

**ANÁLISIS SEMIÓTICO TRIPARTITO APLICADO A OBRAS DE
COMPOSITORES COLOMBIANOS ACADÉMICOS**

DIEGO FELIPE CHAPARRO BARRERA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES- MÚSICA
BUCARAMANGA**

2018

**ANÁLISIS SEMIÓTICO TRIPARTITO APLICADO A OBRAS DE
COMPOSITORES COLOMBIANOS ACADÉMICOS**

DIEGO FELIPE CHAPARRO BARRERA

Trabajo de grado para optar por el título de: Licenciado en Música

Director

CARLOS ANDRÉS CORENA PEREA

Máster en Interpretación VIU.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES- MÚSICA

BUCARAMANGA

2018

DEDICATORIA

Este nuevo logro alcanzado, como todos los demás, son una respuesta al amor de mis padres, quienes me lo han dado todo y a quienes amo más a que nadie.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi hermana: A quienes me lo han dado todo, les debo todo. Con todo el amor que tengo.

A mis mejores amigos: La familia que escogí. Quienes me dan calma y luz para alcanzar mis metas.

A mis compañeros, que me acompañan en los momentos más complicados y trabajan junto a mí para avanzar.

A mi amigo y maestro Carlos Andrés, sin cuyo apoyo emocional e intelectual no hubiera podido llevar a cabo este proyecto de gran importancia personal. Mil gracias.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	28
1. APROXIMACIÓN A LA SITUACIÓN PROBLEMÁTICA	29
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	29
1.2 JUSTIFICACIÓN	32
1.3 OBJETIVOS.....	33
1.3.1 Objetivo general.....	33
1.3.2 Objetivos específicos.	33
1.4 CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	33
2. MARCO REFERENCIAL.....	35
2.1 ANTECEDENTE INVESTIGATIVOS	35
2.2 MARCO TEÓRICO	36
2.2.1 Antecedentes del análisis musical.	38
2.2.2 Nacimiento o constitución del análisis musical (Siglo XVIII Y XIX).	40
2.2.3 Análisis musical en el siglo XX.....	45
2.2.4 Marco referencial semiótico.	53
3. METODOLOGÍA	69
3.1 ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	69
3.1.1 Análisis de la obra <i>Preludio, Variaciones y Presto Alucinante</i> de Blas Emilio Atehortúa.....	72
3.1.2 Análisis de la obra <i>Trozo en el sentimiento popular No. 6</i> de Guillermo Uribe Holguín.	324
3.1.3 Análisis de la obra <i>Suite Breve</i> de Luis Carlos Figueroa.	346
3.2 DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA DE LAS TÉCNICAS USADAS	363
3.2.1 Taller investigativo.	363
3.2.2 Entrevista individual estructurada.	364

3.2.3 La entrevista de grupo focal.....	364
4. RESULTADOS.....	384
5. CONCLUSIONES	385
6. RECOMENDACIONES.....	387
BIBLIOGRAFÍA.....	388
ANEXOS.....	391

LISTAD E ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partitura Preludio, Variaciones y Presto Alucinante. Op. 190.....	391
Anexo B. Uribe.....	415
Anexo C. Partitura <i>Suite Breve</i> de Luis Carlos Figueroa	418
Anexo D. Encuesta	424
Anexo E. Sistematización de la información recogida en la entrevista individual estructurada	426

GLOSARIO

ANÁLISIS: El estudio de la estructura musical aplicado a las obras o las interpretaciones. En etnomusicología, el análisis incluye el estudio de la relación entre la estructura musical, la interpretación y la cultura. El análisis de la música culta occidental tiene que ver fundamentalmente con cuestiones de técnica y se considera, por tanto, una rama de la “teoría musical, pero se diferencia de ella en que versa sobre música ya compuesta o interpretada: el análisis no guarda ninguna relación con la música-tal-y-como-podría-ser o con la materia primera musical. Una buena parte de los análisis persiguen demostrar la unidad orgánica de una obra u obras. Muchos de quienes lo practican consideran que no tiene que ver con cuestiones estéticas, como la expresividad, o con valoraciones de las obras concretas. Con respecto a éste y a otros temas, la relación entre análisis y crítica musical no está bien definida.

El análisis de cualquier repertorio musical se basa necesariamente en algún punto de vista (expresado o no) sobre qué características del repertorio son importantes, así como en los objetivos perseguidos por el analista. Puede basarse en una teoría ampliamente compartida de un repertorio y describir simplemente la obra a partir de esa teoría, o puede avanzarse como una prueba de la exactitud de una teoría. Su objetivo puede ser examinar la obra individual en términos estrictamente técnicos sin una referencia directa a otras obras, o puede perseguir situar la obra en un contexto teórico, biográfico, histórico o cultural más amplio. En la música culta occidental, el objetivo de un análisis es a veces guiar la ejecución del intérprete. Un elemento en relación con cualquier repertorio es hasta qué punto puede o debería realizarse un análisis en unos términos que no formen parte explícita de las tradiciones musical y cultural del propio repertorio. Este elemento está presente forzosamente en la etnomusicología, en la que, por ejemplo, el estudio de las

músicas no occidentales en términos analíticos derivados de la música culta occidental plantea serios riesgos de distorsión. Del mismo modo, el estudio de la historia de la música culta occidental requiere la elección de un vocabulario analítico apropiado para el período y el repertorio en cuestión, aunque el vocabulario no necesita restringirse al de los teóricos contemporáneos.

El análisis de obras anteriores a la época de la tonalidad se realiza frecuentemente a partir de conceptos como modo, que forman parte de la teoría contemporánea, aunque la relación entre esta música con la aparición del sistema tonal está rodeada de un estudio considerable (y de cierta controversia). El objetivo de este tipo de análisis suele ser histórico. Algunos estilos de música culta del siglo XX; sobre todo la música dodecafónica y serial, se han desarrollado junto con un corpus teórico afín que proporciona los términos para el análisis. Esta teoría ha inspirado también la creación de técnicas para el análisis (principalmente de las relaciones entre las notas) de otras músicas atonales. Por contraste, la música aleatoria, al socavar la fijeza de la obra individual, pone radicalmente en cuestión el análisis en su concepción tradicional.

Todas las técnicas de análisis podrían subsumirse en el análisis del estilo, que persigue generalmente objetivos que van más allá de la obra individual. Puede examinar el crecimiento y la evolución de un compositor; las semejanzas y las diferencias entre las obras de un compositor y las de otro; las tendencias e idiosincrasias de las épocas musicales y los patrimonios nacionales; el aspecto humanístico de la música y la relación entre la música y otras artes y actividades humanas. Algunos análisis se han valido de las técnicas de la teoría de la información, la lingüística, a semiótica y la informática¹.

¹ RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Alianza, 1997

Por lo general, la descripción o interpretación de una situación o de un objeto cualquiera, a partir de los elementos más simples de la situación o del objeto en cuestión. La finalidad de este procedimiento es disolver la situación o el objeto en sus elementos, así se dice que se ha logrado un procedimiento analítico cuando se ha realizado tal disolución. Este procedimiento había sido adoptado ya por Aristóteles en la lógica de la demostración (apodíctica) con el objeto de disolver la demostración en el silogismo, el silogismo en las figuras, las figuras en las proposiciones. La lógica del siglo XVIII empezó a exponer la diferencia entre análisis y síntesis como diferencia entre dos métodos de enseñanza. “El orden didascálico -decía Jungius- es sintético, es decir, compositivo, o analítico, es decir, disolutivo”. El orden sintético va “de los principios a lo fundado, de los constituyentes a lo constituido, de las partes al todo, de lo simple a lo compuesto” y es el que adoptan el lógico, el gramático, el arquitecto y también el físico, cuando pasa de las plantas a los animales o de los seres menos perfectos a los más perfectos².

EPISTEMOLOGÍA: Véase Conocimiento, Teoría del. La teoría del conocimiento es denominada, asimismo, epistemología o con menor frecuencia, gnoseología. El problema cuyo estudio es tema específico de la teoría del conocimiento es el de la realidad de las cosas o en general del “mundo externo”. La teoría del conocimiento se apoya en dos supuestos: 1) que el conocimiento sea una “categoría” del espíritu, una “forma” de la actividad humana o del “sujeto”, que pueda ser investigada universal y abstractamente, esto es, prescindiendo de los procedimientos cognoscitivos particulares, de los que el hombre dispone, tanto fuera como dentro de la ciencia; 2) que el objeto inmediato del conocer sea, como lo había pensado Descartes, solamente la idea o representación y que la idea sea una entidad mental, que existe por lo tanto sólo “dentro” de la conciencia o del sujeto que la piensa. Se trata, por lo tanto, de ver: 1) si a esta idea corresponde cualquier cosa o entidad “externa”, o sea existente “fuera” de la conciencia; 2) si en el caso de que se

² ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de filosofía. 1963

responda negativamente a tal pregunta, exista una diferencia, y en su caso cuál, entre ideas irreales o fantásticas e ideas reales³.

Es el análisis de los axiomas, de las hipótesis y de los procedimientos, incluso de los resultados, que especifican a una ciencia determinada: en efecto, la epistemología se plantea como objetivo examinar la organización y el funcionamiento de las consideraciones científicas y apreciar su valor. Así concebida, la epistemología no debería confundirse con la metodología ni con la teoría del conocimiento (o gnoseología) -también denominada a veces epistemología- que estudia, desde el punto de vista filosófico, la relación entre sujeto y objeto.

El nivel epistemológico es una característica esencial de toda teoría bien formada. Partiendo del material (o lenguaje-objeto) estudiado (considerado como nivel 1), se puede situar en un primer lugar el plano de la descripción (nivel 2) que es una representación metalingüística del nivel 1, y el de la metodología (nivel 3) que define los conceptos descriptivos. La epistemología se ubica en un plano jerárquicamente superior (nivel 4): a él le corresponde criticar y verificar la solidez del nivel metodológico examinando su coherencia y midiendo su adecuación en relación con la descripción, y evaluar, entre otros, los procedimientos de descripción y de descubrimiento⁴.

FENÓMENO: El fenómeno es la apariencia sensible, que se opone a la realidad, de la que, por otro lado, puede ser tomado como la manifestación; o al hecho, a que puede ser considerado idéntico. Éste es el significado que por lo común adquiere la palabra en el lenguaje usual (incluso cuando alude a una apariencia paradójica e insólita, monstruosa, por ejemplo) y es también el significado que tiene en Bacon

³ Ibid.

⁴ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje, 1982, p. 1-12.

(en el *De Interpretatione naturae proemium*, 1603), en Descartes, en Hobbes y en Wolf⁵.

Heredado de la tradición escolástica, el término fenoménico puede emplearse como sinónimo de parecer con lo que el plano fenoménico se asimila al plano del parecer⁶.

RETÓRICA: Vinculada a la tradición Greco-Romana, se presenta como una especie de teoría pre-científica del discurso, marcada por el contexto cultural en que se ha desarrollado. La renovación actual de la retórica se explica por la reaparición, bajo el impulso de la semiótica, de la problemática del discurso⁷.

SEMILOGÍA: El término semiología, que concurre con el de semiótica para designar la teoría del lenguaje y sus aplicaciones a los diferentes conjuntos significantes, se remonta a F. de Saussure, quien abogaba por constituir, bajo esta etiqueta, el estudio general de los sistemas de signos. Respecto al dominio del saber comprendido por estos dos términos, se constituyó como tal, antes que nada, en Francia (hacia 1960), en el ámbito de lo que se llama el estructuralismo francés influenciado por los herederos de Saussure: L. Hjelmslev y, en menor medida, R. Jakobson.

...La semiología postula de manera más o menos explícita, la mediación de las lenguas naturales en los procesos de lectura de los significados pertenecientes a las semióticas no lingüísticas (imagen, pintura, arquitectura, etc.)⁸.

-**ESTÉTICA:** Con este término se designa a ciencia (filosófica) del arte y de lo bello. El nombre fue introducido por Baumgarten hacia 1750, en un libro (*Aesthetica*) en

⁵ ABBAGNANO, Nicola. Op. Cit,

⁶ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje, 1982

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*

el cual sostenía la tesis de que el objeto del arte son las representaciones *confusas*, pero *claras*, o sea sensibles, pero “perfectas”, en tanto que el objeto del conocimiento racional son las representaciones *distintas* (los conceptos). El nombre significa precisamente “doctrina del conocimiento sensible” y cuando Kant, que también habla (en la *Crítica del juicio*) de un juicio estético que es el juicio acerca del arte y de lo bello, denomina “Estética trascendental” (en la *Crítica de la razón pura*) a la doctrina de las formas *a priori* del conocimiento sensible. Ya para Kant, el término Estética, referido al arte y a lo bello, deja de tener relación con la doctrina de Baumgarten y hoy el nombre designa cualquier análisis, investigación o especulación que tenga por objeto al arte y a lo bello, prescindiendo de toda doctrina o dirección específica.

METODOLOGÍA: Con este término se pueden entender cuatro cosas diferentes: 1) la lógica o la parte de la lógica que estudia los métodos; 2) la lógica trascendental aplicada; 3) el conjunto de los procedimientos metódicos de una ciencia o de varias ciencias; 4) el análisis filosófico de tales procedimientos.

3) Con el nombre de Metodología se indica a menudo actualmente el conjunto de los procedimientos de comprobación o de control en posesión de una determinada disciplina o grupo de disciplinas. En este sentido se habla, por ejemplo, de la “Metodología de las ciencias naturales” o de la “Metodología historiográfica”. En este sentido la Metodología es elaborada en el interior de una disciplina científica o de un grupo de disciplinas y no tiene otra finalidad que la de garantizar a las disciplinas en cuestión el uso, cada vez más eficaz, de las técnicas de procedimiento de que disponen⁹.

ORGANICISMO: Toda doctrina que interprete el mundo, la naturaleza o la sociedad por analogía con el organismo. El organicismo es, por o tanto, muy antiguo y

⁹ ABBAGNANO, Nicola. Op. Cit.

difundido, ya que el nombre comprende las antiguas especulaciones físicas del mundo como “gran animal”, tanto como las especulaciones políticas del Estado concebido por analogía con el hombre. Pero en realidad, el término (que es reciente y resulta de la biología) habitualmente se refiere sólo a doctrinas recientes y, en particular, a la de Whitehead, el cual ha designado su propio punto de vista con este término o con el de “filosofía del organismo”. La doctrina de Whitehead se apropia el concepto clásico de organismo como totalidad como un organismo en este sentido (*Process and reality*, 1929). Es también un Organicismo porque atribuye la sensibilidad a todo el mundo real (*Ibid.*, p. 249). Fuera de la filosofía, el término ha sido adoptado a veces para designar teorías sociológicas que interpretan a la sociedad humana como un organismo, por ejemplo, la doctrina de Spencer (*Principles of Sociology*, 1876)¹⁰.

FORMALISMO (DECIMONÓNICO): Toda doctrina que apela a la forma, en cualquiera de los significados del término. Hacia fines del siglo XIV se llamó “formalistas” a los partidarios de la metafísica de Duns Scoto, los cuales se oponían a los “terministas”, discípulos de Occam (Gerson, *De conceptibus* p. 806). El punto de vista kantiano en ética fue denominado Formalismo porque apela a la forma general de las máximas, prescindiendo de los fines a los que se dirigen. En matemáticas, se ha denominado Formalismo al procedimiento que intenta prescindir de cualquier significado de los símbolos matemáticos y, en tal sentido, la dirección de Hilbert en especial. Formalismo se denomina asimismo a la acentuación de la importancia del procedimiento en el derecho o de determinadas de reglas de comportamiento en las relaciones entre los hombres¹¹.

Se entiendo por Formalismo una actitud científica que trata de formalizar las teorías conceptuales o construir modelos formales para describir los datos de la

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

experiencia, y, más particularmente, que emplea los sistemas formales, basados en una axiomática.

El término formalismo llega a resultar, a todas luces, peyorativo cuando califica las investigaciones hechas en ciencias humanas que utilizan, en su instrumental metodológico, procedimientos formales. Así, la semiótica es acusada con frecuencia, de ser formalista y de <<deshumanizar>> el objeto de sus investigaciones: realmente, no llega todavía, en la actualidad, a formalizar sus análisis y se encuentra sólo en un estadio de preformalización¹².

UNIVERSALISMO: En sentido teológico, la doctrina que enuncia que Dios quiere salvar a todos los hombres y que, por lo tanto, no existe predestinación alguna a la condenación. Es la doctrina sostenida, entre otros, por Leibniz, que habla en este sentido del contraste entre “universalistas” y “particularistas”. En sentido ético, toda doctrina anti-individualista, esto es, toda doctrina que afirma la subordinación del individuo a una comunidad cualquiera (Estado, pueblo, nación, humanidad, etc.)¹³.

HUMANISMO: El término es usado para indicar dos cosas diferentes, a saber: I) el movimiento literario y filosófico que tuvo sus orígenes en Italia en la segunda mitad del siglo XIV y que de Italia se difundió a otros países de Europa y constituyó el origen de la cultura moderna; II) cualquier movimiento filosófico que considere como fundamento la naturaleza humana o los límites y los intereses de hombre.

El segundo significado de la palabra no siempre tiene estrechas relaciones con el primero. Se puede decir que para éste el Humanismo es toda filosofía que hace del hombre, de acuerdo con el viejo dicho de Pitágoras, “la medida de las cosas”. Precisamente en este sentido y con referencia al dicho de Protágoras, F.C.S.

¹² GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje, 1982

¹³ ABBAGNANO, Nicola. Op. Cit.

Schiller denominó Humanismo a su pragmatismo (*Studies in Humanism*, 1902). En el mismo sentido, pero para rechazarlo, lo ha entendido Heidegger, que lo ha visto como la dirección de la filosofía que hace del hombre la medida del ser y subordina el ser al hombre, en lugar de subordinar, como debería hacerlo, el hombre al ser, y ver en el hombre sólo “al pastor del ser” (*Holzwege* [“Los caminos del bosque”], 1950, pp. 101-102): En su sentido análogo, Sartre ha aceptado la calificación de Humanismo para su existencialismo (*L'existentialisme est un humanisme*).

En líneas más generales se puede entender por Humanismo cualquier dirección filosófica que tenga en cuenta las posibilidades y límites del hombre y que, sobre esta base, proceda a una nueva dimensión de los problemas filosóficos¹⁴.

ESTILO: El conjunto de caracteres que distinguen una determinada forma expresiva de las demás. En sus orígenes, en el siglo XVIII, la noción de estilo encontró su expresión en el dicho francés: *le style c'est l'homme même* y se la consideró como la aparición, en la forma expresiva, de los caracteres propios del sujeto en su relación con el material adoptado. Para Hegel esta concepción era muy restringida e incluyó en el Estilo las determinaciones que resultan, en la forma expresiva, de las condiciones propias del arte de que se trata, en cuyo sentido se puede distinguir, por ejemplo, en la música, el Estilo litúrgico o el Estilo operístico, en la pintura el Estilo histórico y el Estilo genérico, etc.

En este sentido, el Estilo estaría en la cosa misma y no en el hombre. En todo caso, sin embargo, el Estilo sería una determinada uniformidad de caracteres, que podrían hallarse en un determinado dominio del mundo expresivo. “El Estilo nos revela como una unidad de formas, de acentos y de actitudes dominantes en una compleja variedad formal y de contenidos”, ha escrito Lucian Blada, quien insistió acerca de la extensión del fenómeno del Estilo a todo el mundo de la cultura. Pero a veces se

¹⁴ ABBAGNANO, Nicola. Op. Cit.

ha visto en el Estilo “el momento de la invención que no es invención formalista de palabras o de signos, sino de ideas” (G. Morpurgo Tagliabue, *il concetto dell stille*, 1951, pg. 352)¹⁵.

El término estilo proviene de la crítica literaria y es difícil, si no imposible, dar una definición semiótica de él. Mientras que en el siglo XVIII el estilo se hallaba vinculado a una perspectiva sociolectal y correspondía -en la tipología de los discursos- al concepto sociolingüístico de registro, en el siglo XIX deviene la característica personal de un escritor y se aproxima a la concepción actual del universo idiolectal.

En sus primeros escritos, Roland Barthes trató de definir el estilo contraponiéndolo a la escritura. Según él, aquel sería el universo idiolectal regido y organizado por nuestra categoría tímica *euforia/disforia* (=un conjunto de atracciones y de repulsiones) que estaría subteniéndolo. Pero mientras la noción de escritura ha tenido un éxito de todos conocido, la de estilo parece no haber sido aprovechada ni investigada en profundidad desde entonces¹⁶.

ESTRUCTURALISMO: El estructuralismo representa, en la dirección norteamericana, los finales de la Escuela de Bloomfield y, en la europea, las prolongaciones del esfuerzo teórico de los trabajos de las Escuelas de Praga y Copenhague que se basan en los principios saussurianos. La incompatibilidad fundamental entre ambas perspectivas radica en la manera de enfocar el problema de la significación: mientras que, para Bloomfield, la sintaxis no es sino la prolongación de la fonología (los fonemas forman a los morfemas, los morfemas a las frases) sin que el sentido intervenga en ningún momento, el estructuralismo europeo distingue, siguiendo a Saussure, los dos planos del significante y del significado cuya conjunción (o semiosis) produce la manifestación¹⁷.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Op. Cit.

¹⁷ *Ibíd.*

FILOLOGÍA: Actualmente se entiende por filología el conjunto de procedimientos cuyo fin es establecer un texto, es decir, su fechado, su desciframiento, el establecimiento de sus variantes, su dotación de un aparato referencial que facilite la lectura y de un aparato crítico que garantice su autenticidad. Se trata de un trabajo considerable e indispensable que constituye una condición previa para un eventual análisis del corpus.

Históricamente, la filología ha jugado un rol particularmente importante al constituirse, desde el Renacimiento, en la primera de las ciencias humanas. En el siglo XIX, el término filología ha servido, paralelamente con el término gramática, para denominar lo que, en realidad, consideramos como lingüística histórica y comparada¹⁸.

SIGNO: Es una unidad del plano de la manifestación, constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión (o significante) y del plano del contenido (o significado) durante el acto de lenguaje¹⁹.

SIGNIFICANTE: Se entiende por significante uno de los términos constitutivos de la categoría de semiosis, donde son necesarias, en el momento del acto del lenguaje, dos magnitudes a fin de producir una manifestación semiótica. Dicha definición es formal: sólo la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) define, respectivamente, los dos términos en juego -significante y significado- con exclusión de cualquier otro vertimiento semántico²⁰.

SIGNIFICADO: En la tradición saussureana, se designa con el nombre de significado a uno de los dos planos del lenguaje (siendo el otro el del significante)

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

cuya reunión (o semiosis) durante el acto de lenguaje constituye los signos portadores de significación. El significante y el significado se definen por la relación de presuposición recíproca: esta acepción de carácter operatorio, satisface a la semiótica que se prohíbe todo juicio ontológico sobre la naturaleza del <<significado>>.

Procediendo de manera didáctica, Saussure comienza por representar al signo como constituido por una imagen acústica (=significante) y un concepto (=significado). Detenida en este lugar, la lectura tiene por resultado identificar el signo con el morfema y el significado con el lexema: esto es reducir a muy poca cosa la innovación saussureana. La prosecución de la lectura conduce a una representación del lenguaje totalmente distinta, desarrollada metaforizándola con una hoja de papel cuyo anverso sería el significante y el reverso, el significado, los arabescos que se encuentran trazados en ella aclaran cómo debe concebirse la forma lingüística. Partiendo de esta segunda formulación (que permite penetrar en el corazón de la teoría saussureana, al insistir sobre el carácter indisoluble de la relación entre el significante y el significado y en el hecho de que ambos abarcan la totalidad del texto y no sólo las palabras tomadas aisladamente), Hjelmslev ha retomado la dicotomía significante/significado en términos de planos del lenguaje: denomina plano de la expresión al significante y plano del contenido al significado²¹.

SIGNIFICACIÓN: Al ser la significación el concepto clave alrededor del cual se organiza toda la teoría semiótica, no resulta sorprendente encontrarlo instalado en las diferentes posiciones del campo problemático que la teoría se propone habilitar. Sólo progresivamente, por el emplazamiento de las definiciones y de las denominaciones que lo envuelven, el término significación se encuentra fuera de sus posiciones iniciales, pero conserva sus empleos parasinonímicos en el uso cotidiano.

²¹ Ibíd.

Como todos los sustantivos de esta sub-clase, la significación puede designar ya sea el hacer (la significación como proceso), ya el estado (lo que es significado), revelando así una concepción dinámica o estática de la teoría de base. Desde este punto de vista, la significación puede parafraseada como <<producción del sentido>> o como <<sentido producido>>.

Junto con el de sentido, el término significado es todavía utilizado para denominar la sustancia del contenido: dado que éste se viene utilizando ya con vistas a la significación y presupone la existencia de la forma del contenido, el uso del término significación más que incorrecto es superfluo. Lo mismo ocurre cuando el término significación se emplea como sinónimo del significado del signo o del plano del contenido en general.

La significación es también utilizada como sinónimo de semiosis (o acto de significar) y, entonces, se interpreta como la reunión del significante y del significado (constitutiva del signo) o como la relación de presuposición recíproca que define el signo constituido²².

SINCRETISMO: Término introducido en la terminología filosófica por Brucker para indicar una “conciliación mal hecha de doctrinas filosóficas totalmente disidentes entre sí” (*Historia crítica philosophiae*, 17441 IV, p. 750). A partir de entonces se indica a menudo con este nombre toda conciliación que se considera mal hecha o también el punto de vista que auspicia o proyecta una conciliación indeseable. El término ha sido usado también en la historia del pensamiento religioso, que a menudo muestra fenómenos de superposición y fusión de creencias de distintas procedencias. También en este caso el término se emplea polémicamente para designar síntesis mal logradas y, por lo tanto, no tiene un significado preciso.

²² *Ibíd.*

Más arbitrario todavía es el significado en el que lo usa algún escritor francés para indicar una visión general y confusa de una situación (Renan, *L'avenir de la science*, p. 301)²³.

El sincretismo puede ser considerado como un procedimiento (o su resultado) consistente en establecer, por superposición, una relación entre dos (o más) términos o categorías heterogéneas, integrándolos con ayuda de una magnitud semiótica (o lingüística) que las reúna. Así, cuando el sujeto de un enunciado de hacer es el mismo que el de un enunciado de estado (tal es el caso del programa narrativo de la adquisición, por oposición a la atribución, donde los dos sujetos corresponden a actores diferentes), el rol actancial que los reúne es el resultado de un sincretismo.

En un sentido más amplio, serán consideradas sincréticas las semióticas que -como la ópera y el cine- emplean varios lenguajes de manifestación; asimismo, la comunicación verbal no es sólo de tipo lingüístico, pues incluye, igualmente, elementos paralingüísticos (como la gestualidad o la proxémica), sociolingüísticos, etc.²⁴

SÍNTESIS: En oposición al análisis que parte del objeto semiótico a describir, considerándolo como un todo de significación, se entiende por síntesis -en la tradición Hjelmsleviana- los procedimientos que, primero, lo consideran como parte constitutiva de una unidad jerárquicamente superior o como individuo perteneciente a una clase, y luego buscan -de manera recurrente- alcanzar progresivamente la totalidad del conjunto donde él se inscribe. Así, los procedimientos que plantean, de entrada, los elementos discretos para obtener en

²³ ABBAGNANO, Nicola. Op. Cit.

²⁴ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Op. Cit.

seguida sus combinaciones o sus expresiones, son llamados sintéticos (o; a veces, ascendentes), por oposición a los procedimientos analíticos (o descendentes)²⁵.

MÉTODO: El término tiene dos significados fundamentales: 1) toda investigación u orientación de la investigación; 2) una particular técnica de investigación. El primer significado no se distingue del de “investigación” o “doctrina”. El segundo significado es más restringido e indica un procedimiento de investigación, ordenado, repetible y autocorregible, que garantiza la obtención de resultados válidos. Al primer significado se refieren expresiones tales como “el Método Hegeliano”, “el Método dialéctico”, etc., o también “el Método geométrico”, “el Método experimental”, etc. Al segundo significado se refieren expresiones tales como “el Método silogístico”, “el Método de los residuos” y en general las que designan procedimientos de investigación o de control particulares²⁶.

ESTRUCTURA: En el sentido lógico, el croquis o el plano de una relación, de manera que se dice que dos relaciones tienen la misma Estructura cuando el mismo plano vale para ambas, o sea cuando una es análoga a la otra como un mapa es análogo al país que representa. En este sentido la Estructura es el “número-relación” y es un concepto muy general, que equivale a plano, construcción, constitución, etc. (Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy*, VI; trad. Ital., pp.74-75; *Human Knowledge*, IV, 3; trad. Ital., pp. 362 ss.) La descripción formal de Russell concuerda con el uso corriente del término (con su uso en la terminología de Marx y de los marxistas, por ejemplo). En esta terminología, Estructura es la constitución económica de la sociedad en que entran las relaciones de producción y las relaciones de trabajo, mientras superestructura es la constitución jurídica, estatal, ideológica de la sociedad misma (Marx, *Zur Kritik der politischen ökonomir*, 1859, Pref.; trad. Esp.: *Crítica de la economía política*, Madrid, 1933; *Deutsche Ideologie* “Ideología alemana”. I). Por estructuralismo o psicología estructural

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ ABBAGNANO, Nicola. Op. Cit.

(especialmente en alemán, *Strukturpsychologie*) se entiende la psicología de la forma²⁷.

Sin entrar en las controversias filosóficas e ideológicas que la noción de estructura continúa provocando, es conveniente precisar los elementos constitutivos de la definición de este concepto, situándola en el ámbito de la lingüística estructural que ha logrado darle un carácter operatorio. Se considerará a la estructura como una entidad autónoma de relaciones internas constituidas en jerarquías. Para hacer explícita esta definición, veamos uno a uno todos sus elementos:

- a. Tal concepción implica la prioridad otorgada a las relaciones en detrimento de los elementos: una estructura es, en principio, una red de relacional cuyas intersecciones constituyen los términos;
- b. la red relacional, que define la estructura, es una jerarquía, es decir, una magnitud descomponible en partes que, al estar relacionadas entre sí, mantienen relaciones con el todo que ellas constituyen.
- c. la estructura es una entidad autónoma, o lo que es igual, mantiene relaciones de dependencia y al mismo tiempo, de interdependencia con el conjunto más vasto del que forma parte, está dotada de una organización interna que le es propia;
- d. la estructura es una entidad, esto es, una magnitud cuyo estatuto ontológico se resiste al análisis, pero ha de ponerse entre paréntesis, con el fin de hacer operatorio dicho concepto²⁸.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Op. Cit.

RESUMEN

TÍTULO: ANÁLISIS SEMIÓTICO TRIPARTITO APLICADO A OBRAS DE COMPOSITORES COLOMBIANOS ACADÉMICOS.*

AUTOR: DIEGO FELIPE CHAPARRO BARRERA**

PALABRAS CLAVES: Análisis musical, Modelo semiótico Tripartito, Compositores Colombianos, experiencia en clase de análisis, elementos extra musicales, interdisciplinariedad, investigación y diagnóstico

DESCRIPCIÓN:

Involucrando el Modelo semiótico tripartito al análisis musical de obras de compositores académicos colombianos se busca evidenciar la capacidad de este modelo para articular elementos musicales (armonía, forma, ritmo y textura) y extra musicales (historia, estrategias creadoras y perceptivas) que conllevan a un mejor entendimiento del hecho musical. Se empleó el enfoque cualitativo mediante la aplicación de tres herramientas de investigación como lo fueron la entrevista individual estructurada, la entrevista de grupo focal y el taller investigativo, que permitieron diagnosticar la visión o posición de algunos estudiantes de Licenciatura en Música UIS frente a este campo de acción. Los hallazgos resultantes de la aplicación de dichas herramientas identifican varias posturas y revelan un rango amplio de experiencias frente a la clase de Audición y Análisis musical, así como esbozan la complejidad de la aplicación del modelo semiótico en cuestión; de igual manera el trabajo constituye una guía de cómo realizar un análisis de estas características, ya que éstos pueden llegar a ser difíciles de encontrar en nuestro contexto.

En adición a esto, el proyecto busca incentivar la realización de proyectos interdisciplinarios que innoven o propongan nuevas búsquedas investigativas que nutran el contexto de formación profesional de los estudiantes de Licenciatura en Música UIS.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música. Director Carlos Andrés Corena Perea

ABSTRACT

TITLE: TRIPARTITE SEMIOTIC ANALYSIS APPLIED TO THREE PIECES OF ACADEMIC COLOMBIAN COMPOSERS.*

AUTOR: DIEGO FELIPE CHAPARRO BARRERA**

KEY WORDS: Musical analysis, Semiotic analysis, Schenkerian analysis, Tripartite model, Jean Molino, Jean-Jacques Nattiez, Poietic, Esthetic, Neutral level, Pertinence/Relevance, Sign, Signifier, Colombian composers.

DESCRIPTION:

Involving the tripartite semiotic model to the musical analysis of works of Colombian academic composers is necessary to evidence the capacity of this model to articulate musical elements (harmony, form, rhythm and texture) and extra musicals (history, creative and perceptive strategies) leading to a better understanding of the musical fact. It was used the qualitative approach by means of the application of three tools of investigation such as: the structured individual interview, the focus group interview and the research workshop which permitted to diagnose the view or position of some students of Degree in Music of UIS in front of this field of action. The resulting findings of the application of these tools identify several attitudes and reveal a wide rank of experiences in front of the class of Audition and Musical Analysis and sketch out the complexity of the application of the semiotic model itself; similarly, it constitutes a guide about how to carry out an analysis of these characteristics due to these ones may become difficult to find in our context.

In addition to this, the project seeks to encourage the realization of interdisciplinary projects that innovate or propose new research searches nurturing the context of the professional formation of the Degree in Music's students of UIS

* Degree work

** Faculty of Human Sciences. School of Arts-Music. Director Carlos Andrés Corena Perea

INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca proponer el modelo semiótico tripartito como herramienta metodológica para los estudiantes de Licenciatura en Música UIS con el fin de articular los distintos elementos y/o fenómenos musicales para fomentar un estudio más integral de éstos. Al mismo tiempo invita tanto a docentes como a estudiantes a tener en cuenta el carácter interdisciplinario de la música, y las ventajas que estos vínculos brindan.

El enfoque de investigación utilizado fue el cualitativo mediante el uso de tres herramientas fundamentales; se emplearon como herramientas, la entrevista individual estructurada, la entrevista de grupo focal y el taller investigativo.

Éstas permitieron recoger distintas apreciaciones y observaciones que los participantes hicieron respecto al Análisis musical como campo autónomo, respecto al modelo semiótico tripartito y respecto a la clase de Audición y Análisis musical.

La aplicación de estas herramientas permitió identificar una visión o posición de los participantes sobre los contenidos y la metodología de la asignatura, y sobre el dominio de los conceptos musicales y su relación con la práctica.

1. APROXIMACIÓN A LA SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

El análisis musical surge como campo autónomo dentro de la teoría musical a mediados del siglo XIX donde era concebido principalmente como una manera de enriquecer (en los instrumentistas) los conocimientos con los que se acercaban a las obras que interpretaban, teniendo la posibilidad de no limitarse a una simple lectura de símbolos musicales. Era, pues, una forma de evidenciar las acciones del compositor para un entendimiento más profundo de la música y de su “significado”. Debido a su suscripción al campo teórico y de la investigación, la noción de análisis musical se ha nutrido con avances que se han logrado en diversas áreas del conocimiento, y por tal, vemos la participación de sociólogos, lingüistas, psicólogos, semiólogos, filósofos y pedagogos en muchas de las formulaciones teóricas que se realizan respecto al análisis musical hoy en día.

Se han propuesto diversos enfoques del análisis musical, cada uno ha tenido su aporte al campo y ha contribuido a su expansión y refinamiento. El análisis más común es el análisis estructural-armónico resultante de la observación de la armonía (análisis armónico), de la forma (análisis formal) y del desarrollo de los temas o motivos (análisis temático); éste ofrece el modelo ‘clásico’ de análisis y propone una noción que fue ampliamente aceptada durante mucho tiempo (la del análisis como estudio de las configuraciones observables en la partitura). Así mismo, la propuesta de Heinrich Schenker (1863 – 1935), conocida como *análisis Schenkeriano* se ha mantenido como una de las más practicadas por músicos de todas partes del mundo desde su aparición. Por otro lado, entre los ‘nuevos’ enfoques que han surgido en las últimas décadas vale destacar el propuesto por Jean Molino (semiólogo) y Jean-Jacques Nattiez (lingüista y semiólogo musical), conocido como ‘análisis semiótico

según el modelo tripartito'. Esta perspectiva se fundamenta en la noción de *signo* que presenta el filósofo Charles Peirce y termina por alterar el clásico esquema comunicativo Emisor-Mensaje-Receptor.

Es posible que si un estudiante de la Licenciatura en Música UIS intente trabajar tomando este modelo como guía para su análisis musical sin la fundamentación o preparación apropiada le resulte complicado llevarlo a cabo correctamente. Incluso, la documentación y la adquisición de los conocimientos necesarios para llevar a cabo este análisis puede también resultar compleja y tediosa debido a la exigencia de abandonar en cierta medida el campo musical para comprender otras dimensiones que, aunque ligadas al hecho musical, no hacen parte de los estudios musicales más 'directos' y no despiertan el interés de algunos estudiantes.

La evidente evolución de un campo tan joven como el del análisis musical, representada en la incursión bajo principios semióticos evidencia nuevos límites que amplían lo realizable al momento de analizar: su carácter interdisciplinar demanda enfrentar el objeto desde nuevas perspectivas, diferentes a las que se suelen recurrir, trayendo consigo un nuevo fundamento para la acción. El análisis musical debe abarcar lo sucedido, sus causas y sus consecuencias, hasta el mayor grado de observación posible; desde el por qué y cómo fue concebida la música, pasando por las configuraciones técnicas musicales hasta la manera en que es percibida por los oyentes. La calidad de un análisis musical depende de dos factores importantes, por un lado, de la capacidad de observación del analista, y por el otro, de la aplicación correcta de sus conocimientos técnicos disciplinares. Si queremos aprovechar el análisis musical es justo pensar que una perspectiva que 'conecte más puntos' no puede ser perjudicial, y por ello es necesario ser conscientes como comunidad músico-estudiantil de lo que se puede alcanzar bajo la ampliada perspectiva.

Enseñar a observar o analizar puede ser una tarea compleja y difícil de llevar a cabo, por eso se hacen tan necesarias herramientas igualmente complejas pero eficientes con las cuales se puedan enfrentar los dilemas musicales que surgen en el desarrollo o el ejercicio profesional. Las características del modelo tripartito actúan de manera inductiva y deductiva, es decir, aunque para realizar un análisis pertinente de este tipo es necesaria una gran cantidad de información que lo conduzca a conclusiones, también es posible manipularla, por propósitos pedagógicos o demostrativos, de manera deductiva, como herramienta de observación de puntos débiles dentro de la formación de los estudiantes, como instrumento de fortalecimiento de vacíos conceptuales.

Desde esta perspectiva surge la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera puede el análisis semiótico-musical mejorar la formación y el desempeño profesional de los estudiantes de Licenciatura en Música UIS?

Los siguientes cuestionamientos orientarán la investigación

¿Cómo puede el análisis musical articular los fenómenos o elementos que influyen en la construcción del hecho musical?

¿De qué manera puede el análisis musical ayudar a descubrir los diferentes sistemas musicales?

¿Cómo evidenciar, para el aprovechamiento de la población estudiantil de Licenciatura en Música UIS, los aportes del modelo semiótico tripartito en la realización del ejercicio analítico?

¿De qué manera se puede esbozar la visión de los estudiantes frente al análisis musical?

1.2 JUSTIFICACIÓN

El análisis es una acción prolongada que todo músico realiza, sea cual sea su área de ejercicio (composición, interpretación, investigación, docencia, etc.), es decir que hace parte de la labor y de las tareas a las que un músico se enfrenta para cumplir con su deber o trabajo, y como acción constante en el ejercicio profesional debe ser fundamentada y bien ejercitada durante la etapa de formación.

La aplicación del modelo semiótico tripartito al contexto musical hace del análisis una herramienta con mayor capacidad de abarcar situaciones o dudas que pueden ir surgiendo. Debido a que toma en consideración hechos y elementos que otras teorías o modelos analíticos no toman en cuenta (como las estrategias compositivas y estrategias perceptivas, y aquello que las rodea), se remite a actividades o tareas como aplicación de encuestas, realización de entrevistas, revisión de material original, implementación de protocolos de experimento, entre otras, para acercarse a responder con precisión y detalles las configuraciones musicales (armónicas, rítmicas, estructurales, texturales) y extramusicales (estilísticas, culturales, psicológicas, etc.), y concluir qué tan pertinentes son las observaciones realizadas.

La participación en actividades como las mencionadas anteriormente, que son poco usuales dentro de las tareas musicales, puede representar un reto (y/o un estímulo) que pone en contacto al estudiante con información y conocimientos relativamente alejados de su disciplina, pero que la enriquecen, le aportan desde otra perspectiva válida. Consecuentemente el estudiante que realiza estas tareas, y por lo tanto enriquece sus conceptos y su metodología, tiene una mayor posibilidad de encontrarse en contextos más interdisciplinarios y ampliar su campo de acción como futuro profesional de la música.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo general. Proponer el análisis semiótico tripartito como recurso metodológico dentro de la formación profesional de los estudiantes de Licenciatura en Música UIS.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Evidenciar el análisis como punto de convergencia del estudio de diversos elementos musicales y extramusicales.
- Ejemplificar las técnicas de observación y estudio propuestas en el modelo semiótico tripartito revelando a la vez diversas características de los lenguajes musicales presentes en las obras analizadas.
- Acercar material nuevo a los estudiantes que sirva de guía para la realización de análisis bajo el modelo tripartito, por medio de los análisis correspondientes al proyecto.
- Realizar por medio de entrevistas un censo sobre las opiniones y la posición que toman los estudiantes de Licenciatura en Música UIS frente al análisis musical.

1.4 CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

Limitaciones:

- Una de las limitaciones con más impacto en la aplicación del modelo (en este caso) es el nivel de formación musical que tienen los estudiantes de Lic. en Música UIS. El desconocimiento de la teoría de algunos sistemas musicales

como el sistema serial o el dodecafónico, o no saber bajo qué criterios apreciar los principios de la música aleatoria y otras propuestas surgidas durante el último siglo termina por afectar su rendimiento en los protocolos de experimento que componen el nivel estésico.

- La imposibilidad de realizar entrevistas a todos los compositores limita la cantidad y calidad de información que se recopila para realizar las actividades pertinentes al nivel poiético. Si los creadores de las obras estuvieran vivos y se les pudiera entrevistar, posiblemente serían mejores los análisis en cuanto a su calidad, y a lo pertinente de las conclusiones.

Delimitaciones:

- La población consiste en grupos mixtos de máximo 6 integrantes, entre estudiantes y maestros de Lic. en Música UIS. Sus niveles de formación y de calidad profesional son diferentes y las fortalezas de cada uno también varían.
- Los protocolos de experimento correspondientes al nivel estésico se realizan en un salón de la escuela de Licenciatura en Música UIS. Se espera poder realizarlos en horas de la noche cuando el ruido del sector sea menor.
- Los estudiantes que participen de esta actividad perteneciente al nivel estésico deben ser de octavo, noveno o último semestre, debido a que es este momento que ya han cursado las materias de Armonía, Forma y texturas contemporáneas, y se encuentran cursando la asignatura de Audición y Análisis musical, las cuáles son claves para enfrentarse al análisis de las piezas que componen el experimento.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 ANTECEDENTE INVESTIGATIVOS

La esencia del despliegue de las investigaciones que aquí se sintetizan, tiene como meta la visualización de tres trabajos que han sido realizados por distintos estudiantes de la disciplina musical que han llevado a cabo trabajos de similar naturaleza que facilitaron el acercamiento y la profundización en esta tarea investigativa.

A nivel nacional, Edwin David Betancourth Cardona, realizó la tesis “Estudio del signo musical en el período expresionista como aporte pedagógico para el análisis y el lenguaje musical dodecafónico” con el fin de optar por el título de Licenciado en Música. En este trabajo, el autor inicia con un despliegue de la noción del significado musical, indagando primero sobre la sintaxis y otros aspectos comunicacionales, hasta llegar a la aproximación semiológica de la música. Como resultado, el autor realizó unos análisis formales a obras suscritas en el lenguaje dodecafónico y acercó las nociones musicales específicas de las series dodecafónicas a la noción semiológica de signo.

A nivel local, Arlen Felipe Silva Torres, llevó a cabo a tesis “Seminario de Análisis teórico-musical de obras de compositores colombianos” para optar por el título de Licenciado en Música. En dicho trabajo, el autor realizó unas sesiones de trabajo analítico donde observó el trabajo de distintos compositores colombianos con el fin de generar un espacio académico de análisis.

También a nivel local, Kleisdyth Danniza Vera Peña realizó la tesis para optar por el título de Licenciada en Música “La interpretación y su análisis como elemento

determinante del mensaje musical en la ejecución instrumental”. En este trabajo, la autora realizó apreciaciones musicales y semióticas que le permitieran formular una propuesta para la interpretación musical desde el trabajo analítico.

2.2 MARCO TEÓRICO

El estatus del componente analítico dentro del campo musical se caracteriza por una posición dual, compartida tanto por su aprobación como elemento esencial, como por su valorización como elemento discutible. El estrecho vínculo que mantiene con otras disciplinas (o áreas del conocimiento) ha ampliado considerablemente su campo epistemológico y acepta un variado espectro de nociones, límites, objetivos y búsquedas dentro de sí mismo.

Durante la revisión bibliográfica necesaria para llevar a cabo este proyecto se encontraron varios textos cuyo aporte fue significativo y de esencial ayuda en la verificación de datos, ampliación de información y estructuración del texto. Dentro de estos documentos se encuentra el aporte hecho por Alberto Guzmán Naranjo en su libro *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical* (publicado en Marzo de 2007) que constituye “un intento de divulgación e iniciación, dada la poquísima bibliografía en castellano”²⁹. Aportes similarmente significativos fueron encontrados en diversos artículos o documentos como *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica* de María Nagore, el *Curso de Análisis (Primera Conferencia)* llevada a cabo por el departamento de la Maestría en teoría de la música de la UNIVERSIDAD EAFIT, *Seis semiólogos en busca del lector* de Victorino Zecchetto, Mabel Marro y Vicente Karina, *Nociones de semiótica general* de Victorina Zecchetto y *El éxtasis de los signos* de Charles S. Peirce.

²⁹ GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Programa editorial Universidad del Valle. 2007. Pg 7

Los estudios que hoy se realizan alrededor del Análisis musical constituyen estudios de carácter interdisciplinar donde a pesar de las diferentes perspectivas, cada aporte realizado contribuye a ampliar el panorama y facilitar un acercamiento más completo al objeto de estudio, manteniendo su visión integral de la comprensión musical. Debido a su asociación con otros campos del conocimiento es conveniente comenzar con generalidades y conceptos o temáticas “exclusivamente musicales”, y de manera cronológica avanzar descriptivamente hasta introducir todas las referencias pertinentes.

Encontramos en el diccionario etimológico de la lengua castellana el aporte hecho por Joan Corominas quien habla sobre la aparición del término *Análisis* y su surgimiento a los comienzos del Siglo XVII, “...derivada del griego *analyo*, <<desato>>, y éste de *lyo*, <<yo suelto>>, queriendo significar el proceso de *descomposición de un todo en sus partes*”³⁰ .

Burmeister (1606) formula una de las primeras definiciones de análisis musical en los siguientes términos: “*El análisis de una composición es la resolución de esta composición dentro de un modo particular y una especie específica de contrapunto, distinguiendo sus períodos y afectos...*”³¹ .

Otro aporte bastante popularizado es el que Ian Bent realizó en un texto para “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. (El nuevo diccionario Grove de la música y los músicos) donde define el análisis musical como “*la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de la estructura*”; es decir, su noción se centra en el funcionamiento estructural del objeto de estudio, las

³⁰ *Ibíd.*, Pg. 8

³¹ *Ibíd.*, Pg. 89

relaciones con factores externos no son de su preocupación. “*Su punto de partida es fenomenológico*”, dice María Nagore ³².

Más adelante, en una revisión de este mismo artículo, Anthony Pople amplía la búsqueda al afirmar que aquel punto de partida estructuralista se supera al reformular la pregunta hacia <<¿Qué significa?>> por cuanto abre la puerta para que las perspectivas semánticas, psicológicas y perceptivas enfrenten el objeto de análisis³³.

Varias definiciones se han dado sobre Análisis musical, muchas de ellas comentan el sujeto de análisis (*texto*) y su *contexto*, otras como la de Jean Molino dibujan una perspectiva moderna sobre los alcances del análisis y por consiguiente lo que constituye: “*No existe el análisis musical en sí, definible de manera sencilla y clara por sus objetivos y métodos, sino una extraordinaria variedad de prácticas analíticas*”³⁴. A pesar de esta afirmación, se puede entender que el análisis musical constituye aquellos comportamientos analíticos que responden a determinados objetivos, “*el auténtico test que se debe plantear el análisis musical, o a un procedimiento analítico concreto, no es si funciona desde un punto de vista teórico o tiene carácter o no de ciencia, sino si responde a sus objetivos, si sus resultados son válidos*”³⁵.

2.2.1 Antecedentes del análisis musical. Como sucede con algunos de los documentos más importantes del canon bibliográfico del campo musical en los que se pretende describir, explicar, desplegar o enseñar algún sistema o método de

³² NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Músicas al sur, 2004. vol 1. Pg. 1

³³ *Ibíd.*. Pg. 2

³⁴ MOLINO, Jean citado por NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Músicas al sur, 2004. vol 1. Pg 6

³⁵ COOK, Nicholas citado por NAGORE, María. El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica. Pg. 8

estudio y/o práctica, los principios del análisis surgen en manuales de composición, de forma y de armonía.

Las diferentes fuentes que se remontan a la Grecia antigua sugieren que un acercamiento de carácter analítico existió en mayor o menor medida, con el fin de mejorar la ejecución musical. Por consiguiente, la tradición cultural griega heredada por Roma reflejaba una creación musical ordenada y orientada por la retórica donde se podía observar el análisis técnico y de contenido. Burmeister es uno de esos primeros autores que sistematizó (primitivamente) unas determinadas maneras de observar la construcción musical; propuso la primera analogía entre las figuras retóricas y las partes de una pieza musical, y expuso su método usando motetes de Orlando de Lassus³⁶.

Aquellas observaciones daban cuenta de la influencia de la retórica como base de la construcción musical, y aunque el impacto que ésta tuvo sobre la mayoría de las artes fue significativo (es claro que en la poesía, literatura y en el teatro encontró fácilmente afinidad), en la música cobró un valor especial representado en un gran corpus teórico que va desde el Siglo XVI al XVIII. Alberto Guzmán Naranjo identifica tres escuelas dentro de la retórica musical de esta época: La *música poética*, las reflexiones filosóficas sobre retórica y música, y las conjeturas entre poética y los afectos³⁷.

La retórica, con su carácter elocuente y persuasivo, dio lugar a la “teoría de los afectos”, cuyo funcionamiento subyacente dentro de la creación del ballet y la ópera ayudó a persuadir a la gran masa, presionada y reducida por el poder de la aristocracia y la iglesia. Consecuentemente, a mediados del Siglo XVIII las técnicas retóricas impartidas junto con la enseñanza de la música perdieron su valor debido al surgimiento de la evidencia (de hechos o ideas) como nuevo criterio de validez.

³⁶ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Op. Cit., Pg 89

³⁷ *Ibíd.*, Pg 92

Así, los preceptos usados por Cicerón (“instruir, deleitar y conmover”) se vieron relevados por la *Estética*, disciplina que luego contribuiría a la formación de identidad del Análisis como campo independiente. Los trabajos resultantes de estas búsquedas facilitaron una terminología adecuada para los teóricos que vendrían después³⁸.

2.2.2 Nacimiento o constitución del análisis musical (Siglo XVIII Y XIX). Hacia finales del siglo XVII nació otro autor que tendría un considerable aporte en la configuración del Análisis musical: Johann David Heinichen (1683 - 1729). Compositor y teórico, participó con su idea de la progresión armónica conforme a las <<notas fundamentales>> que resaltan el nervio principal de una línea melódica. A partir de esta teoría se formularon otras metodologías fundadas en el principio de *reducción* (o eliminación de notas no esenciales)³⁹.

Esta línea de pensamiento la continúa Johann Philipp Kirnberger (1721 – 1783), aunque no de manera muy fructífera debido a su pobre interpretación de las ideas de Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), cuya teoría armónica fundamentada en los principios científicos de regularidades matemáticas en los objetos del mundo propuestos por Descartes le otorgaba el carácter científico, de ‘ley de la naturaleza’, que buscaba para dar explicación verídica/válida sobre el fenómeno sonoro-musical. Fue con Rameau que se estableció la importancia de la armonía detrás de cada nota de la melodía, y es a partir de sus ideas que se comienza a constituir la teoría de la tonalidad⁴⁰.

La influencia de Kirnberger se extiende hasta el trabajo realizado por Heinrich Christoph Koch (1749 – 1816), cuya rigurosa sistematización de la estructura jugó un importante papel en la composición e interpretación, y consecuentemente en el

³⁸ *Ibíd.*, Pg 92

³⁹ *Ibíd.*, Pg 93

⁴⁰*Ibíd.*, Pg 93.

avance del análisis musical. Sus observaciones sobre la frase melódica, los incisos, los períodos, las extensiones, la simetría y proporción, entre otros elementos, contenían detallados procedimientos y características que se comenzaron a convertir en modelos formales⁴¹.

Junto al trabajo realizado por Koch también vale mencionar los aportes de Antoine Reicha (1770 – 1836) y Jérôme-Joseph de Momigny (1762 – 1842). El primero, con sus observaciones sobre la puntuación en la estructura⁴². Y el segundo, con su introducción del concepto rítmico *levé* (alzar) y *frappé* (dar), además de sus extensos trabajos analíticos que llegaron a constituir ejemplos importantes y detallados sobre la realización de análisis de buena calidad. La contribución hecha por estos dos autores llegó a tener una gran consideración en el desarrollo del análisis musical⁴³.

El impacto que tuvo el trabajo de Rameau junto a los avances de la ciencia, causó un radical cambio en la manera en que epistemológicamente se encaraba la música. Hasta este momento, las teorías o ideas habían sido de carácter descriptivo, comentando cómo sucedían las cosas; ahora, inspirados por aquellos éxitos de las teorías científicas, los teóricos cambiaron las explicaciones por propuestas de nuevas maneras del hacer, caracterizados por la exposición de un determinismo musical absoluto, universal. Encontramos un trabajo de este carácter en el relevante aporte de Carl Czerny (1791 – 1857), quien en su <<School of Practical Composition>> instruye minuciosamente en la construcción de cualquier estructura, sin importar su tamaño (un tema simple hasta una ópera), y pone un punto de relevancia en la *reducción* al sugerir comenzar los análisis con el esqueleto armónico de la pieza. Este documento, aunque busca primordialmente que el lector aprenda una técnica compositiva, implícitamente representa un gran trabajo

⁴¹ *Ibíd.*, Pg 93.

⁴² *Ibíd.*, Pg 96

⁴³ *Ibíd.*, Pg 98

analítico que tuvo gran impacto debido al contexto del autor⁴⁴. Junto a este trabajo, existen otros cuyos nombres acercan una imagen más clara de lo que se pretendía con esta nueva perspectiva quasi-científica (por ejemplo, <<Estética aplicable a las artes de los sonidos, de los colores y de la forma. La brújula de la armonía universal>>).

Otro autor que siguiendo las ideas de Rameau, Kirnberger y Heinichen, enriquecería el concepto de bajo fundamental fue Simon Sechter (1788 – 1867), quien con una teoría de encadenamientos de acordes basados en notas fundamentales agregaría otro elemento al orden o la configuración del sistema tonal. Introdujo sistemáticamente la explicación de las ‘notas extrañas a la armonía’, y abordó también el proceso de transición entre tonalidades. Su influencia se ve en la propuesta de Schoenberg quien recogería sus ideas dentro de su contribución.

Hasta ahora se han mencionado varios autores con diversos aportes a partir de los cuales el campo del análisis musical se hizo fuerte e independiente. Contribuciones de toda clase: de contenido teórico-musical, de contenido físico-sonoro, y de logística analítica, es decir, de nomenclatura y demás aspectos sobre la organización del despliegue analítico. Uno de los aportes más populares dentro de estos últimos es la introducción y difusión del uso de números romanos para designar los grados dentro de las progresiones, el cual vino de la mano de Gottfried Weber (1779 – 1839), quien estudió los aportes de distintos autores hasta formar su propia propuesta, donde organizaba el análisis en 8 partes: Una introducción, seis secciones de contenido, forma y significado, y una conclusión. La parte referente al “Significado retórico” y a la “Construcción gramatical del pasaje”, sirvieron de recordatorio dentro del mundo teórico-musical sobre las configuraciones ‘extramusicales’. Su perspectiva ha sido señalada como descriptiva

⁴⁴ *Ibíd.*, Pg 100

(no prescriptiva) por Guzmán Naranjo, quien la interpreta como un “rechazo de la epistemología racionalista”⁴⁵.

Entrados en el siglo XIX, aquellos autores dedicados al campo teórico continuaron con las investigaciones comenzadas por sus predecesores. Los temas en los cuáles se investigaba con más fervor eran las relaciones armónicas, la morfología, la segmentación y transformación temática, y la estructura de la frase. Manteniendo una postura opuesta a la de Czerny, Adolf-Bernhard Marx (1795 – 1866) creía que “*hay tantas formas como obras de arte*”. Movido por la influencia del pedagogo Heinrich Pestalozzi y del traductor y filólogo Wilhelm August Schlegel, Marx concebía toda obra de arte como un elemento sostenido gracias a un modelo inconsciente de obra de la naturaleza. Desplegaba su noción del desarrollo orgánico del hombre dentro de un marco romántico, y en consecuencia, concibió el *motivo* como “*la semilla de la cual crece la frase*”. Sus análisis de las sonatas de Beethoven, abordados desde una perspectiva Hegeliana, están organizados en tres niveles: el material, el espíritu de la obra, y la síntesis de estos dos; presagiando una época de perspectivas integrales que vendría luego⁴⁶.

Tanto Marx como Moritz Hauptmann (1792 – 1868) llegaron a tener una gran influencia en otro de los grandes autores del siglo XIX: Hugo Riemann. Hauptmann, al igual que Marx, propuso desde una perspectiva Hegeliana una teoría fundamentada en principios lógicos. Su sistema armónico conocido como <<dualismo armónico>> confronta los modos mayor y menor, y propone que uno es el inverso del otro; este trabajo será continuado por Riemann (1849 – 1919), que a partir de sus análisis de la obra de Beethoven formula sus teorías del período musical y de las funciones armónicas. En él encontramos otro aporte de tipo logístico-analítico en cuanto a la concepción de una nueva noción de *Motiv* que constituye una herramienta para el análisis, no una configuración con identidad

⁴⁵ *Ibíd.*, Pg 103

⁴⁶ *Ibíd.*, Pg 103

temática; el *Motiv* engloba lo que para él es la base las construcciones musicales: la fórmula <<débil-fuerte>>. A pesar de que en cierta medida su trabajo ha sido superado por nuevas ideas, su aporte expresado en más de cien publicaciones y la fundación del Instituto de Musicología de Leipzig, lo convierte en una figura trascendental para la investigación musical (teoría y análisis)⁴⁷. Molino afirma que el análisis musical en el sentido estricto de la palabra nace con Hermann Kretzchmar (*Führer durch den Concerstaal*) y Hugo Riemann (*satztechnische* o *formaltechnische Analyse*)⁴⁸.

Al pasar la mitad del siglo XIX podemos ver hacia atrás y observar que cada aporte ha enriquecido el campo analítico de la música, y que a medida que se logran éxitos y avances, el carácter de las contribuciones varía. Incluso, se pueden encontrar aportes que vienen desde otras disciplinas como la filosofía y la literatura. En consecuencia a este nuevo ordenamiento epistemológico, la ampliación comienza a agudizarse y a ser más inclusiva de los aspectos que afectan la creación musical. La historia, como elemento contextual de cada creación, cada obra, se vio favorecida en cuanto a búsquedas e investigaciones; fue una época donde varios autores estudiaron las composiciones hechas hace mucho tiempo (Palestrina, Bach, etc.). Las dudas de aquello que fue y que ya no se sabe cómo era sirvieron de puerta para búsquedas nuevas que poco a poco comenzaron a unir fuerzas con otras disciplinas⁴⁹.

Así, en los primeros años del siglo XX, con el surgimiento de la *Gestalt* o Psicología de la forma, se ratifica lo que se inició con Descartes y la ciencia moderna: se refuta el “*prejuicio romántico de que las expresiones artísticas excluyen todo razonamiento analítico*”⁵⁰. Los logros alcanzados en los estudios sobre la percepción visual

⁴⁷ *Ibíd.*, Pg 104 – 105

⁴⁸ MOLINO, Jean. Hecho musical y semiología de la música. Artículo traducido por BROUCHOUD, F. Alí, SAD, Jorge, MILÁN, María Juliana. Pg. 22

⁴⁹ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Op. Cit., Pg 108

⁵⁰ *Ibíd.*, Pg 108

ayudaron a establecer metodologías efectivas en la investigación interdisciplinar y a forjar una próspera unión entre Psicología y Música. Una conjunción que desde comienzos de siglo empezó a ramificarse de acuerdo a toda clase de objetivos y posturas. Investigaciones sobre procesos de creación y percepción surgieron rápidamente. El musicólogo Arnold Schering (1877 – 1941) fue quien realizó el primer trabajo grande de acuerdo a los principios de la propuesta *Gestalista*, encontrando en el principio de *reducción* la base para la expresión de estos principios, y en consecuencia, presagiando nuevos métodos por surgir⁵¹.

2.2.3 Análisis musical en el siglo XX. Entrados en el siglo XX la posición del análisis musical como herramienta en función de la teoría, composición e interpretación se transforma hasta alcanzar un rango de campo autónomo. Surge en este contexto la propuesta del compositor, profesor, crítico y teórico Heinrich Schenker (1868 – 1935). De carácter altamente universalista, su concepción está organizada en tres niveles sustentados en el concepto de *reducción*, la distinción entre *acorde gramatical* y *acorde significativa*, y las progresiones fundamentales⁵². Con Schenker encontramos un salto en la evolución de la nomenclatura exclusivamente analítica debido al uso que hace de distintos signos y gráficos; el uso de pentagramas extras (rescatado de Kirnberger), el uso de los números romanos (introducido por Weber) y su introducción de ligaduras punteadas, ligaduras con cabeza de flecha, línea diagonal, notas con cabeza llena (con plicas y sin plicas), entre otros, demuestran este avance que a la vez hace explícito el desarrollo y la independencia del análisis musical⁵³.

El aporte de Schenker no se dio a través de un documento de su creación, por el contrario, fue en los Estados Unidos donde debido a la cantidad de inmigrantes que llegaban en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial (entre ellos muchos

⁵¹ *Ibíd.*, Pg 109

⁵² *Ibíd.*, Pg 108

⁵³ *Ibíd.*, Pg 113

de sus alumnos) se comenzó la sistematización y “formalización” de las ideas del compositor. Su concepción deductiva se oponía a la perspectiva más generalizada hasta el momento, la visión del objeto desde afuera. Nicholas Cook comenta algunos de los elementos dejados a un lado por Schenker como el ritmo, los motivos, la historia o el contexto de las obras, que aporta átomos de significado en la reconstrucción o meta-percepción del texto musical. La noción de que la música se escribe “por sí sola a través del compositor, gracias a la fuerza de la naturaleza” es lo que lleva Schenker a rechazar el componente histórico del texto musical. Muchos de sus defensores afirman que no es la *reducción* el concepto que expresa su idea, sino una *inversión* que pretendía reproducir el proceso creativo.

Su trabajo ha sido ampliamente aplicado, y como consecuencia, se han manifestado varios críticos quienes tildan su propuesta y posición de arbitraria, empírica, o incluso de radical. A pesar de su visión *universalista* de los objetivos o “el deber” de la música, el análisis Schenkeriano es sólo uno de los tantos métodos y de las muchas perspectivas y teorías que comenzaron a surgir en conjunción con diversas áreas del conocimiento⁵⁴.

Tendencias de carácter más *humanista* surgían gracias al trabajo investigativo acompañado desde las distintas ramas de la psicología, la lingüística, la semiótica, entre otros. Un aporte enfocado hacia la percepción es el trabajo realizado por el director de orquesta suizo Ernest Ansermet (1883 – 1969). Sus habilidades matemáticas le permitieron desarrollar cálculos que representaban la manera en que son percibidos los “sonidos musicales”. Buscaba conjugar la fenomenología y las matemáticas ya que partía del principio de percepción logarítmica por parte de la conciencia (<<la sensación es el logaritmo de la excitación>>). Los fenómenos referentes son aquellas situaciones de conciencia que forman la música en los sonidos. En sus investigaciones concluye que la relación Tónica-Dominante-Tónica

⁵⁴ *Ibíd.*, Pg 114

(I-V-I) es la base fundamental de la forma dentro del sistema tonal al traducir estas tensiones en equivalentes psicológicos.

La noción de *estilo* como aspecto inherente a la historia fue arduamente trabajada por el musicólogo Guido Adler (1855 – 1941). Sus dos métodos para el análisis están guiados por la intención de dejar afuera los prejuicios del historiador y por el reconocimiento de la necesidad de ‘hechos puros’ (o configuraciones objetivas) para el trabajo analítico. De esta manera, propuso su método deductivo y su método inductivo, donde el primero buscaba elementos comunes o de convergencia y puntos de diferencias entre varias piezas, así como vincular obras cronológicamente de manera que se pudiera hacer explícita la conexión entre el estilo y el momento histórico; el segundo, usaba la comparación para posicionar una pieza en función de otras de su mismo contexto⁵⁵.

El trabajo de Adler fue continuado por el danés Knud Jeppesen (1892 – 1974) y el suizo (de origen Austriaco) Ernst Kurth (1886 – 1946). Jeppesen fue enviado a la universidad de Viena en 1922 a terminar su doctorado, siendo este trabajo revisado por Adler. Los aspectos psicológicos subconscientes del estilo fueron su aporte. Postulaba que usando la comparación para definir caracteres comunes que forman identidad en las maneras o configuraciones se podría construir una base para las leyes del lenguaje y evolución musical que traducidas en un plano psicológico harían explícitas ‘ciertas organizaciones y direcciones de la voluntad’. Kurth, también alumno de Adler, trabajó en el proceso de creación musical y estableció tres niveles de actividad: el primero lo llamó *Bewegungsenergie*, y refiere a una operación de la voluntad expresada como energía cinética; el segundo nivel (*Spiel von Spannungen*) hace referencia a las tensiones que surgen cuando un lado inconsciente entra en esa energía; y, por último, el *Erscheinungs form* o la manifestación acústica⁵⁶.

⁵⁵ *Ibíd.*, Pg 116

⁵⁶ *Ibíd.*, Pg 116-117

Es en Alfred Lorenz (1868 – 1939) que “confluyen todos los desarrollos previos del análisis”. Ideas surgidas desde la psicología *gestalista*, de los trabajos sobre creación de Kurth, de los conceptos de Riemann sobre proporción, son percibidas en el aporte Lorenz, aparte de sus gráficos y tabulados donde representa el movimiento armónico, los dibujos modulatorios y el contorno de las formas (constituyendo de tal manera otro aporte “logístico-analítico”)⁵⁷.

Si Lorenz representa varios de los avances hechos, es Arnold Schoenberg (1874 – 1951) quien representa la revisión, nuevos puntos de vista sobre el sistema tonal que introdujeron nuevas maneras de interpretar diferentes situaciones tonales, y que fueron esenciales para el avance del análisis de contenido; sus precisas e integrales definiciones y explicaciones de los fenómenos musicales (prácticos y teóricos) enriquecieron la forma de encarar el contenido musical. Introdujo también conceptos que perduran como *liquidación* (referente al proceso donde una unidad pierde paulatinamente sus propiedades de configuración hasta quedar solo un residuo), y la doble esencia del motivo (elemento y rasgo)⁵⁸. Guzmán Naranjo comenta la propuesta de Jack F. Boss donde busca juntar las concepciones analíticas de Schenker y de Schoenberg por medio de la <<identificación del motivo en términos schenkerianos y la interpretación de las relaciones entre motivos según el concepto de idea musical schoenbergiana>> como uno de los pocos intentos de acercamiento entre posturas medianamente reconciliables⁵⁹.

La concepción de Schoenberg abrió las puertas para los trabajos de autores como Rudolph Reti (1885 – 1957) y Hans Keller (1919 – 1985). Reti, concibió la música linealmente, y a partir de los contornos de los motivos se identifican las células resultantes (carecientes de configuración rítmica) del proceso de reducción del

⁵⁷ *Ibíd.*, Pg 118

⁵⁸ *Ibíd.*, Pg 118

⁵⁹ *Ibíd.*, Pg 119

material temático; también introdujo el concepto de *patrón temático* o *estructura temática*, el cuál posiciona dentro de lo esencial en el análisis. Al igual que en Reti, para Keller la idea-fundamento es una serie de intervalos sin trasfondo rítmico, sin embargo, sí contrastaban en la manera en que cada uno encara la pieza; Reti trabaja cada movimiento por separado, por el contrario, Keller creía que una idea básica daba origen a la totalidad de la estructura y postuló que habían dos niveles o planos en la expresión musical, un fondo (<<background>>) y una dimensión en primer plano (<<foreground>>)⁶⁰.

Un autor que, aunque no tuvo mucha influencia en el mundo académico europeo, pero cabe mencionar debido a que representó una perspectiva más orgánica y menos normativa, fue Donald Francis Tovey (1875 – 1940). Sin negar la presencia de una organización temática, no creía en reglas que sometieran la estructura temática, y culpó a los teóricos por tergiversar lo común o usual, con lo normativo. Su postura tuvo una especie de resurgimiento con los trabajos de Joseph Kerman y Charles Rosen (ávidos críticos del método Schenkeriano)⁶¹.

Los trabajos realizados por Reti y Keller revalorizaron la teoría Schenkeriana a la cual, al igual que Tovey, Pierre Boulez (1925 – 2016) se oponía muy críticamente. Su enfoque, representado en lo que él llamaba <<análisis activo>> buscaba conciliar lo técnico-estructural con la interpretación del trabajo creativo y de la acción perceptiva (entendida dentro de un nivel más *inmanente*: no propuso dentro de su metodología recurrir a fuentes externas o a acciones ‘extramusicales’ para dar significado). Con un acercamiento no lineal hacia el trabajo de la partitura, las operaciones de su método buscaban conocer minuciosamente el funcionamiento de la estructura, y sin importarle mucho si las características de ésta habían sido

⁶⁰ *Ibíd.*, Pg 121

⁶¹ *Ibíd.*, Pg 120

configuradas consciente o inconscientemente, acercar las explicaciones del fenómeno estructural al resultado musical⁶².

Así, a mediados de los años cincuenta las teorías “herméticas” nacidas de la tendencia estructuralista (la teoría matemática de los conjuntos, las gramáticas generativas, etc.) ayudaron a crear la sensación de lo que María Nagore llama sarcásticamente “el triunfo del análisis”. Debido a la incesante renovación y surgimiento de métodos, las ganas de hacer más humana la ciencia, y la necesidad de apoyar pedagógicamente las nuevas teorías armónicas (serialismo, dodecafonismo, y otros sistemas o ideas de creación musical), el éxito del análisis se puso en función de la cantidad y calidad de información y conocimiento que surgía, sin embargo, se ignoraba que simultáneamente se gestaba la gran crisis del análisis musical: “lo que está en crisis, más que la práctica analítica, es la propia concepción del análisis”⁶³.

La búsqueda de ese carácter científico que desde Rameau se agudizó se había propagado hasta permear la gran mayoría de investigaciones; el análisis musical buscaba un estatus de ‘ciencia’, y así continuó con las investigaciones llevadas después de la primera mitad del siglo. Sin embargo, también desde los años cincuenta la etnomusicología comenzó a avanzar en las investigaciones que trataban la creación musical y notaron que el resultado musical es una “síntesis de los procesos cognitivos individuales y de su maduración en el contexto social”, y por consecuencia hay cierta equivalencia en la organización social y la musical. Esta afirmación abrió aún más las puertas a las ciencias sociales, que poco a poco comenzaron a tildar el estructuralismo existente en aquella época de “positivismo trasnochado”, y empezaron investigaciones con un enfoque más antropológico, dispuesto a encarar distintos elementos extramusicales.

⁶² *Ibíd.*, Pg 123

⁶³ NAGORE, María. El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica *Músicas al sur*, 2004. vol 1. Pg. 5

La importancia de la lingüística, y la teoría de la información y cibernética en el desarrollo de la teoría musical, comienza una vez finalizada la segunda guerra mundial. Establecida como ciencia por Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), en su libro póstumo “Curso de lingüística general” (1916) establece los principios de la lingüística estructural moderna, y postula bajo el nombre de *semiología* una ciencia general de los *signos* la cual abarca cualquier sistema de signos, siendo el lenguaje uno de éstos. Este estatus de ciencia no fue alcanzado sino hasta mediados de los años cincuenta, tres décadas después de que Saussure hubiera planteado su propuesta. Varios autores tuvieron gran éxito con sus postulados: Jakobson, Hjelmslev, Chomsky, entre otros; la lingüística estructuralista también estuvo bien representada por Lévi-Strauss, Jean Piaget y Roland Barthes. Sin embargo, de los aportes relevantes aterrizados dentro del campo musical (análisis lingüístico de la música) realizados durante la época, hay que mencionar los trabajos de Bruno Netti y Nicolas Ruwet, siendo el segundo uno de los primeros en trabajar desde la rama fonológica. (La información que compete al campo de la semiótica se trabajará más a fondo en el siguiente apartado, y debido a la influencia de la lingüística en el surgimiento de la semiótica como disciplina, ésta también será trabajada con más profundidad cuando se comente lo que compete al campo semiótico.)⁶⁴.

Como se ha podido constatar, es complicado hablar de análisis musical sin mencionar trabajos y avances hechos en otras áreas del conocimiento a las que se ha asociado. La teoría musical se había nutrido con los avances de contenido hechos dentro de la disciplina; la proliferación de diversos sistemas, diversas teorías y propuestas musicales como el dodecafonismo, el serialismo integral, el neoclasicismo, la música aleatoria, la música electrónica y electroacústica, la música espectral, entre otros experimentos, superó el sistema armónico que se tenía y estas nuevas actividades musicales buscaron su sustento teórico dentro de diversas disciplinas. Una de esas disciplinas que ha estado siempre ligada a la

⁶⁴ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Op. Cit., Pg 123

música es la matemática, que junto a los avances hechos en la teoría de la información y la cibernética (la velocidad y exactitud en las operaciones, y la oportunidad de almacenar información) explotó su potencial y permitió llevar a cabo cálculos y procesos estadísticos sobre varias acciones, situaciones, o eventos musicales que antes no eran posibles (o factible) realizar. Gracias al avance en el área computacional, surgió el <<análisis proporcional>>, que estudia las proporciones de las obras y del que han surgido interesantes observaciones como las proporciones en el trabajo de Bartok, donde una de las más populares está basada en la proporción aurea derivada de la sucesión o serie Fibonacci, o las proporciones subjetivas correspondientes al 'valor' de las letras de alguna palabra o un nombre, como el uso de B+A+C+H (2+1+3+8, de acuerdo a su posición en el alfabeto)⁶⁵.

En el campo de la composición (como ya hemos visto, los aportes hechos en cualquier área del ejercicio profesional musical, contribuye al desarrollo del análisis musical), Xenakis empleó varios principios de carácter matemático. Formado como ingeniero y con avanzados conocimientos de matemáticas, Xenakis concibió la música a partir de fuertes analogías entre ésta y la arquitectura, que interpretó como la materialización de abstractos cálculos matemáticos; la aplicación de teorías de probabilidad (La ley de los números largos), teoría de juegos, teoría de grupos, álgebra booleana, entre otros procedimientos matemáticos, mantenía siempre un carácter indeterminado, y a la vez, un objetivo definido. "La nota individual es solamente una más dentro de una colección de notas que interactúan de forma compleja cada una de ellas con poco peso importancia por sí misma...Sin embargo, la estructura general está cuidadosamente calculada para producir un resultado definitivo y predecible". Aquella noción de equilibrio era el marco conceptual de su música, no apoyaba lo aleatorio como Cage, ni secundaba el serialismo⁶⁶.

⁶⁵ *Ibíd.*, Pg 138

⁶⁶ *Ibíd.*, Pg 138

En 1971 publica la revisión y expansión de su libro <<Musiques formalles>>, ahora titulado <<Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition>> (Música Formalizada: Pensamiento y Matemáticas en la composición) donde despliega su método de aplicación de estos principios matemáticos con más información. Este aporte teórico-interdisciplinar amplió el campo del contenido musical que se debía abordar para el estudio pertinente de una obra con semejantes características, y como consecuencia, confirmó la necesidad de los músicos de investigar y conocer sobre otras áreas del conocimiento que desde hacía años estaban teniendo un gran impacto en el avance de la música en general⁶⁷.

Al igual que Xenakis, Pierre Schaeffer encaró su trabajo desde un enfoque de aplicación matemática. Señaló que las nuevas teorías, nuevos sistemas y experimentos musicales que se hacían, la producción de sonido que innovaba con nuevas técnicas gracias al avance tecnológico, y la inclusión de ‘las músicas exóticas’ o las músicas, nativas, autóctonas de cada país, llevaban a replantear los principios y las reglas. En su <<Tratado de los objetos musicales>> busca acercar el objeto musical y el fenómeno físico con el trabajo perceptivo y la experiencia musical, a partir de las observaciones realizadas que se mencionaron antes⁶⁸.

2.2.4 Marco referencial semiótico. Para comenzar con el despliegue del marco informativo correspondiente al elemento *semiótico* que compete al modelo de análisis que va a ser aplicado durante el proyecto, es necesario realizar una breve aclaración entre los términos *semiótica* y *semiología*. Eco nos recuerda el origen compartido de la disciplina: por una lado, de la mano de Ferdinand de Saussure, quien en su “Cours de linguistique générale” establece los nuevos principios de la lingüística estructural y despliega al mismo tiempo la existencia de una ciencia general del *signo* que abarca todos los sistemas sígnicos, y la llamó *Semiología* (“Ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”); mientras,

⁶⁷ *Ibíd.*, Pg 138

⁶⁸ *Ibíd.*, Pg 139

en Norteamérica, el filósofo Charles Sanders Peirce definía una “doctrina de los signos” y la llamó *Semiótica* (término que tomó prestado de Locke). González Martínez aclara que estas diferencias de terminología no deben ser mayor preocupación. La *International Association for Semiotic Studies* estableció *semiótica* como término indicativo de la disciplina, sin embargo, es común el uso del término *semiología*, sobretodo en contextos francófonos.

Como se mencionó recién, el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (que constituye una obra póstuma, ya que fueron dos de sus alumnos junto a Albert Riedlinger quienes juntaron sus apuntes y los de otros compañeros de clase para reconstruir la visión del lingüista suizo, trabajo que, a su vez, ha sido revisado y corregido en dos ocasiones) establece una de las primeras nociones respecto a una ciencia del *signo*. A pesar de que su inmediata motivación es el tratamiento lingüístico, en comparación con las tendencias lingüísticas más fuertes del siglo diecinueve, introduce nuevas dimensiones de interpretación del área de competencia (la lingüística) que la hacen más inclusiva respecto a las diversas expresiones del *signo*, y no sólo la correspondiente al lenguaje.

A continuación, un breve despliegue de la propuesta Saussureana:

Como nos recuerda Victorino Zecchetto, “para comprender el pensamiento de Saussure es preciso recordar que el campo específico de su trabajo fue la lingüística”⁶⁹. El camino evolutivo que había llevado al estado en que se encontraba esta disciplina antes de la participación de Saussure había comenzado con la *gramática*. Esta se encargaba principalmente de establecer una normativa para diferenciar las maneras correctas e incorrectas del lenguaje. Apareció después la filología, preocupada por estudiar la evolución y estructura del lenguaje, sus aspectos referentes al estilo y la forma. Y luego, al ver que se podían hacer

⁶⁹ ZECCHETTO, V. Seis semiólogos en busca del lector. Abya-Yala/UPS, 2013. Pg. 21

comparaciones entre distintas lenguas, surgió la gramática comparada de la mano de Franz Bopp y otros académicos. Así, alrededor de 1870, las dudas sobre las condiciones de vida de las lenguas comenzaron a surgir, y empezó el nacimiento de la lingüística. *Life and Growth of Language* (1875) de William Dwight Whitney y la creación de la *Junggrammatiker* le dieron un primer impulso a la lingüística, y constituyeron el contexto lingüístico en el cual Saussure tuvo su participación.

Ferdinand de Saussure provenía de una familia de intelectuales con formación científica y quizás este fue uno de los factores que lo motivó a buscar una sistematización más aguda/eficiente y completa con carácter científico de las lenguas; consideraba el lenguaje como un sistema, un objeto científico. De allí que uno de los primeros cuestionamientos que se hace es de orden epistemológico; para ese momento, las lenguas eran percibidas como listas de palabras que designan cosas, y no, precisamente, como un sistema, un conjunto interrelacionado cuyos elementos constitutivos o partes están organizados y configurados para funcionar de manera conjunta. Propuso pensar la lingüística en un marco sígnico más amplio o general al que llamó *Semiología*. Esta ampliación del estatus del lenguaje fue una de las novedades de la propuesta Saussureana que dio la oportunidad a otras perspectivas que participaran del avance en el campo lingüístico: “... *el problema lingüístico es ante todo semiológico...si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que captarla primero en lo que tiene de común con todos los demás sistemas del mismo orden*”⁷⁰.

Un segundo aporte de la propuesta lo constituye la elaboración de ciertas “contraposiciones metodológicas” (dualidades en relación dialéctica) con el fin de “*dar razón de la compleja realidad del objeto lingüístico*”⁷¹

⁷⁰ SAUSSURE, Ferdinand citado por ZECCHETTO, V. Seis semiólogos en busca del lector. Abya-Yala/UPS, 2013. Pg. 24

⁷¹ ZECCHETTO, V. Seis semiólogos en busca del lector. Abya-Yala/UPS, 2013. Pg 24

1. Lengua - Habla
2. Significante – Significado
3. Arbitrario (inmotivado) – Racional (motivado)
4. Sintagma – Paradigma
5. Sincronía - Diacronía

Estos paralelismos son los que le dan dinamismo y unidad al sistema lingüístico y especifican las funciones de cada parte:

1. La distinción entre *lengua* y *habla* es una de las primeras comparaciones que establece, y nace desde una perspectiva histórica. Define la *lengua* como la estructura y la fachada del sistema de un idioma; la posiciona como un objeto bien definido, que no es modificable por cada individuo, sino que surge y se modifica en función del consentimiento de la sociedad; es un objeto en cuanto que podemos apropiarnos de su sistema subyacente y estudiarlo, (las lenguas muertas pueden ser aprendidas a pesar de que no sean vigentes). El *Habla* es la realización sonora e individual (o práctica) del lenguaje.
2. Para Saussure, el *signo* es una díada constituida por una representación sensorial de algo (**significante**) y su concepto (**significado**), es decir, para él, llamamos *signo* a la unión de la idea de *algo* con el término que designa ese *algo*: “... el signo lingüístico toma consistencia al vincular el elemento fónico-acústico y el concepto asociado con él”⁷². A pesar de esta afirmación, la personalidad que asigna o impregna al signo lingüístico la conjunción o el lazo de estos dos aspectos es arbitraria. No hay una correspondencia natural para que los términos que usamos designen las ideas o conceptos que designan, sino que nos encontramos frente a las decisiones aleatorias o arbitrarias de las generaciones que crearon las lenguas y todas aquellas que las hacemos ir

⁷² *Ibíd.*. Pg 28

cambiando. Esa arbitrariedad lo lleva a afirmar que la lengua es un sistema de “valores puros donde cada signo toma consistencia por su relación de oposición a otro”.

3. En una continuación de signos pueden delimitarse dos géneros de relaciones: Uno **sintagmático**, que determina el grupo de signos relacionados a la cadena, y otro de tipo **paradigmático**, que se constituye en función del núcleo compartido o elemento común a una serie de signos. Es decir, las combinaciones de orden sintagmático se apoyan en la sucesión de palabras cuyo fundamento es precisamente la continuación, la imposibilidad orgánica y fisiológica de pronunciar dos palabras a la vez; por el contrario, la *relación asociativa* (expresión que usaba Saussure) liga o relaciona palabras que comparten virtualmente (en ausencia) una serie de elemento común (de paradigma), por ejemplo: aprendizaje, aprender, aprendamos, etc. Este reconocimiento va a fundamentar la actividad semiótica de la visión de Saussure, que se define como “*el movimiento de lo virtual a su actualización*”.

4. Una de las distinciones conceptuales más relevantes que hace Saussure tiene que ver con las observaciones en función del tiempo, es decir, si el estudio detalla la evolución histórica de un idioma (**diacrónico**), o si el análisis describe el estado de un idioma en determinado punto evolutivo (**sincrónico**). Afirmó que si se pretende comprender el funcionamiento de los principios que rigen el dinamismo de una lengua es necesario valorar el sistema de la lengua a partir de dos ejes: el *eje de la simultaneidad*, que corresponde a la relación entre cosas que existen al mismo tiempo, y el *eje de las sucesiones*, en el que se juzgan las cosas de una a la vez, pero se puede identificar la cadena de cambios o acontecimientos observados en el anterior eje. En resumen, son categorías que permiten enfrentar el estudio de la lengua como fenómeno social dinámico, y como sistema que se fue construyendo a lo largo del tiempo.

Saussure los principios de producción del signo, y como consecuencia su teoría de los signos no es tan sólida ni inclusiva en comparación con la de Peirce. Su interés se centró alrededor del signo *lingüístico*, aunque la voluntad de su pensamiento sí pretendía abarcar o construir una teoría general del *signo* presente en la vida social.

La teoría Saussureana se revalorizó cuando en los años sesenta cuando la teoría crítica de los medios de comunicación y la perspectiva estructuralista “revivieron” el pensamiento del lingüista y lo aplicaron a sus especificaciones disciplinarias, esto demostró que uno de sus más relevantes aportes fue el de haber dejado un marco teórico sólido y a la vez flexible que permitió a otras áreas del conocimiento tomarlo prestado como modelo para la realización de diversos estudios y varias investigaciones. Recién en los años 80 fueron encontrando los límites de este enfoque estructuralista, lo que significa que fueron 58 años en los que se aprovechó y se expandió la visión del lingüista suizo.

A diferencia de la temprana atención que recibió el trabajo de Saussure, la propuesta semiótica de Charles S. Peirce tardó varios años en ser reunida (ya que al igual que Saussure, no dejó ningún texto formal sobre su teoría semiótica, sino que también se ha venido reconstruyendo a partir del material encontrado), entendida, y aplicada sistemáticamente dentro de alguna disciplina o área del conocimiento.

Un año después de la aparición de la obra póstuma de Saussure también comienza a surgir la obra póstuma de Peirce; aunque mientras estuvo vivo sólo publicó un libro referente a sus trabajos astronómicos y geofísicos (*Photometric Researches*, 1878), su esposa, Juliette Froissy, vendió sus manuscritos a la universidad de Harvard, y en 1923 el filósofo Morris Cohen logró publicar la primera antología de estos textos, *Chance, love and logic* (“Oportunidad, amor y lógica”). Paralelamente surgía la obra de Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards, *The meaning of meaning* (“El significado del significado”) que logró filtrar la atención hacia la

semiótica Peirceana. Desde 1931 hasta 1935 se publicaron los primeros seis tomos de *Collected Papers* (“Papeles recolectados”); en 1958 salieron otros dos volúmenes (los 8 tomos fueron editados por la Universidad de Harvard); y, en 1997 la Indiana University Press editó una nueva colección de los *Collected Papers* y la correspondencia que compartió con Lady Viola Welby, donde se pueden percibir sentimientos y otro carácter de su visión que no se observaban en sus otros textos.

Peirce escribió innumerables artículos para revistas académicas especializadas, vale mencionar que su formación no fue solamente en filosofía, desde pequeño fue instruido en las matemáticas, física, química y lógica, instrucción que se puede evidenciar en su título de licenciatura en matemáticas, su maestría en química, sus artículos técnicos y metodológicos sobre lógica matemática, la dirección de varias tesis doctorales, entre otros logros académicos alcanzados por el filósofo.

MARCO REFERENCIAL MODELO SEMIOLÓGICO TRIPARTITO

ORIGEN

El modelo semiológico tripartito surge a partir del trabajo realizado por los semiólogos Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez. En 1975, Molino publica “*Hecho musical y semiología de la música*” donde, compartiendo la noción del signo de Pierce y partiendo de un cuestionamiento a las definiciones de música, identifica o señala las inconsistencias en las nociones que se han mantenido desde siglos atrás respecto a qué es la música y cómo se ha venido observando esto mismo. Reconoce en las varias definiciones que se han dado una triple esencia de lo que llamamos música, ya que ha sido definida según sus condiciones de producción, los efectos en los receptores, y como *objeto* sonoro.

Les asigna un carácter esencial e inherente a estas tres dimensiones afirmando que el fenómeno musical no puede ser definido correctamente sin la consideración de

este triple modo de existencia, que, consecuentemente, fundamenta la especificidad sónica. Identifica como primer problema en la racionalización/'construcción' y conceptualización del soporte teórico musical la suposición o falsa (descuidada) racionalización general de una *pureza* existente en el sistema occidental. Entiende que lo que se ha constituido como teoría musical es resultado de un determinado camino evolutivo que ha logrado reclamar para sí cierto campo del conocimiento, y por tal, mantiene sus límites y sus especificidades. Sin embargo, Molino comenta el trabajo realizado por la etnóloga Geneviève Calame-Griaule respecto a la tribu de los Dogon con el fin de ilustrar un primer cuestionamiento hacia los límites de la *música* que las definiciones previas han dado forma: **“la diferencia entre el canto y la palabra ordinaria no es una diferencia de naturaleza, sino, podríamos decir, de grado”** (Molino cita a Calame-Griaule. *Hecho musical y semiología de la música*). Así, plantea que la música no puede ser definida solamente en términos de su material, porque haría entrar en consideraciones lingüísticas y acústicas.

Además de esta limitación, Molino señala la falta de universalidad en aquellas definiciones: **“¿Qué cosa existe en común entre las sinfonías de Mozart y los cantos aleteados de los Esquimales de Quebec, entre el arco musical de los Bosquimanos y el Hendang bilanés, entre la improvisación reglada de las músicas tradicionales y la composición escrita de los creadores occidentales?”** (Molino. *HMySM*). Al analizar detenidamente la historia de la música, el autor afirma que el proceso evolutivo del sistema musical occidental es un proceso de racionalización y concretización, donde se ha tomado como normativo aquello que simplemente es común o usual, y la describe como una “práctica reglada” en la cual, para su realización, se excluyeron todas las demás manifestaciones musicales de las demás culturas, y las consideraciones que éstas puedan generar: **“No existe una música, sino las músicas; no la música, sino el hecho musical. Este hecho musical es un hecho social... el problema de la unidad de la música es la de hacerla estallar en dos, diferenciando una música**

occidental pura y racionalizada, y re-enviando a la impureza todas las otras músicas”.

Así como las prácticas sociales de los Dogon ponen en duda el estatus de las definiciones previas, Molino le reconoce a Descartes el aporte de la separación entre esas dos nociones que solían conjugarse en una (la proporción o relación matemática, y la percepción subjetiva de éstas), y consecuentemente, la superación de la teoría de los afectos. Identifica en Descartes un momento crucial para diversas disciplinas, sobre todo, por su impacto en el cambio de paradigma filosófico y epistemológico que revolucionó la ciencia, y evidencia en él el comienzo de la distinción entre música y ciencia de los sonidos (*acústica*). Así, en el siglo XVII, la acústica se desprende del arte musical, y aunque este avance en la física haya superado los alcances de la teoría de la expresión de las pasiones en la música, conlleva a deslumbrar una sorprendente característica: el sistema occidental se basa sobre la naturaleza de las cosas. Según Max Weber, lo irracional se encuentra en las mismas semillas del sistema: la ‘conveniente’ temperación, la disimetría en la escala, las debilidades de su configuración lógica, entre otros aspectos tomados como absolutos en algún momento; un sistema fundamentado en unidades incompletas, irracionales, deja de ser suficiente en un punto dado. Este germen irracional en el sistema es lo que previamente llevó a creer en esa ‘pureza’ que Molino pretende desmentir.

Y es también allí a lo que Weber atiende cuando analiza los encadenamientos histórico-epistemológicos y da cuenta de la “separación” o abstracción del corpus teórico musical del esqueleto fenomenológico del hecho musical; **“no es que la evolución de la música occidental no haya contribuido por una parte a destacar las totalidades de las que está integrada y a purificarlas, sino que esa purificación no es más que relativa”**, y concluye al autor afirmando que aquella música *pura* es un “artefacto”, un diseño resultante de un corte arbitrario al hecho social total.

Estos cortes arbitrarios no son extraños en las ciencias humanas, basta con analizar la situación disciplinaria y observar que el área del conocimiento ha sido segmentada en diversos dominios que en su abstracción parecen no tener punto de contacto entre ellos, a pesar de pretender dar explicación o base teórica a los mismos fenómenos. No es nuevo saber que el hecho musical es un hecho social, y que la sociedad, o más bien, las sociedades, están sometidas a un proceso de cambio constante y orgánico, y como consecuencia, el hecho musical es ampliamente variado y multifacético debido precisamente a que constituyen, en un contexto (lugar y tiempo) determinado, una unidad global.

DESCRIPCIÓN DEL MODELO

Cuando Molino presentó su propuesta de la tripartición en Canadá, usó un juego literario (popular en el siglo XVIII) que consiste en producir un enunciado siguiendo la estructura *A es a B lo que X es a Y*, y cuyo contenido (es decir, *A*, *B*, *X* y *Y*) puede ser libre (términos al azar), por ejemplo: *Colombia es al Mar lo que los Ratones son al Aceite*. Aunque esta frase fue emitida sin reflexión previa, sí fue construida bajo un **“modelo de una relación lógica clara”** (Nattiez, Jean-Jacques. *De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en ‘La Cathédrale engloutie’ de Debussy.*), y por tal es posible para el lector u oyente (receptor) extraer de la variedad de significantes asociados a los términos aquellos que permiten la construcción de un cierto *sentido*. De la práctica de este juego, Molino demostró/concluyó el triple modo de existencia de la *huella*. A continuación, las conclusiones que sacó a partir de esta práctica:

- Debido a la elección aleatoria de los términos, podemos afirmar que la estrategia creativa carece de una pretensión significativa. Molino advierte también que aunque esto es así, es cierto que el enunciado existe según una regla de juego.

- Es posible para el receptor designar un sentido a partir de *la constelación de significados posibles*, y como tal cadena infinita de interpretantes existe, el enunciado no puede ser considerado un mensaje a *decodificar*, sino que es la construcción de un tejido de significantes que surgen de la forma simbólica en función de su objeto. Esta aclaración revolucionó el esquema/diagrama clásico de la comunicación debido a que no se garantiza que la red signifiante sea la misma desde y hacia la forma.

- Al observar la estructura del enunciado, aún sin saber sus condiciones de producción, es posible identificar el modelo estable de paralelismos y deducir la fórmula del modelo. Esto es posible debido a que el enunciado existe bajo una forma material (escrita o audible) y se presta para el análisis de sus configuraciones.

Por medio de la aplicación de este juego literario Molino pudo demostrar que desde una perspectiva semiótica, la forma simbólica o *huella* está constituida por tres dimensiones: el nivel poiético, el nivel estésico y el nivel neutro o inmanente.

Nivel poiético: Aun cuando la huella es carente de una pretensión o intención signifiante, es resultado de un proceso de creación que es posible reconstruir o describir; estas consideraciones pertenecientes al mundo del emisor constituyen esta dimensión.

Guzmán Naranjo cita a Platón y hace referencia al uso de Cornelius Castoriadis de este término (*poiésis*, poiético) para referir a la creación y lo que viene de ello; **“...Pero también sabes que no se llaman *poietai*, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de la creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso... únicamente a esto se llama, en efecto, *poiesis* y *poietai* a los que poseen esta porción de creación”** (Guzmán Naranjo cita a Platón. *El Banquete*. Primera conferencia. Curso de análisis. Maestría en teoría de la música, Universidad EAFIT).

Nivel estésico: Refiere a aquello que pertenece al mundo de los receptores, quienes participan en un proceso activo de percepción en el que asignando una configuración de significaciones a la forma (mensaje) construyen la significación del mensaje.

Nivel neutro: También llamado *Nivel inmanente o material*, hace referencia a la “huella” o manifestación física del hecho, la cual puede ser observada y analizada en sus propiedades inherentes de existencia. **“Hay una existencia material independiente de las estrategias de producción que le han dado origen y de las estrategias de percepción de las cuales se vuelve motivo”** (Nattiez. *De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en ‘La Cathédrale Engloutie’ de Debussy.*)

Nivel Poiético: La forma simbólica es resultado de un proceso de creación, que, haya sido intencional o no, es posible describir o reconstruir. Las significaciones de este nivel suelen ser las del emisor.

SITUACIONES ANALÍTICAS

De las tres dimensiones que propone el modelo de análisis se despliegan seis situaciones analíticas que establecen la metodología del trabajo analítico completo, y que permiten la recolección de información de manera sistemática que facilita la organización de los elementos con los que se concluye el estado de la comunicación de la obra.

- La primera situación analítica, *análisis del nivel neutro o material*, demanda la observación de las configuraciones inherentes a la *huella*, es decir, en esta situación analítica “*se atacan las configuraciones inmanentes de la obra*” (Nattiez, *De la semiología general a la semiología musical*). Nattiez cita al compositor francés Pierre Boulez para ejemplificar el concepto de este nivel: “*Si he podido destacar todas estas características estructurales, es porque se*

encuentran ahí y poco me importa si han sido puestas en práctica consciente o inconscientemente...”.

Es en esta situación donde el analista puede aplicar diversos modelos analíticos que lo acerquen a la profunda observación de la configuración de las estructuras de la pieza. Es decir, el *nivel neutro* permite la inclusión de varios otros modelos analíticos que permitan escudriñar la *huella* y “*dar cuenta de las relaciones entre las configuraciones constitutivas de la obra*”.

- La segunda situación analítica que se desprende en la metodología del modelo es la situación que Nattiez llama *análisis poiético inductivo*. Esta situación refiere al acceso que puede encontrar el analista al observar determinadas ideas, elementos, procedimientos y/o demás características que se organizan de modo que representan un material valioso y esencial para la construcción de la obra.

Es en este nivel donde partiendo de la observación de las estructuras en el *nivel neutro*, el analista debe encontrar argumentos que las soporten. Debido a la necesaria comprobación de aquellas observaciones, Nattiez propone tres categorías para organizar los elementos que las evidencian. La primera comprobación es de carácter estructural, es decir, da cuenta de las relaciones estructurales entre los elementos propuestos; la segunda viene de la mano de las relaciones estadísticas, es decir, las relaciones son lo suficientemente numerosas como para no ser un resultado casual; y la tercera es de orden estilístico (la especificidad de la relación no habla de un elemento estándar o común).

- La tercera situación analítica, *análisis estésico inductivo*, “*es la que consiste en hacer hipótesis sobre la manera en la que una obra es percibida cuando uno se basa en la observación de sus estructuras*”. Debido a que la búsqueda principal de las pertinencias estésicas se da en un plano de tiempo real, es decir, en la escucha del oyente, no en la percepción continua que el analista puede realizar

en el estudio de la obra, se hace necesario implementar una teoría estética que dé razón de lo percibido en la obra.

Nattiez propone la teoría estética de Leonard Meyer (*Explaining Music*) quien la expresa a manera de fórmula, donde los valores superiores se dotan de una cualidad positiva, y los valores inferiores, de una negativa.

Regularidad del patrón + individualidad del perfil + similitud construcción patrones

Variación de eventos intervienen + distancia temporal entre eventos

“Mientras más grande sea la variedad de eventos que intervienen, así como la separación en tiempo entre dos eventos comparables, más patente tendrá que ser el perfil del modelo si debe ser percibida una relación conformadora”

- La cuarta situación analítica en la metodología del modelo es el despliegue del *análisis poiético externo*. Contrario al *inductivo* donde el analista realiza hipótesis desde las observaciones sustentadas en la teoría poiética (relaciones estructurales, estadísticas y estilísticas), en el *análisis poiético deductivo* (o *deductivo*), el analista debe partir desde la revisión de material fuera de la obra, como esbozos, entrevistas, diarios, o demás material que acerque las estrategias creativas de la obra a consideración.

Nattiez advierte sobre la dificultad de llevar a cabo esta situación analítica debido a lo variable de las posibilidades de acceder a archivos y registros de los compositores.

- La siguiente situación analítica, *análisis estético externo*, se construye desde la información que los oyentes comparten y que se logra reunir para contrastar con las hipótesis que surgen en la situación analítica correspondiente al *análisis*

estésico inductivo. Nattiez advierte sobre los límites de la ciencia cognitiva, sin embargo, ideó un protocolo de experimento para contrastar las hipótesis planteadas por el analista y la percepción de los oyentes.

El protocolo de experimento es progresivo y busca ver si las estructuras son percibidas en las primeras escuchas o si se hacen más evidentes una vez pueden observarse en la partitura. Está organizado en cuatro etapas:

1. Se pregunta a los participantes si perciben un motivo a lo largo del pasaje, y cuál sería éste. Seguido a esto escuchan el primer pasaje.

Los oyentes escriben una hoja dicho motivo.

2. Se toca en el piano el motivo y se les advierte que aquel es el motivo. Seguido a esto se les pregunta si percibieron aquel perfil o motivo en otras partes además del comienzo, así haya sido traspuesto, invertido, ampliado, etc. Los sujetos dan respuesta nuevamente en la hoja sin haber escuchado el fragmento.
3. Se hace una segunda audición y se repite la pregunta.
4. Se comparte la partitura con los oyentes participantes del protocolo de experimento y se les pide marcar con círculos las pariciones de los motivos en cuestión.

- A la sexta situación analítica, *análisis comunicacional*, le corresponde dar razón del estado comunicacional de la obra, es decir, contrastar si las hipótesis formuladas durante el nivel neutro son lo suficientemente pertinentes tanto para el nivel poético como para el nivel estésico.

APORTE O AMPLIACIÓN

El aporte del modelo tripartito al análisis musical es fundamentalmente la inclusión de una metodología que, en función de los objetivos de su búsqueda, permite

abarcando la mayor parte de elementos musicales y extra musicales que facilite la afirmación del estado de comunicación de la pieza, es decir, que dé razón de las estrategias de creación, de sus resultados en la partitura y en la interpretación, y de las maneras de percepción de la obra.

3. METODOLOGÍA

La investigación se llevó a cabo mediante el uso del enfoque cualitativo debido a que “reivindican el abordaje de las realidades subjetiva e intersubjetiva como objeto legítimo de conocimiento científico”⁷³. Es decir, resalta la particularidad o individualidad de las decisiones y las acciones que revelan el carácter autónomo de los sujetos, y los vincula con el fin de configurar una visión incluyente de dichas realidades subjetivas.

3.1 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Las obras analizadas evidencian que su selección fue acorde con los siguientes criterios: Son obras de compositores colombianos, están suscritos a distintos lenguajes musicales del siglo XX, y dimensionan diversos formales –de pequeño, mediano y gran amplitud.

Las obras seleccionadas para el análisis son las siguientes:

- -Preludio, Variaciones y Presto Alucinante. Op. 190 de Blas Emilio Atehortúa.
- -Suite Breve de Luis Carlos Figueroa
- -Trozo en el sentimiento popular No. 6 de Guillermo Uribe Holguín

Blas Emilio Atehortúa:

Nació en Santa Helena, Antioquia, el 22 de octubre de 1943. Se caracteriza por un estilo sincretista en el cual reúne diversas manifestaciones o expresiones musicales,

⁷³ SANDOVAL CASILILMAS, Carlos Arturo. El proceso de investigación, enfoque cualitativo. Bogotá ICFES, 1996, Pg. 15

entre las que se destacan el atonalismo, el respeto por las formas pre-clásicas, la influencia nacionalista, y su gusto por la calidad del tratamiento rítmico. Es meritorio su trabajo pedagógico dentro y fuera del país.

Acreedor de premios nacionales de composición y diversas distinciones, le fue otorgada la Cruz Oficial de la Orden del Mérito Civil del Rey Juan Carlos en Madrid, en 1982.

Guillermo Uribe Holguín:

Nacido en Bogotá (1880 – 1971). Con empuje y visión futurista pudo sacar adelante un proyecto de conservatorio musical, tomado del molde francés, y establecer una orquesta sinfónica que creció y evolucionó hasta convertirse en la actual Orquesta Sinfónica Nacional. Compositor prolífico, el listado de obras de Uribe Holguín incluye once sinfonías, veinte trozos sinfónicos variados, diez cuartetos para cuerdas, siete sonatas para violín inspiradas en textos de poetas nacionales y franceses.

Luis Carlos Figueroa:

Nació en Cali el 12 de octubre de 1923. Su catálogo abarca alrededor de 138 obras compuestas, en su mayoría, para formato de cámara. Escribe obras para orquesta sinfónica, para pequeña orquesta, música para piano, para guitarra, de cámara, música vocal, para canto y piano, coro a capella, coro con acompañamiento, arreglos corales, transcripciones y/o adaptaciones, arreglos instrumentales, e himnos^{74 75}.

CARACTERÍSTICAS DE LA POBLACIÓN PARTICIPANTE DE LA ENTREVISTA DE GRUPO FOCAL

Los sujetos participantes del protocolo de experimento, y por tal, de la entrevista de grupo focal y de la entrevista individual estructurada son estudiantes de la carrera de Licenciatura en Música UIS que ya cursaron las asignaturas del ciclo básico, es decir, aquellas materias que despliegan la información de la teoría musical, como Armonía, Forma, Historia de la música, Teoría musical y solfeo, Contrapunto, además de también haber cursado la clase de Audición y Análisis musical. Es decir, la población consistió de sujetos que están próximos a la culminación de su vida académica dentro de la carrera.

La muestra seleccionada para participar de las actividades del taller investigativo muestra una variedad de intereses dentro del campo de acción del ejercicio profesional. Algunos manifiestan inclinación por el campo de la composición, otros por la interpretación, y otros por la investigación.

⁷⁴ UNIVERSIDAD EAFIT. <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2227>

⁷⁵ BANREPCULTURAL. Red Cultural del Banco de la República en Colombia. La música de Luis Carlos Figueroa. <http://www.banrepcultural.org/actividad/la-musica-de-luis-carlos-figueroa-colombia>

La muestra reúne 6 participantes puesto que a los niveles avanzados de la carrera alcanzan a llegar en promedio de 10 a 12 estudiantes. Se hace necesario mencionar también que, la invitación a la participación de la realización del protocolo de la entrevista de grupo focal no fue aceptada por todos los compañeros invitados a ésta. Sin embargo, la cantidad resulta siendo significativa debido al porcentaje que puede llegar a representar esta cantidad de participantes.

El despliegue del modelo de análisis semiótico tripartito se realiza principalmente en el marco de la Obra *Preludio, Variaciones y Presto Alucinante, Op. 190* de Blas Emilio Atehortúa. Las razones principales para que el modelo se haya ejemplificado mediante el análisis de esta obra son las siguientes:

La cercanía física del compositor permite el acercamiento con el fin de abordar el trabajo correspondiente al nivel poético externo.

La extensión y complejidad de la obra demanda un análisis neutro detallado y descriptivo de las estructuras y los procedimientos personalizados de composición. Además, es un excelente ejemplo de combinación de distintas influencias bajo un lenguaje musical atonalista.

3.1.1 Análisis de la obra *Preludio, Variaciones y Presto Alucinante* de Blas Emilio Atehortúa.⁷⁶

OBRA: Preludio, Variaciones y Presto Alucinante para Piano Op. 190

COMPOSITOR: Blas Emilio Atehortúa

AÑO: 1996

⁷⁶ Partitura obtenida de Revista A Contratiempo. 1997

PARA EFECTOS DE LA CORRECTA ORIENTACIÓN EN EL SEGUIMIENTO DEL TRABAJO ANALÍTICO

Se despliegan acá, previo al inicio del despliegue de las situaciones analíticas, una serie de indicaciones, observaciones y/o aclaraciones que pretenden abordar la descripción de algunos términos y conceptos implementados en el trabajo analítico correspondiente al **nivel neutro** de la obra ***Preludio, Variaciones y Presto Alucinante.***

- REFERENCIAS A LOS INTERVALOS O DISTANCIAS ENTRE ALTURAS: Debido a la ausencia tonalidad, y, por consiguiente, ausencia de escalas y de una aplicación de un lenguaje suscrito a la práctica común, las alturas y las distancias entre ellas quedan a merced de nuevas expresiones o nuevas maneras de establecer una referencia que creen la asociación correcta con la distancia que expresan. Es decir, ya que en la pieza no se identifica la aplicación de procedimientos o la inclusión de otras características propias al sistema tonal, sino por el contrario el material de la pieza está suscrito a la música no tonal del siglo XX donde “no hay ninguna distinción sistemática entre las diferentes denominaciones de la misma clase de alturas, y no hay ninguna distinción sistemática entre intervalos que son enarmónicamente equivalentes”⁷⁷, las referencias a los *intervalos* se realizan simplemente a partir de la cantidad de semitonos que abarquen.

Así, un intervalo de 1 hace referencia a un intervalo de un semitono, o un intervalo de 8 hace referencia a un intervalo que abarca ocho semitonos entre las dos notas que lo componen. Las distancias que exceden los 12 semitonos (la octava), es decir, los *intervalos compuestos* para el sistema tonal, mantienen esta clase de referencia, sin embargo, en varias ocasiones son expresados

⁷⁷ JOEL LESTER, Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Pg. 76

mediante una suma que indica la cantidad de semitonos por las que excede la octava, por ejemplo: si el intervalo abarca 14 semitonos (lo que en el sistema tonal sería una novena mayor o décima disminuida), puede ser referido como intervalo de 2 (+12). Igualmente, si el intervalo es aún más amplio y excede dos octavas, la referencia a la sumatoria se mantiene con la repetición de otro +12, por ejemplo: un intervalo de 28 semitonos, es decir, una tercera mayor o cuarta disminuida para el sistema tonal, por encima de dos octavas, es referido como 4 (+12+12).

- INTERVÁLICA GENERAL: La expresión *interválica general* hace referencia al intervalo que abarca una construcción, ya sea melódica o armónica. Es decir, el intervalo entre la primera y última nota de un bloque o de un movimiento melódica o lineal. Cuando es usado para hacer una observación de una construcción melódica, hace referencia a la extensión de movimientos realizados en el mismo sentido.

Así, si tres intervalos de 2 semitonos son realizados en sentido ascendente de manera consecutiva antes de cambiar de dirección (en sentido descendente), se dice que la interválica general del movimiento es de 6 semitonos, ya que esta es la distancia que abarcan los tres intervalos ascendentes de 2. Por su lado, al referirnos con esta expresión a un bloque armónico, damos cuenta del intervalo entre su nota base (la más baja) y la soprano o superior (la más aguda del bloque).

- CUADRO GENERAL DE LAS OCTAVAS: Las referencias a los sonidos que construyen la pieza, más específicamente, sus alturas, se sustentan bajo la nomenclatura descrita en el siguiente cuadro.

The image displays a series of musical staves illustrating vocal ranges. Each range is represented by a staff with notes and corresponding solfège syllables. The syllables are written in a specific format: lowercase letters for the first octave, and lowercase letters with superscripted numbers for subsequent octaves. The ranges shown are:

- Subcontratista:** LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI
- o bien:** LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI
- Pequeña octava:** do re mi fa sol la si do¹ re¹ mi¹ fa¹ sol¹ la¹ si¹ do² re² mi² fa² sol² la² si²
- Octava prima:** do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si
- Octava segunda:** do³ re³ mi³ fa³ sol³ la³ si³ do⁴ re⁴ mi⁴ fa⁴ sol⁴ la⁴ si⁴ do⁵
- Octava tercera:** do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do
- Octava cuarta:** do re mi fa sol la si do

Las referencias específicas de las alturas se hacen bajo las denominaciones identificadas en la imagen. Estas se escriben en cursiva y siempre respetando el

uso de las mayúsculas y minúsculas con el que se configura la nomenclatura, por ejemplo: *LA1, re sostenido1, do, FA, sol bemol2*, etc.

Las ocasiones en las que la observación analítica demanda una referencia general o genérica del sonido, es decir, se hace necesario realizar la observación se hace en términos globales de unas determinadas clases de altura, y no específica a una altura en particular, nos referimos a éstas sin escribirlas en cursiva y siempre con la primera letra en mayúscula y las demás en minúscula, por ejemplo: Do, Fa sostenido.

- ALTURA: El uso del término *altura* se explica desde la especificidad de un sistema musical personalizado, es decir, fuera de la práctica común, donde “todo cambio de un semitono es un cambio a un nuevo tipo de altura más que un mero cambio en la inflexión de un grado de la escala”⁷⁸. Partiendo de la ausencia de escalas y otros usos tonales en el contenido, el término es empleado para distinguir específicas notas (o clases de altura) dentro del registro, e imprimir en su referencia, su identidad.
- CLASE DE ALTURA: La expresión *clase de alturas* refiere a “todas las alturas que son duplicaciones mutuas a la octava”⁷⁹. Así, por ejemplo, el *do1* o también conocido como *do central*, es una *altura*, específica. Sin embargo, reconocemos la identidad de la altura *do1* y de sus duplicaciones a las demás octavas, en términos generales, como Do; “***aunque hay muchas alturas diferentes (ochenta y ocho en un teclado de piano), sólo hay doce clases de alturas***”.
- PERFIL DE MOVIMIENTO: La expresión *perfil de movimiento* hace referencia a la clase de movimiento global que configuran los cambios en el sentido o dirección de una parte melódica. Es decir, si la línea combina en sus

⁷⁸ JOEL LESTER, Enfoques analíticos de la música del siglo XX, pag.23

⁷⁹ JOEL LESTER, E.A.M.SXX, pg. 76

movimientos intervalos ascendentes y descendentes, configuran un *perfil ondulado*, debido a los ascensos y descensos. Sin embargo, si la línea se mueve mediante intervalos que mantienen el mismo sentido (ascendente o descendente) antes que algún otro evento intervenga, nos referimos a un *perfil lineal ascendente o descendente*, según sea el caso.

- BLOQUE ARMÓNICO: La expresión *bloque armónico* se explica desde la ausencia de un sistema tonal que otorga nombres específicos a sus construcciones verticales (*acordes*) de acuerdo a una serie de características que están en función de la tonalidad. Debido a que la pieza no refleja un lenguaje suscrito dentro de la práctica común, sus construcciones armónicas o verticales no pueden ser llamadas *acordes* y, consecuentemente, crea la necesidad de dar algún tipo de nombre o referencia nueva a sus construcciones verticales.

Debido a la ausencia de *acordes* y a la libertad del trabajo compositivo en la construcción de las estructuras y del material, la sistematización de estos bloques resulta siendo una tarea fuera de la búsqueda de este trabajo analítico. A causa de esto, se decide hacer las referencias a estas construcciones mediante una expresión que no pretenda abarcar la especificidad de la construcción (en cuanto a contenido musical) y simplemente permita la distinción de la construcción vertical. El uso de esta expresión puede ser sinónimo de *construcción vertical* en algunas ocasiones.

- CONSTRUCCIÓN VERTICAL: Esta expresión refiere a cualquier cantidad de sonidos que se presente de manera armónica, vertical. Es decir, los bloques armónicos son construcciones verticales, al igual que los intervalos armónicos.
- PROCEDIMIENTOS DE CONSTRUCCIÓN: Este término refiere a las acciones compositivas que se llevan a cabo en la pieza con las cuales se desarrollan las ideas y el material. La aplicación estratégica de determinadas acciones con las

cuales se crea el material revelan la inclinación por unas personalizadas estrategias de creación.

ANÁLISIS DEL NIVEL INMANENTE O NEUTRO:

Preludio

Las tres indicaciones iniciales, *Fortissimo* y *Prestissimo e Furioso*, más la figura rítmica que domina (fusa) y la ausencia de compás (y por tal, ausencia de métrica y acentos naturales de compás) configuran una frase inicial ágil, fuerte y con mucho movimiento debido a la poca intervención de intervalos unísonos, es decir, en cada movimiento se llega a otra altura; los 74 movimientos melódicos de la frase ocurren en un promedio de 10 segundos. (Según la interpretación grabada por John Ovis).

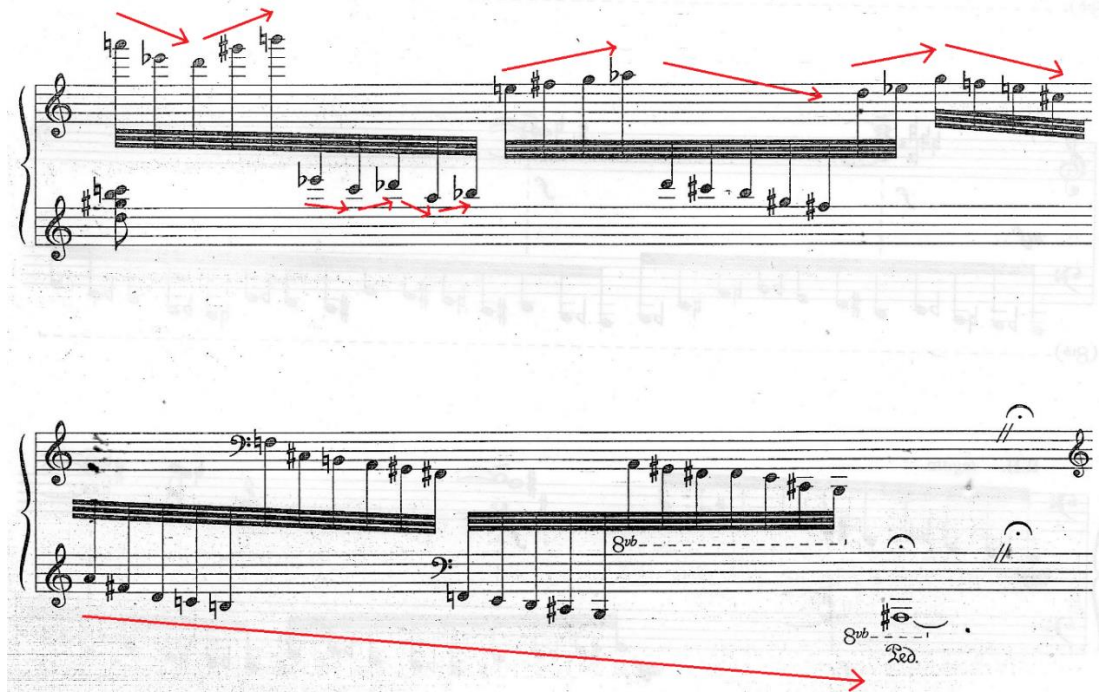
Desde esta frase inicial es posible evidenciar el cromatismo libre con el que se construye el material, también se puede observar la interválica que mayor impacto o influencia tienen en la construcción del material y micro estructuras de la pieza. Siendo los tres primeros movimientos que se escuchan anuncian su importancia en el contenido y la forma de la pieza. Los intervalos son de 6, de 1 y de 3, respectivamente. Estas distancias están ubicadas estratégicamente y cumplen funciones distintas, pero conjunta o individualmente articulan las partes al participar en la aplicación de los principios, estrategias o procedimientos constructivos más relevantes de la pieza, y como tal son claves para reforzar su unidad o encadenamiento formal. La construcción de modos artificiales (en algunos pasajes de la pieza) en función de estas proporciones en algunos evidencian su cualidad constructora.

Prestissimo e Furioso

Aunque las indicaciones arriba mencionadas se mantienen durante la duración entera de la frase, la textura del pasaje varía dentro de sí misma rápidamente gracias al descenso en el registro y al paso de dos líneas simultáneas a una sola.

La frase inicia con dos voces duplicadas a la octava durante los primeros 25 sonidos hasta que esta simultaneidad finaliza con una construcción vertical en la mano izquierda expresada mediante una corchea y conformada por 4 sonidos distribuidos con los mismos tres intervalos ya mencionados (de 6, de 3 y de 1). Se puede observar entonces que la primera construcción vertical o el primer bloque armónico comienza a demostrar la importancia de los intervalos de 1, de 2, de 3 y de 6 en la pieza: **conforman la primera construcción vertical y ayudan a delimitar los cambios de textura que acompañan las delimitaciones formales (de forma) de la pieza.**

Simultáneamente, la otra mano se libera la línea melódica, la cual comienza un movimiento descendente que termina en el *LA#1* en redonda con el que acaba la frase. Este *LA#1* es alcanzado después de realizar una serie de giros con distintos perfiles que finalmente forman uno totalmente descendente que le permite alcanzar dicha nota.



A continuación, se muestra la cantidad de veces que se realiza cada intervalo (melódica y armónicamente), y el número de veces que aparece cada clase de altura (nota):

Intervalos melódicos	Número de repeticiones
0	1
1	23
2	13
3	14
4	7
5	-

Intervalos melódicos	Número de repeticiones
6	9
7	1
8	2
9	-
10	-
11	-
12	-

Intervalos armónicos	Número de repeticiones
1	1
3	1
4	1
6	1
8	1
10	1
12	25

El segundo pasaje de la obra comienza en el cuarto sistema e inicia con un diseño repetitivo que inicialmente contiene **tres intervalos de 1, dos intervalos de 3, un intervalo de 2** y un intervalo de 4, además forma un intervalo de 7 cuando se acaba el motivo y vuelve a comenzar (es decir, con el último sonido del motivo y el primero en su repetición).

mf senza pedal

8vb V 1 V 2 V 3 V 1 V 4 V 1 V 3 V 7 V

6

De nuevo observamos la importancia que tienen los intervalos de 1, de 2 y de 3 en la construcción de las micro-estructuras. Se puede observar que los tres

primeros intervalos del motivo, los cuales son todos en la misma dirección (ascendentes) forman una interválica general de 6 (1+2+3) antes de que cambien de dirección; es decir, al comienzo de este pasaje se forman los mismos tres intervalos con los que inició la pieza si se tiene en cuenta la interválica general del movimiento.

La organización rítmica que propone el comienzo de este pasaje es protagonizada por un nuevo valor (la corchea) que, a pesar de la ausencia de compás, construye junto a la agrupación del diseño una regularidad rítmica estable, similar a la de un compás de 4/4. Se hace necesario mencionar el gran cambio que se ha realizado rítmicamente al pasar de un pasaje protagonizado por fusas constantes a uno que inicia en corcheas. Estos dos grados de separación entre los valores rítmicos de estas figuras tienen un impacto importante en el desarrollo del material. Por su lado, el registro bajo con el que comienza el pasaje y la nueva dinámica (*mf*) también ayudan a configurar una nueva textura lineal que poco a poco irá ganando energía al subdividir la figura, al incrementar su intensidad con un cambio en la indicación de dinámica, y al ascender en el registro conforme avanza el pasaje.

Sobre este diseño se aplicarán varios procedimientos que ayudan a desarrollar su idea; **el desarrollo progresivo de los diseños, sin crear patrones completamente regulares es una de las características principales de los materiales de desarrollo a lo largo de la pieza.**

La primera presentación del diseño se realiza sin ninguna otra intervención, y evidencia un modo artificial que servirá de material a variar a desarrollar. La segunda presentación del diseño se muestra acompañada por un bloque armónico que respalda su *RE1* y que se construye empleando clases de altura que configuraron el modo artificial del diseño, como Si bemol, Mi y La (más el Re mencionado), y que se organizan de manera que evidencian la importancia de los intervalos constructores (6 y 1). Se hace necesario mencionar que la otra altura

involucrada en la construcción del bloque es una variación en un semitono de otra clase de altura participante del modo artificial: Fa en vez Fa sostenido. Este tipo de modificaciones al material son recurrentes en varios procedimientos y pasajes de la pieza.

Aunque las dos primera veces el diseño se presenta sin modificaciones en su interior, a partir de su tercera presentación comienza a variar: primero, se realiza una pequeña expansión de 3 sonidos al interior del diseño para luego retomar y concluir su presentación.

④

mf senza pedal

f

Sub

4/6 1/11 1/6

Hay que mencionar que los 3 sonidos con los que se expande el motivo son una formación en modo espejo de las tres últimas notas que se han presentado en la línea hasta ese mismo momento previo a la expansión. Es decir, las notas con las que expande el diseño son las mismas 3 últimas notas que han intervenido hasta ese momento, pero organizadas retrógradamente, es decir, en sentido contrario. Como consecuencia de esta expansión (que afecta principalmente la agrupación del diseño), la regularidad rítmica propuesta por las dos primeras presentaciones del diseño es contrariada o desbalanceada, alterando el contexto rítmico en el que se desarrolla el resto del pasaje. Por consiguiente, la cuarta presentación del diseño se presenta bajo un contexto rítmico menos regular que el de las tres primeras presentaciones, sin embargo, lo hace sin modificaciones en su interior y sin la intervención de un bloque.

Esta tercera presentación del diseño también se acompaña de un bloque construido sobre su *RE1*, la cual es la misma nota que delimita la imitación y que introduce el procedimiento expansivo. Vemos que el bloque también se construye a partir de las mismas notas empleadas en el modo artificial que se usó para la construcción del diseño, con una variación de un semitono para una de las alturas al igual que el bloque anterior (emplea *la bemol* en vez de *la*). Empezamos a ver que la clase de altura base del bloque es Si bemol para las dos presentaciones de éste, al igual que se mantiene la segunda (en sentido ascendente), Mi.

En la quinta y última presentación en corcheas del diseño se aplica un procedimiento contrario al recientemente realizado, una abreviación o reducción de **dos** notas (*SI bemol2* y *DO1*, segunda y tercera nota respectivamente) lo convierte en un diseño de 6 sonidos. La abreviación de dos notas no compensa la irregularidad rítmica de la expansión en tres sonidos ($3-2=1$), y como tal, las siguientes presentaciones del diseño seguirán presentándose bajo su flexible e irregular contexto rítmico.

En el quinto sistema encontramos una primera subdivisión de la figura hasta ahora usada en este pasaje (corchea). El diseño se presenta también con la indicación de *senza pedal* y surge dentro de aquel contexto rítmico flexible recientemente mencionado. Sin embargo, un elemento que representa uno de los primeros mayores cambios de la textura en este momento (¡junto a la subdivisión de la figura!) es la introducción de un *legato* que contrasta o se opone a los acentos individuales de la parte en corcheas. **De nuevo aquí presenciamos cómo se varía parte del material para desarrollar y establecer una idea con la que se fortalecerá el encadenamiento formal más adelante, y a la vez, se dejan otras ideas en común que será usadas para crear asociaciones con el material presentado anteriormente.**

6

The image shows a musical score for piano. The bass clef part starts with a *mf* dynamic and transitions to *f*. A dashed line indicates the dynamic change. The bass line contains a sequence of notes with intervals of 3 and 6 highlighted in red boxes. The treble clef part has a 4/6 time signature and a 11-measure rest. The score is marked with *mf* and *f*. The bass line is marked with *(8vb)*.

Otro bloque construido en Si bemol (y Mi, como segunda clase de altura en sentido ascendente) vuelve a intervenir acompañando a *RE1*. Esta vez lo hace construido de la misma forma que el primer bloque del pasaje, es decir, vuelve a emplear clases de altura que hacen parte del modo artificial que configura el diseño, y resalta la importancia de los intervalos constructores al organizar los sonidos mediante estas proporciones.

Aquella última expansión con el intervalo de 6 que alcanza el Sib, altera el intervalo de 7 que originalmente se formaba al finalizar y volver a comenzar el diseño, y pasa ahora a formar un intervalo de 1 con el que alcanza la altura inicial del diseño. **Esta es la primera ocasión en la que el intervalo de conexión entre los diseños es alterado, y hay que mencionar que la participación de los intervalos constructores (de 6 y de 1) en esta modificación vuelve a acentuar su importancia.**

The image shows a musical score for piano. The bass clef part starts with a *mf* dynamic and transitions to *f*. A dashed line indicates the dynamic change. The bass line contains a sequence of notes with intervals of 6, 1, and 7 highlighted. The treble clef part has a 4/6 time signature and a 7-measure rest. The score is marked with *mf* and *f*. The bass line is marked with *(8vb)*.

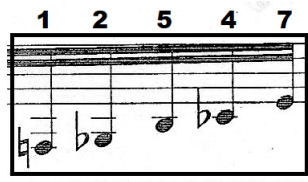
A partir de este momento el diseño comienza a evidenciar mayores variaciones y vemos que a la tercera presentación del motivo en semicorcheas (sistema 6) se aplican ambas acciones, expansiva y reductiva (o de abreviación), comenzando con la segunda. Se mantienen las dos primeras alturas del diseño (*LA2* y *SI bemol2*) y la tercera y la cuarta altura son suprimidas, de manera que es la quinta (*RE1*) la que aparece como tercera en el ordenamiento de esta presentación del diseño. Vale recordar que la anterior abreviación o reducción (segunda presentación del diseño en corcheas, sistema 4) se había realizado a partir de la supresión de la segunda y tercera altura, de manera que la tercera altura del motivo (*DO1*) ha sido eliminada en dos ocasiones.

Después de la abreviación que causa que *RE1* anticipe a su posición original en el motivo, se despliega la expansión con la ayuda de dos alturas, *DO sostenido1* y *MI1*, que ayudan a compensar la abreviación previa de dos sonidos y permiten que las dos alturas que originalmente le siguen a *RE1* en el diseño (*FA sostenido1* y *SOL1*) se presentan en sus posiciones originales. Después de esta compensación en la agrupación del diseño, aumenta la cantidad de sonidos que agrupa a 15 (casi el doble) antes de que vuelva a presentarse.

El *MI1* con el que suele finalizar el diseño es suprimido, y vemos que seguido del *SOL1* anterior a él está *DO#1* con el que forma **un intervalo descendente de 6 para comenzar una formación lineal-ascendente de tres sonidos (a distancias de semitono) que separan (o conectan) los primeros siete sonidos de esta**

presentación del diseño con los últimos cinco. Estos últimos cinco sonidos merecen una atención especial debido a que componen una célula bastante similar al mismo diseño, algo similar a una abreviación y variación de éste dentro de sí mismo. Los números ubicados en la parte de encima del recuadro negro que muestra estas cinco alturas indican la ubicación de éstos en el diseño original.

Algunas pequeñas variaciones son aplicadas en esta célula: se omite el tercer, sexto y octavo sonido (*DO1*, *FA sostenido1*, y *MI1*, respectivamente), el cuarto y quinto sonido son invertidos, y debido a la omisión de la octava nota del diseño original, la séptima altura de éste (*Sol*) queda como último sonido de esta exposición, alterando de nuevo el intervalo de conexión entre las presentaciones del motivo por un intervalo de 2 ascendente que anuncia e inicia el nuevo registro en el que se comienzan a construir las siguientes presentaciones del diseño.



El procedimiento aplicado a esta presentación fue evidentemente más complejo a los anteriores. A pesar de la abreviación que causó que el *RE1* se anticipara, el bloque no deja de acompañarlo y se vuelve a configurar representando la relevancia de los intervalos constructores y expresando clases de altura que configuraron el modo artificial del pasaje como Si bemol, Mi, Fa sostenido y Sol.

La cuarta exposición del diseño (en semicorcheas), como se mencionó recién, sucede en un nuevo registro (una octava superior a la original). Es un diseño cuyas variaciones se encuentran después del sexto sonido, es decir, después del Fa sostenido (sexta nota del diseño) encontramos 4 alturas más que representan una variación y expansión del motivo original, y que están acompañados de un intervalo

armónico de 8 entre *sol bemol* y *re1* y que está expresado mediante una negra. Es decir, en esta presentación del diseño no se presenta un bloque armónico construido en Si bemol y apoyado por la misma clase de altura en la posición habitual (quinto sonido, Re) como se había manifestado hasta ahora, sino que participa un intervalo armónico que acompaña al *FA sostenido* con el que finaliza la presentación fiel o la repetición del diseño. Al igual que en tercera presentación del diseño en corcheas (cuarto sistema) donde la intervención del bloque marca el momento en que se aplica el procedimiento expansivo, en esta presentación, la construcción vertical también marca la variación al diseño.

Vale la pena mencionar que, a pesar de este cambio en el bloque, las alturas que usa siguen perteneciendo a la escala artificial con la que se construyó el diseño (la clase de altura Fa sostenido es expresada mediante su clase de altura enarmónica, Sol bemol).

La quinta presentación del motivo tiene una configuración un poco más compleja. Comienza presentando el séptimo, sexto, quinto y cuarto sonido, es decir, inicia realizando un movimiento casi retrógrado del diseño. No es exactamente retrógrado debido a que el quinto y cuarto sonido se mantienen en su orden original lineal, y no se atienen al movimiento contrario que parecen anunciar los otros dos sonidos anteriores (séptimo y sexto).

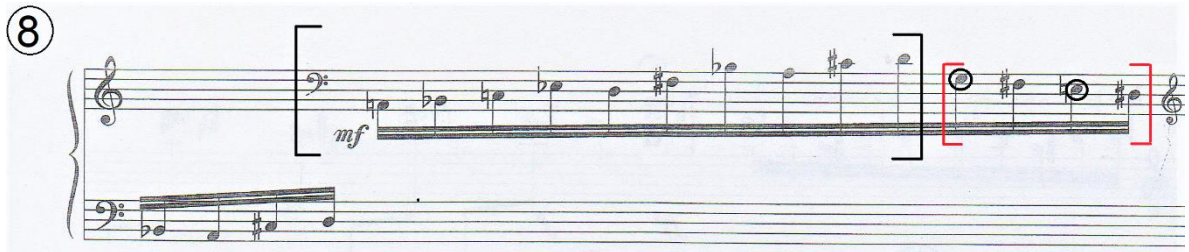
sistema encontramos 3 apariciones del diseño (todas con variaciones) y **ninguna intervención en vertical que tenga intervalo de 6, lo que representa una excepción a este material constructor, pero a la vez, una representación de otra estrategia de construcción: la evasión de construcciones siempre regulares o bajo la misma cualidad (patrones completamente regulares).**

A partir de la tercera aparición del diseño en semicorcheas el número y la cualidad de las variaciones que son aplicadas al diseño en comparación a la parte en corcheas es mayor (ya sea sobre la línea o sobre el acorde) y son realizadas a partir del trabajo sobre distintos elementos: subdivisión de la figura rítmica, paso de acentos individuales a indicación de *legato*, aumento progresivo del registro conforma se desarrolla el diseño y construye la línea, participaciones verticales de intervalos armónicos y variación constante del registro en cada intervención del bloque armónico. Por el contrario, el comienzo del pasaje (parte trabajada en corcheas), se pudieron evidenciar menos acciones de desarrollo, sólo la expansión y la abreviación.

Para la séptima presentación del diseño se asciende a la siguiente octava y el diseño que se identifica es el mismo que se presentó en la cuarta y sexta exposición, es decir, aquel diseño que evidenció cuatro notas más (*Sib, La, Do# y Re*) después de las primeras seis notas del diseño se ha convertido, por repetición, en el nuevo diseño. Comenzó con la desaparición/supresión/remoción del Mi (último sonido del motivo original) en la tercera presentación del motivo en semicorcheas, y luego fue la eliminación del Sol (séptimo sonido del motivo original) en la quinta exposición del motivo en semicorcheas (la cual comienza su movimiento de manera casi retrógrada).

Después de esta progresiva abreviación del diseño vino la adición de las cuatro notas a los seis sonidos que resultaron de la abreviación, y este diseño resultante

se repite 3 veces (interrumpidas entre la primera y la segunda presentación debido a la configuración retrógrada) transformando el diseño.



A este nuevo diseño se le agregan otras cuatro notas en esta séptima presentación (tercera presentación de esta configuración). Estos cuatro sonidos evidencian las clases de alturas que iniciaron recientemente el diseño casi retrógrado presentado un poco antes **con una pequeña variación de un semitono (como suele encontrarse durante la obra)** de Mib a Mi natural). Es decir, en esta célula vuelven a presentarse las clases de alturas que fueron saliendo del diseño durante su desarrollo, Mi y Sol, o incluso, en otro nivel, vuelven a presentarse tres clases de alturas pertenecientes al modo artificial con el que se construyó el diseño y una variación de un semitono a otra de éstas, en este caso, muestra Re sostenido en vez de Re. Vale recordar que en la construcción de los bloques se mantuvo este tipo de variación durante sus primeras cuatro presentaciones, y ahora se traduce este procedimiento al despliegue lineal de esta expansión.

Podemos evidenciar que el cambio de registro, desde que se anunció en el sexto sistema con la introducción de dos alturas que no se habían escuchado hasta ese momento y sobretodo con el cambio de registro a una octava superior en la cuarta exposición del diseño en semicorcheas (séptimo sistema), ha sido progresivo pero regular y ayudó a construir progresivamente uno de los elementos que configurará la nueva textura en la siguiente parte del pasaje.

El resultado textural de esta parte del pasaje es bastante diferente al de su comienzo, y seguirá cambiando a medida que avance. Para el siguiente sistema (novenos), el diseño ya ha evolucionado y su presentación original como la evidenciamos en el sistema 4 se ausenta, para, en su lugar, **evidenciar un diseño que rescata algunas de sus características como la rítmica, algunas de sus clases de alturas y la agrupación, y, por consiguiente, recuerda medianamente a éste (ESTÉSICO INDUCTIVO).**

The image shows a musical score for system 9. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains several measures of music with notes and rests. Above the treble staff, there are numerical annotations: '12', '12', '13 (1+12)', '10', and '13(1+12)'. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings (4, 2, 4, 1, 4, 1, 7, 2, 5) and a red box highlighting a group of notes (2, 2, 1). A circled number '9' is in the top left corner.

La habitual intervención del bloque armónico expresado en redonda es anticipada o introducida por 3 intervalos armónicos expresados en negra que intervienen desde el cuarto sonido de la línea. Estos intervalos, contrario del último intervalo armónico (sistema siete), están a una distancia amplia, una octava (12 semitonos) en los dos primeros y un intervalo de 13 o (de 1+12) para el tercero, empezando con la duplicación de La sostenido en *la sostenido1* y *la sostenido2*, pasando por Si también duplicado en *si1* y *si2*, y por último un intervalo armónico entre *do sostenido2* y *re3*. Después de este tercer intervalo armónico participa el bloque, conformado por tres sonidos, y el cual mantiene la misma distancia o interválica general que dicho intervalo armónico (de 13 semitonos) la cual consigue a partir de un intervalo de 3 entre la nota base (que ahora es *do2*) y la nota del medio (*re sostenido2*) y uno de 10 entre ésta y la más aguda, *do sostenido3*. Este bloque

suenan junto a la presentación de la misma célula que habíamos visto en dos ocasiones anteriores, sólo que ahora ésta muestra una segunda variación, esta vez, en el segundo sonido que ahora es Fa natural. **Las constantes variaciones de los elementos estructurales evidencian aquellos principios de construcción mencionados anteriormente (*pequeñas variaciones que evitan patrones*).**

Desde este momento hasta el final del sistema número 11, las intervenciones de los bloques armónicos de los siguientes tres sistemas dejarán de estar configuradas con intervalos de 6, de 1 o de 3, como venían haciéndolo hasta ahora, y, por el contrario, los configuran intervalos armónicos que **oscilan un semitono por encima o por debajo de la octava, es decir, intervalos de 11 y de 13 semitonos (12-1 / 12+1)**. Por el momento, vemos que la siguiente exposición del diseño es una variación del diseño recién concluido que comienza con una altura un intervalo de 2 más arriba (*si*), pero que se mantiene igual hasta la séptima nota (*la*) donde en vez de realizar el mismo movimiento descendente por medio de un intervalo de 7 (de *la* a *re*) realiza un movimiento descendente de 1 y alcanza *sol sostenido*. Seguido al *re* que se reemplazó, sonaba *do*, ahora, debido al cambio en el intervalo y a la nueva nota que se alcanzó, se realiza un intervalo de 4 ascendente con el alcanza *do1*.

Para el décimo sistema la línea mantiene el perfil principalmente ascendente del diseño previo y alcanza registros superiores (*do3*). Se evidencia su construcción a partir del uso exclusivo de los intervalos constructores (intervalos de 1, de 2, de 3 y

de 6), que esta vez ayudan a configurar un material de transición hacia la nueva idea que termina el pasaje, y como tal, genera un cambio en la textura que acerca las ideas, y evidencian las últimas reminiscencias del diseño en los dos primeros intervalos de la línea (intervalo de 1 seguido de uno de 2). El nuevo registro es el factor principal en la configuración de un nuevo resultado textural.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is circled in red and labeled "nuevo registro". It contains a melodic line with the following fingerings: 1, 2, 1, 6, 1, 1, 3, 1, 1, 3, 1, 3, 2, 2, 2. A red arrow points from the first measure to the right. The bottom staff shows harmonic intervals: 11 (12-1), 11 (12-1), and 1 (+12). The piece is marked "f" (forte) and "legato".

Vemos que el cromatismo libre tiene mayor acción en este ascenso al acercar mediante alturas que están en relación de semitono a las clases de altura que participan en la configuración del modo artificial con el que se construyó el pasaje. Así, es posible ver a *fa*1 anticipando *fa sostenido*1, *do sostenido*2 anticipando a *re*2 o *re sostenido* siguiendo a *mi*2.

Las intervenciones en *forte* de los intervalos armónicos son dos en esta ocasión. Su configuración a partir de una distancia de 11 semitonos **representa de nuevo la preferencia por intervalos que oscilan a distancia de 1 de la octava o del unísono**, y al igual que antes, las sigue una intervención en redonda con la **interválica de 1 por encima de la octava (es decir, un intervalo de 13)**. Esta construcción tiene una diferencia con la anterior, y es que esta vez se presenta como intervalo armónico y no como bloque. Los intervalos están compuestos de las siguientes alturas: *SOL* – *fa sostenido* / *Si bemol* – *la* / *RE sostenido* - *mi*.

Podemos ver en el registro medio otro intervalo armónico de 11 semitonos (un semitono por debajo de la octava) entre *re1* y *do sostenido2*, casi como compensando la falta de uno de ellos en las presentaciones que acaban de ocurrir (comparando con sus presentaciones en el sistema 9), expresado en corchea y anticipando la segunda línea que surge también en perfil ascendente para empezar a concluir el pasaje. Esta segunda línea repite el perfil de movimiento completamente ascendente de la línea principal y mantiene la construcción desde el uso exclusivo de los intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4 (con una excepción de un intervalo de 5 ya que **como la gran mayoría de veces, presenta o incluye una excepción o variación a las ideas o condiciones que parece estar estableciendo**) y el uso de varias clases de alturas que configuran el modo artificial sobre el que se construyó el pasaje a excepción del Do sostenido (que representa una variación en un semitono de dos de las clases de altura del diseño, Do y Re) y el Fa (que es una variación en un semitono del Fa sostenido).

10

The image shows a musical score for system 10, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals. A box highlights a specific interval, and a red arrow points to it. Below the upper staff, a sequence of numbers indicates fingerings: 1 1 3 3 4 2. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A fingering sequence of 2 2 2 2 5 1 3 2 1 is written below it. A 'legato' marking is present above the lower staff. A red arrow points to the right above the lower staff. The number 11 (12-4) is written above the lower staff. The overall score is marked with a circled '10' at the beginning.

La línea que surgió a partir del desarrollo del diseño alcanza el registro superior y seguido de la pausa que trae el silencio de semicorchea continúa con un material que altera el perfil ascendente de la línea, es decir, la dirección de los intervalos varía en promedio cada 2 notas creando un efecto ondulado más pronunciado que evita la continuación en un solo sentido (ascendente o descendente) y permite la permanencia o estadía en un rango más restringido. En este momento el perfil de

movimiento de la línea adquiere gran importancia ya que será un elemento común para la construcción de la siguiente idea.

11

3 2 1 4 4 3 2 1

3^{ma}

1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1

Cuando detallamos los movimientos del perfil ondulado de la línea identificamos de nuevo en superioridad numérica a los intervalos de 1, de 2, de 3 (con cuatro apariciones cada uno), y de 4 también (con tres apariciones), ya que se configura exclusivamente con estas proporciones acentuando la libre acción cromática del pasaje. Esta exclusividad de este material, de estos intervalos, realza su comportamiento constructivo y más adelante permitirá evidenciarlos como elemento activo en el encadenamiento formal de la pieza. *(imagen)*

Debido a que el sentido de los movimientos varía en promedio cada dos figuras, y junto a la construcción de la línea a partir del uso exclusivo de los intervalos mencionados, resultan pequeños giros o movimientos que evidencian el cromatismo libre aplicado a la construcción de esta parte final. Aunque el perfil de movimiento ondulado se mantiene con el cambio en su dirección o sentido en promedio cada dos notas, hay un movimiento ascendente subyacente que se va construyendo progresivamente sin renunciar a este perfil ondulante.

La segunda línea, surgida después del intervalo armónico en corchea entre *do1* y *re sostenido2* mantiene el *legato* en su sucesión; junto a esta indicación, mantiene el perfil ascendente del diseño y la figura rítmica. Es decir, es una segunda línea similar a la original. **Variaciones así (surgimiento de una segunda línea) suelen acompañar los cambios en las partes, o momentos de transición en la forma.**

Una vez ha comenzado la línea podemos ver que hay una especie de *canon* momentáneo o un compartir de notas donde la línea del registro más bajo imita o sigue la del registro más agudo y crea una especie de eco interno en la idea.

10

The image shows a musical score for exercise 10. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The top staff has a melodic line with a series of notes. The middle staff has a similar melodic line that starts later, creating a canon effect. Red arrows and circles highlight the imitation. The word 'legato' is written below the middle staff. The bottom staff has a bass line with some notes.

La segunda línea, al completar el ascenso, realiza un movimiento curvo medianamente semejante al que la línea original realiza, y juntas continúan hasta el cese de la segunda línea marcado por un intervalo armónico de 1 entre *fa sostenido2* y *sol2* en la mano izquierda.

11

The image shows a musical score for exercise 11. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The top staff has a melodic line with a series of notes. The bottom staff has a similar melodic line with fingering numbers (1, 4, 1, 3, 1, 2, 1, 2) written above the notes. Red arrows and circles highlight the imitation. The word 'Sua' is written above the top staff. The bottom staff has a bass line with some notes.

El registro ha llegado a la tercera octava por encima de la central, y pasa a la cuarta en el mismo momento en que interviene el intervalo armónico, es decir, esta intervención vertical marca la llegada a un nuevo registro y acompaña el cambio textural que éste trae consigo, algo similar a las veces que las variaciones al diseño

fueron indicadas con una construcción vertical (sistemas 4, 6 y 7). A la vez, le suma a este cambio en el resultado textural al concluir la segunda línea y reducir la textura a una línea con intervenciones de intervalos armónicos ocasionales. **De nuevo, la interválica de la construcción vertical incluye uno de los intervalos constructores, continuando la relevancia de estas proporciones para la construcción del material de la pieza.**

La línea continúa manteniendo el perfil ondulado recientemente observado y su construcción casi exclusiva a partir de intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4. El momento final del pasaje viene acompañado, de la intervención de un intervalo armónico y de la continuación del ascenso en registro de la línea ondulada en el pentagrama superior. Sin embargo, la principal característica que hace destacar esta línea es el hecho de que vuelve a sonar sin el acompañamiento de una segunda línea que, como ya se mencionó, terminó con el intervalo armónico mencionado.

11

En esta parte final donde queda sola la línea superior es posible detallar el incremento en el número de ocasiones que intervienen los intervalos de 1 (principalmente) y el de 2. La repetición constante de estas cortas distancias acentúa el uso del cromatismo libre que hace participar todas las clases de alturas e intensifica la textura a medida que ascienden en registro. A pesar de la ausencia de una segunda línea, intervienen tres construcciones verticales, dos intervalos armónicos y un bloque de tres sonidos, cada uno precedido por un intervalo armónico en forma de apoyatura.

Hay que mencionar que el bloque de tres sonidos en negra que anticipa la conclusión del gran bloque en redonda, configura junto la apoyatura armónica que la precede un intervalo armónico general de 13, la misma distancia de las dos partes o células armónicas que componen el gran bloque. Este bloque en negra también anticipa o introduce los intervalos que se usan para construir la interválica del gran bloque final: el intervalo de 5 y el de 3, más la interválica general que forman (8) son usados en la configuración del arpegiado con el que finaliza este pasaje.

12

The image shows a musical score for piano, numbered 12. It consists of two staves with treble clefs. The upper staff is marked '(8va)' and contains a melodic line of eighth notes. The lower staff contains a complex arpeggiated figure. A box highlights a specific interval of 13 semitones (12+1) between notes. Other annotations include '13 (12+1)', '3', '2', '13', '15', '8', '10', 'ff', and 'Red.'.

Este gran bloque concluye el despliegue lineal en fusas y se expresa mediante una redonda en el registro medio – agudo principalmente, y en el cual se distinguen dos partes principales que se arpeggian con una indicación de *fortissimo* en sentidos contrarios y que están separadas por un intervalo de 8. Cada parte del bloque contiene tres sonidos y mantiene una interválica general oscilante, de 13 semitonos, igual que las intervenciones en redonda que ocurrieron durante el pasaje.

Es posible evidenciar en la construcción del gran bloque una serie de clases de alturas que ayudan a construir más adelante el bloque principal del diseño de la parte contrastante del Preludio: Si – Do sostenido – Re.

Para el siguiente pasaje, también iniciado en el sistema 12, es posible evidenciar un cambio de más grados de separación en la construcción de la nueva idea que surge, es decir, son variaciones aplicadas a varios y diversos elementos de la configuración del material como lo son la construcción desde bloques, la creación de un patrón mucho más regular en comparación a los diseños que han sonado en la pieza hasta ahora, la vuelta a corcheas, entre otros.

Las características del pasaje revelan un uso efectista, percutivo, del instrumento, expresado en las intervenciones que se dan en este contexto de flexibilidad rítmica propuesto por las indicaciones (*pedal ad libitum, accelerando y rit*). El pasaje inicia dentro del registro delimitado por el bloque armónico con el que se cerró la parte anterior. A diferencia de la sección previa, este pasaje no está construido a partir del despliegue de una línea sino de una secuencia de agrupaciones de clases alturas que, manteniendo ciertas relaciones interválicas, configuran un patrón de movimiento grupal.

Como podemos ver, los grupos de notas cambian su contenido de alturas, sin embargo, mantienen la configuración interna igual para dar cuenta de la estructura que forman. Así, las intervenciones del pentagrama inferior cuentan con tres tipos de configuraciones (una de éstas siendo una pequeñísima variación de otra), y las del pentagrama superior, con dos.

12

13

Como podemos observar, las configuraciones son: un intervalo de 2 más uno de 3, y uno de 5 más uno de 4 desde la nota baja hacia arriba, en el material del pentagrama inferior; la configuración 2+3 presenta, después de sus dos primeras intervenciones, una variación en su construcción al evidenciar un intervalo de 1 en vez del intervalo de 2 que terminará presentándose el mismo número de veces que la configuración 2+3. Las otras dos configuraciones corresponden a los grupos de notas ubicados en el pentagrama superior y expresan un intervalo de 2 más otro de 2, y uno de 4 más uno de 1 (en sentido ascendente). Ninguna de estas dos configuraciones presenta alguna variación.

Las cuatro configuraciones se alternan para aparecer, y lo hacen siempre de la misma manera, configurando un patrón de distribución que se mantiene durante la presentación de la idea en corcheas y durante su repetición en semicorcheas en el sistema 13.

Al observar las clases de alturas que construyen el material del pasaje evidenciamos las 12 clase de alturas participando en la construcción de cada línea de bloques, es

decir que es la configuración interválica la primordial para la organización y la identidad del pasaje. Como observamos, sólo son empleados los intervalos del 1 al 5, similar al uso exclusivo de los intervalos de 1 al 4 en el despliegue de las líneas previas.

Como se mencionó, la figura o el valor rítmico inicial del pasaje es de nuevo la corchea (al igual que en la sección anterior). Se subdivide en semicorcheas después de realizar el primer descenso, y desde allí continúa con la nueva figura. Es posible evidenciar que, para el descenso en semicorcheas, la configuración que representa una excepción (un intervalo de 1+ intervalo de 3) suena en la primera intervención del pentagrama inferior, y también en la penúltima intervención de este mismo pentagrama, manteniendo sólo un bloque fiel a la configuración inicial e igualando el número de apariciones de estas dos configuraciones.

El pasaje no finaliza después del descenso en semicorcheas, sino que se les adjunta una célula final con cuatro pequeñas agrupaciones que vuelven a estar en corcheas (dos en cada mano), y que ya habíamos escuchado antes por ser la primera y tercera agrupación de cada pentagrama, respectivamente, es decir son los dos primeros grupos de notas que están configurados bajo las distribuciones 2+2 y 5+-4.

13

accel. rit.

Al mencionar la subdivisión de la figura que afecta al ritmo de este pasaje, hay que resaltar también la influencia de las indicaciones de cambio de tempo que tienen aún mayor impacto sobre el resultado rítmico del pasaje. Tres indicaciones,

opuestas y complementarias entre sí, le dan una gran flexibilidad rítmica al pasaje: *pedal ad libitum, accelerando y ritardando*.

Debido a que la primera indicación en aparecer es *pedal ad libitum*, la figura inicial de corchea puede fluctuar; el *accelerando* acompaña el momento previo a la subdivisión o cambio de figura, así que anticipa medianamente el efecto de la subdivisión. De igual manera el *rit* anuncia medianamente la vuelta a una subdivisión mayor (corcheas en este caso).

Como se mencionó anteriormente, las agrupaciones de alturas y el movimiento de éstas está condicionado a la distribución que se ha hecho en función de una aparición regular (característica que no será muy común en la pieza). Se forma una agrupación de orden mayor que contiene los pequeños grupos de alturas y que se repite inmediatamente, esta vez en semicorcheas; es decir, el pasaje consiste de dos grupos grandes casi idénticos de alturas (**como en casi todas las estructuras de la obra, encontramos alguna variación o excepción, casi nunca un patrón repetido igual en su totalidad**) más cuatro agrupaciones pequeñas correspondientes a la primera y tercera agrupación de cada mano, respectivamente.

A pesar de que el pasaje comienza en un registro alto el cual adquirió progresivamente durante toda la sección anterior, realiza un movimiento descendente general a lo largo del pasaje que termina 3 octavas debajo de la octava en la que comenzó. Este cambio de registro sucede rápidamente, y junto a la flexibilidad del tempo, crea un efecto de derrumbe o caída que de cierta manera anuncia el fin próximo de la frase.

El pasaje cierra con otro cambio textural que involucra varios cambios significativos: el regreso a una línea de figuración rápida y con mucho movimiento (*tr* aplicado a la blanca seguida de fusas) y la ausencia de agrupaciones verticales crean un contraste con lo recién escuchado. Seguido del último bloque en la mano derecha,

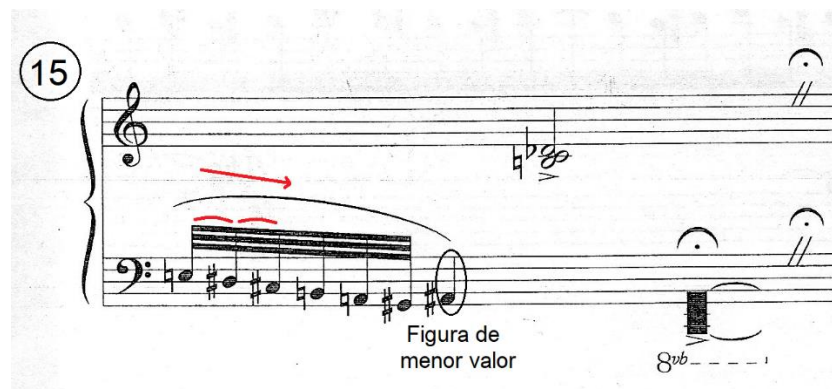
encontramos un diseño rítmico que tiene un fuerte contrastando el material reciente y el que viene. Este diseño es repetido tres veces seguidas, y finaliza conectando con los dos bloques que concluyen toda esta sección al expandir la línea de las fusas al invertir su organización.

El diseño consiste de una nota con valor de blanca a la que se le aplica un *tr* con la altura que está un semitono más arriba, y a la cual sigue una agrupación de 6 sonidos melódicos que continúan la veloz figuración debido a que están escritos en fusas. La primera aparición inicia con *si bemol1* que realiza un trino con *do bemol2*, y al cual lo sigue una agrupación melódica que comienza con una altura un semitono por debajo del *si bemol1*.

La siguiente presentación ocurre en *sol sostenido1*: realiza el trino con *la1* y la primera nota de la agrupación melódica en fusas que lo sigue está 2 semitonos por debajo de este *sol sostenido1*, es decir, en *fa sostenido1*. Nuevamente es posible evidenciar una variación de un semitono que evita la construcción de un patrón completamente regular ya que, por último, la tercera presentación es la última realizada bajo el diseño sin variación, es decir, también comienza con una nota en blanca a la que se le aplica un trino, esta vez es *do sostenido 1* junto a *re1*, a la cual sigue una agrupación de fusas que vuelve a comenzar un semitono debajo de la nota expresada en blanca, el *do sostenido 1*.

14

The image shows a musical score for piano, numbered 14. It consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff contains three instances of a trill (tr) and a six-note melodic group. The first instance starts on B-flat1, the second on G1, and the third on D1. The melodic groups in the right hand start on A1, F1, and D1 respectively. The left-hand staff contains a six-note melodic group starting on D1. The notes are marked with red lines and numbers 1 and 2.



El elemento que permite la conexión con el diseño final del pasaje es el cambio en el sentido del último movimiento de la línea en fusas que desciende para la tercera presentación del diseño y le permite el descenso en fusas que expresa la presentación invertida del diseño en su cuarta aparición y con la cual se acerca al registro de los bloques finales: las dos presentaciones anteriores del diseño terminaban ascendentemente, con la tensión aumentando, mientras que para la tercera presentación del motivo vemos que el perfil asciende hasta el tercer sonido y los últimos tres suenan descendiendo.

Este final, contrario a los dos previos anteriores, permite una transición suave a la última presentación del diseño, la cual (como se mencionó) mantiene un perfil descendiente desde el comienzo, ya que se presenta invertido. Es decir, esta presentación del diseño evidencia primero el despliegue lineal en fusas que se mueve en sentido descendente (contrario a los de los diseños anteriores) para luego sí incluir la intervención de la nota expresada con una figura de mayor valor rítmico, la cual, en esta cuarta y final presentación del diseño, la encontramos con su figura reducida a la mitad, evidenciando una negra, y sin la indicación del trino que caracterizó el comienzo de cada diseño.

Así como en las tres presentaciones anteriores del diseño la nota expresada en blanca conectaba con la primera nota de la agrupación a una distancia no mayor a un tono, en esta ocasión, la última nota del diseño invertido conecta con la nota

representante de la blanca a distancia de dos semitonos, pero lo hace realizando un movimiento ascendente, que también es contrario al propuesto por las presentaciones previas del diseño; se rescata una característica, pero se deja atrás otra.

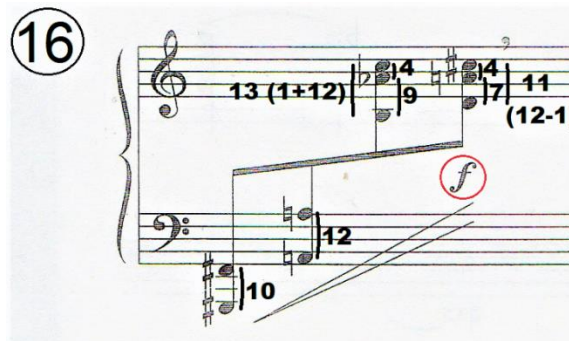
En cuanto al contenido de este último diseño se puede observar que esa última nota (*LA sostenido*) funciona casi como una sensible o un acercamiento para el pequeño cluster que la sigue, ya que éste se construye sobre *si*. La conclusión de la sección es alcanzada con dos bloques, uno más pequeño que otro, que evidencian entre ellos un salto descendente en el registro y una subdivisión de las figuras rítmicas que aumentan el efecto conclusivo y el contraste con la intervención melódica en fusas que los anticipó debido a los varios grados de separación entre éstas (fusas, negra, blanca y redonda).

Una sección más contraste comienza en el sistema número 15. La nueva dinámica indicada por medio del *pianissimo*, su tempo *lento*, el carácter *espressivo* (*a piacere*), y el nuevo diseño rítmico formado por una figura rítmica de gran valor seguido de una de corto valor y de nuevo otra de gran valor establece el esquema conceptual básico, pero flexible, del diseño que se va a desarrollar en la nueva idea.

En los bloques armónicos que expresan las figuras es posible identificar **configuraciones hechas bajo estrategias de construcción ya mencionadas: oscilaciones de un semitono alrededor de la octava o unísono (11 y 13, uno**

menos y uno más que la octava), que a la vez incorporan los intervallos constructores de los que ya se conoce su importancia (intervallos de 1, de 3 y de 6) y que simultáneamente expresan las clases de alturas mencionadas en la intervención del bloque que finalizó el pasaje en semicorcheas en el sistema 12, Si – Do sostenido – Re, y agrega otras que van a hacer parte de estas relaciones con futuras estructuras.

El diseño es similar a un bucle (loop), donde, la segunda intervención de la figura de larga duración actúa a la vez como la primera intervención del siguiente diseño. Así, seguido a la segunda construcción en redondas del sistema 15, podemos ver cuatro corcheas, cada una con una construcción armónica diferente: las dos primeras son dos intervallos armónicos, uno de 10 y el segundo de 12; y en las dos siguientes suenan construcciones de 3 sonidos que nuevamente tienen una interválica general que oscila por 1 semitono alrededor de la octava, es decir, comparten la interválica general con las de las partes del bloque armónico construido en la primera presentación del diseño.



Esta expansión de la figura se acentúa con la ayuda de un regulador que incrementa su intensidad hasta alcanzar un *forte* en la última corchea y luego disminuir súbitamente la intensidad de la dinámica hasta alcanzar un *pianissimo* para la siguiente intervención. La transición dinámica de *pianissimo* a *forte* (desde el inicio de la sección) a través del regulador, también será un elemento trabajado en las

siguientes dos presentaciones del diseño. Vale la pena mencionar que el primer procedimiento de desarrollo de este diseño es una expansión de la parte concerniente a la figura de corto valor, al igual que lo fue en el segundo pasaje de la obra donde veíamos la expansión (de tres notas) en la tercera presentación del diseño.

El diseño finaliza con una intervención en blanca que sirve como inicio de la siguiente presentación de éste, así que en el sistema 16 es posible evidenciar otro diseño que comienza con algunas características que participaron en su primera presentación al inicio de la sección, junto a una variación en la figura rítmica del primer bloque que ahora evidencia una blanca en vez de la redonda, como la indicación de *pianissimo* y la construcción del bloque (en cuanto a alturas, configuración interválica interna y registro se refiere). Seguida a ella, vemos la figuración de menor valor de nuevo expandida, pero esta vez, manteniendo la configuración del bloque en cada intervención: primero en el de negra (el cual se acompaña de una indicación de *martelé*), y luego en la corchea y en las semicorcheas, que, similar a la exposición del diseño, suena con la influencia de un *stacatto*.

De nuevo, al igual que en la presentación anterior, la expansión se acentúa con un regulador que continúa la transición dinámica, en este caso alcanza una indicación de *mezzo forte* que acompaña la apoyatura y el primer bloque armónico de las repeticiones, y que en seguida aumenta a un *forte* para acompañar el segundo bloque armónico y el intervalo armónico final. La transición dinámica de *pianissimo* a *forte* vuelve a darse al interior de la presentación del diseño.

The image shows a musical score for system 16, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with various note values and rests. Dynamic markings include *f*, *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for intervals and fingerings, such as '4', '9', '17', '5', '6', '11(12-1)', '13(12+1)', '14', '9', '14', '17', and '12'. The system is numbered '16' in a circle at the beginning. There are also letters 'A' and 'B' with arrows pointing to specific measures in both staves.

Es posible evidenciar en estos dos bloques de tres sonidos al final del sistema 16 su configuración igual a la de los bloques que ocuparon las dos últimas corcheas de la segunda presentación del diseño (al inicio de este mismo sistema). Sólo dos elementos las diferencian, la figura rítmica que las expresa y el registro, ya que ahora se presentan una octava más abajo.

Es en el final de la presentación de este diseño que vemos una apoyatura que expresa un intervalo armónico de 12, es decir, una duplicación a la octava de Sol sostenido (*SOL sostenido* y *SOL sostenido1*) anticipando la repetición mencionada de las intervenciones de las dos construcciones de tres sonidos que sonaron en la segunda presentación del diseño. Después de este par de bloques, concluye la presentación del diseño con un intervalo armónico, también duplicado en voces a la octava, esta vez ubicado un semitono por debajo del intervalo armónico previo a la repetición de los bloques, en Sol (*SOL* y *SOL1*).

Es posible evidenciar que dentro del desarrollo de la idea se opone la regularidad de la octava contra las oscilaciones de un grado (semitono) alrededor suyo: en las expansiones pudimos observar varias intervenciones de intervalos armónicos de 12 que contrastan con las expuestas en el diseño, pero por su número de repeticiones y estratégica ubicación, terminan siendo medianamente resaltados; esta oposición también puede ser evidenciable en otros pasajes de la pieza.

El sistema 17 vuelve a comenzar con el mismo bloque que inició la sección, también en redonda, pero esta vez apoyado por un *piano* en vez de *pianissimo*. Similar a la primera presentación del diseño, la primera intervención de esta presentación del diseño (primer bloque en redonda) es seguida por una repetición del bloque en forma de apoyatura, a partir de la que se realiza la expansión melódica en semicorcheas similar a la de la segunda presentación. Esta repetición del bloque (la apoyatura), sin embargo, contiene una pequeña variación de un semitono en la nota base del bloque: *do sostenido* pasa a ser *do*. Vemos en este punto que la transición dinámica se sigue realizando y un *mezzo forte* participa en la configuración total del bloque apoyatura.

17

Bloque original

Seguido al bloque expresado en apoyatura (que como ya se mencionó, se mantiene bastante fiel a la configuración inicial) se realiza un despliegue lineal que realiza tres cambios de un semitono a la configuración del diseño. Debido a estas pequeñas variaciones no hablamos de una repetición literal, pero tampoco se pierde la individualidad de la configuración ni del procedimiento al observar que sigue la transición dinámica mediante el regulador que acompaña el despliegue, tal y como lo hizo en la segunda presentación.

Las variaciones del diseño en el despliegue lineal en semicorcheas son de un semitono en sentido ascendente en las notas interiores del bloque (*re1*, *fa1*, y *si1*), que se suman al cambio ya realizado en la nota base para la intervención del bloque en forma de apoyatura. **Este procedimiento vuelve a evidenciar la relevancia de las proporciones obtenidas a partir del uso de intervalos de 1, de 3 y de 6: variaciones de un semitono (1) que, sin embargo, mantienen el uso de los intervalos de 3 y de 6 al interior del despliegue.**

17

Notas interiores del bloque original

11 (12-1)

Como hemos visto, al interior de esta presentación se vuelve a evidenciar una transición dinámica de *piano* a *forte*: el regulador que acompaña el despliegue lineal en semicorcheas, alcanza una dinámica aún más intensa (*forte*) que acompaña la siguiente parte del desarrollo del diseño. La primera construcción en estar bajo la influencia del *forte* es el intervalo armónico de 3 en forma de apoyatura que se forma entre *SOL* y *Si bemol* y que anticipa el bloque en redonda (figuración larga) con el que se concluye esta presentación del diseño. Este bloque es alcanzado mediante un salto ascendente que logra llegar a *mi2*, desde donde se construye, a partir de un intervalo de 1 y uno de 10, que consecuentemente, evidencia una intervállica general de 11 semitonos, manteniendo la oscilación de un semitono en las construcciones de los bloques armónicos, y fortaleciendo el vínculo con el material del bloque original.

Una vez está terminando esta presentación del diseño, las intervenciones empiezan a darse de manera más consecutiva, y, por consiguiente, los bloques que expresan la figuración larga terminan por sobreponerse y el efecto rítmico subyacente al diseño se altera sin poder reconocerse explícitamente.

Las siguientes presentaciones del diseño varían un poco más la primera intervención (correspondiente a una figura de larga duración) y evaden la presentación completa del bloque inicial. Sin embargo, las características de su configuración interválica se mantendrán como elemento primordial o relevante para la construcción del material en este desarrollo. Tal como se puede evidenciar en la siguiente intervención, donde se amplía la parte correspondiente a las figuras de larga duración con otro bloque en redonda de tres sonidos, que ahora está en el registro bajo y se acentúa (reforzando la dinámica), y que mantiene la configuración interválica de la célula superior del bloque, es decir, se construye a partir de un intervalo de 6 y uno de 5 que resultan en una interválica general de 11 semitonos (*LA bemol + re + sol*). **El continuo uso de esta configuración específica, refuerza la acción constructiva de la que surgió, o sea, la oscilación de un semitono alrededor (por debajo o por encima) de la octava junto al uso de los intervalos constructores.**

Desde este momento hasta el sistema 19, el diseño entra en una fase de desarrollo extendido (comparado con los anteriores) donde no hay indicación de dinámica que modifique la presente y donde, debido a la flexibilidad del ritmo por la ausencia de compás y a la superposición de intervenciones, comienzan a juntarse diferentes bloques que mantienen la expansión de la parte que corresponde a la figuración larga y otras características de configuración en común, pero que en su yuxtaposición pierden la identidad del diseño rítmico subyacente, y junto a otros elementos como los contenidos del material equivalente a la figuración de menor duración, construye un pasaje más flexible en la organización o delimitación del diseño. Se hace necesario mencionar que, en este punto, debido a la búsqueda de

un desarrollo más pronunciado, la acción cromática libre es aplicada en función de esta variedad.

Seguido al bloque construido desde *LA bemol* se sobrepone otro que, anticipado por una breve apoyatura superior en *si bemol*², muestra una interválica general diferente a la repetida interválica de 11, pero que, sin embargo, muestra en su construcción tres alturas del bloque armónico original o primero. Es decir, la intervención anterior rescata la interválica de la célula superior (6+5), y esta intervención rescata tres de las cinco alturas del bloque (aunque no en la misma distribución, sí lo hace en el mismo registro para dos de los tres sonidos: Fa y Si). Estas asociaciones en el material fortalecen la identidad de la idea, la síntesis de una escala artificial que ha tenido gran impacto en la construcción del pasaje, y de la materia prima de construcción (la interválica).

Seguido a este bloque, vuelve a sonar el bloque construido desde *LA bemol*, en el mismo registro, con la misma figura, pero sin el acento, y da inicio a la siguiente presentación del diseño. Así, el material correspondiente a la figuración corta presenta dos intervenciones de un intervalo armónico entre *fa*² y *fa*³, es decir de 12 semitonos, expresado en corcheas con *staccato*. La repetición ahora del intervalo de 12 en construcciones verticales, le imprime una cierta regularidad al contraste entre las oscilaciones y las proporciones regulares a la octava, mientras mantiene la similitud entre algunas de las construcciones del pasaje (recordemos que esta

distancia ya había sido usada para configurar otros intervalos armónicos en las presentaciones previas del diseño).

El tercer intervalo armónico de esta presentación del diseño (el que sigue a las intervenciones del intervalo armónico entre las dos expresiones de Fa) evidencia una trasposición y una contracción del intervalo, es decir, desciende el intervalo una octava y las dos notas que lo componen realizan movimientos o inflexiones hacia el interior: la nota base sube un semitono alcanzando *fa sostenido*¹, y la nota soprano o superior desciende un semitono llegando a *mi*²; consecuentemente, se construye una nueva interválica general de 10 semitonos. Este tercer intervalo armónico no mantiene el *staccato*, y, por el contrario, muestra un acento que lo acompaña.

En el sistema 18 se observa el cierre de esta presentación del motivo de manera similar al cierre de la presentación previa: por medio de una construcción vertical o un bloque armónico en el registro superior con interválica de 11, anticipada por un bloque expresado en forma de apoyatura en registro medio y que evidencia el uso de dos de los intervalos constructores para su configuración (intervalo de 3 e intervalo de 1). Esta vez la interválica general de 11 semitonos se obtiene a partir de una configuración interna diferente, un intervalo de 2 y uno de 9 (a diferencia del sistema 17 donde lo hace con uno de 1 y uno de 10, y donde la apoyatura está en un registro más bajo).

①8

The musical score for system 18 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a whole note chord with a sharp sign, labeled with the interval '9/2'. The middle staff is in treble clef and contains a quarter note chord with a sharp sign, labeled with the interval '1/3'. The bottom staff is in bass clef and contains a whole note chord with a sharp sign, labeled with the interval '11 (12-1)'. A large bracket on the left side groups the three staves together. A curved line connects the top staff to the middle staff, and another curved line connects the middle staff to the bottom staff, indicating the relationship between the intervals.

Este bloque, que a la vez inicia la siguiente presentación del diseño, es seguido por un bloque en el registro bajo que vuelve a evidenciar la misma interválica general de 11 que nació desde la exposición del bloque original y se ha mantenido activa desde entonces, y que nuevamente es configurada a partir de un intervalo de 6 y uno de 5, tal y como sucedió en la célula superior del bloque armónico original. Aunque mantiene la interválica general y la interna, las notas y la figura que usa no son las mismas, sino que ahora evidencia una construcción en negra desde *FA sostenido* que se completa con *do* y *fa*.

Seguido a este bloque, para cerrar la presentación del diseño, introduce un bloque que representa una excepción a la construcción con interválica general de 11. Para la construcción de este bloque excepción, es necesario notar el uso de los intervalos constructores nuevamente, esta vez, el intervalo de 6 y el intervalo de 1. **Otra oportunidad donde acentúan su importancia al participar en momentos que representan una excepción al material propuesto por la idea o pasaje.**

The image shows a musical score for piano, specifically measure 18. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The measure number '18' is circled in the top left. The score features several annotations: '8' and '10' above notes in the upper staff; '10 (+12+12)' with a bracketed interval; '16 7' in the middle staff; '6 (+12)' and '10' in the lower staff; and '11 (12-1)' in the bass staff. A dynamic marking 'ff' is present. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Nuevamente, la yuxtaposición de las intervenciones desdibuja el diseño rítmico subyacente. La construcción sobre *FA sostenido* se repite después del bloque que no tiene la interválica general de 11, y una expansión y una variación (sin que afecten la interválica general) son aplicadas a esta construcción sobre *FA sostenido* después de la primera corchea en la que sí se presenta igual. Es decir, el diseño

rítmico que sigue al bloque, muestra dos corcheas y una negra, donde la primera corchea expresa el mismo bloque que intervino recientemente. La siguiente corchea muestra una inflexión de un semitono en el intervalo entre las alturas de la mitad del bloque, donde pasa de *do* a *re bemol*, y altera la interválica interna 6+5, convirtiéndola en 7+4.

La nueva presentación del diseño continúa la parte correspondiente a la figuración corta con un despliegue lineal de perfil ondulado (curvo) en semicorcheas que abarca un amplio rango. Vale la pena mencionar que el último despliegue lineal que intervino fue aquel realizado en la primera presentación del diseño en el sistema 17.

Al comenzar muestra una pequeña variación sobre el material del bloque presentado al inicio del sistema (aquel que fue anticipado por otro bloque de tres sonidos) que consiste en la reducción en un semitono de la altura de la nota superior del bloque, es decir, el paso de *do sostenido3* a *do3*. Realiza un amplio salto descendente con el que alcanza *Mi* para volver a ascender hasta *fa2* y concluir el breve despliegue de esta presentación. Estos amplios movimientos que logran abarcar un amplio rango del registro son logrados a partir de intervalos de gran tamaño.

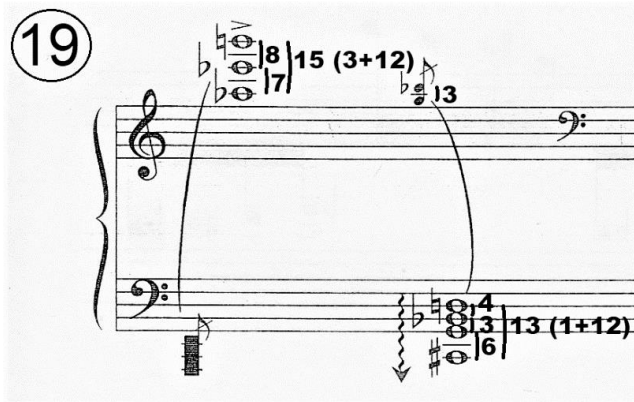
Esta presentación del diseño la concluye un bloque anticipado por una apoyatura. Nuevamente, la apoyatura es la primera intervención después de un cambio dinámico, ya que está acompañada por la introducción de un *fortissimo* que intensifica la dinámica aún más. La apoyatura evidencia un intervalo armónico de 1 entre *fa sostenido3* y *sol3* que desciende para construir el bloque final de esta presentación del diseño (inicial de la siguiente).

⑱

El desarrollo continúa con las intervenciones de otras dos corcheas y una negra (misma agrupación rítmica que configuró los bloques del registro bajo en la presentación del diseño que acaba de pasar) que evidencian diferentes construcciones verticales o armónicas: primero, un intervalo armónico de 12 entre *Si bemol*¹ y *Si bemol*; en segunda corchea, un cambio de registro para la construcción de un bloque de tres sonidos (un sonido más) a partir de *re sostenido*² y que presenta como interválica general una distancia de 8 semitonos construidos desde un intervalo de 6 y uno de 2. La negra viene después de esta segunda corchea evidenciando una construcción con cuatro sonidos, otro sonido más agregado a la construcción. Desde *si*¹, contiene tres intervalos: uno de 5, uno de 1 y uno de 4, respectivamente, para resultar en una interválica general de 10.

La repetición de las configuraciones interválicas generales de 12 y 10, mantienen la similitud en la construcción con otras micro-estructuras previas.

Seguido a estas intervenciones suenan dos bloques armónicos concluyentes del diseño: primero, un cluster en registro bajo en forma de apoyatura que anticipa una segunda construcción en figuración larga (redonda) y acentuada que se forma dando un salto al registro superior. Su configuración evidencia una interválica general de 15 por medio de un intervalo de 7 y uno de 8 partiendo desde *la bemol*².



El último diseño antes de la pausa del calderón en el sistema 19 muestra un primer bloque armónico arpegiado que se anticipa o introduce con una apoyatura armónica anterior expresada mediante un intervalo armónico de 3 entre *sol*₂ y *sib*₂. La configuración interválica interior del bloque evidencia el uso de un intervalo de 6, uno de 3 y uno de 4, y consecuentemente hace explícita la vuelta a construcciones con oscilaciones de un semitono por encima o por debajo de la octava al construir un bloque de interválica general de 13, la misma interválica general de la célula inferior del bloque original. También muestra la inclusión de las clases de alturas que formaron el intervalo armónico que lo precede junto a dos clases de altura del bloque inicial que han participado de la construcción de varios bloques importantes en la delimitación de la pieza (sistema 12 y sistema 15), Do sostenido y Re; ya veremos como en la siguiente presentación se hace énfasis en Si, con el que se completa la presentación de estas importantes clases de alturas.

A pesar de que no mantuvo la configuración interválica de la construcción armónica original, esta presentación del diseño rítmico evidencia la importancia de las distancias de 6 y de 3 para diversos momentos de la construcción y el desarrollo de las ideas que se emplean en función de la unidad e identidad de la pieza.

La parte correspondiente a la figuración corta se expresa mediante un rápido grupo de fusas en forma de apoyatura que introducen el Si previamente mencionado con el que se terminan de exponer las tres clases de altura que han sido partícipes de distintos bloques delimitadores de la forma y que, por tal, han aumentado su relevancia en la construcción.

Durante este desarrollo extendido fue posible evidenciar que en varias ocasiones se emplearon apoyaturas que acentuaban los cambios en el registro y las intervenciones de las distintas construcciones armónicas. En cada momento que apareció una apoyatura es posible evidenciar un salto (ascendente o descendente) en el registro.

El bloque armónico original vuelve a sonar después del calderón manteniendo la dinámica y la figuración en redonda que lo acompañó la primera vez. El vínculo con su lugar de origen se acentúa al intervenir de la misma manera, sin embargo, observamos que el material siguiente, que constituye el desarrollo de la figuración de menor valor temporal, evidencia una línea en corcheas que se mueve por un amplio rango, dando grandes saltos (intervalos grandes) en cada movimiento.

19

La línea inicia con tres grandes movimientos de 13 (uno más que la octava, esta vez de manera lineal). Parte desde *Si* y alcanza *re3*, para continuar hacia *fa3* con un intervalo de 3. Podemos ver que el intervalo o movimiento que más se realiza durante esta línea es el de 1 y su equivalente de 13 (o, 1+12) con siete apariciones.

El perfil ondulado y amplio de la línea junto a la dinámica propuesta en el inicio resulta en una textura movediza y suave debido a la indicación de *pianissimo*, al hecho de que vuelve a ser una sola línea, a su movimiento ondulado con intervalos amplios, y a la figuración en corcheas. Nuevamente, será el perfil de movimiento el que acerque este material y el de la nueva idea que está por surgir.

20

Al observar las clases de alturas que despliega la línea evidenciamos la participación de las mismas clases de alturas que construyeron el bloque original junto a otras que representan los cromatismos entre estas. Este despliegue concluye con un movimiento de 18 (6+12) que alcanza el *Si* con el que termina de consolidar un modo artificial que será importante para la construcción de otros pasajes y que evidencia la relevancia de las proporciones de los intervalos de 1, de 2, de 3 y de 6, al configurar el rango y varias distancias al interior de éste: *Si – Do sostenido – Re – Mi – Fa*.

Con la redonda del *Si* cierra el diseño rítmico y a la vez comienza el siguiente, como ya se ha mencionado, y vemos que lo sigue una serie de repeticiones de una misma construcción vertical, un intervalo armónico de 13 semitonos que va de *do2* a *re bemol3*: su primera aparición es con una blanca y lo sigue una serie de subdivisiones de los valores temporales, es decir, vuelve a aparecer este intervalo bajo la parte del diseño correspondiente a las figuras rítmicas de menor valor.

Esta subdivisión de las figuras va acompañada de un regulador que aumenta la intensidad hasta un *fortissimo*, bajo el cual interviene otro interválico armónico, esta vez de 9 en un registro mucho más bajo y acentuado para reforzar la dinámica. El desarrollo de esta idea, después de esta presentación se aleja de sus características y explora nuevas ideas. Hay que tener en cuenta que la personalidad del movimiento suele ser un desarrollo de una línea sin solución de continuidad.

21

13 (1+12)

arm.

ff

9

8^{va}

Vemos que sin pausa alguna la única intervención de un armónico sucede en forma del mismo intervalo armónico que había sonado previo a la subdivisión de las figuras (intervalo de 13 de *do1* a *re bemol2*). Seguido a esta construcción vertical comienza la línea que actúa como material de transición entre el diseño y el paso a la nueva idea. Continuando el diseño anterior donde después de la figuración mayor viene la figuración menor, se despliega una línea de perfil similar a la línea anterior, construida a partir de intervalos grandes que se realizan en el mismo sentido y terminan abarcando un amplio rango. Contrario a la línea anterior (sistema 20) donde los primeros movimientos realizados eran intervalos de 13 (uno por encima de la octava), los primeros movimientos de esta línea oscilan un semitono por debajo por de la octava, es decir, son intervalos de 11 que mantienen el sentido ascendente y que ayudan a configurar el perfil ondulado de la línea.

21

The image shows a musical score for system 21. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano staff begins with a series of notes marked with a forte (*ff*) dynamic. The bass staff starts with a sub-octave (*Sub*) marking. The score includes various annotations such as *arm.* (armatura) and interval markings like *11 (12-1)*, *7 (+12+12)*, *13 (1+12)*, *6*, *10*, *9 (+12)*, *3*, *1*, and *10*. Red arrows point to specific notes and intervals, highlighting the construction of the line.

Al observar las clases de alturas de esta primera célula lineal es posible evidenciar su construcción a partir de un cluster abierto que involucra las clases de alturas La – Si bemol – Si – Do – Re bemol.

Recordemos que dichas dimensiones (oscilaciones por debajo y por encima de la octava) han venido usándose para construir diferentes ideas o estructuras relevantes en la pieza. En este caso su relevancia no es tal si no se hubiera empleado en el mismo despliegue anterior los intervalos que oscilan por un semitono encima de la octava, con los cuales se puede observar una relación constructiva.

La línea se mueve manteniendo la figuración en corcheas y por medio de grandes intervalos que le ayudan a abarcar un amplio rango (al igual que la del sistema 20). La línea cambia en el sistema 22 donde realiza su penúltimo intervalo amplio, de 16 (o 4+12) y comienza una nueva línea con una nueva figuración más rápida (semicorchea). **Es en este punto que la línea evidencia un cambio de mayor grado con esta subdivisión rítmica, la cual acompaña con la participación de los intervalos constructores (intervalos de 6, de 3 y de 1), quienes una vez más, intervienen en los momentos de transición.**

Las cinco alturas en semicorcheas se mueven con estos intervalos y preparan la siguiente subdivisión que viene más adelante en el sistema. El último salto de esta parte (intervalo de 17, o 5+12) viene entre la semicorchea que anticipa el cambio de

dinámica indicado por el *mezzo piano* y la primera del grupo de cinco semicorcheas exclusivamente ascendentes que preceden a la parte en fusas.

(22)

Es posible evidenciar en este grupo de 5 semicorcheas el repetido uso del intervalo de 4 y la nueva dinámica que preparan el inicio de la idea que comienza. Las 10 semicorcheas recién escuchadas ayudan a la transición hacia las fusas que vienen en un registro agudo (siguiente octava, a un intervalo de 3 de la última semicorchea) con la indicación de *senza pedal*, sin estas, el cambio hubiera sido realizado sin transición (de corcheas a fusas).

Los primeros movimientos bajo la figuración de fusas evidencian el uso de intervalos pequeños (intervalos de 1 hasta intervalos de 5, con preferencia por el intervalo de 4). Luego, encontraremos otro diseño que crea especie de patrón rítmico e interválico que varía mientras sucede.

(22)

En seguida comienza otro diseño, más regular que el anterior, construido con tres notas que se mueven ascendente en un registro más agudo (cuarta octava) y que son seguidas por otras tres notas en sentido descendente en la octava inmediatamente inferior (tercera octava). Es importante mencionar que no es sólo el perfil y la agrupación de las alturas lo que distingue a los grupos de sonidos y construye el diseño, sino que la interválica también se encarga de dar identidad a los grupos de sonidos y evidenciar el patrón de agrupamiento y de distribución interválica.

Se puede evidenciar en el grupo de notas del registro superior que la interválica dominante está compuesta por dos intervalos ascendentes de 4 configurando un movimiento general de 8 semitonos. Mientras que la interválica característica del grupo de sonidos de registro inferior está compuesta por dos intervalos descendentes, un intervalo de 3 seguido de uno de 2, para resultar en un movimiento general de 5 semitonos.

23

leggerissimo

cresc.

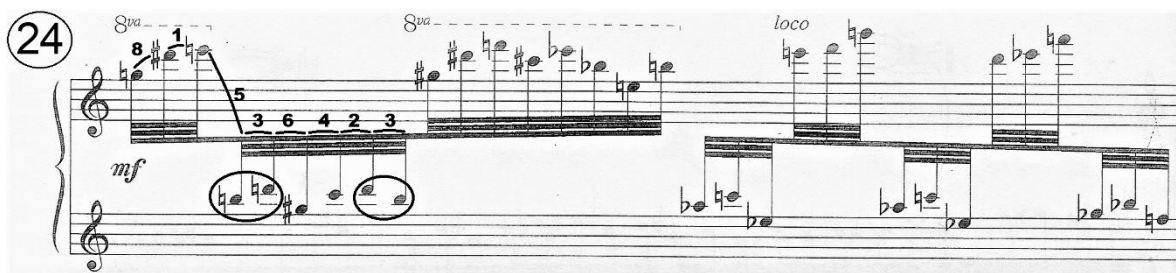
Esta configuración de movimiento (en cuanto a la interválica general y el sentido) se mantiene, y se vuelve a presentar exactamente bajo la misma configuración, es decir, es una repetición literal del material recién escuchado. Continúa con las presentaciones del diseño, y para la tercera aparición realiza la primera variación, que al igual que en pasajes anteriores, la realiza aplicando una expansión interna al nuevo diseño, esta vez lo hace de tal manera que divide el segundo movimiento en dos que, sin embargo, no alteran la interválica general. Es decir, después de realizar

el primer intervalo de 4, divide el segundo movimiento en dos intervalos: el primero de 1, y el siguiente de 3. De esta manera logra mantener la interválica general igual, y como tal, las notas que venían participando de su construcción, vuelven a hacerlo; este mismo procedimiento es aplicado en la célula inferior del diseño, pero en el primer movimiento (realizado con un intervalo de 3), el cual se divide en dos intervalos, uno de 1 y uno de 2, respectivamente. *(imagen)*

23

Después de esta variación del diseño, se aparta de la configuración interválica y rescata meramente la rítmica al presentar un diseño con 3 sonidos que realizan movimientos ascendentes pero que evidencian una variación notoria en su interválica: el primer movimiento equivale a la misma interválica general del movimiento en el diseño (intervalo de 8), y complementa el diseño con un intervalo de 1.

En el registro inferior hay el doble de la cantidad de sonidos del diseño, es decir, hay 6 sonidos que ya no mantienen el perfil lineal en sentido descendente, sino por el contrario configuran un perfil ondulado donde en los últimos dos movimientos se pueden distinguir los dos intervalos usados en los diseños patrón previos, el intervalo de 2 y el de 3. A diferencia de aquellas ocasiones, esta vez se realiza primero el intervalo de 2, y se hace en sentido ascendente.



Es posible evidenciar en la estructura de esta agrupación que las dos primeras notas, *si*₂ y *re*₃, son las mismas notas con las que acaba la agrupación. Los intervalos referidos en el párrafo anterior se forman en la participación de estas mismas alturas para finalizar, con la diferencia de que se presentan en sentido contrario, primero el *re*₃ y luego el *si*₂.

La siguiente presentación del diseño muestra también una agrupación con una mayor cantidad de notas en el registro superior, esta vez son 8 sonidos los que construyen la variación del diseño. Se mantiene en el registro (cuarta octava por encima de la central), sin embargo, las alturas son otras y la interválica de 4 ya no se distingue como característica importante de esta célula. A pesar de esto, vuelve el movimiento grupal en forma de patrón con la siguiente célula en el registro inferior evidenciando un intervalo de 4 seguido de uno de 9; en esta ocasión no se distingue un perfil lineal en la célula inferior del diseño, sino por el contrario uno ondulado (con un movimiento ascendente y uno descendente), mientras la célula superior mantiene su perfil ascendente.

El movimiento grupal es complementado gracias a un amplio movimiento en el registro que lo lleva a un registro superior donde realiza dos movimientos, uno mediante un intervalo 1 y otro con un intervalo de 6 (*mi*₃ + *fa*₃ + *si*₃).

24

The image shows a musical score for system 24. It consists of two staves: a piano part on the bottom and a guitar part on the top. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part is marked with *Sua* (Sustained) and *loco* (loco). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingering numbers (1-4) are placed below the notes. The piano part has a sequence of notes with fingering: 7 2 4 2 5 6 7. The guitar part has a sequence of notes with fingering: 1 6 1 6 3 4 7. The system is numbered 24 in a circle at the top left.

Al igual que en el sistema 23, la célula anuncia una repetición del diseño entero al seguir con la célula del registro inferior igualmente configurada. Sin embargo, a pesar de que la interválica de la célula del registro superior se mantiene, las alturas comienzan un intervalo de 2 más abajo de la célula anterior, en *re3 (+mi bemol3+la3)*. Es decir, la repetición no es literal a pesar de que mantiene varias similitudes con la presentación previa de esta célula del diseño como el diseño rítmico, el perfil de movimiento y la interválica, ya que las alturas están en relación de 2 semitonos más abajo.

Así como la célula superior se acaba de presentar un intervalo de 2 por debajo (en comparación con la primera vez), la célula inferior la imita y se presenta en relación de dos semitonos más abajo: su primer sonido es ahora *sol bemol2* que realiza un movimiento ascendente de 4 hasta alcanzar *si bemol3* que en seguida desciende a *fa2* mediante un intervalo de 5. Es en este segundo movimiento donde se percibe la variación a la configuración interválica propuesta en las dos presentaciones anteriores del diseño. A pesar de estos cambios, la célula mantiene el perfil, la cantidad de sonidos, el primer intervalo, y a la vez, su variación prepara material que volverá a sonar prontamente.

El complemento del diseño con la célula superior se da con la configuración de su presentación previa, es decir, un intervalo de 1 y uno de 6 partiendo desde *re3* nuevamente.

El diseño rítmico y de perfiles continúa y vuelve a presentar variaciones, como ya hemos visto que realiza sistemáticamente para la construcción de material y el desarrollo de las ideas. Esta vez varía la interválica de ambas células, y es posible distinguir en la célula inferior el comienzo desde *mi bemol2* (un intervalo de 3 más abajo en comparación con su última presentación), que fue la misma tercera nota de la primera y segunda presentación de los dos diseños presentados en el sistema anterior, moviéndose con un intervalo ascendente de 7 para alcanzar *si bemol2* y descender con un movimiento de 5 para llegar a *fa2*, al igual que en la presentación anterior. Es decir, en esta presentación se sintetizan, en mayor o menor medida, las dos presentaciones anteriores de la célula inferior; la primera nota es la tercera de las dos primeras presentaciones (*mi bemol2*), y las dos últimas notas del diseño son las mismas dos últimas notas de su presentación anterior (*si bemol2* y *fa2*).

24

25

cresc.

Algo similar ocurre en la célula de registro superior donde inicia con una clase de altura que no había sido parte del diseño anteriormente, pero donde la segunda y tercera nota sí representan a las exposiciones previas de la célula (*re3* como primera nota de la segunda presentación, y *fa3* como segunda nota de la primera presentación). La inclusión de estas notas ocasiona una modificación interválica en

el segundo movimiento al pasar de un intervalo de 6 a uno de 3 y mantener esta configuración durante otras tres apariciones. Al finalizar esta célula podemos ver un *crescendo* que comienza a intensificar la dinámica hasta el regreso a una sola línea en el siguiente sistema.

Para la siguiente presentación del diseño, la célula inferior mantiene el primer intervalo, sin embargo, varía el segundo movimiento y la nota de partida del diseño, comenzando un semitono más arriba de la nota de inicio de la presentación anterior (*mi*₂). Así, el intervalo de 7 se forma entre *mi*₂ y *si*₂, para luego realizar el movimiento descendente con un intervalo de 11 y alcanzar *do*₂. Por su parte, la configuración de la célula del registro más agudo evidencia una pequeña variación: es una repetición casi igual a la célula anterior, con un cambio en la primera nota donde en vez de un *do sostenido*₃ está *do*, ampliando el primer movimiento a un intervalo de 2 en vez de uno de 1.

La siguiente intervención de la agrupación lineal del registro menos agudo vuelve a contener una expansión de 3 sonidos con los que termina agrupando 6, donde se distinguen dos grupos de notas que ya han sonado: por un lado, los tres primeros sonidos son exactamente los mismos que componían la célula inferior anterior, mantiene la misma configuración interválica y de distribución usando las mismas notas; y por otro lado, las siguientes tres notas muestran dos notas que ya intervinieron (*fa*₂ y *si*₂) y una altura en relación de un semitono con otra que también participó (*sol*₂ en vez de *sol bemol*₂), es decir, una variación de un semitono para este sonido.

La siguiente presentación de la célula de registro superior vuelve a evidenciar la interválica 1+3, esta vez desde *do sostenido*₃, imitando la presentación de la cuarta presentación de la célula superior del diseño (segunda presentación del sistema 25), y desde este momento cesa la aparición de nuevo material o de nuevas configuraciones en el diseño, ya que lo sigue en la célula inferior la misma

configuración de la quinta y sexta presentación del diseño, es decir, un intervalo ascendente de 7 de *mi*2 a *si*2 seguido de un intervalo descendente de 11 que comunica el *si*2 con *do*2.

La línea va a continuar evidenciando estos mismos grupos de alturas con las mismas configuraciones durante las dos siguientes presentaciones del diseño las cuales son las últimas dos de esta parte del pasaje, y son la referencia para el punto de llegada del *crescendo* que comenzó en el sistema 25, ya que comunica con la indicación *forte* que ayuda a configurar el material del nuevo pasaje.

26

The image shows a musical score for system 26. It consists of three staves: a piano part (left), a violin part (middle), and a cluster (right). The piano part features two instances of a 7-11 intervallic pattern, with fingerings 1, 3, 1 and 1, 3, 1. The violin part begins with a *forte* dynamic and a series of intervallic movements, with fingerings 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 1, 4, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 1, 1. The cluster is marked with a *forte* dynamic and a circled '8'.

Esta nueva idea mantiene determinadas características del pasaje recién escuchado como el registro y la figuración en fusas, sin embargo, trae consigo la síntesis de un desarrollo ya llevado a cabo.

La línea comienza en el sistema 26 con la indicación de *forte* previamente mencionada y evidenciando movimientos realizados a partir de intervalos chicos o de corta distancia, en este caso se limita a los intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4, con una excepción en el sistema 28 donde realiza un movimiento de 7. Nuevamente, distinguimos un nuevo momento donde los intervalos constructores, esta vez el de 1, de 2 y el de 3, principalmente, son protagonistas en el contenido y la forma de construcción. Los 8 primeros movimientos evidencian la relevancia del de 1 y de 3

alternándolos de forma consecutiva durante éstos, comenzando con el intervalo de 3.

La línea avanza y debido al uso exclusivo de los intervalos nombrados y la evasión en la creación de patrones regulares, el cromatismo libre vuelve a tomar protagonismo y mantiene una cierta aleatoriedad que evita la creación de un patrón de movimiento, o interválico, y que le imprime un carácter improvisado. A pesar de evitar patrones, el paso por las mismas alturas de manera irregular recuerda constantemente el material que ha sonado en la misma línea y aporta una sensación de repetición constante (aunque no se forme un patrón de movimiento). Debido a que los intervalos usados van de 1 hasta 4, las posibilidades de moverse hacia otros registros recaen sobre la consecución de varios intervalos en el mismo sentido.

En el décimo sonido de la nueva línea (*fa sostenido2*) comienza a participar a la par otra línea corta, de cuatro sonidos, comenzando desde *re sostenido1*, que se construye a partir de dos intervalos de 1 separados por uno de 6. **Otra oportunidad para atestiguar la participación de estos intervalos en momentos de construcción de las ideas de desarrollo. Esta vez lo hacen como en veces anteriores, construyendo el nuevo evento que interviene o participa en el desarrollo de la idea.** La línea realiza un salto para concluir con un cluster de tres sonidos construido desde *re sostenido3* (*+mi3+fa3*), es decir, repite dos clases de alturas que fueron usadas en la construcción de la pequeña línea, manteniendo cierta similitud entre las dos células de la intervención (la línea y el bloque).

La línea continúa su movimiento con perfil ondulado y el uso exclusivo de intervalos de 1 hasta 4. La segunda intervención del diseño *línea + cluster* ocurre anticipada por una parte en semicorcheas que contrasta medianamente con la figura de la línea, la fusa. Surge desde *si* formando un intervalo armónico de 6 (+12) con el *fa2* que en ese momento está ocurriendo en la línea e inicia moviéndose melódicamente con tres intervalos de 1 antes de cambiar la distancia del siguiente movimiento a un

intervalo de 4 y luego finalizar esta presentación en semicorcheas con un intervalo descendente de 2 que llega a *mi1*.

Realizando un intervalo de 9 desde el *mi1*, alcanza *do sostenido2* desde el cual comienza la parte en fusas de la línea. En esta ocasión, la línea está compuesta de 6 sonidos y el cluster que la hace concluir es el mismo anterior y no comparte ninguna clase de altura con la línea.

Los dos primeros clusters de este pasaje (los cuales ya hemos observado hasta ahora) están configurados bajo una redonda, ahora vemos que para la tercera intervención del cluster se han hecho unas variaciones en la expresión del diseño: comenzando con que la línea que lo anticipa se ha reducido a un intervalo melódico de 5 (de *la* a *re1*) para concluir en un cluster que, aunque también alcanzado mediante un salto en el registro y también está compuesto por tres sonidos, no evidencia las mismas clases de alturas que construyeron los clusters anteriores, sino por el contrario, está construido desde *la sostenido2* (un intervalo de 5 más abajo que la nota base de los clusters previos); una segunda reducción afecta al diseño, esta vez de carácter rítmica, debido al cambio de figuración que evidencia la negra con la que se presenta el bloque.

28

Mismo cluster anterior

The image shows a musical score for system 28. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a cluster. The melodic lines are marked with fingerings: 2, 1, 2, 1, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 1, 4, 3, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 7, 1, 2, 1, 4. The cluster is circled and labeled 'Mismo cluster anterior'. The bass line has fingerings: 1, 2, 4, 5, 4, 5.

Se puede reconocer el intervalo descendente de 7 (de *mi2* a *la1*), único movimiento con un intervalo mayor a 4 dentro del pasaje, como segundo movimiento de la línea después de la intervención del último cluster mencionado.

Esta nueva configuración, al igual que en el pasaje anterior donde la variación era permanente y se convertía en el material establecido, se mantiene durante dos presentaciones más hasta la parte final de esta línea en el sistema 29. Para la segunda presentación de este nuevo diseño variado se configura usando un intervalo de 4 (un semitono menos que en la presentación anterior) entre *sol sostenido* y *do1*, y el cluster se construye un semitono por encima del anterior, en *si2*.

Siguiendo esta característica, la tercera y última presentación de este diseño se expresa mediante un intervalo melódico de 13 (1+12) entre *LA sostenido* y *si*, y propone una nueva variación, esta vez, en la distribución de las intervenciones al ejecutar el cluster dos fusas después de la segunda nota del intervalo (*si*). A pesar de esta variación, mantiene la configuración en negra del cluster, que esta vez es construido desde *do sostenido3* (un intervalo de 2 por encima del cluster anterior).

29

El pasaje continúa hasta realizar un salto amplio en el registro y alcanzar *do sostenido* e iniciar un material con el que se realiza una transición hacia el nuevo pasaje. **Comienza esta transición con un intervalo de 6, de manera que sigue evidenciando la importancia de este intervalo al usarlo como primer movimiento dentro de los nuevos sucesos que se avecinan.**

La línea de transición se mueve dentro de un rango más amplio al realizar movimientos de distancias varias (intervalos amplios y cortos) que le permiten mantener el comportamiento aleatorio de su perfil ondulado. A pesar de esa aleatoriedad, la línea conecta con el nuevo material a partir del ascenso que se da desde *la sostenido*, que conecta con el despliegue de un nuevo diseño rítmico e interválico que variará más adelante durante su desarrollo como lo han hecho los demás pasajes hasta ahora, pero que, al igual que en ellos, mantendrá suficientes elementos como para no perder la identidad y fortalecer el encadenamiento formal con otras secciones de la pieza.

30

El diseño que inicia en el sistema 30 muestra un juego de fusas ascendentes donde se refuerza la importancia de los intervalos de 6 y de 1 principalmente. Desde *fa sostenido2* realiza un movimiento de 2, seguido de uno de 6 y uno de 1, respectivamente. El diseño lo completa una construcción vertical que suena en un registro más bajo y que muestra en su configuración una interválica general con la que ya estamos familiarizados en los bloques armónicos, 11 semitonos. El bloque está configurado a partir de un intervalo de 1 y uno de 10 (contando desde la nota más baja), y aunque no están agrupadas, las clases de altura que participan configuran a la vez un cluster abierto (*fa1+sol bemol1+mi2*). Esta configuración de la construcción vertical realiza cinco presentaciones de la misma manera y en la sexta, cambia su distribución interna sin alterar la formación de un cluster ni la interválica general (*la bemol1+fa sostenido2+sol2*).

30

El diseño de este pasaje se asemeja en ciertos elementos al diseño anterior que intervenía durante la sucesión de la línea como, por ejemplo, en la figuración, la dinámica, el registro, pero especialmente en el hecho de que es una línea corta seguida por un bloque: aunque es un cluster abierto, y no tiene una figuración de redonda o negra, el diseño mantiene este concepto de *línea + construcción vertical*, sólo que ahora es el motivo principal del desarrollo y no funciona como intervenciones irregulares en el pasaje como lo hizo el diseño *línea + cluster* en la idea previa.

30

31

El diseño se mantiene igual o con mínimas variaciones durante las primeras cinco presentaciones, en la segunda presentación la línea no está construida con cuatro sonidos sino con tres, sin embargo, emplea las mismas tres alturas con las que finalizó la línea del diseño en la presentación anterior: *la bemol2+re3+do sostenido2* (intervalo de 6 seguido de uno de 1).

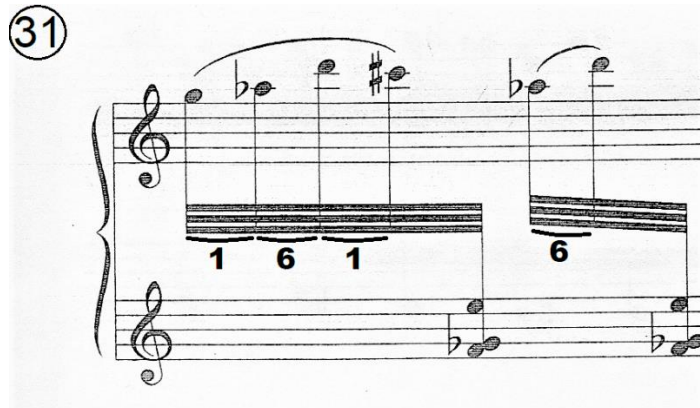
De igual manera que en la línea que conforma parte del diseño se repiten las alturas y la configuración interválica, el cluster o la construcción armónica que le sigue hace lo mismo manteniendo su configuración intacta, tanto la interválica general como la distribución interna de sus intervalos, como la cantidad de sonidos y su valor rítmico. La tercera presentación es exactamente igual a la segunda presentación del diseño

Para la cuarta presentación del diseño vuelve a presentar su configuración en cuatro sonidos, como la primera, sin embargo, hay una altura que no estaba en aquella primera presentación, y, por consiguiente, representa un principio de construcción de la pieza que ya se ha mencionado: la variación en un semitono del material. Esta vez, en vez de presentar *fa sostenido*² al inicio de la línea, realiza una modificación en un semitono (como ha venido haciendo a lo largo de la pieza en situaciones similares) y presenta *sol*² con el cual cambia el primer intervalo también (en comparación con aquella primera presentación del diseño donde era de 2) y pasa a ser un intervalo de 1. El cluster que le sigue mantiene su configuración igual a las anteriores, sin modificaciones. Ya veremos cómo estas dos clases de alturas, Fa sostenido y Sol, adquieren cierta relevancia para el desarrollo de la idea en la variación del diseño que se da en este mismo sistema.

Para la siguiente presentación del diseño, la línea se reduce al intervalo melódico de 6 entre *la bemol*² y *re*³ antes de ser seguida por el bloque armónico o cluster abierto. Esta configuración de sólo un intervalo melódico en el despliegue lineal que anticipa cada bloque se hace permanente a partir de acá. A pesar de estas variaciones, no ha introducido material nuevo.

Es posible evidenciar otro modo artificial subyacente en la construcción de esta idea. El despliegue lineal evidencia La bemol y Re una vez se ha reducido la línea, y el bloque evidencia el cluster mencionado entre Mi, Fa y Sol bemol. Al organizar estas clases de alturas es posible evidenciar la estructura de este modo, la cual será usada para construir la variación del diseño en su siguiente presentación, es decir,

las presentaciones siguientes construyen su material desde la misma estructura: Re – Mi – Fa – Sol bemol – La bemol, es decir, un intervalo de 2 más dos intervalos de 1 seguidos para luego finalizar con otro intervalo de 2 (2+1+1+2).



Esta sexta presentación del diseño presenta algunas variaciones importantes para el pasaje (como se había mencionado anteriormente), variaciones que permanecerán durante las tres presentaciones siguientes. Aunque mantiene la configuración del intervalo armónico de 6 para lo que era la línea, lo trasporta dos semitonos arriba a *si bemol*², desde donde construye el intervalo de 6 para alcanzar *mi*³. El cluster también evidencia algunas variaciones en los elementos de su construcción: la distribución interna de los intervalos se invierte, es decir, desde la nota base del bloque, el primer intervalo (que forma con la nota del medio) es de 10, cuando antes presentó un intervalo de 1. Consecuentemente, el intervalo que completa el bloque (entre la nota del medio y la nota superior) es de 1.

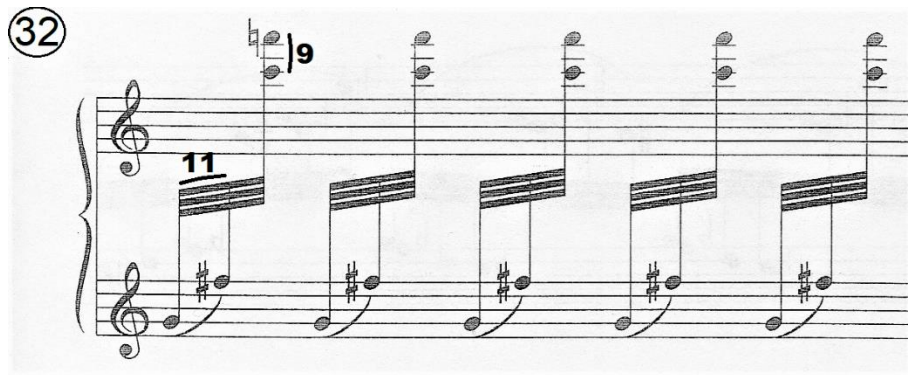
Se hace necesario mencionar acá la estructura de las clases de alturas que participan de estos cambios y que como se mencionó, evidencia su construcción desde la misma estructura interválica: Si bemol y Mi en el registro superior, y La bemol, Fa sostenido y Sol en el cluster, que, al organizarse, Mi – Fa sostenido – Sol – La bemol – Si bemol (2+1+1+2). Como podemos ver, en esta construcción intervienen las alturas que en las primeras presentaciones del diseño (antes de

estos cambios) anticiparon la célula del diseño, *fa sostenido2* y *sol2*, es decir, los dos diseños encuentran cierta conexión desde el compartir de estos sonidos y de la estructura interválica.

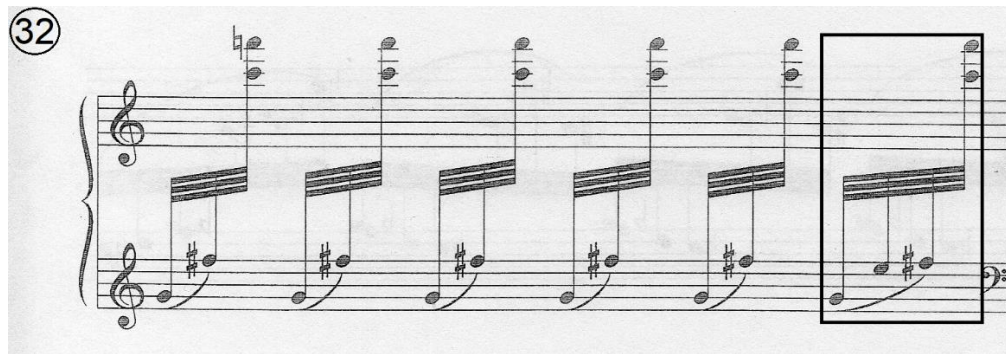
Para la última presentación del diseño se hace un procedimiento contrario al que se realizó anteriormente al expandir la presentación del diseño volviendo a usar el intervalo armónico después de haber presentado el cluster, es decir, el diseño evidencia una estructura *intervalo + cluster + intervalo* que altera la regularidad que venía presentando. **Una segunda variación menor que anticipa un cambio mayor en el diseño, tal y como pasó con el aumento y la segunda reducción a la línea justo antes de cambiar el contenido de alturas y la distribución interválica del cluster.**

31

La siguiente expresión del desarrollo del diseño muestra otra reducción, esta vez, aplicada a la construcción vertical removiendo un sonido de ésta, dejando solo un intervalo armónico de 9 entre dos alturas nuevas, *do3* y *la3*. Cambia también la organización del diseño que lleva a la intervención vertical al registro superior y deja el intervalo melódico en el registro inferior, contrario a como se vino presentando. El intervalo melódico también es nuevo, ahora de 11, entre *sol1* y *fa sostenido2*. Este diseño reducido se presenta cinco veces de la misma forma, sin variaciones.

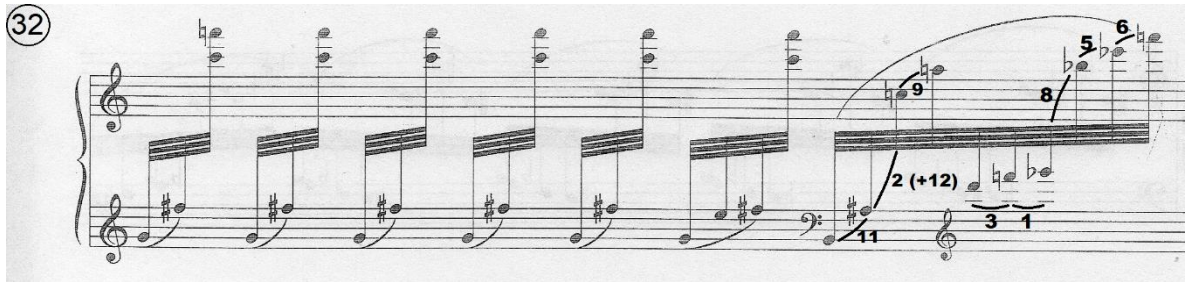


Para la sexta presentación de este nuevo diseño hay una división del intervalo melódico de 11 al intervenir *mi*₂ anticipando el *fa sostenido*₂ con el que concluye el intervalo melódico, y consecuentemente construyendo un primer intervalo de 9 desde el *sol*₁ con el que inicia el diseño, para completar el intervalo de 11 con un intervalo de 2 entre el *mi*₂ y el *fa sostenido*₂. Esta variación respeta el contenido de alturas, tal y como se ha venido realizando en este pasaje en particular, y aunque altera la distribución interna de la línea al introducir un nuevo sonido, no afecta la interválica general del movimiento ni modifica ninguna altura. Este procedimiento ya lo habíamos observado en la tercera presentación del diseño del pasaje iniciado en el sistema 23.



Este cambio mínimo prepara o anticipa la siguiente variación, mucho más evidente debido a la expansión y a la ausencia de construcción vertical. Este orden de acciones ya se ha evidenciado en repetidas ocasiones hasta constituir este modo

de proceder en una acción casi sistemática o lo que se ha llamado aquí principio o *estrategia de construcción* que fortalece considerablemente el encadenamiento formal al permitir crear vínculos formales entre diferentes partes de la pieza.



La siguiente presentación del diseño evidencia las variaciones más explícitas aplicadas en el pasaje al remover la presentación del intervalo armónico (representante de la célula armónica del diseño que proviene del cluster) y al expandir la parte melódica del diseño (el intervalo melódico). Esta presentación comienza de la misma manera que las presentaciones anteriores, con el intervalo armónico de 11 entre *Si* y *la sostenido*, y aunque no incorpora una construcción armónica, sí despliega su contenido de manera melódica, es decir, las clases de altura (Do y La) y la calidad del intervalo que configuró la construcción armónica durante las seis presentaciones anteriores (intervalo de 9), se presentan en la línea representando el contenido de la célula armónica del diseño. Se nota entonces que entre las cuatro primeras clases de alturas se forma un cluster abierto al igual que en las células en corcheas del sistema 20 y 21.

Los siguientes sonidos con los que se expande el diseño están en el mismo registro que los intervalos armónicos que sonaron recientemente. Se agrupan en función de la segmentación efectuada por el cambio de registro y, de esta manera, se identifican dos grupos de tres notas que se mueven en sentido ascendente y que evidencian de nuevo **la participación de los intervalos constructores (intervalo de 6, de 3 y de 1), esta vez, actuando como contenido de una variación o excepción a un diseño**. El intervalo de 3 y de 1 se identifican en la primera

agrupación de sonidos (*re3+fa3+sol bemol3*); en la segunda agrupación, a la cual se llega mediante un intervalo de 8 descendente, identificamos el intervalo de 6 siguiendo un intervalo de 5 (*si bemol2+mi bemol3+la3*).

Después de esta ampliación del diseño, la siguiente presentación retoma la idea previa reducida (intervalo melódico de 11 + intervalo armónico de 9) con la misma configuración, y adjunta dos nuevas indicaciones de dinámica, un *mezzo forte* y una indicación de *decrescendo*. **Este cambio en la dinámica crea un acercamiento con la dinámica con la que se desarrolla la gran mayoría del pasaje siguiente. Es decir, volvemos a identificar un material al final de un pasaje que sirve de transición hacia la siguiente idea mediante la inclusión de un elemento común a éste.**

Las dos presentaciones del diseño, una vez comienza el cambio de dinámica propuesto por el *decrescendo* en el sistema 33, muestran la misma configuración del diseño que se venía trabajando en el sistema anterior. Para la tercera presentación del diseño, se realiza otra división del intervalo melódico, esta vez, con dos alturas (recordemos que cuando hizo la división en el sistema 32, lo hizo añadiendo un sonido) consecuentes del uso de los dos mismos intervalos que expresó en la primera presentación del diseño (sistema 30), y que han sido esenciales para el desarrollo y la construcción de la pieza, el intervalo de 6 y el intervalo de 1: parte del ya acostumbrado *sol1* y alcanza *re bemol2* con un movimiento de 6 en sentido ascendente, para luego descender un semitono y alcanzar *do2*, y desde allí realizar otro intervalo de 6 que completa el diseño al alcanzar el *fa sostenido2* original a éste.

33

mf
decresc. -----

Esta variación anticipa otro cambio que, a su vez ayuda a preparar la transición a otro pasaje. Esta variación sucede dos presentaciones después de la división del diseño recién observada, y consiste en un movimiento retrógrado que afecta al intervalo melódico de 11, posicionando al *fa sostenido2* como primera altura de la célula, y al *sol1* como segunda. Una vez ocurre este cambio, se mantiene presente en las siguientes dos presentaciones del diseño con las que acaba el sistema.

Al iniciar el sistema 34 el material realiza la transición hacia el siguiente pasaje. Aunque muestra en su primer movimiento un intervalo de 11 construido entre *sol1* y *fa sostenido2* (al igual que el diseño lo hacía anteriormente), nuevamente la ausencia de construcción armónica y la expansión de la línea logran desarrollar esta idea de transición que la hace abarcar el rango entero del diseño de manera melódica hasta que por medio de un salto de 15 (3+12) alcanza de nuevo una octava superior y vuelve a desplegar una línea con movimientos realizados exclusivamente a partir de intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4 (con una excepción de un intervalo de 6), y con una baja intensidad debido a su indicación de *pianissimo*.

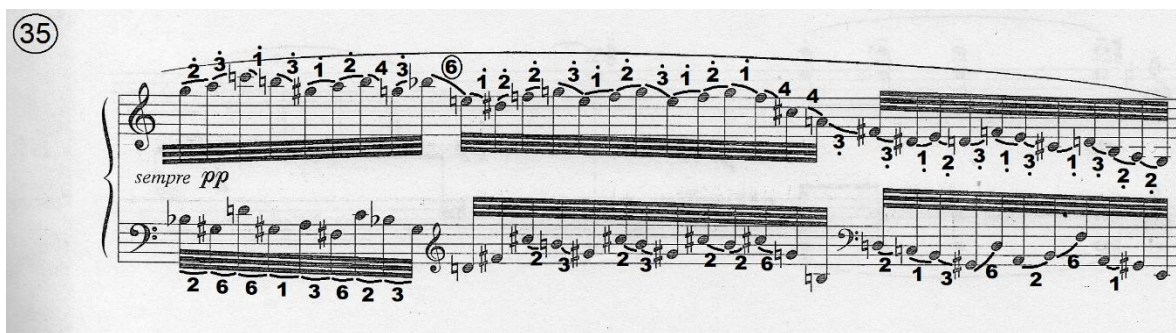
34

pp una corda

La transición realizada por el despliegue o ampliación de la línea y la remisión de la construcción armónica, sintetiza medianamente el pasaje y a la vez prepara la textura del siguiente material: mantiene intervalos amplios como en el pasaje y refuerza el registro escuchado al no salirse de él. Sin embargo, contrasta al volver a evidenciar una línea que no crea ningún diseño junto a un bloque, y al abarcar el rango melódicamente.

Antes de continuar con el despliegue de la línea superior se hace necesario comentar acerca de la segunda línea que surge junto a su quinto sonido (*la2*). Inicia con *Si bemol* en corchea y acompaña armónicamente 4 fusas con las que crea intervalos armónicos disonantes (11, 2, 1 y 10, respectivamente). Le sigue otra corchea en *sol sostenido*, es decir, el primer movimiento de esta línea en corcheas es realizado con un intervalo ascendente de 10. De nuevo se forman los mismos intervalos armónicos entre ésta y la línea superior, con diferencia en el orden (1, 2, 10 y 11). Y, para la tercera y última corchea realiza un movimiento de octava descendente alcanzando *SOL sostenido* y configurando de nuevo intervalos de 10 y de 11 junto a las notas de la línea.

La configuración interválica y rítmica de la línea crean un vínculo con el pasaje iniciado en el sistema 10 y con el pasaje iniciado en el sistema 26 donde estas mismas características son evidenciables. La similitud con este último es mayor ya que, de los primeros treinta sonidos, veintinueve son iguales a los de aquel pasaje, **y aquella nota que representa una excepción es de nuevo alcanzada desde la modificación (ampliación) en un semitono del intervalo** descendente entre la nota número 29 de la línea (*si bemol2*) y la nota número 30 (*sol sostenido2*). **Esta estrategia de construcción es evidenciable de nuevo en la inclusión de un intervalo excepción en este pasaje: esta vez el intervalo excepción expresa nuevamente la variación a partir de un semitono, y en vez de mostrar un intervalo de 7 como aquella vez, evidencia un intervalo de 6.**



La nueva indicación de dinámica aporta a la configuración del inicio de una nueva parte que, en mayor o menor medida, sintetiza parte del material presentado en ideas anteriores. La línea en fusas con movimientos cortos (intervalos no muy grandes) recuerda el pasaje que inició en el sistema 26.

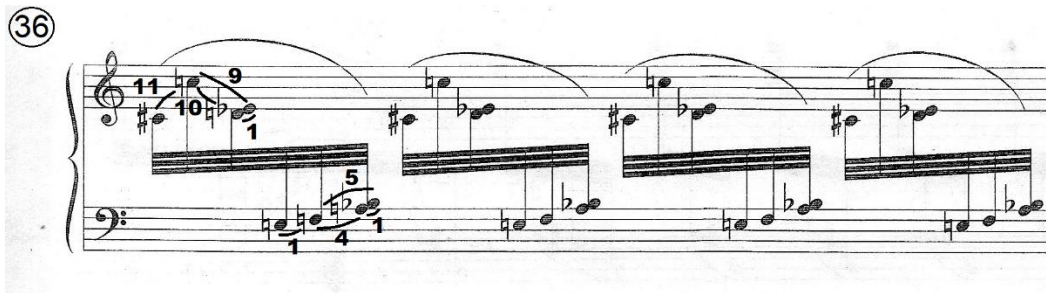
La línea continúa avanzando y varía su figuración brevemente a semicorcheas. Realiza sólo un intervalo de 5 de *do* a *fa* y configura, con las notas de la línea, intervalos armónicos que ya se habían sentido con las corcheas: de 8, de 10 y de 13 (1+12). La figura de esta línea vuelve a subdividirse al inicio del sistema 35 y comienza a moverse en fusas a la par de la línea superior. Esta línea de fusas evidencia su construcción a partir de intervalos de 1, de 2, de 3 y de 6, principalmente, y refuerzan la baja intensidad dinámica con una indicación de *sempre pianissimo*. La aleatoriedad del pasaje, al igual que en el sistema 26, se mantiene y no crea ningún patrón interválico de movimiento, sólo se limita al uso de determinados intervalos.

A diferencia de esta aleatoriedad constante en el contenido, con carácter de improvisación, comienza un nuevo pasaje que crea un juego de diseños rítmicos y de perfiles de movimiento con los que logra dar identidad y mantener una regularidad dentro del pasaje. Esta configuración, sin embargo, contrasta con el carácter improvisatorio y aleatorio mencionado del pasaje que recién acabó. A pesar de que la figuración en fusas se mantiene, varios otros elementos han cambiado: la interválica con la que se construye el diseño, la estructura del diseño, su registro,

su agrupación y repetición en forma de patrón, y los procedimientos aplicados a éste.

El diseño consiste en la distribución de dos células en registros diferentes, que encuentran variedad en la redistribución regular de sus elementos. Aunque no de la misma manera, el diseño sí mantiene un intervalo melódico seguido de uno armónico, como los diseños que intervenían durante la sucesión de la línea del pasaje iniciado en el sistema 26 o los diseños de las ideas del sistema 30.

(36)



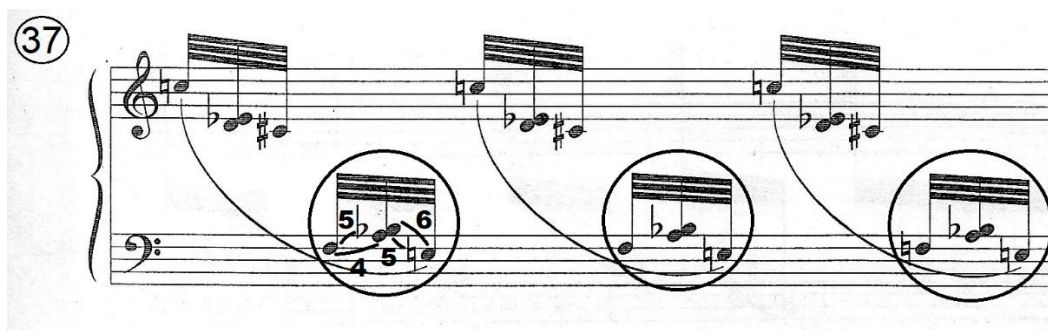
Se evidencia de nuevo una configuración interválica en cada célula. En el pentagrama superior se distingue nuevamente el intervalo melódico de 11 (de *do sostenido1* a *do2*), tal como sucedía en el sistema 32 (parte del pasaje iniciado en el sistema 30) donde se expresaba por medio de un movimiento ascendente de *sol1* a *fa sostenido2*, y seguido a este intervalo, por medio de un intervalo de 9 y de 10 (descendente), se conecta el *do2* con el *re1* y *mi bemol1* que conforman la construcción armónica o vertical (un intervalo armónico de 1 en esta ocasión) y con los que se completa el cluster abierto usado para construir el diseño: *do2+do sostenido1+re1+mi bemol1*.

Seguido a la célula en el registro superior interviene la célula del registro inferior, la cual se construye mediante movimientos ascendentes que comienzan con un intervalo de 1 entre *mi* y *fa*, seguido de uno de 4 y uno de 5 que alcanzan *la* y *si bemol* que forman el intervalo armónico de esta célula. Es posible evidenciar en el

contenido del diseño que las dos notas que forman el intervalo melódico de la célula superior forman una especie de cluster con las clases de alturas que forman el intervalo armónico de la célula inferior (La, Si bemol, Do y Do sostenido); y viceversa, las notas que forman el intervalo melódico de la célula inferior completan una configuración de cluster con las notas que forman el intervalo armónico de la célula superior (Re, Mi bemol, Mi y Fa). Se puede notar entonces que el contenido de alturas se deriva de la escala artificial: La, Si bemol, Do, Do sostenido, Re, Mi bemol, Mi y Fa (+1+2+1+1+1+1).

El diseño se repite tres veces más hasta que sufre las primeras variaciones, es decir, la primera presentación del diseño dura cuatro presentaciones en total. Estas variaciones no se dan en la configuración interválica o en el contenido de alturas sino en la distribución de éstas. Así, la primera variación del diseño evidencia al *do2*, que originalmente era la segunda nota de la célula superior, como nueva altura inicial del diseño, dejando el intervalo armónico en segunda posición y mandando el *do sostenido1* a la última posición de la célula (tercera fusa). Para completar la variación en las dos células del diseño, la célula del registro inferior realiza un movimiento retrógrado y consecuentemente, inicia con el intervalo armónico. Esta configuración será inmediatamente variada en la siguiente presentación del diseño para reflejar la misma configuración del motivo en el registro superior donde el intervalo armónico está ubicado entre las dos alturas individuales.

36



De esta manera, la célula del registro superior mantiene su variación durante las siguientes cuatro presentaciones del diseño, y la célula inferior mantiene su segunda variación hasta que acaben estas cuatro siguientes presentaciones del diseño cuando comienza de nuevo una línea que recuerda las líneas de transición usadas en los pasajes anteriores.

Los elementos ya trabajados durante otros pasajes que permiten la asociación a éste son: su movimiento con intervalos amplios a través de un amplio rango de forma ondulada, y que, la figuración en fusas, el perfil mayormente ondulado de la línea (o con una gran curva), el carácter improvisatorio que le da el uso de distintos intervalos, incluso la intervención de una célula intervalo armónico + intervalo melódico, y la intervención de una construcción armónica durante el despliegue de una línea. **La unidad de estos elementos e ideas se da dentro del mismo material gracias a su conjunción mediante la intervención del elemento más común a todas (la figuración rítmica en fusas constantes) y su misma repetición en aquellos pasajes anteriores, que establece también el vínculo con todos estos elementos en las diferentes partes del movimiento.** El uso estratégico de estos elementos se amplía en los siguientes dos movimientos fortaleciendo el encadenamiento formal entre las secciones gracias a las referencias al material y las ideas que han logrado permanecer y de las cuales se comienza a construir.

La línea comienza con una nueva indicación de dinámica (*mezzo forte*) en un registro bajo que realiza varios movimientos ascendentes, comenzando con uno de 6, y que alcanza *do1* para realizar un descenso que comunica con la intervención de la célula que expresa la configuración *intervalo armónico + intervalo melódico*, la cual se configura, nuevamente, con una distancia que oscila por un semitono la octava (13, uno por encima de la octava) para el intervalo armónico, y con una distancia de 6 semitonos para el intervalo melódico ascendente que completa la célula. Es posible evidenciar en esta parte del material de transición la aplicación de numerosos procedimientos junto al uso de material que ha estado presente durante gran parte de la obra que se conjugan gracias a los diferentes vínculos que establecen con sus lugares de acción previos durante el movimiento.

37

mf

tre corde

Después de la presentación de la célula, la línea continúa con el ascenso acompañada de un regulador que intensifica la dinámica hasta alcanzar un *fortissimo* que, a su vez, refuerza la tensión creada por el alto registro de la línea y de la construcción vertical acentuada que interviene mientras ésta se despliega. De esta manera, la línea dibuja un ascenso en términos generales, que, sin embargo, logra a partir de una curva importante en el perfil iniciada con la célula *intervalo armónico + intervalo melódico*. Es decir, con esta célula, se alcanza la altura más baja de la línea y a la vez comienza el ascenso sin descanso hasta el registro agudo.

(imagen)

38

Diseño intervalo armónico +
intervalo melódico

The musical score for exercise 38 is written for piano and treble clefs. It features several intervals and dynamics. A dashed box highlights a section with intervals of 6 and 13 (1+12). Red arrows indicate melodic and harmonic intervals. The score includes a fortissimo (ff) dynamic marking and a final section with a dynamic of 8va.

Durante las últimas seis notas la dinámica se intensifica con una indicación de *fortissimo* y la intervención vertical disonante (con interválica general de 10) construida desde *mi bemol2* con un intervalo de 9 y uno de 1. El cese súbito después de la ganancia energética lograda por medio del ascenso en el registro y la intensidad de la dinámica contrasta con el avance continuo del material propuesto por la casi constante figuración en fusas.

El regreso del diseño *figuración larga – figuración corta – figuración larga* viene después del calderón (la pausa) con el que súbitamente finaliza el material anterior. Nuevamente evidenciando una dinámica menos intensa, más suave, como lo indica el *mezzo piano*, vuelve a sonar el diseño rítmico del pasaje iniciado en el sistema 15 y aunque no muestra la misma configuración interválica ni las mismas alturas que aquella célula, la identidad del diseño la imprime el diseño rítmico que sí mantiene su configuración.

39

Lento; *espressivo* (a piacere)

The musical score for exercise 39 is written for piano and treble clefs. It features a tempo marking of Lento; *espressivo* (a piacere). The score includes dynamics of mezzo piano (mp) and piano (p). Intervals of 5, 9, 11 (12-1), 10, and 11 are indicated.

La primera redonda se expresa mediante una construcción vertical que parte desde *do1* central, y que está configurada con el siguiente orden de intervalos: de 11 (nuevamente una oscilación de un semitono sobre la octava como primer intervalo) + uno de 5 (entre las dos alturas del medio) + uno de 9 (para alcanzar la nota más aguda del bloque). El bloque se mantiene para la expresión de la parte del diseño correspondiente a la figuración corta, y presenta el primer cambio para la segunda redonda que delimita el diseño. En ella se expresa un bloque ubicado en registro bajo, con un sonido menos en su construcción, que evidencia otra configuración interválica y trae consigo otra indicación de dinámica que suaviza aún más la textura (*piano*). En este bloque armónico vuelve a evidenciarse la construcción a partir de la apertura de un cluster que mantiene una configuración interválica que se ha usado repetidamente durante el movimiento: un intervalo de 10 y uno de 1 que resultan en una interválica general de 11, tal y como las construcciones armónicas del pasaje iniciado en el sistema 30, e igual que el intervalo base del bloque inicial.

Para la siguiente presentación del diseño, el comienzo no es realizado por este bloque concluyente del primero, sino que tiene un bloque propio con el cual inicial esta presentación. Este bloque de la segunda presentación del diseño rítmico evidencia, al igual que en el pasaje iniciado en el sistema 8, y como se ha hecho en otras numerosas situaciones, una oscilación de un semitono sobre la octava, esta vez, a diferencia de la presentación previa del diseño, es de 13 (un semitono por encima).

The image shows a musical score for system 39, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note chord marked with a circled '9'. This is followed by a melodic line with a slur over it, containing three notes. The intervals between these notes are labeled as 7, 11, and 9 (+12). A circled 'pp' (pianissimo) dynamic marking is placed below the first note of this melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a whole note chord marked with a circled '13 (1+12)'. A red box highlights the interval '13 (1+12)' in both staves. Two red arrows point from the circled '13 (1+12)' in the bass staff to the circled 'pp' and the first note of the melodic line in the treble staff. At the end of the system, there is a whole note chord in the bass staff marked with a circled '2'.

No solo cambia el sentido de la oscilación (consecuentemente alterando el intervalo también), sino que cambia las dos alturas que componían la base del bloque, es decir, el *do1* y el *si1* son reemplazados por *la* y *si bemol1*, quienes forman el intervalo base del bloque. Sin embargo, sí mantiene el intervalo de 9 en la parte superior del bloque al repetir las mismas notas que lo conformaron en el diseño previo, *mi2* y *do sostenido3*.

El diseño continúa suavizando la textura, esta vez, lo logra gracias a la indicación de *pianissimo* que acompaña desde el comienzo la intervención del material representante de la figuración menor. Este material es expresado en forma de línea curva (movimientos ascendentes y luego descendentes para finalizar) y se construye con intervalos amplios comenzando de nuevo con un intervalo de 13. Los movimientos amplios le permiten abarcar un amplio rango, otra característica que este pasaje sintetiza; como hemos observado, las ideas últimas parecen sintetizar el material y los principios de construcción trabajados hasta el momento.

El bloque armónico con el que cierra esta presentación del diseño y con el que sí comienza el siguiente (el último) mantiene elementos en común con los anteriores, sin embargo, demuestra una mayor cantidad de variaciones en comparación con las presentaciones previas: el número de notas que componen el bloque aumentó en uno (ahora son cinco sonidos), el registro descendió, las alturas ya no son las mismas (sólo se mantiene el *do1* que antes era la primera nota y ahora es la del medio), y el intervalo que se da entre las notas de registro bajo es de 8, es decir, el intervalo que oscila alrededor de la octava ha cambiado su ubicación (se encuentra ahora entre el segundo y tercer sonido contando desde la nota más baja).

40

despliegue lineal de las clases de altura del bloque + Sol

energico

ff

senza pedal

La parte correspondiente a la figuración menor se expresa mediante un despliegue lineal de las notas que componen el bloque inicial (más *sol*) completamente ascendente que alcanza el registro alto mediante el uso exclusivo de intervalos de 3, de 4, de 5 y de 6. Así, el primer bloque y el despliegue lineal en corcheas prepara el bloque armónico con el que concluye este pasaje, que también está construido con los mismos cinco sonidos del bloque abrió esta presentación final del diseño.

No sólo se construye usando la misma cantidad de sonidos, sino que evidencia el uso de las mismas cinco clases de altura que componían el bloque inicial de esta presentación: FA#, DO, MIb, SI y LA. La variación está en su distribución. Esta presentación final del diseño está construida a partir de las mismas clases de altura para las tres partes del diseño (las dos de figuración larga y la parte correspondiente a la figuración corta).

La pausa del calderón acentúa el contexto contrastante del final de movimiento, que termina por confirmarse con la participación del material con el que se inició la obra, es decir, es una repetición y variación de las ideas con las que inició el movimiento: la dinámica indicando un *fortissimo*, la indicación *energico*, la figuración en fusas, la línea doblada a la octava, y la construcción mostrando especial relevancia por los intervalos de 6, de 3 y de 1, son los elementos principales que mantienen la individualidad de la idea y con los cuales se puede establecer una similitud. Se distingue una pequeña variación, lo cual, a su vez, es elemento principal en el desarrollo de las ideas. Ésta se encuentra en los dos primeros movimientos de la

línea de registro superior, donde en vez de evidenciar un intervalo de 6 y de 1, como al comienzo de la pieza, se mueve con un intervalo de 3 y uno de 4, respectivamente.

Esta variación es minúscula, al igual que el semitono que se resta en el sexto movimiento de ambas líneas, de FA# a RE# descendentemente, (el cual antes era de 4 y ahora es de 3) lo que consecuentemente afecta el siguiente movimiento (ya sea cambiando el intervalo para mantener las siguientes alturas iguales, o cambiar las alturas para mantener la interválica igual) y lo convierte en un intervalo ascendente de 6, que antes era de 7, y nuevamente funciona como anticipo de un cambio mayor que se evidencia en el último sistema del Preludio.

The image displays two systems of musical notation, numbered 40 and 41. System 40 consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over the first few notes. The bass staff has a bass line. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, and 6. System 41 also consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over the first few notes. The bass staff has a bass line. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 6, 4, 1, 2, and 7. A double-headed arrow labeled 'movimiento espejo' points to the first few notes of the bass staff in measure 41. The score includes performance instructions such as 'energico', 'ff', 'senza pedal', and 'Attaca subito'.

A excepción de esas pequeñas modificaciones, el diseño está construido con la misma configuración interválica que el pasaje inicial de la obra, sin embargo, su estructura y configuración se mantiene así sólo durante los primeros diez movimientos (primeras once alturas de cada línea) hasta que evidencia su forma en espejo al encontrarse con *re sostenido* que equivale a la misma variación recién

observada, pero que ahora pertenece a un movimiento retrógrado del mismo material inicial ubicado después de los primeros 10 movimientos.

Esta formación en espejo es seguida por otra cantidad de notas que no crean un vínculo con el material del inicio más allá de su figuración rítmica y su ubicación (seguida de una repetición que de aquel material).

Es decir, el material final del *Preludio* es una estructura en espejo del material inicial del pasaje con el que se abre la obra, al que se le anexa una ampliación que no evidencia ningún patrón o característica relevante fuera de su espontaneidad. Mantiene la enérgica y disonante dinámica del pasaje inicial, agregando una nueva sensación más “ordenada” debido a la indicación de *senza pedal* y a su cualidad interpretativa que varía por la influencia del *stacatto* en cada sonido. El único sonido que representa una excepción a estos elementos es la última nota, la cual se expresa mediante una corchea acentuada que contrasta medianamente con las fusas con *stacatto*.

Variaciones

Exposición del tema:

Las *Variaciones* es el segundo movimiento de la pieza. A diferencia del Preludio que está escrito sin compás, y comienza y termina con frases enérgicas (rápidas y de dinámica fuerte) al inicio de este movimiento se puede evidenciar un tempo más tranquilo (*Andante, negra 72*), una dinámica de *piano* y la indicación de compás $\frac{3}{4}$ la cual se junta con una indicación *pedal ad libitum*. Veremos cómo va evolucionando esta textura hacia una más enérgica, más rica, que varía constantemente creando diferentes capas contrastantes, o similares en algunas ocasiones, que se siguen una a la otra y que crean transiciones entre sí desde lo que su material les permite.

El tema evidencia su construcción bajo una serie y se manifiesta como una línea escrita en registro bajo, bastante estable, clásica (8 compases) y sin síncopas. La serie es expuesta claramente en el tema evidenciando la relevancia de los intervalos constructores, exclusivos en su construcción. Es decir, **de nuevo observamos la preponderancia de los intervalos de 6, de 1 y de 3, los cuales no sólo configuran todo el primer diseño, sino que también configuran la mayor cantidad de movimientos. Vemos cómo están ubicados estratégicamente actuando como generadores o elementos constructores.**

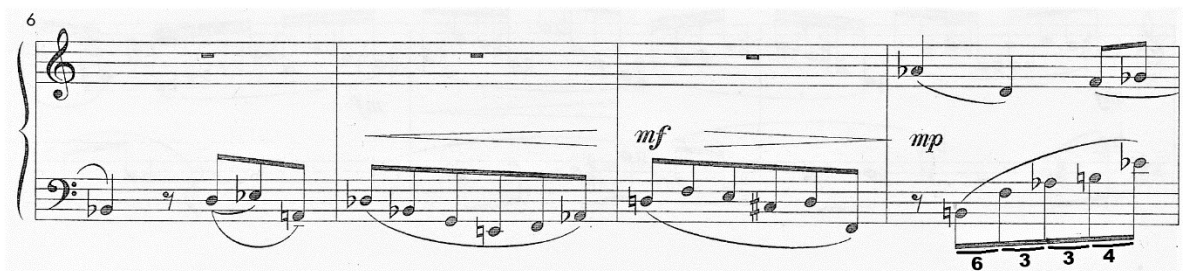
The image shows a musical score for piano. It begins with the tempo marking 'Andante' and a metronome marking of a quarter note equal to 72. The music is in 3/4 time. The first system contains measures 1 through 5. The bass line starts with a series of notes: F4, G4, A4, B4, C5. These notes are marked with fingerings 6, 3, 1. A box highlights the first measure with the instruction 'pedal ad libitum'. The second system contains measures 6 through 10. The bass line continues with notes and fingerings: 6, 1, 6, 3, 3, 3, 2, 3, mf 3, 1, 3, 1, 9, mp. The treble clef part of the score is mostly rests in the first system and contains some notes in the second system.

El tema evidencia un diseño de dos negras y dos corcheas en el primer compás que se completa con la blanca del segundo compás. En este primer inciso del tema es posible evidenciar la serie construida desde los intervalos constructores, y seguido de éste vemos la continuación del tema. Vale mencionar que durante su sucesión también se evidencian los intervalos constructores como materia prima principal para sus movimientos.

Vemos que la segunda agrupación de alturas repite o mantiene el primer intervalo, que en este tipo de repeticiones suele ser el más importante para crea un efecto de similitud, o sentido de repetición, con lo recién escuchado, y no realiza movimientos con intervalos que, en comparación con los originales, sean de mucho cambio. La variación es el orden de los intervalos, la introducción de uno nuevo, y el cambio de la última figura del diseño (blanca) por otra (dos pares de corcheas). Este último cambio altera el perfil del diseño ya que cambia también la dirección del intervalo (asciende). A partir de ahí la línea continúa su desarrollo involucrando acciones cromáticas más libres.

No se presentan variaciones en la dinámica de la idea hasta el compás 7 donde surge un regulador que intensifica la dinámica hasta alcanzar un *mezzo forte*, que, sin embargo, una vez alcanzado, comienza a descender de nuevo hacia un *mezzo piano* que acompañará la siguiente parte de la idea temática. Esta acción no tiene gran impacto textural aparte de la intensificación de la dinámica.

El compás 9 vuelve a bajar la intensidad con su nueva indicación de dinámica (*mezzo piano*) y repite el tema una octava arriba, abriendo el registro para que surja el acompañamiento quien trae consigo o expone un diseño rítmico que adquirirá mayor importancia durante el resto de la pieza: *silencio + figuras del mismo valor del silencio*. Es posible reconocer también que las ligaduras agrupan de forma diferente los sonidos de la línea. Esta configuración del diseño rítmico subyacente se mantendrá en varias ideas y será clave en las acciones de encadenamiento formal y de establecimiento de vínculos con otras ideas.



El surgimiento de este diseño rítmico viene acompañado del empleo de los intervalos constructores, quienes una vez más, vuelven a intervenir en un momento delimitador de la forma de la pieza como herramientas de construcción. Con esta segunda línea surge una textura contrapuntística que ya se ha podido evidenciar durante la pieza y que seguirá siendo común en otros pasajes.

El tema evidencia ciertas variaciones en su repetición, sin embargo, estas se presentan desde el siguiente compás (10) en adelante. Podemos ver que la clase de altura Do, la cual se expresó mediante una blanca en la exposición del tema, es ahora reducida a una negra y un silencio del mismo valor. En el compás 11 vemos que seguido del La que ocupa su primer tiempo interviene *si*, cuando la clase de altura que había participado previamente fue Si bemol. **Nuevamente, una modificación mínima (de un semitono) afecta parte del material.** Esta variación de un semitono en sentido ascendente se controla o compensa con la adición de un semitono en sentido descendente en otro movimiento más adelante. Este procedimiento es similar a las reducciones y abreviaciones que realizó en el *Preludio*, sólo que ahora no es aplicado a la agrupación o cantidad de notas, sino a la cantidad de semitonos que construyen los movimientos melódicos.

Es en el último movimiento melódico de la línea superior del compás 12 donde vemos el semitono agregado (esta vez en sentido descendente) para compensar el del compás 11: vemos que el paso de Fa a Mi que se realizó en el cuarto compás de la exposición del tema es ahora representado por un paso de Fa a Mi bemol expresado entre *fa1* y *mi bemol1*. Este aumento de un semitono en el movimiento descendente equilibra la sumatoria de los intervalos en cada inciso del tema.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves (treble and bass clef). The first system starts at measure 10, which is labeled "figura de menor valor". It features a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, including fingerings like 7, 8, 3, 1 and 1, 1, 9, 6. The second system starts at measure 14, labeled "intervalo en sentido contrario". It shows a treble staff with a whole note and a bass staff with a similar rhythmic pattern, but with a specific interval highlighted in the bass line (1 to 4) and fingerings like 1, 3, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 1. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Es posible evidenciar que el acompañamiento, que hasta este momento había presentado el diseño rítmico como fue descrito, realiza su primera variación al remover el silencio inicial y ocuparlo con una negra que también toma la primera corchea de la agrupación lineal que lo seguía. Este diseño es variado en el compás 13, donde se evidencia un movimiento retrógrado aplicado a él. Comienza con las cuatro corcheas para luego ser seguidas por la negra, contrario al compás 12. Mientras la línea baja realiza este movimiento, el tema se presenta se mantiene sin variaciones.

Para el compás 14, la línea baja vuelve a registrar una variación del diseño. Aunque mantiene el silencio inicial, agrupa el tercer y cuarto tiempo de corchea en una negra. Igualmente, en la repetición del tema se realiza un intervalo en sentido contrario, afectando la cualidad del siguiente intervalo: el cuarto tiempo de corchea, expresado por *re1*, en vez de ascender a mediante un intervalo de 1 a *mib1*, desciende mediante este intervalo a *reb1*, con lo cual se ve afectado el intervalo de llegada a *la* al variar la distancia entre esta altura y la nueva (intervalo de 4).

Los últimos dos compases de la repetición del tema muestran que éste mantiene sin cambios, fiel al material original. Sin embargo, la línea de acompañamiento en el registro inferior evidencia de nuevo diseños distintos que asemejan variaciones de los diseños rítmicos correspondientes al material del compás 1 y 2. Debido a la terminación en negras del material del acompañamiento en la repetición del tema dentro de la estructura de su exposición, y al registro en que queda, se consigue una suave transición con la primera variación del tema, donde éste participa en dicha voz inferior y el acompañamiento pasa al registro superior.

Variación 1

La primera variación realiza su trabajo principalmente en la línea acompañante donde subdivide la figura empleada en el acompañamiento original. La dinámica que la acompaña es *piano* nuevamente, como en la exposición del tema al inicio del movimiento. Como se mencionó, la variación se da en el ámbito temporal o rítmico del movimiento: la subdivisión de la figura del acompañamiento (de corchea a semicorchea) y la indicación de *molto rubato*. Vale recordar en este punto que una de las primeras acciones de desarrollo que mostró el movimiento introductorio (*Preludio*) fue la subdivisión de la figura en el sistema 5, similar a lo realizado acá.

The image displays a musical score for Variation 1, spanning measures 17 to 20. The score is written for piano and includes fingerings and dynamics. At the top, the tempo and mood are indicated as *espressivo e molto rubato*. Measure 17 features a circled *p* dynamic and a box containing the instruction "silencio + figuras del mismo valor". The score includes various rhythmic markings such as "3 1", "1 6 3", "2 3 7", "3 1 3", "3 2", "4 1", "3 4 4", "1 3 6", "3 2 3", "2 3 7", "3 1 3", "3 2", "4 1", "3 4 4", "1 3 6", "1 6 3", "3 2 3", "2 3 7", "3 1 3", "3 2", "4 1", "3 4 4", "1 3 6". The text "tema en el registro bajo" is written below the first system. The second system, starting at measure 20, includes a circled *mf* dynamic and fingerings such as "2 1 9", "6 1 2", "3 6 3", "3 2 1", "3 5 6", "7 1 6", "1 3 6", "3 3 3", "1 6".

De nuevo las ligaduras agrupan de forma diferente las alturas que componen el tema y se puede observar que el diseño rítmico del acompañamiento mantiene sus características estructurales como se había mencionado: *silencio + figuras del mismo valor del silencio*, en este caso, debido a la subdivisión el valor empleado resulta siendo éste. Se distinguen dentro de los movimientos de la línea acompañante su realización a partir de intervalos de 6, de 3, de 2 y de 1. **Podemos, gracias a esta acción, seguir evidenciando la relevancia de estos intervalos, que en esta ocasión actúan como primer material configurador.**

Del compás 17 al compás 24 el tema no presenta ningún cambio en su contenido, es decir, las alturas y sus duraciones son exactamente igual que la frase original. Mientras que el acompañamiento, al subdividirse y tener la posibilidad de incluir más sonidos, energiza la textura. La indicación de *molto rubato* hace fluctuar el tempo y le imprime una flexibilidad rítmica que continúa de cierta manera la irregularidad rítmica del *Preludio*. Vale recalcar que se refuerza la flexibilidad rítmica en el último tiempo de negra del compás 24 gracias a la indicación de *rit.*, que enseguida contrastará con la indicación *a tempo* que caracteriza la segunda repetición del tema en la variación.

The image shows a musical score for piano, measures 23 and 24. The score is written for both treble and bass clefs. In measure 23, there are several groups of notes with fingerings: '1 8 1', '1 1 5', '6 2 1', and '1 7'. A red circle highlights a 'p' dynamic marking in the bass clef. A box highlights the '1 7' fingering in the treble clef. In measure 24, there are '1 2' and '6 3' fingerings, a 'rit.' marking, and an 'a tempo' marking. The dynamic 'mf' is also indicated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Las transiciones dinámicas son más en esta variación. Comienza a variar al introducir un regulador en el compás 19 que intensifica la dinámica hasta alcanzar un *mezzo forte* en el compás 20. Esta intensidad vuelve a bajar con un regulador que abarca el segundo y tercer tiempo del compás 21, sin embargo, una vez comienza el compás 22 vuelve a subir súbitamente a un *mezzo forte*. Las

transiciones dinámicas continúan en el compás 23 con un regulador que desciende la dinámica, que sí abarca todo el compás y que sí conecta con una dinámica de menor intensidad como el *piano* del compás 24 con el que acaba esta exposición de la primera variación.

Variación 2

Es posible evidenciar cómo el compás 24 prepara el diseño rítmico del inicio de la línea en el compás 25 al repetir (de manera reducida) en cada tiempo el diseño *silencio + figuras del mismo valor del silencio* con el que comienza el diseño de la línea en cada compás de la segunda variación. Una segunda parte que contrasta inmediatamente debido a la ausencia de dos líneas en relación contrapuntística, a la dinámica más intensa que aparece sin preparación, al contraste entre el *rit* y el *a tempo*, al descenso en el registro, y a la repetición de un diseño rítmico regular que no cesa durante ocho compases.

23

p *rit.*

a tempo *mf*

3/8 11(12-1)

silencio + figuras del mismo valor

26

3/8 11(12-1)

El diseño muestra una línea en semicorcheas que se despliega después de un silencio del mismo valor, tal y como lo estableció el concepto estructural del diseño rítmico del acompañamiento del tema. Esta vez el silencio es acompañado por una intervención en bloque que tiene la misma duración del compás (blanca con puntillo), y, principalmente, que evidencia en su configuración interválica una interválica general de 11, es decir, una distancia que oscila en un (1) semitono a la octava, tal y como se hizo en repetidas ocasiones durante el *Preludio*. Aunque cambia constantemente su nota base, la altura desde donde se construye el bloque, no cambia la configuración interválica interna de un intervalo de 8 y uno de 3, y consecuentemente, tampoco cambia la interválica general de 11.

Estos elementos que no cambian sino hasta el último compás de esta variación son: el motivo o diseño del compás, con una construcción vertical que abarca todo el compás y una línea en semicorcheas que surge después de un silencio del mismo valor; la figuración constante de valores iguales; el perfil de la línea que asciende durante los dos primeros tiempos del compás, y en el tercero alcanza la nota más alta del compás y desciende.

La línea que nace siguiendo el silencio de semicorcheas evidencia entre el primer grupo de semicorcheas y la primera nota del segundo una serie de movimientos que, aunque no tienen el mismo contenido como para constituir un patrón o una serie de repeticiones, sí tienen suficientes elementos en común como para evidenciar una célula que se repite (al igual que el diseño general del compás) y que, consecuentemente, se convierte en elemento de contraste. Comenzando con dos movimientos ascendentes de 6 para completar con uno de 3 la línea establece su primer diseño a repetir, y así, en el compás 26, el compás inicia de la misma manera, con un bloque de interválica general de 11 (8+3) seguido de una línea que realiza dos movimientos ascendentes de 6 seguidos de uno de 3. Esta repetición de la estructura del primer tiempo es suficiente para empezar a establecer una

sensación de repetición o trasposición de un diseño, que como podemos ver evidencia la interválica del tema y de su acompañamiento.

The image displays a musical score for piano, focusing on measures 23 through 28. Measure 23 is the beginning of a piano introduction, marked with dynamics *p* and *rit.*. Measures 24 and 25 are highlighted with a box and labeled *a tempo* and *mf*. Below these measures, a note reads "silencio + figuras del mismo valor". Measures 26, 27, and 28 show a complex rhythmic pattern with various intervallic markings and fingerings, such as "3 11(12-1)", "6 6 3 6 2", and "6 6 6 5 1".

El compás 27 vuelve a evidenciar el bloque con interválica de 11 al comienzo del compás (ya se mencionó que todos los compases mantienen el mismo diseño rítmico, y que la configuración interválica de los bloques es la misma tanto interna como general), sin embargo, los primeros movimientos de la línea en semicorcheas muestran una variación en su tercer movimiento, el cual fue realizado mediante un intervalo de 3 en los dos compases anteriores, pero para este se presenta expandido hasta constituir un intervalo de 6.

Esta misma configuración del primer tiempo del compás se repite en el primer tiempo del siguiente compás (28). Y, a pesar de que algo varíe dentro de esta configuración, debido a la configuración constante del bloque armónico, a la constancia del diseño y sus características, a la alta cantidad de veces que se usan los intervalos constructores, principalmente de 6, de 3 y de 1, el pasaje adquiere

unidad e identidad. Vale recalcar que en treinta y dos ocasiones se realiza el movimiento de 6, 13 veces se realiza el de 3, 14 veces el de 1, y en 7 ocasiones se mueve realizando un intervalo de 2 (los intervalos que menos se ven son con 4 veces el de 4 y 4 veces el de 9; 4 veces el de 5; una (1) vez el de 7 y el de 8).

El intervalo principal, debido a su alto número de repeticiones y su participación estratégica, es el intervalo de 6. Podemos reconocerlo en cada diseño entre el primer tiempo y la primera semicorchea del segundo tiempo del pasaje. En el compás 29, vuelve a cambiar la configuración interválica del primer tiempo, sin embargo, mantiene la participación del intervalo de 6, así como incluye otro intervalo mencionado como intervalo relevante para la construcción y el desarrollo de las ideas, el intervalo de 1.

The image shows a musical score for piano, measures 29 through 32. Measure 29 is marked with a 3/8 time signature and a 11(12-1) fingering. It features a complex rhythmic pattern with fingerings 9 1 6 1 7 4 and 1 2 6. Measure 30 has fingerings 6 5 2 6 3 3 and 1 6 3 6. Measure 31 has fingerings 9 3 6 1 and 3 6 1. Measure 32 starts with fingerings 4 2 6 and 5 1, followed by a 'rit.' marking. The score includes dynamic markings like 'ff' and tempo markings like 'l'istesso tempo' and 'Pesante'.

El último compás de esta primera variación, el compás 32, representa el contraste en términos más amplios y evidentes. Manteniéndose fiel a los cambios delimitadores, es decir, aquellas variaciones a las características del material y la idea que se contradicen en los momentos cercanos al paso a una nueva idea, se

construye en el último compás un diseño con perfil de movimiento opuesto al evidenciado durante el pasaje. Es decir, el perfil de movimiento de la línea demuestra un movimiento descendiente principalmente, que sólo realiza un salto ascendente de 15 (3+12) y alcanza la nota más alta de la línea del compás para volver a descender.

Segundo, sus primeros movimientos no evidencian otra conexión con los de otro compás que el hecho de contener un intervalo de 6; y por último, es el único compás del pasaje que tiene una indicación de variación de tempo: al igual que al final de la primera parte de la variación (compás 24), las últimas tres semicorcheas se acompañan con una indicación de *rit*, que, sin embargo, crean mayor contraste en estas instancias debido al contexto rítmico principalmente establecido por el *a tempo* del compás 25, a diferencia de la parte anterior iniciada en el compás 17 donde la indicación de *molto rubato* sustentaba un contexto rítmico diferente, más flexible y sujeto a fluctuaciones.

Este compás de transición contrasta de manera que sintetiza parte del material del pasaje, y a la vez acerca parte de las siguientes ideas: el cambio a un perfil descendente en la siguiente variación es anticipado en este compás, al igual que la indicación que afecta el tempo (*rit*) prepara medianamente la figuración más larga expresada en negras con las que se desarrolla la siguiente idea.

Variación 3

Tres indicaciones nuevas influyen en la configuración de la nueva idea de la *variación*. Se distingue una indicación de *fortissimo*, que se refuerza con la indicación *Pesante*, las cuales refuerzan la intensidad de la idea. La indicación *l'istesso tempo* refuerza la consistencia temporal o rítmica de la variación.

En este compás 33 inicia una variación estructuralmente distinta a las anteriores. El material principal para su construcción es el inciso inicial del tema, donde se evidencia la serie principal sobre la que se realiza la construcción del movimiento. Cada clase de altura está doblada a su octava formando un intervalo armónico, y se distingue junto a la blanca que finaliza el inciso (ubicada en el compás 34), una repetición de esta célula expresada en el registro superior también formando un intervalo armónico de 12. Es decir, la presentación que inicia esta variación, fiel a la original, se presenta desde La bemol doblada en dos octavas, igual que lo hace su repetición en el siguiente compás, pero en un registro superior.



Es a partir del compás 35 donde el inciso comienza a ser presentado en una clase de altura un semitono más arriba a la original, es decir, lo hace en La (cuando antes lo hizo en La bemol). El inciso vuelve a trasportarse un semitono arriba para su repetición en el siguiente compás (36), donde evidencia su construcción desde Si bemol (expresado en *si bemol1* y *si bemol2*).

Para el compás 37, vemos que la repetición del motivo comenzando en las dos expresiones de Si bemol mencionadas, se manifiesta con variaciones, tal y como se ha hecho hasta ahora durante la gran mayoría de la pieza para delimitar las partes y servir como espacio de transición de ideas y material: las dos negras iniciales han sido subdivididas y ahora dos corcheas ocupan cada tiempo de negra, y junto a esta subdivisión rítmica aplicada a las dos primeras figuras, hay otras acciones y otro material que evidencia las variaciones.

El primer movimiento del inciso original es un movimiento descendente de 6 entre dos negras, sin embargo, debido a que estas dos figuras han sufrido una modificación, el movimiento se ha visto afectado también. Ahora la variación muestra un primer movimiento descendente de 5 (un semitono menos que el intervalo original) que conecta las dos primeras corcheas. En vez de completar el movimiento de 6 con un intervalo de 1 descendente, el movimiento total del primer tiempo de negra se completa con éste intervalo realizado en sentido ascendente, y con el cual alcanza la clase de altura Sol bemol (expresada en *SOL bemol* y *sol bemol*) para en su subdivisión alcanzar La bemol y desde allí realizar el intervalo de 3 que, en el inciso del tema, configura el segundo movimiento. Una vez realiza este movimiento de 3 ascendente (como en el inciso) alcanza Do bemol y, nuevamente, realiza el intervalo del inciso original (intervalo de 1), pero en sentido contrario.

Vemos que a mitad de la variación la indicación *Pesante* es contrariada con la introducción de la indicación *espressivo*, y que en este punto comienza una segunda parte de la misma variación que no continúa la acción casi canónica de los primeros compases, y, por el contrario, evidencia dos líneas que vuelven a la textura contrapuntística que se vio pausada por la repetición del inciso del tema en los primeros compases de la variación. En este caso, la subdivisión de todos los tiempos del compás 37 en corcheas (línea baja) anticipa la figuración de 6 corcheas, al igual que el regulador suaviza y prepara la dinámica de *mezzo forte* que acompaña la siguiente parte de esta variación, que como terminaremos de

evidenciar, tiene una estructura diferente la exposición del tema y a las variaciones previas.

El compás 38 muestra entonces dos líneas que inician en registros contrastantes (dos octavas de diferencia), y con diferentes figuraciones o valores rítmicos dominantes. La línea del registro superior surge en corcheas que configuran en este compás un perfil principalmente descendiente, mientras que la línea que nace en el registro bajo se mueve mediante negras, principalmente ascendiendo. El resultado textural de las indicaciones nombradas y de la interacción de las dos líneas contrasta en buena medida con la textura que venía sonando, caracterizada por la repetición fuerte y en construcciones verticales, casi a manera de patrón, del inciso.

La línea superior inicia empleando una variación del diseño y de la configuración interválica de las corcheas del compás 37. El intervalo de 6 descendiente (1 semitono mayor al de dicho compás) que inicia desde una clase de altura que está a un semitono arriba del Si bemol inicial de las corcheas referidas, causa que la segunda clase de altura sea la misma en cada presentación. Es decir, **nuevamente**

es posible evidenciar una variación controlada en esta variación del diseño al ver que la realiza desde un semitono más arriba, pero a la vez le aumenta un semitono al movimiento para compensar esta trasposición. Este mínimo cambio más la similitud en el perfil de movimiento y en las alturas empleadas (no sólo Fa es empleada en ambos inicios del diseño, el *LA bemol* y el *sol sostenido*², crean la asociación de la misma clase de altura en el segundo tiempo de negra).

Los movimientos de intervalos amplios en la línea del registro bajo le ayudan a ascender con rapidez, mientras que la línea en corcheas sigue descendiendo y continúa evidenciando la preferencia por los intervalos de 6 (ocho movimientos), de 1 (ocho movimientos), de 3 (siete movimientos) y de 2 (cuatro movimientos).

Vemos que por el movimiento principalmente descendiente de la línea en corcheas y por el movimiento principalmente ascendente de la línea en negras, sus registros comienzan a acercarse. Así, al comenzar el pasaje, entre la primera altura de cada línea se forma un intervalo armónico de 33 semitonos (equivalente con un intervalo de 9 dos octavas arriba), y ahora, al comienzo del compás 39 se puede distinguir que el mayor intervalo armónico que se puede identificar es de 18 (también entre la primera altura de cada línea en el compás, es decir, *do#1+sol2*). A pesar de que, en este compás, la línea en corcheas realiza en su mayoría movimientos ascendentes, al finalizar el pasaje se verá cómo el descenso en el registro fue progresivo y creando un perfil ondulado.

En la transición del compás 39 al 40, es decir, mediante su intervalo de conexión y debido al movimiento contrario que han mantenido hasta ahora, las líneas terminan por cruzarse o intercambiar registro. Como consecuencia de este cruce es posible ver las líneas cambiar su ubicación en la escritura y cómo la línea en corcheas ahora está en el pentagrama inferior, y viceversa. La línea en negras presenta una primera variación rítmica al expandir la primera figura juntando las dos primeras negras en una blanca, mientras que la línea en corcheas mantiene su figuración y sigue su descenso progresivo.

Para el compás 41, se repiten los diseños rítmicos del compás 40, sin embargo, en esta ocasión se presenta un regulador que continúa la transición dinámica y prepara la indicación propuesta en el siguiente compás al ocupar los tres tiempos del compás y bajar la intensidad hasta acercarse al *piano*. La llegada a esta dinámica en el compás 42 expresa también un par de variaciones rítmicas como la subdivisión en corcheas de los tres tiempos del compás en la línea que venía presentándose en blancas y negras, y la agrupación de las últimas dos corcheas en una negra en

la línea de registro inferior. Este compás funciona como una pausa o interrupción a la regularidad rítmica de esta parte del pasaje.

Para los dos siguientes compases (43 y 44), la línea en corcheas sigue desarrollándose sin variación en su diseño rítmico, sin embargo, la línea que venía mostrando figuración larga vuelve a ampliar su valor al mostrar una blanca con puntillo que abarca todo el compás y que se repite en el siguiente compás. Nuevamente, al igual que en los dos momentos de transición entre las *variaciones* anteriores, una indicación de *rit* es aplicada en el último tiempo del compás contrastando con el tempo acelerado de la siguiente variación.

Esta segunda parte de la *variación* evidenció una transición rítmica que va de tres negras, a dos blancas y una negra, y de allí a una blanca con puntillo. Esta transición, sin embargo, se ve interrumpida por el compás 42 que evidenció la excepción o modificación típica con la que evita la construcción de patrones o procedimientos completamente regulares. Igualmente es posible evidenciar que esta *variación* abarca 12 compases, a diferencia de las estructuras anteriores que evidenciaron desarrollos contruidos en delimitaciones de ocho o 16 compases.

En este punto las líneas han terminado de completar su movimiento general ascendente y descendente, y observamos que la línea en corcheas que inició con *si*² concluyó en *do*¹, mientras la línea de figuración larga que comenzó en *re*, terminó en *si bemol*¹.

Variación 4

La nueva variación inicia en el compás 45 y representa un contraste mayor con las variaciones anteriores. Varios factores que afectan el resultado textural han cambiado drásticamente, comenzando con el tempo que pasa a ser de *Allegretto*

(negra=86), es decir, se acelera y a la vez se intensifica gracias a la indicación de *fortissimo* que inicia con la variación.

En estos compases predomina la existencia de bloques de tres sonidos y ausencia de línea, la configuración de la gran mayoría de bloques bajo la interválica interna de dos intervalos de 4, la dinámica uniforme, constante, sin variar, y, sobre todo, la construcción a partir de un diseño rítmico que sólo ocupa un tiempo del compás. Debido a la constante repetición de este diseño, la *variación* logra contrastar severamente con el material de la *variación* previa, tanto en el tratamiento del contenido, como en su estructura, en la regularidad del metro y en las transiciones texturales y dinámicas.

El diseño rítmico evidencia la configuración de *corchea + dos semicorcheas*, donde la segunda semicorchea expresa el mismo contenido que la primera, es decir, a pesar de que suenan 3 intervenciones por tiempo, hay dos bloques nada más. Este diseño se repite en cada tiempo de cada uno de los ocho compases de la variación (45-52) y comienza a mostrar su constante configuración interválica mediante bloques que, sin ningún patrón de aparición, va combinando y que, de vez en cuando, presentan variaciones en cuanto a su distribución, es decir, se expresan como inversiones usando alturas que en su escritura son enarmónicas.

45 Allegretto ♩ = 86

B A¹ E A B C

A C D B¹ E¹ A

El compás 45 muestra la gran mayoría de construcciones que participan en la creación de la *variación*. En este punto asignaremos nombres a los bloques para fines analíticos, así, el bloque con el que se abre la *variación* (llamémoslo Bloque

A), toma la corchea y muestra la interválica de dos intervalos de 4 consecutivos (4+4) desde *SOL*. Llamamos Bloque B a aquel que toma las dos semicorcheas del primer diseño y se construye desde *fa1* manteniendo la interválica mencionada, 4+4.

En el segundo tiempo se evidencia en el diseño un bloque nuevo y una inversión del Bloque A. Tomando la corchea aparece el Bloque C construido desde *RE*, y repitiéndose en las semicorcheas suena una “inversión” del bloque A, que, a su vez, se construye sobre la presentación enarmónica de una de sus notas (*re sostenido1* representando la clase de altura Mi bemol que participó en el Bloque A original).

En el último tiempo del compás vuelven a evidenciarse dos bloques nuevos. El Bloque D, que toma la corchea del diseño, se construye desde *FA sostenido*, dejando las semicorcheas para el bloque construido desde *do1* (Bloque E). Se reconoce la configuración de dos intervalos de 4 en la construcción de la mayoría de estos bloques, exceptuando el Bloque D que evidencia un intervalo de 4 seguido de uno de 3.

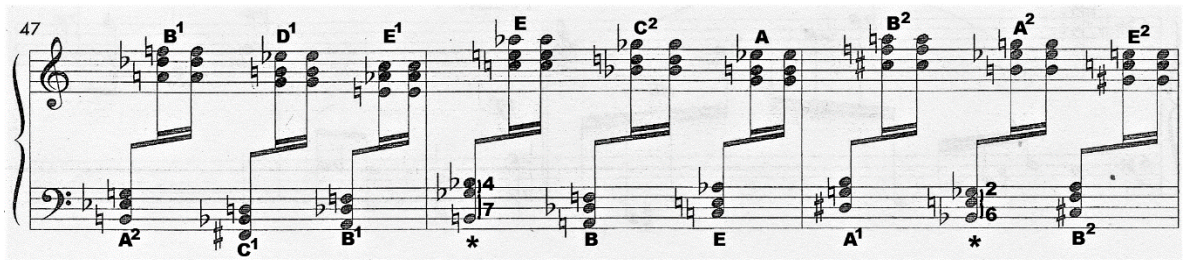
El trabajo de la *variación* es realizado sobre el perfil y la interválica de la serie expresada en el primer inciso del tema. Identificamos la presencia de estas características de dicho inciso en los movimientos entre los bloques que ocupan cada corchea. Es posible evidenciar el perfil de movimiento del primer inciso del tema construido a partir de un intervalo descendente seguido de dos ascendentes en estos movimientos entre los bloques expresados en corchea. Un cambio en su configuración interválica es también evidenciable, ya que en vez del intervalo de 6 inicial realiza un intervalo de 5; nuevamente, una variación de un (1) semitono a la idea estándar, cómo se hizo en repetidas ocasiones durante el *Preludio*.

El material del compás 46 son sólo representaciones de los bloques ya escuchados, ya sea en su formación original, o como una inversión de éstos. En el primer diseño

es posible distinguir la participación de dos bloques que representan construcciones que ya sonaron. Tomando la corchea, participa una inversión del bloque B construida desde *LA* que, al igual que la inversión del Bloque A en el compás anterior, tiene una nota enarmónica que la ayuda a mantener la configuración interválica 4+4, en este caso es Re bemol en representación de la clase de altura Do sostenido. La sigue una presentación del bloque A en el registro agudo (*sol1 + si1 + mi bemol2*) que toma las dos semicorcheas.

El segundo tiempo muestra al Bloque E (en inversión), ocupando la corchea del diseño, más el bloque B en su presentación original (mismas alturas, mismo registro, misma ubicación dentro del diseño) expresado en las semicorcheas; en el tercer tiempo de este compás se evidencia el Bloque A, también con su configuración original, junto al bloque C (con Sol bemol en representación de la clase Fa sostenido) expresado en las semicorcheas.

Lo mismo sucede en el compás 47 donde no hay presentación de un bloque nuevo, sino nuevas inversiones de los bloques existentes. Así, en el primer diseño se puede reconocer una segunda inversión del Bloque A, que toma la figura inicial, seguida de la inversión del Bloque B que había aparecido en el compás anterior (*La + Re bemol + Fa*) interviniendo en las semicorcheas. Para el siguiente tiempo de negra del compás, el contenido del diseño evidencia una nueva inversión del bloque C que ocupa la corchea, y usa la distribución original del Bloque A para completarlo en las semicorcheas. El último tiempo se construye desde inversiones: primero, la inversión del Bloque B que inició el compás 46, seguida de la misma variación que configuró la participación del bloque E en el compás 46 (*Mi + La bemol + Do*).



El compás 48 lo inicia una construcción que representa una excepción a la configuración interválica, y consecuentemente, un bloque diferente a los que han sonado hasta ahora. Esta construcción realizada desde *Si*, evidencia una interválica general de 11, tres semitonos más amplia a la interválica general que venían presentando los bloques (pero a la vez, la misma interválica general oscilante de varias construcciones verticales de distintas ideas de la obra). Esta ampliación de su estructura es causada por el uso de un intervalo de 7 al interior del bloque, que, junto al otro intervalo de 4, que sí se mantiene, resultan en esta interválica general mayor. El diseño lo complementa la configuración del Bloque E sin ninguna modificación (Do + Mi + La bemol).

Para el segundo tiempo del compás se percibe de nuevo la primera inversión que apareció del Bloque B, tomando la corchea, y seguida a ésta, una segunda inversión del Bloque C (que no había aparecido) completa en semicorcheas el diseño. El tercer tiempo evidencia dos configuraciones originales o primarias, es decir, sin inversión ni modificación alguna construyendo el diseño: en la corchea se ubica el bloque E, y en las interviene el Bloque A.

El quinto compás de la variación (compás 49) vuelve a introducir un bloque nuevo, representante de las excepciones a la configuración interna, más no a la interválica general. Después del primer tiempo, expresado con la primera inversión presentada del Bloque A ocupando la corchea y una segunda inversión del bloque B, que no se había presentado, interviniendo en las semicorcheas del diseño rítmico ostinato, se encuentra la excepción mencionada, construida desde *Si bemol* y añadiendo dos

semitonos al primer intervalo de 4 para resultar en uno de 6 que termina de completar la interváltica general de 8 con un intervalo de 2 que alcanza *sol bemol*. A diferencia de la excepción anterior, este bloque sí mantiene la interváltica general de 8 semitonos, con lo cual no resulta tan diferente de las demás construcciones.

El tercer tiempo muestra de nuevo la misma segunda variación del bloque B que sonó en las semicorcheas del primer tiempo de este mismo compás, sólo que ahora ocupa la corchea. Las semicorcheas son expresadas mediante una segunda variación del bloque E, que muestra una nota enarmónica en su base (Sol sostenido en reemplazo de La bemol).

El primer tiempo del compás 50 muestra las mismas clases de alturas del Bloque B ocupando la corchea, a pesar de que su escritura exprese Re bemol en vez de Do sostenido. La primera inversión que se presentó del Bloque A ocupa las dos semicorcheas con una variación. Esta es la primera vez dentro del pasaje que vemos una modificación dentro del par de semicorcheas. Un becuadro afecta la nota base del bloque y, consecuentemente, aumenta el intervalo entre la nota base y la nota del medio a uno de 5.

El segundo tiempo muestra en la corchea la configuración original del Bloque E seguida la última variación presentada del Bloque B. Y, para el tercer tiempo, la misma primera inversión del Bloque A que participa en el primer tiempo ocupa la corchea antes que la segunda inversión presentada del bloque C (usando clases de alturas enarmónicas en su escritura) intervenga en las semicorcheas.

En los últimos dos compases suenan de nuevo bloques que ya hemos escuchado. En el compás 51 no sucede nada fuera de lo común, se mantienen los tres diseños rítmicos, uno en cada compás, sin presentar cambios ni nuevos bloques. Sin embargo, para el compás 52, el énfasis recae sobre el bloque E y el bloque C, quienes son presentados repetidamente configurando el mismo diseño durante los tres tiempos: en la corchea suena la segunda inversión presentada del bloque E (Sol sostenido + Do + Mi), y en las semicorcheas, la primera inversión que sonó del bloque C (Fa sostenido + Si bemol + Re).

En la estructura de la variación es posible distinguir que fueron cinco los bloques usados durante toda la variación, y que el único bloque que sonó en todos los compases fue el bloque E: el bloque A intervino en doce ocasiones, al igual que el bloque E; el bloque B intervino en once ocasiones; el bloque C lo hizo en diez ocasiones; y, el bloque D apareció en una sola ocasión (hay que recordar que este bloque es una excepción a la configuración interválica).

La repetición del diseño durante todo el compás ayuda a frenar o cesar el constante cambio que hay en toda la variación, y como tal, ayuda a crear el contraste necesario que ayuda a delimitar la *variación*. También se hace necesario mencionar que este ha sido el primer pasaje de toda la pieza donde los intervalos constructores no han tenido la misma influencia en la construcción de la idea, lo que a su vez representa otra estrategia o acción de construcción que ya hemos podido evidenciar en otras partes de la pieza y que se basa en la excepción o la variación del material con el fin de evitar que determinadas ideas o ciertos materiales y procedimientos resulten en patrones regulares, evidenciables sin mayor observación.

La estructura general del movimiento evidencia una serie de células de movimiento que se expresan en cada compás y que son diferentes para cada línea de bloques. Los bloques ubicados en el registro bajo mantienen una configuración de movimiento o participación descrita en un movimiento descendente seguido de dos

ascendentes, uno para alcanzar el último diseño del compás (con el cual se configura el perfil de movimiento que mantiene del inciso del tema) y otro de conexión con el primer diseño del siguiente compás. Por su lado, los bloques del registro superior configuran un movimiento generalmente ascendente, pero que se construye con movimientos descendentes principalmente junto a uno ascendente que le permite compensar, compás a compás, el descenso realizado. Es decir, al interior del compás los bloques superiores realizan movimientos descendentes, sin embargo, su intervalo de conexión con el primer del siguiente compás excede la cantidad de semitonos que se descendió, así que, al realizarse en sentido ascendente, resulta en un ascenso general.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system begins at measure 45, marked 'Allegretto' with a tempo of quarter note = 86. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The upper staff (treble clef) features a melodic line with frequent descending intervals, while the lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady, ascending eighth-note pattern. The second system starts at measure 47, and the third system starts at measure 50. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a piano accompaniment for a short piece.

Variación 5

La siguiente variación muestra una equivalencia rítmica en su escritura al igualar el valor de la negra anterior con el valor de blanca actual, pero a la vez mantener el compás ternario; el cambio se presenta en la subdivisión binaria (en agrupaciones de cuatro corcheas) de cada tiempo de blanca. El tempo se mantiene, y durante los primeros cuatro compases se junta con una indicación de *senza pedal* para recrear ese efecto ordenado y con varias indicaciones *a tempo* que regularán la estabilidad rítmica del pasaje, compás a compás, mientras se construye un patrón rítmico junto a los *rit* ubicados en cada tercer tiempo.

El trabajo de la *variación* se realiza empleando nuevamente el perfil y la interválica del inciso principal del tema, el cual lo podemos ver al inicio de la primera célula (con una mínima modificación en su ordenamiento), la cual a medida que se desarrolle la *variación* irá perdiendo regularidad en su intervención, pero que, sin embargo, alcanza a presentarse suficientes veces en los primeros compases como para establecer este vínculo.

El contenido de alturas de esta parte de la variación se sustenta en una dinámica intensa (*fortissimo*) que se refuerza con los acentos aplicados al material que ocupa cada tiempo de corchea. Evidencia pares de intervalos armónicos que crean bloques y que se mueven en una constante figuración en corcheas. Estos bloques se construyen a partir de la intervención de dos pares, o más bien, del mismo par duplicado que, agrupados de a cuatro (por cada tiempo), construyen grupos con identidad o células que se repiten en su totalidad. Es decir, las agrupaciones de cuatro corcheas (en sentido melódico) configuran células o micro-estructuras, debido a la configuración interválica y de movimiento que logran grupalmente, que se repiten en su totalidad.

Al observar detalladamente los intervalos con los que se construyen los bloques y el movimiento que realizan para construir las agrupaciones se distingue una determinada configuración que se vuelve propia de cada agrupación y con la cual se mantienen. Es decir, los intervalos armónicos y los intervalos melódicos que se construyen dentro de cada bloque, y entre bloques, respectivamente, crean una configuración propia de cada agrupación, lo que permite identificar los grupos y detallar su movimiento en bloque.

La primera agrupación o célula (recordemos que cada una se compone de cuatro bloques donde cada bloque ocupa una corchea) muestra un intervalo armónico de 10 entre *LA* y *sol* (duplicado en *la1* y *sol2*) como primer bloque del motivo. Estas alturas se mueven en intervalos descendentes, así, *sol* pasa a *do sostenido* por medio de un intervalo descendente de 6 (este movimiento sucede también en la nota soprano, acentuando el intervalo), y *LA* pasa a *FA* con un movimiento descendente realizado mediante un intervalo de 4. Esto quiere decir que el segundo bloque se compone de la duplicación del intervalo armónico de 8 entre *Fa* y *Do* al que se llega por medio de dos movimientos descendentes realizados con un intervalo 6 y uno de 4.

Las alturas de esta construcción se mueven menos, melódicamente hablando, y evidencian un intervalo ascendente de 1 en la nota superior de cada intervalo armónico que compone el bloque (*Do sostenido*; *do sostenido* y *do sostenido2*) y un

movimiento unísono entre las notas inferiores de cada par de intervalos, así el tercer par de intervalos armónicos de la primera célula o agrupación amplia en un semitono el intervalo armónico que se duplica (resultando en uno de 9) y pasa a evidenciar dos intervalos armónicos entre Fa y Re como tercer bloque de esta agrupación.

Para terminar la primera célula o agrupación (llamémosla célula A para fines analíticos), el tercer bloque realiza un movimiento de 3 en las notas superiores de cada uno de los intervalos armónicos, y, nuevamente, realiza un movimiento unísono en las notas inferiores de los dos intervalos armónicos. Es decir, el Fa se mantiene hasta el final de la agrupación, y debido al movimiento descendente de 3, el Re pasa a Si para resultar en un intervalo armónico de 6.

Se puede reconocer en los intervalos melódicos entre las notas superiores de los intervalos armónicos con los que se construyen los bloques, la participación de los intervalos constructores: de 6, de 1 y de 3. Esta vez vale recordar que su importancia está ligada a la serie del tema la cual está construida bajo su efecto. Igualmente podremos observar su relevancia actuando como intervalos de conexión entre las agrupaciones: el intervalo conector entre la primera agrupación y la segunda es un intervalo ascendente de 6 se da entre todas las voces, al igual que es posible reconocer la participación del intervalo de 3 en la conexión entre la segunda agrupación de notas y la tercera. Sin embargo, estas acciones se desenvuelven más adelante.

La segunda célula de cuatro corcheas melódicas se alcanza mediante un intervalo ascendente de 6 (como se acaba de mencionar). Debido a que este intervalo es realizado en todas las voces, y a la cualidad simétrica del intervalo, las clases de alturas que se usaron en dicho último bloque se mantienen con la única diferencia de su orden, el cual varía debido al movimiento ascendente descrito. Es decir, es como si el intervalo armónico del último bloque de la primera célula se invirtiera.

53 *ff* *senza pedal* **B** *rit.*

Al igual que la primera agrupación, ésta contiene dos movimientos de unísono, que sólo difieren en su ubicación. Mientras en la primera agrupación estos movimientos se dan consecutivamente como segundo y tercer movimiento (¡en las notas inferiores de cada intervalo armónico de los bloques!), en esta segunda agrupación los movimientos de unísono están separados por un movimiento de 2 semitonos. Así, para el segundo bloque de esta agrupación, las notas inferiores de cada intervalo armónico del bloque realizan este movimiento unísono permaneciendo en Si mientras las notas superiores realizan un movimiento ascendente de 3, alcanzando La bemol y resultando en un intervalo armónico de 9.

El movimiento melódico descendente de 2 ocurre al pasar al tercer bloque, y, por consiguiente, resulta construido desde La, mientras que las notas superiores de cada intervalo que compone el bloque se mueven realizando un intervalo descendente de 5, pasando de La bemol a Mi bemol, y configurando una interválica general de 6 junto al La base.

Una vez realizado el movimiento melódico de 2, se repite el movimiento unísono en las notas inferiores de cada intervalo armónico del bloque, consecuentemente, el cuarto bloque también está construido sobre La. Por su lado, las clases de altura superiores de cada intervalo armónico del bloque (Mi bemol) realizan un intervalo ascendente de 3, ampliando el intervalo armónico a uno de 9 al alcanzar Fa sostenido. De manera que se puede distinguir en esta agrupación que los intervalos

armónicos de 6 y de 9 se intercalan para construir parte del diseño interválico de la célula (que para futuras referencias llamaremos célula B).

La tercera agrupación tiene una flexibilidad rítmica adquirida a partir de la indicación *rit* que hace fluctuar el tempo y lo hace contrastar con las dos agrupaciones anteriores (y las dos siguientes). El movimiento de conexión entre la segunda y tercera agrupación evidencia dos intervalos: de 2 semitonos para las notas inferiores de cada intervalo armónico del bloque, y de 3 semitonos para las notas superiores de cada intervalo. Es en este punto que podemos terminar de evidenciar la participación de los intervalos constructores en la conexión entre células. Así, después de que el cuarto bloque de la segunda agrupación evidenciara su par de intervalos armónicos (de 9; La a Fa sostenido), las alturas alcanzan Si y La, creando un intervalo armónico de 10 en el primer bloque de esta célula.

Esta agrupación, no sólo contrasta rítmicamente debido al *rit* que la acompaña, sino su perfil de movimiento general (descendente) y su constante cambio en el contenido de alturas debido a la ausencia de movimientos unísonos, la diferencian en mayor medida de las otras dos agrupaciones.

Al segundo bloque se alcanza a partir de dos intervalos melódicos ascendentes de 1 (para las notas superiores de cada intervalo armónico del bloque) y dos intervalos

ascendentes de 2 (para las notas inferiores de cada intervalo armónico del bloque). Es decir, los Si mencionados alcanzan Do sostenido y los La se mueven a Si bemol, configurando dos intervalos de 9. Los dos siguientes movimientos melódicos con los que se completa la agrupación y el compás se realizan en sentido descendente.

Así, para la construcción del tercer bloque de esta agrupación, las notas inferiores de cada uno de los intervalos armónicos del bloque realizan un movimiento de 7 semitonos con el que alcanzan Fa sostenido, y las notas superiores se mueven ascendentemente por medio de un intervalo de 6, que las lleva a Mi con el que terminan de conformar el intervalo armónico de 10 que configura este bloque. Desde estas alturas, las notas superiores vuelven a realizar movimientos descendentes, esta vez de 4 semitonos, pasando de Mi a Do. Mientras que, las notas inferiores de cada intervalo armónico del bloque, realiza un pequeño movimiento descendente de un (1) semitono para pasar a un Fa natural, y configurar junto al Do mencionado, un intervalo armónico de 7. Esta configuración de esta tercera agrupación de bloques será referida más adelante como grupo C.

Es a partir de estas células y sus configuraciones que la *variación* realiza una serie de procedimientos y de variaciones controladas que desarrollan muy detalladamente el pasaje. Se reconoce en el compás 54 una indicación de *a tempo* que vuelve a estabilizar el tempo después de la influencia del *rit.* Sin embargo, atendiendo el contenido de alturas evidenciamos el mismo orden de células (A ,B y C) trasportadas un intervalo de 3 más arriba, con la única variación presentada en el último movimiento entre el tercer y cuarto bloque de la tercera agrupación donde, las nota inferiores de cada intervalo armónico del bloque, en vez de realizar el intervalo descendente de 1, permanecen en su posición manteniendo un movimiento unísono que, a su vez, compensa el semitono de menos con el que se configura el movimiento de las notas superiores que realizan un intervalo de 6 y no de 7. **Recordemos que estas variaciones controladas realizadas a partir de una pequeña unidad (un semitono) ya se han presentado durante la obra y han**

ayudado a la construcción y desarrollo de diferentes ideas. En esta ocasión es sólo un pequeño anuncio del alcance de éste y demás los procedimientos que van a empezar a intervenir.

Para el compás 55, las células vuelven a presentarse en el mismo orden, sin embargo, es posible distinguir más variaciones controladas, similar a la anterior, dentro de su construcción. La primera agrupación se expresa bajo la misma configuración interválica, rítmica y dinámica que las veces anteriores, sin embargo, en su movimiento de conexión para la presentación del segundo grupo, el intervalo de 6 que realizaba entre las notas inferiores de cada intervalo armónico de los bloques, es rebajado un (1) semitono para moverse en una distancia de 5 semitonos. Esta variación en un semitono de la configuración de la agrupación y su movimiento es compensada con la adición de un semitono (1) a cada intervalo armónico que compone el bloque, pasando de 6 semitonos a 7.

Otro cambio controlado sucede a éste cuando en vez de un intervalo de 9, el siguiente bloque de la agrupación construye un intervalo de 10, añadiéndole un semitono más (1) que en seguida es compensado con el movimiento horizontal de los bloques al restarle un semitono al movimiento descendente de 2 entre el segundo y tercer bloque, acortándolo a uno de 1. A excepción de estos cambios, no hay nuevas variaciones aplicadas a la configuración de las agrupaciones, aunque sí se hace necesario mencionar que la variación del intervalo armónico del último bloque del compás anterior se mantiene ahora como parte de la configuración.

Algo diferente ocurre en el compás 56 donde, en vez de la presentación consecutiva de las tres agrupaciones como se venían presentando hasta ahora, el contenido revela el uso de sólo dos agrupaciones en los tres tiempos, consecuentemente, repitiendo una para completar el diseño: se pueden reconocer las agrupaciones B y C dejando a un lado (durante este compás) la agrupación A.

Al igual que el cambio del intervalo armónico en el último bloque del compás 54 pasó a ser parte de la configuración de la agrupación, el cambio en el intervalo armónico del primer bloque de la célula B (de 6 a 7) se mantiene, y consecuentemente, el compás 56 inicia con la inclusión de este cambio expresado en la distancia entre Mi bemol a Si bemol (intervalo de 7). Se hace necesario mencionar que las células que intervienen expresan las mismas alturas del compás anterior, es decir, son repeticiones sin trasposición de estas células previas.

Esta construcción pasa a la siguiente realizando un cambio en su movimiento melódico acostumbrado, y evidencia, nuevamente, un (1) semitono menos en la distancia recorrida, es decir, se mueve con un intervalo ascendente de 2 semitonos en vez de 3. Este cambio en el intervalo melódico de las notas superiores de cada intervalo armónico de los bloques afecta el intervalo armónico del siguiente bloque, el cual vuelve a evidenciar 9 semitonos en su construcción, como lo hizo en el compás 53 y 54.

El siguiente movimiento entre bloques de la célula se ve afectado en las notas superiores de cada intervalo armónico del bloque (nuevamente) por la reducción en un semitono del intervalo melódico entre estos bloques (segundo y tercera de la célula B), de manera que pueda alcanzar las clases de altura originales y continuar con la construcción del grupo como lo estableció el diseño al que imita.

En el segundo tiempo se puede identificar la participación de la célula C tal y como intervino en el compás 55. Seguida a ella, debido a que es la primera vez que las agrupaciones presentan este ordenamiento, se forman intervalos de 5 y de 4 (notas superiores y notas inferiores, respectivamente) para comunicar con la repetición del grupo B tal y como se presentó en este compás, es decir, con las variaciones (las cuales no fueron controladas o compensadas esta vez), más la indicación de *rit* que ha afectado el tercer tiempo de cada compás de la *variación* hasta ahora. Es posible evidenciar entonces que la organización o distribución de las células en el compás es B-C-B.

Para el compás 57 vuelve la presentación consecutiva de las tres células o agrupaciones. Lo hacen trasportadas un intervalo de 7 por encima de la presentación inicial en el compás 53, sin embargo, no lo hacen bajo aquella primera configuración evidenciada, sino que incluye las variaciones que se han aplicado a las configuraciones, de tal manera que se pueden distinguir los intervalos armónicos de 7 y de 10 en la célula B, y el intervalo armónico de 6 en la agrupación C.

The image shows a musical score for measures 57 through 62. The score is written for piano and includes a tempo marking of 'a tempo'. The music is organized into six measures, each containing a specific chord or group of chords. These are labeled with letters A, B, and C at the bottom of the score. The sequence of labels is A, B, C, C, B, C. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems, indicating complex harmonic structures. A first ending bracket is visible under the second 'C' measure.

Se hace necesario mencionar en este punto que la indicación de *rit* ya no hace su acostumbrada aparición en el tercer tiempo, alterando de cierta manera la dinámica rítmica que venía mostrando el pasaje.

El compás 58 vuelve a mostrar el concepto estructural del compás 56 donde usa sólo dos células que se repiten sin trasportación, y donde una de estas dos células

es empleada dos veces dentro del compás para poder completar los tres tiempos de blanca del compás. Al contrario de aquel compás, en éste es posible evidenciar la repetición de C y no de B como se hizo anteriormente (C-B-C). Para la primera presentación de la célula C, en el primer tiempo de blanca, vuelve a expresar la configuración original (del compás 53), es decir, vuelve a presentar el intervalo armónico de 7 en su último bloque, contrario a la configuración que mostró la célula del compás anterior (que es la que imita).

Esta vez se presenta en el medio, ocupando el segundo tiempo de blanca, la agrupación B. Lo hace sin modificaciones sobre su configuración, evidenciando la misma que presentó en el compás 57. Igualmente, la repetición de la agrupación C no se da tal y como se dio al inicio de este compás, sino como se dio en el compás anterior, con intervalos armónicos de 6 configurando el último bloque.

El compás 59 compensa la ausencia de la célula A en los compases 56 y 58 al presentarlo trasportado tres veces seguidas (una en cada tiempo del compás). Para la primera presentación de la célula en el compás podemos ver que ha sido trasportada un intervalo de 6 arriba en comparación con la célula A que participó en el compás inicial de la *variación*. Para la primera repetición, es decir, aquella que ocupa el segundo tiempo, presenta la célula comenzando un intervalo de 4 por debajo en comparación con la célula inicial del compás; y, para la segunda repetición (tercer tiempo), desciende en un semitono más.

El material del compás 60 vuelve a evidenciar el uso de las agrupaciones B y C, con repetición de la B. La diferencia con los compases anteriores donde se vio la participación exclusiva de estas agrupaciones está en su distribución, puesto que ahora las dos agrupaciones de B se presentan de manera consecutiva (B-B-C). No sólo se presentan seguidas, también evidencian las mismas alturas, es decir, es una repetición literal del contenido de alturas de dicha primera célula del compás, ya que podemos ver la indicación de *rit* que ahora afecta el compás desde el segundo tiempo y no sólo en el tercero (como lo hizo en los primeros cuatro compases de la *variación*) influyendo así en su configuración rítmica. En el tercer tiempo del compás interviene la configuración de la célula C incluyendo la modificación de la configuración interválica de su último bloque.

Rítmicamente, el pasaje es bastante estable. A pesar de sus indicaciones cambiantes, la constante figuración en corcheas mantiene la constancia rítmica del pasaje, que, junto a las ordenadas indicaciones de cambio en el tempo, logra configurar un movimiento repetitivo entre los primeros cuatro compases (53-56) donde la fluctuación causada por el *rit* está sistemáticamente aplicada y compensada (con los *a tempo*).

Variación 6

La sexta *variación* expresa una textura que ya se ha trabajado en la pieza, bastante contrastante con la recién observada. Al detallar cada elemento que influye en el resultado textural vemos la vasta diferencia de este material con el previo. Comenzando con la remoción de compás, que de entrada contrasta con la rigidez rítmica del compás anterior al permitirle al material ser más flexible en su suceder. Segundo, el nuevo tempo que indica *negra = 72* junto a una indicación de *Andante Appassionato* propone un nuevo contexto rítmico. Y, por último, la intervención ocasional de construcciones verticales más la vuelta a la línea alejan la similitud entre la construcción de la idea principal de esta *variación* y de la anterior.

En esta *variación* es posible evidenciar parte del tema en los movimientos iniciales de cada sistema. El movimiento descendente realizado a partir de un intervalo de 6 se convierte en el catalizador primario de la *variación*, en especial al ver que en el material que la abre o inicia es posible reconocer la participación de las dos mismas clases de altura que comenzaron la exposición del tema, La bemol y Re. La repetición de este intervalo empleado en el mismo sentido (descendente) expresa la relevancia de este material en el tratamiento de esta *variación*, gracias a esto es posible identificar un movimiento esencial correspondiente al inciso principal (inicial) del tema.

La presencia del tema puede ser identificada en las relaciones interválicas entre las intervenciones de los bloques de cada sistema. En ellas se expresan las alturas más altas de cada sistema y adquieren una cierta relevancia melódica que ayuda a identificar estas relaciones que evidencian el perfil y la configuración interválica del inciso inicial del tema. Ya que entre cada bloque suceden tantos movimientos melódicos, la relación no se hace explícita, sin embargo, a medida que avancemos se irá revelando.

Es posible evidenciar cuatro seisillos de semicorcheas por cada sistema, que configuran un esquema de movimiento grupal al establecer los intervalos y el perfil de movimiento que servirá de idea principal para el pasaje. Es decir, la configuración del material de este sistema se repite en el siguiente, así, en el sistema que le sigue a éste (tercer sistema de la *variación*), comienza a desarrollar su idea estructural. La configuración interválica al interior de cada seisillo es igual para los dos primeros sistemas de la *variación*, el único cambio interválico sucede en el intervalo de conexión entre el tercer seisillo y el cuarto, donde el sistema 61 muestra un intervalo de 1, y el 62, uno de 3.

Andante Appassionato $\text{♩} = 72$

61

62

17

Cada diseño comienza con una redonda en registro bajo, y para el primer sistema es posible evidenciar *SOL1* introduciendo la línea de seisillos que comienza con el movimiento descendente de 6 mencionado. Así, entre esta altura (fuera del seisillo) y la primera altura del primer seisillo se forma un intervalo ascendente de 13 (1+12) que expresa una intervención oscilante en un semitono alrededor de la octava, sólo que esta vez se despliega melódicamente, no de manera armónica. Seguido a esta primera intervención introductoria se realiza el movimiento descendente de 6 semitonos referido previamente que imita el primer movimiento del tema de las *variaciones*.

El seisillo se completa con movimientos ascendentes que llevan el material a un registro superior donde interviene el bloque que acompaña la intervención del segundo seisillo. Dicho bloque se construye a partir de los dos primeros intervalos con los que se mueve el inciso del tema, y que, a la vez, son dos intervalos constructores esenciales en la obra: un intervalo de 6 y uno de 3. Se expresa mediante una blanca con puntillo mientras la línea que se despliega en seisillo lo hace en sentido descendente por medio de intervalos de 6 y de 4 que se intercalan.

En este primer sistema de la *variación* se construye desde la clase de altura Fa sostenido que representa al Sol bemol participe del inciso inicial trabajado para la *variación*, de esta manera estos primeros acontecimientos (el empleo de las clases de alturas que participan del inciso siguiendo su perfil y su interválica) en el sistema expresan reducidamente el tema del movimiento. Simultáneamente, como se mencionó antes, este bloque funciona como primer representante del primer sonido del inciso del tema en las relaciones entre bloques.

La línea continúa descendiendo durante los tres primeros movimientos del siguiente seisillo, sin embargo, realiza ocasionales movimientos ascendentes con intervalos pequeños de manera que puede crear un perfil ondulado que termina el perfil generalmente curvo del sistema. Es posible evidenciar entonces que el rango recorrido por la línea es amplio, comienza en *SOL1*, alcanza su punto más alto en la segunda célula al llegar a *mi bemol3*, para concluir en *MI bemol1*.

Esta presentación del diseño general de la frase se repite en el siguiente sistema, comenzando un intervalo de 7 por debajo (comparando las dos primeras figuras de cada sistema, las redondas). Nuevamente es posible evidenciar las características recién observadas del pasaje: la interválica, la configuración rítmica y el perfil de cada célula. Los únicos cambios aplicados a esta segunda línea son, como se mencionó anteriormente, el intervalo de conexión entre el primer y el segundo seisillo, y el intervalo de conexión entre el tercer y cuarto seisillo, donde el primer aumentó en un semitono, y el segundo aumentó en dos.

Vemos que el bloque que participa en este sistema se construye desde *do2*, y consecuentemente, forma un intervalo descendente de 6 con el bloque armónico del sistema anterior. Esta primera relación interválica pone de manifiesto lo dicho sobre la identificación del tema entre los bloques. Así, veremos en los bloques del siguiente sistema cómo se termina de evidenciar la configuración del inciso principal del tema (principal representante de éste en la mayoría de *variaciones*).

En el tercer sistema de la *variación* es posible evidenciar un mayor número de cambios en su estructura: se modifican la interválica de una de las células al igual que el perfil de dos ellas, se varía el valor de la figura que acompañaba el bloque, y se introduce una segunda intervención de una construcción vertical, esta vez, acompañando el tercer seisillo de semicorcheas.

The image shows a musical score for 'Andante Appassionato' with a tempo of 72. It consists of three systems of music, labeled 61, 62, and 63. Each system contains piano and bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A red vertical line is drawn through the systems, and red circles highlight specific notes in measures 61, 62, and 63. Brackets on the left side of the score indicate measure ranges: 17 for measures 61-62 and 14 for measures 62-63. The tempo is marked 'Andante Appassionato' with a metronome marking of 72.

Comienza con la misma configuración con la que ha iniciado anteriormente. Esta primera célula es expresada un intervalo de 4 por encima en comparación con la célula que inició el sistema anterior. Es desde el segundo seisillo que los cambios se evidencian, comenzado con el valor de la figura con la que expresa el bloque que comienza este seisillo, que ahora ha pasado a ser una corchea. Este cambio es

estrictamente rítmico debido a que la configuración interválica se mantiene (un intervalo de 6 seguido de uno de 3). El seisillo que despliega muestra los mismos movimientos que los que han venido presentando el segundo seisillo, es por esto que podemos distinguir, en el siguiente seisillo (tercer seisillo del sistema), una repetición de la configuración interválica de la segunda célula de la frase. El único cambio en la estructura se forma con la primera altura individual del seisillo, a la que, en este caso, a diferencia de la célula previa, se llega por un movimiento ascendente de la nota base del bloque, mientras en el seisillo anterior, se evidenciaron movimientos descendentes entre las tres notas del bloque y la primera nota individual del seisillo, es decir, entre su primera y su segunda figura.

En este punto nos detenemos para volver a evidenciar las relaciones interválicas entre los bloques que se han presentado. Como identificamos previamente, entre el bloque del sistema 61 y el del sistema 62 hay una distancia de 6 semitonos, ahora podemos evidenciar que entre dicho bloque (del sistema 62) y el primer bloque de este sistema hay una distancia de tres semitonos en sentido ascendente, al igual que el segundo movimiento del inciso inicial del tema (materia prima de la *variación*). Vale recordar aquí que la configuración interválica del inciso mencionado: intervalo de 6 descendente + intervalo de 3 ascendente + intervalo de 1 ascendente + intervalo de 6 descendente.

Siguiendo esta idea, el bloque que acompaña el tercer seisillo del sistema 63 se construye un (1) semitono más arriba de lo que lo hizo el bloque del segundo seisillo para así continuar la construcción de la configuración interválica mediante las intervenciones de los bloques. Es decir, en estos tres primeros sistemas es posible evidenciar la construcción de los tres primeros movimientos del tema mediante las intervenciones de los bloques.

Debido a que hay una repetición de la configuración de la segunda célula en la ubicación del tercer seisillo, éste es omitido durante esta presentación de la idea, y

la frase finaliza aplicando unas pequeñas modificaciones a la configuración del cuarto seisillo: en su perfil de movimiento realiza sólo intervalos descendentes, y, aunque usa las mismas clases de intervalos para construir el seisillo, resta un semitono a un intervalo de 6, de modo que aparecen dos intervalos de 5, y altera la distribución o el orden de éstos.

En el siguiente sistema es posible evidenciar un par cambios de mayor envergadura en la construcción del diseño entero del sistema: la altura singular expresada en redonda que inició cada sistema acompañando el primer seisillo ahora expresa un bloque, igualmente se ve acompañada por un sonido en la línea del seisillo, y no con un silencio como venía haciéndolo; el bloque que solía acompañar la sucesión del segundo seisillo ya no participa, sólo interviene el bloque inicial mencionado; la interválica de los seisillos no se mantiene, y, en la mitad del sistema, subdivide la figura (a fusas) y aumenta las dos últimas agrupaciones a ocho sonidos cada una.

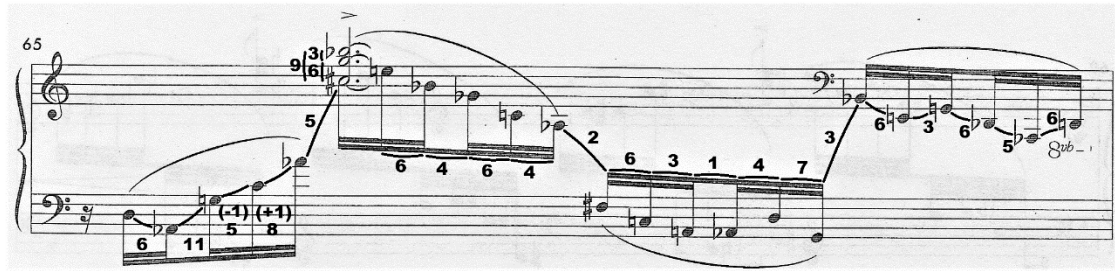
A pesar de estos cambios, el bloque que interviene no muestra ninguno en su configuración interválica, mantiene la interválica general de 9 desde un intervalo de 6 y uno de 3, y principalmente, evidencia en relación con el bloque anterior, un intervalo de 6, al igual que el último movimiento del inciso del tema. La similitud llega hasta la calidad del intervalo al evidenciar que éste no es realizado en sentido descendente como el último movimiento de dicho inciso, sin embargo, la individualidad de estas relaciones alcanza a demostrar el perfil y el tratamiento del inciso en esta *variación*.

The image shows a musical score for guitar, likely in a 3/4 or 6/8 time signature. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A red circle highlights a specific measure at the beginning, with a red arrow pointing to it from the number '6' written above. Another red arrow points from the same '6' to a later measure. A bracket at the bottom of the score is labeled 'agrupación de 8'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Se hace necesario mencionar que el perfil de los seisillos también ha cambiado y evidencian durante el primer y segundo seisillo un movimiento constantemente ascendente hasta alcanzar el cuarto sonido del segundo seisillo donde comienza un descenso constante, causando que el perfil sea estrictamente curvo, sin ningún movimiento ondulado, sólo un movimiento general ascendente seguido de uno descendente. El ordenamiento interválico de cada seisillo no obedece a las estructuras establecidas y como tal, representan una excepción a sus presentaciones.

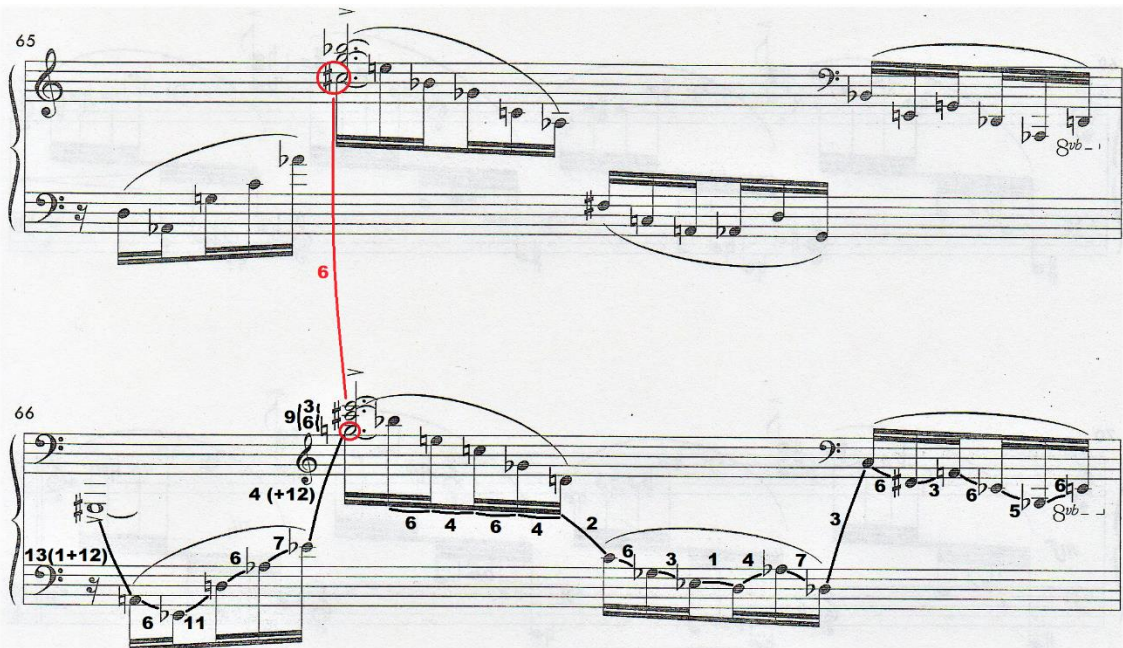
Vemos a mitad de sistema que, como se mencionó, la figuración en semicorchea constante (más específicamente en seisillos de semicorcheas) es pausada con la subdivisión de la figura para moverse mediante fusas, y su agrupación en seisillos cambia a agrupaciones de ocho figuras (fusas) que continúan el constante movimiento descendente.

El siguiente sistema muestra una pequeñísima modificación al comienzo de su presentación evitando el uso de la figura de larga duración que usualmente inició cada primer seisillo. Debido a su ausencia, el silencio del seisillo que la acompañaba es la figura inicial, y seguido a este, en los dos movimientos finales del seisillo es aplicada una variación controlada en los intervalos que los realizan: el movimiento entre la cuarta y quinta nota del seisillo es realizado a partir de un intervalo de 5 (1 menos que la estructura original), para ser seguido por un intervalo de 8 (1 más que la estructura original), compensando la pérdida previa. **Nuevamente, es posible evidenciar el procedimiento de variaciones controladas.** Este es el único cambio de contenido que se da, su perfil se mantiene igual (con un único movimiento descendente entre la segunda y tercera figura del seisillo).



El segundo seisillo vuelve a evidenciar la intervención de un bloque con la misma configuración ya descrita, y nuevamente, el seisillo se despliega en sentido descendente manteniéndose fiel a la configuración original del diseño. Los dos siguientes seisillos reflejan fielmente las estructuras originales al no modificar ni la rítmica, ni la dinámica, ni la configuración interválica o el perfil de movimiento.

El sistema 66 comienza con *SOL sostenido*1 tomando la redonda acostumbrada (pero que no participó en el sistema anterior) y el despliegue de la línea del seisillo que inicia mediante un intervalo descendente de 13 (1+12) semitonos. Esta vez se evidencia una trasposición del diseño del sistema un (1) semitono arriba en comparación con su primera presentación al inicio de la *variación*.



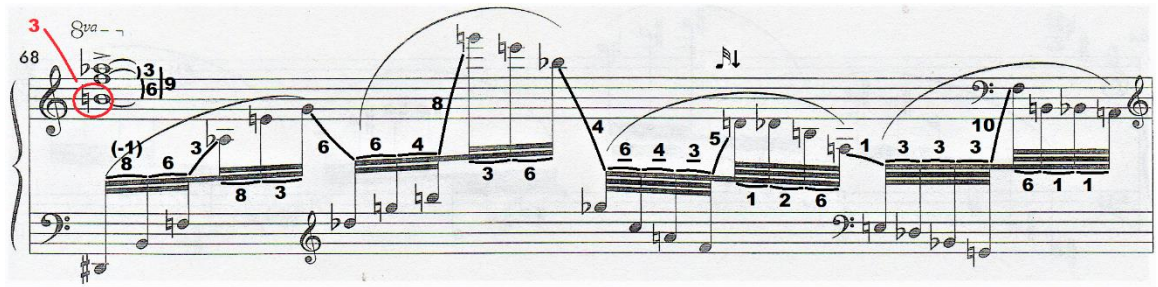
El segundo seisillo vuelve a estar presentado acompañado de un bloque que mantiene la configuración interválica interna y general, y que vuelve a entrar en relación de 6 semitonos con el bloque del sistema anterior. A diferencia de los del sistema 61 y sistema 62, la relación en este caso es ascendente, sin embargo, la permanencia de estas relaciones interválicas entre bloques mantiene la presencia del tema en mayor o menor medida. Ya veremos cómo en el siguiente sistema vuelven a presentarse dos bloques que expresan las distancias involucradas en la configuración.

Los dos seisillos finales, al igual que los del sistema anterior, se mantienen fieles a las configuraciones de los seisillos del diseño original, tanto en sus perfiles de movimiento como en sus configuraciones interválicas.

Para el sistema 67 volvemos a ver la idea estructural del sistema 63 donde se presentaron dos bloques expresados en corchea. Hay un cambio en comparación con su misma presentación previa en el sistema 63 donde el último movimiento del tercer seisillo es realizado a partir de un intervalo de 6 y no de 4 como en aquella ocasión. Esta diferencia de 2 semitonos parece compensarse con los dos semitonos que le resta al intervalo de conexión entre el tercer seisillo y el cuarto seisillo al realizar un movimiento de un (1) semitono, y no de 3 como en dicho sistema.

The image shows a musical score for system 67, consisting of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in bass clef, and the vocal part is in treble clef. The score includes various intervallic annotations such as 13(1+12), 4(+12), 6, 4, 5, 6, 4, 6, 6, 6, 6, 3, 6, 5, 6, 5, and 3. A red line connects two notes in the vocal line, with the number '6' written above it. A dashed arrow points to a note in the vocal line with the text 'en comparación con el sistema 63'. The score is marked with a '67' in the top left corner.

Nuevamente, esta idea estructural es seguida por otra que también evidencia varios cambios en su configuración. Esta vez la configuración del sistema 64 se repite prácticamente igual, con cambios interválicos en el primer movimiento melódico del sistema donde en vez de realizar un intervalo ascendente de 9 semitonos, realiza uno de 8. Podemos ver otros cambios en la primera célula en fusas (primeras cuatro fusas), donde en vez de moverse mediante un intervalo de 7, uno de 1 y uno de 6, lo hace por medio de uno de 6, uno de 4 y uno de 3. Aparte de éstos, el sistema sucede evidenciando las mismas estructuras de aquel sistema.



Los dos sistemas finales de esta variación continúan la figuración en fusas que sucede en el sistema 68, cambiando por completo la configuración rítmica del pasaje, la cual venía siendo construida principalmente por seisillos de semicorcheas. Debido a esta subdivisión rítmica y al abandono de los seisillos, la frase se construye bajo una diferente estructura, que, consecuentemente, está basada en nuevas configuraciones interválicas y de agrupación.

Es posible observar que los bloques que intervienen, lo hacen en la segunda y cuarta agrupación de ocho fusas, y que lo hacen expresados bajo una corchea. Estos bloques no presentan la misma intervállica de 9 (6+3), por el contrario, la han aumentado a una de 11 (8+3). La estructura de este sistema, y su configuración resultante, se repiten trasportadas dos semitonos abajo en el siguiente sistema con una pequeñísima modificación en la segunda célula o agrupación de 8 fusas: el intervalo de conexión entre la cuarta y la quinta fusa, que se realiza mediante un intervalo de 8 semitonos, lo hace ahora con un intervalo de 9 (**otra oportunidad de evidenciar una variación de un semitono al material**); sin embargo, este semitono es compensado en el siguiente intervalo donde, en vez de moverse mediante un intervalo de 8, se mueve en una distancia de 7 semitonos.

Durante la sucesión de la *variación* no hubo participación de ninguna indicación que influyera en la textura, sin embargo, hacia el final de este sistema, la participación de un regulador reduce la intensidad hacia un *mezzo forte* (con el que inicia el siguiente sistema) acercando la dinámica a la intensidad del siguiente pasaje a manera de transición; esta acción es reforzada con un segundo regulador que

acompaña la segunda agrupación de ocho fusas del sistema final del pasaje. Siguiendo esta idea, podemos pensar la indicación de *rit* como una preparación al cambio en el tempo que sucede en la sección final del movimiento.

Coda de las Variaciones

La sección final de este movimiento vuelve a evidenciar el empleo de una indicación de compás que, sin embargo, se acompaña con una indicación de *alla improvvisata*. La indicación de *pianissimo*, junto al *lento*, y a la indicación expresiva *misterioso*, contrastan con varios grados de separación las características del material previo.

Varias características de la construcción de las ideas del movimiento son evidenciables en el material de esta sección: el empleo, en el primer compás, del diseño rítmico introducido en el acompañamiento de la presentación del tema al inicio del movimiento; la variación constante y progresiva (identificable en el diseño rítmico del de la línea superior); los movimientos y construcciones con interválicas que oscilan alrededor de un semitono la octava, evidenciados en los intervalos entre los sonidos del registro bajo y el primer sonido agudo de cada compás, y en el bloque del compás 73; la participación de los intervalos de 6, de 3 y de 1, como mayores gestores de la construcción y el desarrollo, y como principales representantes del tema de las *Variaciones* al ser los encargados de su construcción.

The image shows a musical score for measures 71 to 76. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Lento, alla improvvisata' and the dynamics are 'pp misterioso'. The score includes various interval markings such as 6, 11, 1, 13, 3, 8, 4, 11, 3, 11, 8, 11(+12), and 1(+1). A bracketed section of three measures is also indicated. Below the bass staff, there is a note: 'tema iniciado con el intervalo en sentido contrario'.

Presto Alucinante

Como su nombre lo dice este movimiento es de un carácter mucho más enérgico debido a su acelerado tempo y a sus indicaciones de dinámica (*fortissimo* y *forte*). Estos elementos resultan en un empleo casi percusivo del instrumento debido al ataque acentuado de los bloques, tal y como se ha hecho en pasajes anteriores (especialmente en las *variaciones*). El compás inicial indica una marcación que abarca 6 corcheas al igual que la de las *Variaciones*, solo que esta vez la división del compás es en 2 tiempos subdivididos de a 3 cada uno, a comparación de los tres tiempos de subdivisión binaria que manejó en el movimiento anterior (es decir, se invirtieron los valores de la división y la subdivisión del compás).

El inicio del movimiento está construido a partir dos micro-estructuras que revelan dos configuraciones diferentes, pero que juntas, conforman una configuración global que abarca todo este material inicial. Las micro-estructuras se expresan en dos bloques que se distribuyen u organizan de manera intercalada en función de la agrupación natural del compás (dos grupos de 3 corcheas). Cada uno de los dos tiempos del compás construye dos bloques diferentes que se distribuyen intercalados en el registro, y donde uno de los dos debe repetirse debido a la agrupación de tres corcheas.

78

$\text{♩.} = 144 - 152$

ff

senza pedal

Es decir, es posible evidenciar en cada grupo de tres corcheas un diseño organizacional construido en función de la participación intercalada de su contenido,

y donde los bloques que lo componen resultan exclusivos para su registro y ubicación temporal en el compás. Vale mencionar que cada bloque es afectado por un acento que refuerza su ataque y la dinámica indicada.

Los bloques se construyen con tres sonidos que revelan dos clases de configuración interválica: los bloques que participan en el registro bajo evidencian un intervalo de 2 desde la nota base a la del medio para completar el bloque con un intervalo de 3 que alcanza la nota superior, mientras que los bloques que intervienen en el registro superior evidencian un intervalo de 2 desde la nota base a la del medio para completar el bloque con un intervalo de 5. De esta manera, el primer bloque está compuesto por *SOL*, *LA* y *do*, y el segundo bloque por *LA bemol*, *SI bemol* y *mi bemol*.

La conjunción de estas configuraciones revela una configuración de mayor categoría y evidencia el uso de un cluster repartido entre los dos bloques. Es decir, al organizar las clases de alturas con las que se construyen los bloques de cada agrupación, se revela una configuración interválica que expresa un *cluster + intervalo de 3*, así, en la agrupación de tres corcheas del primer tiempo se identifica el cluster *SOL*, *LA bemol*, *LA*, *SI bemol*, y un intervalo de 3 entre las otras dos notas restantes (*do* y *mi bemol*). Se identifica entonces que el cluster nace de la conjunción de las clases de alturas que forman los intervalos de 2 de cada configuración, y el intervalo de 3 se forma entre las notas superiores de cada bloque.

El diseño organizacional está estructurado en función del compás entero, es decir, la distribución intercalada (en el registro) de los bloques se hace en función de las seis corcheas y no de cada grupo de tres corcheas. Así, la distribución de los bloques en la segunda agrupación de tres corcheas (segundo tiempo del compás) comienza con el bloque de registro más alto en esta agrupación, contrario a como se organizó el primer tiempo.

El cluster identificado en el material de los bloques de esta segunda agrupación se compone de: *do, re bemol, re y mi bemol*, y el intervalo de 3 que completa la configuración interválica del material completo se forma entre *fa y la bemol*. La configuración resultante del compás se repite exactamente igual en los siguientes dos compases (hasta el compás 80), y permite evidenciar una escala artificial simétrica desde la que se construyó el material. Es decir, permite identificar, al juntar y organizar las clases de alturas que participaron, la estructura: *nota base +1 +1 +1 +2 +2 +1 +1 +1*, por ejemplo, *Do – Re bemol – Re – Mi bemol – Fa - Sol – La bemol – La – Si bemol*.

En el compás 81, al finalizar estos tres primeros compases, podemos volver a encontrar aquel diseño rítmico introducido en la repetición del tema al inicio de las *Variaciones*. Por la naturaleza del compás (6/8) el motivo ha sufrido una segunda variación (la organización o distribución en dos grupos de tres), sin embargo, el diseño está presente y es evidenciable. En esta ocasión no se percibe como agente acompañante sino como un agente generador de una línea que va a durar otros tres compases (la misma longitud o duración del diseño previo).

Diseño silencio + figuras
del mismo valor del silencio

81

82

83

Sub
pedal ad libitum

El silencio de corchea inicial se acompaña con una construcción vertical en blanca con puntillo (figura de larga duración, de igual manera que se realizó en el movimiento anterior), construcción que a su vez está configurada a partir de

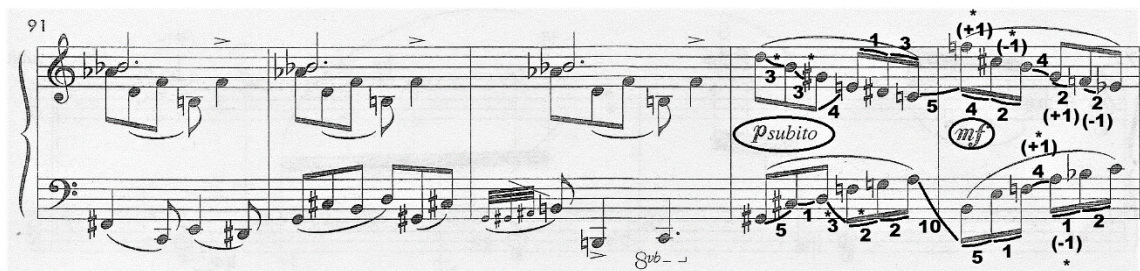
intervalos disonantes donde observamos de nuevo la presencia de los intervalos de 1 y de 6; su interválica general es de 12 (una octava) entre *S/1* y *Sl*. La construcción de la octava entre esta clase de alturas (*Si*) se repetirá melódicamente hacia el final de la línea melódica que surge en el compás 84, y en su seguida repetición; se hace necesario mencionar que este despliegue melódico del intervalo de 12 entre dos expresiones de esta misma clase de alturas (*Si*) es realizado junto a acentos que la hacen resaltar debido a ser los únicos acentos de la línea melódica. Este vínculo creado entre esta repetición se da a partir de la individualidad de este intervalo, que ha sido empleado pocas veces de manera melódica durante el desarrollo de la pieza, y a la vez establece la importancia de estas proporciones y de esta clase de altura, con las cuales se concluirá la pieza.

Al igual que en las últimas presentaciones del diseño en las *Variaciones*, seguido al silencio acompañado por bloque se desencadena una línea melódica construida a partir de corcheas donde **la presencia del intervalo de 6 es superior a la de cualquier otro intervalo.**

El perfil de la línea es ondulante, asciende y desciende rápidamente en estos tres compases (81-83). Así, en el compás 84 la línea melódica sin acompañamiento cesa y comienza un contrapunto junto a una segunda línea construida desde la continua repetición compás a compás de un diseño que abarca el compás completo. La línea melódica aumenta su dinámica a un *forte* que le permite destacarse sobre la línea acompañante. Éstas tienen una duración de cinco compases hasta que intercambian las voces en las que sucedieron y, consecuentemente, la línea melódica pasa a ser interpretada en el bajo y el acompañamiento pasa al registro superior. Se hace necesario mencionar que las dinámicas acompañan el cruce de voces y permanecen junto a sus líneas de origen.

El material que inicia en el compás 94 junto a la indicación de *piano subito* muestra otro juego contrapuntístico donde de nuevo es posible evidenciar la evasión de las

repeticiones literales del material usando pequeñas modificaciones de un semitono junto a cambios dinámicos en cada compás. La ausencia de un diseño repetitivo (como el acompañamiento de la línea durante los compases anteriores) caracteriza el nuevo pasaje. Respecto al contenido interválico de esta nueva frase se puede observar que de un compás a otro se llevan a cabo procesos de trasposición y variación a partir de pequeñas unidades (semitonos). **Esta estrategia de construcción se ha aplicado en varias ocasiones durante la pieza y ayuda a encadenar los vínculos del material que pueden establecerse de un pasaje a otro, o de un movimiento a otro.**



La línea del bajo comienza con los siguientes movimientos partiendo desde SOL sostenido: intervalo de 5 + de 1 + de 3 + de 2 + y de 2 (todos ascendentes). En el siguiente compás (95) se observa esta configuración transportada un intervalo de 3 más arriba y con una pequeña variación: 5 + 1 + 4 + 1 + 2. Se ha sumado un semitono más al tercer movimiento y se ha compensado esta adición restándole un semitono al siguiente (cuarto) movimiento. De igual manera, la línea superior se mueve con un intervalo de 3 + un intervalo de 2 + de 4 + de 1 + y de 3 (todos descendentes), y en su desarrollo en el compás 95 también está transportada un intervalo de 3 arriba y también es posible observar modificaciones de un semitono en la configuración: el primer movimiento es de un intervalo de 4 (1 más que en el compás 94), al que le sigue un intervalo de 2 (1 menos que en el compás 94); le sigue un intervalo de 4 que conecta las dos alturas que participan en el instante del cambio del primer tiempo al segundo tiempo y a este le siguen dos intervalos de 2 donde antes había uno de 1 y otro de 3 (se le sumó un semitono al primer

movimiento y fue compensado restándole un semitono al segundo movimiento). A partir de estas observaciones es posible afirmar que la interválica general se mantiene igual de un compás a otro debido a las modificaciones controladas que observamos.

El compás 96 muestra que la estructura sigue transformándose y evidencia a la vez otra modificación en ambas líneas. En la línea del bajo se observa que la interválica general ha aumentado 3 semitonos (alcanzando los 15 semitonos) y que de nuevo ha sido trasportada un intervalo de 3 más arriba. Podemos ver los cambios en los primeros dos intervalos con los que se mueve la línea, que esta vez evidencian un primer intervalo de 7 y no de 5 y un segundo intervalo de 2 en vez de 1 como sí lo hizo en los dos compases anteriores. Aparte de éste, no se evidencian más cambios en la línea del bajo en el compás 96.

En la línea superior, sin embargo, se ha vuelto a aplicar la misma estrategia de construcción compensando y respetando las dimensiones o proporciones generales del diseño: al primer movimiento o intervalo se le ha sumado un semitono y al intervalo siguiente se le ha restado otro; de nuevo actúa el intervalo de 4 uniendo las dos alturas que participan en el cambio de tiempo, y seguido, encontramos la misma acción aplicada donde se resta un semitono a un intervalo y se compensa agregando otro semitono a otro intervalo.

The image shows a musical score for piano, measures 96 through 100. Measure 96 is marked "en comparación con el compás 95" and includes interval change annotations: (+1), (-1), (-1), (+1). A dashed box encloses measures 97, 98, 99, and 100, with a bracket above it labeled "12(+12)†". The score includes fingerings (e.g., 5, 1, 4, 3, 6, 3, 7, 3, 1, 5, 2, 8, 2, 1, 5, 6, 6, 3, 2, 3, 9, 9, 4, 9) and dynamics (f, p, mf). Red arrows point from measure 96 to measure 97, and from measure 97 to measure 98.

Estos tres compases (94, 95 y 96) muestran que las líneas han mantenido cada una su propio perfil de movimiento de manera constante durante cada compás. Sin embargo, cada uno de estos compases ha mostrado una indicación dinámica diferente con la que se llevó a cabo una transición dinámica que abarcó los tres compases y que progresivamente aumentan hasta descender súbitamente en el compás 98 y repetir el movimiento dinámico en los compases 98, 99 y 100 (desde *piano*, pasando por *mezzo forte* hasta llegar al *forte*).

En el compás 97 la línea baja invierte su perfil y acompaña con movimientos descendientes a la línea superior, mientras a su vez es afectada por un regulador que la acerca a la dinámica de *piano* con la que inicia la repetición de la transición dinámica en el compás 98. Esta primera variación en el perfil de movimiento de una de las líneas es acompañada por el aumento en la interválica general de la línea superior, quien sigue la variación efectuada en el compás anterior por la línea contraria un compás después.

En el compás 98, el perfil de movimiento de la línea inferior vuelve a ser en sentido ascendente, y de igual manera que la línea superior imitó la ampliación de la interválica general de la línea inferior un compás después, esta vez imita el cambio de perfil de movimiento un compás después, es decir, en este compás la línea superior asciende junto a la línea inferior tal y como en el compás anterior la línea inferior descendió junto a la línea superior.

Este compás inicia la repetición de la transición dinámica con el *piano* que acerca el regulador del compás anterior. La transición dinámica la continúa el regulador que sigue al *piano* y que comunica con el *mezzo forte* del siguiente compás (99). Es posible evidenciar que el contenido interválico del compás 99 es una imitación con variación del contenido interválico del compás 98, con diferencias en el último intervalo de la línea baja, donde en vez de ascender con un intervalo de 4, desciende

con uno de 6; y en los registros de ambas líneas, las cuales son trasportadas dos octavas arriba.

Un regulador afecta la dinámica del compás, al igual que en el compás anterior, aumentando su dinámica y acercándola a la del siguiente compás, un *forte* que acompaña los compases de transición hacia el siguiente pasaje. Es posible evidenciar un cambio en el perfil de movimiento de ambas líneas en el compás 100. A pesar de que ya se habían presentado cambios al perfil de la línea, éstos fueron realizados invirtiendo el sentido original de los perfiles, es decir, manteniendo sólo un sentido para todos los movimientos de la línea en el compás en que se realizó el cambio de perfil. En esta ocasión, sin embargo, los movimientos ascendentes y descendentes se presentan dentro del compás en cada línea, y encuentran una cierta regularidad en los cambios conjuntos que realizan en el perfil. Es decir, los movimientos son opuestos entre las líneas, pero mantienen la misma configuración en sus cambios de sentido. Así, cuando un movimiento en la línea superior es realizado en sentido ascendente, en la línea inferior el movimiento es realizado en sentido descendente, de manera que realizan los cambios juntas manteniendo la oposición de las líneas en el sentido del movimiento.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 96 to 101. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 based on the note values. The score includes various dynamics: *f* (forte) in measures 96-97, *p* (piano) in measure 98, *mf* (mezzo-forte) in measure 99, and *ff* (fortissimo) in measure 100. The final measure (101) is marked *senza pedal*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets (2+3) and sixteenth notes. Red arrows in measures 96-99 point to specific notes, likely indicating the 'movimientos' mentioned in the text. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A glissando is marked in measure 100. The score concludes with a *senza pedal* instruction.

El nuevo perfil ondulante evidencia el uso de intervalos de 9 y de 4 en la línea baja, y de 6, de 3 y de 2 en la línea superior. Esta relación de oposición entre los movimientos de las líneas sucede en este compás solamente, sin embargo, esta característica general del perfil (movimiento ondulado, no en un sólo sentido), más el intervalo y el sentido con el que realiza el primer movimiento del compás se mantienen durante los dos siguientes compases (101 y 102), es decir, el primer intervalo de cada línea durante estos tres compases (100, 101 y 102) es igual, incluso involucra las mismas alturas (*mi bemol3* y *la2* en la línea superior, y *fa sostenido1* y *mi bemol2* en la línea inferior); el contraste del perfil de movimiento altera la similitud en la construcción con los compases previos e imprime una nueva individualidad a esta idea de transición.

Es posible evidenciar en el compás 102 cómo el material del segundo tiempo de negra con puntillo inicia y termina con la misma clase de altura: en el registro superior lo hace volviendo a la misma altura, y en el registro superior lo hace completando un movimiento descendente que la lleva a su octava inferior.

Después de evidenciar el trabajo realizado por los perfiles de movimiento para contrastar y llevar a cabo los compases de transición, se hace necesario mencionar el contenido de alturas de estos compases, los cuales evidencian un alto número de repeticiones de ciertas clases de altura como *Fa sostenido*, *Mi bemol* y *La*.

La textura a dos líneas es reducida a una en el compás 103, donde el perfil de la línea pierde su característica ondulada y vuelve a ser más lineal al orientar casi todos sus movimientos en la misma dirección. Este cambio de perfil permite el descenso continuo en el registro hasta llegar al registro bajo (tercera octava más debajo de la central), y, junto a la permanencia de la dinámica (que se ha mantenido *forte* desde el compás 100) preparar el paso a la nueva idea que va a expresar en el siguiente compás. cuando el contrapunto se disuelve en una línea que principalmente tiene movimientos o intervalos descendentes.

Este compás rescata el perfil casi unidireccional de lo escuchado hasta ahora en la frase, rescata la construcción en línea, la marcación en dos grupos de tres corcheas, y el uso de notas que conforman un cluster abierto más un intervalo de 1, similar al inicio de movimiento donde los bloques configuran entre ellos un cluster y un intervalo de 3, es decir, que este compás mantiene esta configuración con una pequeña variación en dos semitonos del intervalo que acompaña el cluster: *re + Mi bemol + mi + Mi sostenido* + intervalo entre *si bemol3* y *si2*. Y, contrasta con el uso de los intervalos amplios, con la síntesis en una sola línea, cambiando el ataque a cada nota con la indicación de *staccato*, con el uso del efecto de *gliss* y la dinámica que crece de la mano del regulador hacia un *fortissimo* presentado en el siguiente compás; estos son los cambios cerca de final del pasaje que, como ya hemos visto, configuran un momento de transición entre partes.

Al igual que la frase anterior, esta frase sucede en 10 compases. La frase comenzó con dos líneas simultáneas, una ascendente y otra descendente, en contrapunto e interpretadas en una dinámica *piano* que evoluciona compás a compás hasta alcanzar el *forte* con el que permanece hasta que acabe la frase, que, a su vez, se organiza según el perfil de movimiento de las líneas (donde hay una relación estrecha que ayuda a desarrollar el material y la forma de la frase).

Esta configuración asocia la idea inicial del movimiento a este material, y el vínculo se refuerza en el compás 104 donde cambian la dinámica, los ataques (ahora acentuados), el registro y la organización o distribución de las intervenciones para similar las características del comienzo.

The image shows a musical score for two staves, measures 101 through 104. The key signature has one flat (B-flat). Measure 101 starts with a piano (p) dynamic. The first staff has a series of notes with accents and slurs, while the second staff has a descending line. Measure 102 continues this pattern. Measure 103 features a glissando (gliss.) effect on the second staff. Measure 104 is marked fortissimo (ff) and contains complex rhythmic patterns with 2+3 groupings and fingerings (1, 7, 5). The instruction 'senza pedal' is written at the bottom of measure 104.

El contraste de este compás con los del comienzo del movimiento es claro a simple vista, sin embargo, también lo pueden ser sus similitudes. En este compás (104) la idea y el material ofrecen un recuerdo de la sonoridad inicial del movimiento usando la misma clase de distribución, la misma indicación de dinámica, la indicación de *senza pedal* y una configuración global subyacente de las alturas que evidencia un cluster de 3 notas (*SOL1*, *SOL sostenido1* y *LA1*) y dos notas que conforman un intervalo de 3 (*DO* y *MI bemol*). Debemos recordar que las notas usadas en el bloque que abre la idea inicial de este movimiento son *SOL*, *LA bemol* (equivalente a *SOL sostenido*), *LA* y *SI bemol* junto a un intervalo de 3 que construyen *do* y *mi bemol*. Es decir, las clases de altura empleadas fueron también usadas en el pasaje inicial del *Presto*.

Simulando el comienzo del movimiento, el pasaje que inicia en el compás siguiente (compás 105) también está acompañado de una indicación de *pedal ad libitum* que contrasta con la indicación anterior de *senza pedal* como sucedió en el compás 81. Y, así como en el compás 81 inició con la variación del diseño rítmico que surgió en las *Variaciones*, este compás evidencia una variación a lo presentado en el compás 81: el contenido nace a partir de un *gruppetto* anterior que anticipa el ataque o la aparición de la construcción vertical del registro bajo y como consecuencia de esto se hace con su acento natural; la línea que surge está construida a partir de intervalos de 1 y de 6 que configuran los movimientos de su perfil ondulante, y la construcción vertical del registro bajo muestra una interválica general de 6 (que se constituye a partir de una distancia de 4 y otra de 2). **Otra buena ocasión para evidenciar la relevancia de estos intervalos en los momentos constructivos más importantes.**

Esta vez, desde el comienzo, la línea evidencia un perfil ondulado que para los dos siguientes compases cambiará, pero que anuncia el principal perfil de movimiento para este pasaje. A pesar de que su perfil cambia en comparación con el del compás 105 ya que aquí desciende, el contenido musical del compás 106 también revela una intervención vertical (que esta vez invierte su registro o ubicación y se presenta en el registro superior) más específicamente un intervalo armónico de 3, y una línea que también surge anticipada, esta vez, por una apoyatura a una octava de la nota inicial. Es posible distinguir nuevamente la repetición del intervalo de 12 que relaciona dos expresiones de Si. Como se mencionó previamente, esta relación se presenta desde el comienzo y permanece hasta el final de la obra, con la que concluye el material. **Conjuntamente, el intervalo de 6 es el más usado para construir el contenido de este compás en la línea baja. Podemos ver otra vez cómo el uso de estos intervalos en lugares estratégicos como el comienzo de una nueva frase, realza su importancia y los hace destacar como intervalos de construcción.**

El paso al compás 107 muestra un gran salto al registro agudo (*si bemol2*) desde el *do sostenido* en negra con el que termina el compás 106. La línea de este compás se acompaña con un regulador que la comunica con la indicación de dinámica siguiente, por el contrario, en este compás no intervienen construcciones verticales (bloques o intervalos armónicos) como sí lo hicieron en los dos anteriores. En él es posible evidenciar material que prepara la idea que lo sigue, como la línea sola sin intervenciones verticales que la acompañen y el regulador que suaviza su dinámica;

nuevamente, se distinguen cambios preparativos de la parte siguiente a manera de transición.

El contenido interválico de este compás muestra los 3 intervalos melódicos que sonaron en los dos anteriores compases (intervalos de 6, de 1 y de 4) más un intervalo de 2. Casi como si se hubiera venido sumando una clase de intervalo más en cada compás, ya que recordemos en el compás 105 sólo hay intervalos melódicos de 6 y de 1 (el de 4 aparece en el compás 106, y tendrá una mayor importancia en lo que viene); **al juntar este tipo de relaciones interválicas o configuraciones, cada pequeña parte de la pieza se articula con sus principios y con otras partes de la misma.**

Estos últimos 4 compases (104 – 107) expresan una síntesis del comienzo que ayuda a dar reforzar el encadenamiento formal dentro del movimiento al recordar medianamente parte del material que hemos percibido hasta ahora. Así, seguido a esta parte, encontramos otro pasaje expresado en forma de línea melódica sin acompañamiento que mantiene un perfil principalmente ondulado o curvo continuo hasta acercarse al final donde efectúa un cambio en el perfil a manera de transición (como lo ha hecho regularmente durante la obra) para comunicar con la siguiente parte del desarrollo.

La línea ondulada comienza en el compás 108 donde, desde el registro superior, y acompañados de una indicación de *pianissimo*, (a la cual se llegó progresivamente gracias al regulador) se mueve con movimientos alternos en ambos sentidos, es decir, el perfil se crea a partir de movimientos descendentes y ascendentes que no se ejecutan de manera regular sino por el contrario, no siguen un patrón de movimiento y se alternan espontáneamente para crear las curvas.

Durante los tres primeros compases de esta línea (108, 109, y 110) es posible evidenciar el trabajo realizado desde el perfil de movimiento de cada compás. En el

compás 108 el perfil es completamente ondulado (movimientos ascendentes y descendentes que se intercalan uno después del otro de manera regular). El compás 109 muestra un perfil completamente descendente, donde el último intervalo realizado es una inversión del último movimiento realizado en el compás anterior, es decir, aquel compás (108) cierra con un intervalo ascendente de 11 entre *fa*2 y *mi*3, y este compás acaba con un intervalo descendente de 11 entre *mi* y *FA*; el perfil de movimiento del compás 110 muestra un perfil completamente ascendente, así que es posible evidenciar que el compás 108 realiza un perfil ondulado cambiando el sentido de cada intervalo, mientras el perfil de movimiento de los compases 109 y 110, es completamente unidireccional, en sentido descendente y ascendente, respectivamente.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '105', begins with a forte (*f*) dynamic and a 'pedal ad libitum' instruction. It features a complex melodic line with several intervals marked: 8, 6, 11, and 11. A red arrow points to the final interval of 11. The bottom staff, labeled '110', shows a melodic line with intervals marked 1, 3, 2, 8, and 6. A red arrow points to the first interval of 1. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

En los tres siguientes compases es posible evidenciar otro par de referencias interválicas similar a las de los compases 109 y 110: en el compás 111 el intervalo de 11 se mantiene como punto de referencia para este vínculo, sin embargo, ya no involucra las mismas clases de altura con las que participó en el compás 109 y 110, ni interviene en la misma ubicación temporal del compás (último intervalo, entre la quinta y sexta corchea). Ahora se forma entre *mi*2 y *re sostenido*3, y es seguido por

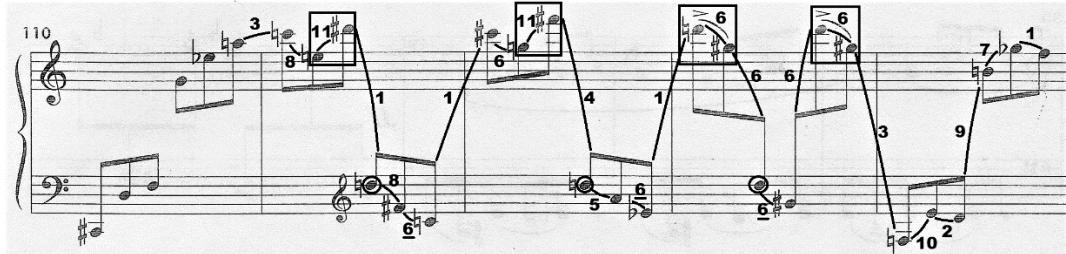
re2. Se hace la mención de este sonido debido a que es la nota que sigue a la realización del intervalo y desde la cual se despliega la segunda agrupación de corcheas (segundo tiempo del compás) durante estos tres compases donde vemos la continuación o el desarrollo de este procedimiento de construcción. Vemos que al *re2* lo siguen *fa sostenido1* y *do1* alcanzados mediante un intervalo de 8 y otro de 6, respectivamente.

Debido a su nuevo lugar en el compás, entre la segunda y tercera corchea, es justo afirmar que esta acción es realizada al final de cada agrupación de corcheas natural al compás. Así, siguiendo esta idea, es posible evidenciar en el compás 112 el intervalo de 11 entre la segunda y tercera corchea expresadas mediante *sol2* y *fa sostenido3*. Al igual que la participación de *re2* como nota que sigue a la realización del intervalo y que inicia la segunda agrupación del compás, la cual se forma ahora a partir de un intervalo de 5 (reemplazando el de 8) que lo lleva a *la1*, desde el cual vuelve a realizar un intervalo de 6 con el que alcanza *mi bemol1*.

El material del compás 113 sintetiza las ideas más relevantes presentadas durante los compases anteriores. Aunque es posible distinguir un cambio en el intervalo empleado, ya que ahora usa un intervalo de 6, repite el movimiento dentro de sí mismo. Es decir, es posible reconocer la repetición del movimiento que antes se realizó de un compás a otro, dentro de este mismo compás.

Esta repetición dentro del mismo compás no evita la intervención del *re2* que siguió la realización del intervalo en los dos compases anteriores, y vuelve a presentarse siguiendo la primera presentación del intervalo que se repite. Sin embargo, debido a la realización del intervalo que se repite entre la primera y segunda corchea, el *re2* queda ubicado una corchea antes (en comparación con sus ubicaciones previas al inicio del segundo tiempo del compás), y debido a que se va a repetir el intervalo en las últimas dos corcheas, no dispone de dos notas que lo sigan, sino que realiza

el intervalo que se repitió dentro de su agrupación en los compases anteriores, el intervalo de 6.



El intervalo que se repite lo hace en las últimas dos corcheas del compás entre las mismas alturas que lo formaron al comienzo, *do*³ y *fa sostenido*².

El compás 114 no evidencia ninguna acción similar a la observada en los últimos compases, por el contrario, mantiene un perfil de movimiento ondulado más libre, sin vínculos estrechos con alguna idea de construcción en específico. Sin embargo, los dos compases siguientes sí vuelven a mostrar elementos que acentúan la similitud con otro compás previo del pasaje al construir su material a partir de intervalos descendentes de 1, de 2, de 4 y de 6, exclusivamente, tal y como sucedió en el compás 107. Y, de igual manera que en aquella ocasión esta configuración hizo parte de los compases de transición que acercaron el material a esta idea de desarrollo que observamos, esta vez comunica con el nuevo pasaje, es decir, es nuevamente empleada como herramienta de transición entre pasajes.

El descenso de la línea melódica en los compases 115 y 116 comunican con el material que surge en el compás 117 al acercar el registro de la intervención que lo inicia. Esta intervención evidencia un bloque de tres notas en blanca con puntillo (figuración larga) configurada de manera que forma una interválica general de 12 semitonos (una octava) mediante un intervalo de 10 y uno de 2 y, que acompaña el silencio inicial del diseño rítmico que ya fue señalado como relevante para la construcción de la pieza y que vuelve a participar en este pasaje.

The image shows a musical score for piano, measures 115-120. The score is written for three staves: treble, middle, and bass. A red arrow points from the first measure to the second. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include 'f' and 'pianissimo'. Interval adjustments are noted as (+1)(-1) and (-1)(+1)(+1)(-1). The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplet markings.

Surgen dos líneas en función del diseño rítmico, es decir, después del silencio que acompaña el ataque del bloque, y que realizan movimientos conjuntos (las dos ascienden o descienden a la vez), es decir, el perfil de movimiento es duplicado. A pesar de que comparten el perfil de movimiento, las líneas se encuentran separadas a una distancia de 3 semitonos, y están influenciadas por la nueva indicación de dinámica, *forte*, la cual no se modificaba desde el *pianissimo* que configuró el pasaje previo desde el compás 108.

En la construcción de las líneas es posible evidenciar el mismo procedimiento o la misma estrategia de construcción aplicada a varios pasajes desde el segundo pasaje de la pieza donde se realizan variaciones controladas de un semitono, es decir, se adicionan y se restan semitonos a los movimientos entre notas de manera que compense la ganancia o la pérdida (dependiendo de qué acción se realizó primero) y mantenga la interválica general del material. Una diferencia importante en la aplicación de estas adiciones y disminuciones es que son realizadas de manera simultáneas, una acción en cada línea. Es decir, mientras el segundo movimiento de las líneas evidencia un intervalo ascendente de 1 en la línea superior, en la inferior, es posible evidenciar un intervalo ascendente de 2 (un semitono más). Esta adición de un semitono al intervalo de la línea inferior es compensada en seguida con la disminución en un semitono de su siguiente intervalo, así, en vez de realizar un intervalo de 3 como en la línea superior, realiza un intervalo de 2 (uno menos). Al final de cada acción compensatoria es posible evidenciar que, a pesar

de estas diferencias interválticas, la interváltica general del movimiento es la misma, en este caso las dos líneas evidencian un movimiento general de 4 semitonos (3+1, o 2+2).

Este procedimiento es aplicado en otras cinco ocasiones durante la frase, cuatro entre los movimientos melódicos de la línea, y una más que se aplica a la configuración de los bloques que intervienen. Siguiendo esta idea encontramos que el intervalo de conexión entre el compás 117 y 118 es de 5 para la línea superior y de 4 para la línea con el registro más bajo, sin embargo, los sigue un intervalo de 1 y uno de 2 respectivamente para compensar. Cuatro de las cinco veces que este procedimiento es aplicado en las líneas, suceden en los 3 primeros compases de este pasaje.

El procedimiento es aplicado nuevamente en el compás 119 donde su intervalo de conexión con el compás 118 muestra en la línea superior un intervalo de 2 y en la línea inferior uno de 1. El movimiento que compensa la cantidad de semitonos entre las líneas es el segundo movimiento, es decir, el movimiento entre la segunda y tercera corchea del compás donde suma a la línea inferior un semitono mediante un intervalo de 5, mientras la línea superior se mueve mediante uno de 4.

Seguido a esta tercera corchea, la línea interrumpe con un silencio que, nuevamente, es llenado con otro bloque con interváltica general de 12, pero que esta vez evidencia la aplicación de este mismo procedimiento en su configuración interna al disminuir en un semitono el intervalo que era de 2 (entre la nota base y la del medio) y aumentar en un semitono el intervalo que era de 10 (entre la nota del medio y la nota superior del bloque).

La quinta vez que el procedimiento es aplicado, lo hace en el compás 120, y presenta una adición mayor a un semitono en el primer movimiento donde la línea superior se mueve mediante un intervalo de 6, y la inferior lo hace por medio de un

intervalo de 3. En el siguiente movimiento realiza una vez más el procedimiento de manera regular, como venía haciéndolo, con un intervalo 3 en la línea superior uno de 2 en la inferior, que serán compensados, no en el siguiente movimiento, sino en el que le sigue a éste, donde el intervalo de 2 de la línea inferior compensa el intervalo de 1 que hay en la línea superior.

El compás 121 evidencia tres diferencias de un semitono que no son compensadas, y donde, después de esa última diferencia de un semitono en el movimiento (entre la tercera y la cuarta corchea) cesa la similitud interválica. Esta excepción al procedimiento anticipa el cambio en la idea que comienza nuevamente en el compás 122, donde de nuevo el diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio* inicia nuevamente acompañado del mismo bloque escuchamos en el compás 119. A pesar del mantenimiento del diseño rítmico, del registro y de la gran mayoría de movimientos conjuntos que presentan, el procedimiento observado en la parte previa del pasaje no es aplicado, y, por consiguiente, el material encuentra similitud principalmente a través de los elementos nombrados: el perfil de movimiento construido conjuntamente, el registro y la figuración rítmica del diseño.

The image shows a musical score for measures 120 to 124. Measure 120 is the focus, showing a complex rhythmic pattern with fingerings (6, 3, 4, 1, 3, 3, 1, 3, 6) and intervallic annotations: (+3)(-1), (+1), (+1), (+1), (+1). The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature.

La similitud en estos elementos vuelve a alejarse al realizar un progresivo descenso en el registro y, en el compás 124, finalizar el movimiento conjunto de las dos líneas. Estos cambios en los elementos que tenía en común con la parte previa del pasaje (del compás 117 al compás 121) como el registro bajo de una de las líneas y el

registro en la octava central de la otra le acercan a la siguiente idea y, debido a que mantiene la figuración rítmica de corcheas constantes, encuentra un vínculo con el material siguiente y el anterior.

En el compás 125 inicia la nueva idea en el registro mencionado para cada línea. Es posible evidenciar que la línea en el registro bajo crea un motivo en *mezzo forte* que cambiará mínimamente en el siguiente compás y luego permanecerá durante los siguientes seis compases. En el registro superior, por el contrario, la línea melódica se destaca con un *forte* y se mueve sin la repetición de un patrón de rítmico, de manera más libre.

El contenido interválico del compás y en general de este nuevo pasaje evidencia de nuevo la preferencia por los intervalos de 3, de 2, de 6 y de 1, los mismos que han venido siendo los más protagonistas como herramientas constructivas, usándolos con mayor frecuencia que cualquier otro: en 13 ocasiones las notas se mueven en a intervalo de 3; en 6 ocasiones se mueven a intervalo de 2; en 5 a intervalo de 6; y en 4 a 1.

La línea melódica tiene un perfil ondulado que abarca una octava (más específicamente, el intervalo entre la nota más baja y la nota más alta es de 13, un semitono más que la octava).

Es al llegar al compás 130 que observamos una sutil repetición interválica en los movimientos que ocupan el segundo tiempo y parte del primer tiempo del siguiente

compás. La repetición se da entre el compás 131 y el compás 132 donde acaba esta idea para súbitamente iniciar una idea contrastante en el compás 133. El compás 130 también evidencia una variación (que sólo se presenta en este compás) en la línea del registro bajo que modifica el segundo intervalo a uno de 5, y con esto completa las dos únicas dos variaciones aplicadas a su diseño repetitivo. **De nuevo, vemos que la preferencia por determinados intervalos la demuestra, en ocasiones, al comienzo de una frase, y otras veces, al final. Al igual que en el compás 107 y en los compases 115 y 116, realiza una transición usando determinados intervalos que como ya se ha mencionado, suelen ser aquellos a los que se ha referido como intervalos constructores (de 6, de 3, de 2 y de 1), esta vez las 4 clases de intervalos se vieron en acción, ya que en estos 3 últimos compases del pasaje están exclusivamente estas distancias y movimientos.**

Respecto a la línea baja, vale la pena mencionar que las variaciones en el motivo del pedal se dan en momentos clave del pasaje: el primer cambio se da en el compás 126 cuando en vez de realizar el movimiento con un intervalo de 7 lo hace con uno de 6; y, el otro cambio se da en el compás 130 justo cuando la línea superior comienza a mostrar el patrón de movimiento mencionado y a usar exclusivamente los intervalos constructores (de 1, de 2, de 3 y de 6).

La textura principalmente lineal, contrapuntística del movimiento no se ha pausado desde que inició en el compás 81, sin embargo, el material del compás 133 vuelve a evidenciar una síntesis del material inicial del movimiento al presentar, sin modificaciones en el contenido, sólo en su forma. Es decir, los bloques se repiten durante dos compases, no tres, y la línea que se despliega a partir del uso del diseño rítmico *silencio + figuras del valor del silencio* dura solamente un compás (el compás 135), no tres; entre las dos ideas abarcan tres compases. La inclusión del material del compás 81 en esta repetición trae consigo la repetición del bloque construido en *S11* con interválica general de 12 semitonos, que ya fue señalado como relevante

en el encadenamiento formal del movimiento debido a número de repeticiones y sus ubicaciones estratégicas. Esta repetición literal del material inicial es la segunda referencia que se hace en el movimiento, tras la realizada en los compases 104, 105 y 106.

síntesis del material inicial

El material que se presenta en el compás 136 evidencia una síntesis de las dos texturas principales que ha configurado el movimiento: la construcción lineal y la construcción en bloques. Una línea en registro bajo mantiene la figuración constante en corcheas y evidencia su construcción a partir del uso exclusivo de intervalos del 1 al 6, con una única excepción con un intervalo de 9 en el compás final del pasaje (compás 143), donde suelen presentarse las ideas de transición. La línea se construye a partir del uso exclusivo de determinadas alturas: *RE sostenido*, *FA sostenido*, *SOL sostenido*, *LA*, *SI*, *do* (nota inicial +3 +2 +1 +2 +1). Hacia el final del pasaje, en el compás 43, las variaciones aplicadas evidencian, sin embargo, el uso de las mismas clases de altura o sus enarmónicas.

Por el contrario, en el registro superior intervienen bloques de manera irregular, pero que configuran un diseño regular a mayor escala que abarca dos compases y es repetido una vez finaliza la primera vez. Esta mediana irregularidad rítmica al interior del par de compases es removida en los siguientes dos compases (140-141) donde la configuración rítmica cambia a una que acompaña la subdivisión ternaria del compás, pero igualmente abarca dos compases y es repetida una vez finaliza su primera presentación.

The image displays three staves of musical notation, likely for guitar, showing a sequence of chords and melodic lines. The notation includes fingerings (e.g., 2 3 1 3 3 5 1 3 5 3 1) and accents (e.g., *mf*, *f*). The staves are numbered 134, 138, and 143, indicating measure numbers. The first staff (134) shows a sequence of chords and a melodic line with fingerings 2 3 1 3 3 5 1 3 5 3 1. The second staff (138) shows a sequence of chords and a melodic line with fingerings 6 1 2 1 3 1 3 3 2 1 6 6 1 5 3 2 1 3 3 2 3 4 6 2 3 5 3 6 1. The third staff (143) shows a sequence of chords and a melodic line with fingerings 4 1 6 9 3. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Los bloques, al igual que en el pasaje iniciado en el compás 45 (en las *Variaciones*), son limitados (sólo cuatro) y entre ellos comparten varios elementos en su configuración, como la interválica (en su mayoría) y el número de notas (todos los bloques contienen tres sonidos). El primer bloque evidencia una interválica general

de 10 construida a partir de un intervalo de 3 entre *mi bemol1* y *sol bemol1*, y un intervalo de 7 entre *sol bemol1* y *re bemol2*. Para referencias en el trabajo analítico, llamaremos a este bloque, bloque A. Está expresado en blanca y como tal agrupa cuatro corcheas, contrariando la agrupación ternaria del compás, esta es la irregularidad rítmica con la cual construye el diseño entre dos compases.

El siguiente bloque evidencia una interválica general de 12, es decir, abarca una octava. Se construye desde *do1* por medio de un intervalo de 3 entre esta nota y *mi bemol1*, y un intervalo de 9 que lo conecta con la octava. Esta configuración interválica, tanto interna como general, será la configuración interválica más común en el material del pasaje. Es decir, en esta ocasión, la primera presentación del material muestra la excepción a lo que es su idea de construcción. Este segundo bloque abarca la misma duración del primero, pero debido a la irregularidad rítmica previamente mencionada, este sucede en el compás 136 y el compás 137. Para efectos del análisis llamaremos a este bloque, bloque B. El bloque C interviene tercera corchea del compás 137 y mantiene las proporciones de internas y externas de la configuración interválica presentada por el bloque anterior, con la diferencia de que este se construye sobre *re1*.

El compás 138 se organiza rítmica igual, sin embargo, hay unas variaciones en los bloques que participan. El primer bloque armónico del compás es una adaptación del primer armónico bloque del pasaje a la configuración interválica mencionada como la más común dentro de éste, es decir, una interválica general de 12 construida a partir de un intervalo de 3 seguido de uno de 9 (desde la nota base o más baja del bloque). Como segundo bloque participa esta vez el bloque C en vez del bloque B, y para terminar las intervenciones verticales del registro superior, participa un nuevo bloque armónico (bloque armónico D) que mantiene la configuración interválica y rítmica, construido desde *sol bemol1*.

Como en los pasajes anteriores, encontramos una variación de la idea presentada al modificar las características rítmicas que venía expresando el pasaje cuando en el compás 140 la primera intervención del bloque armónico en vez de mantener su duración de blanca como venía haciéndolo, aumenta en valor a una blanca con puntillo que abarca todo el compás y desplaza la siguiente intervención (realizado por el bloque A) al primer tiempo del siguiente compás. Allí, se evidencian dos bloques que toman un tiempo del compás cada uno mediante una negra con puntillo, el bloque A' y el bloque D. Esta nueva configuración rítmica que presentan las intervenciones de los bloques armónicos, más regular que la anterior, se repite en los compases 142 y 143. El trabajo de este pasaje, consecuentemente, se basa principalmente en el material rítmico; el resultado rítmico del pasaje es la interacción de una línea regular con una irregular que luego se uniforman.

En el último compás de este pasaje (compás 143) observamos las dos intervenciones (cada una marcando un tiempo del compás) y vemos que en la línea del registro bajo hay un ascenso después del primer intervalo, que es realizado en sentido descendente y que abarca una interválica general de 19 semitonos (*SOL sostenido a mi bemol1*). En este ascenso en el registro es que podemos identificar la excepción interválica de la línea inferior, el intervalo de 9 que se forma entre *mi bemol* y *do1*. El ascenso se acompaña, en el segundo tiempo del compás, de un regulador que lo comunica con la dinámica *forte* que sigue en el siguiente compás.

En términos generales se puede afirmar que la línea baja es una línea melódica estable en registro bajo y con un rango no demasiado amplio (nota más alta: *do* – nota más baja, *RE sostenido*). Mantiene la marcación en corcheas durante todo el pasaje y como no realiza cambios rítmicos aporta estabilidad, así como comparte el perfil ondulado libre que se podía observar en pasajes anteriores. El intervalo más relevante para la construcción de la línea baja es el intervalo de 3, se puede verificar en sus 17 apariciones; los intervalos de 1, 2 y 6 le siguen en número de apariciones

indicando su relevancia también (11 ocasiones de uso para el intervalo de 1, y 6 para los otros dos).

Este ascenso en el registro que termina con *mi bemol1* comunica con el material del nuevo pasaje que comienza en el compás 144 y que muestra de nuevo dos líneas que se mueven paralelamente mientras, a la vez, rescata la participación de bloques contruidos desde una duplicación de un intervalo armónico. Estas construcciones no acompañan las líneas, sino que se presentan interrumpiendo su sucesión regular.

La nueva idea de desarrollo inicia con la intervención en *forte* del bloque construido desde el *mi bemol1* en el que terminó el ascenso en registro de la línea del compás 143. La configuración interna del bloque evidencia su construcción a partir de un par de intervalos armónicos de 13 (1+12), es decir, las construcciones a partir de la oscilación en un semitono alrededor de la octava vuelven a evidenciarse en este pasaje. Los dos intervalos de 13 que componen el bloque son: *mi bemol1* + *mi2*, y *si bemol2* + *si3*. Estas son las alturas que constituyen el bloque armónico que se repetirá en las intervenciones que segmentan la línea melódica.

Similar al pasaje iniciado en el compás 117, las líneas están separadas por un intervalo de 15, equivalente con el intervalo de 3 (más una octava) que separaba las líneas de dicho pasaje, y vuelven a evidenciar movimientos paralelos realizados con los mismos intervalos. Nuevamente, observaremos las excepciones a estos movimientos idénticos en compases más adelante que anticipan un cambio mayor

en el material, que, a su vez, ayuda a preparar el material y la idea que lo sigue a manera de transición.

Las líneas revelan un contenido de alturas limitado, es decir, el uso de sólo ciertas notas en cada línea: para la línea inferior participan *si bemol*, *la*, *do1*, *fa sostenido*, *re sostenido* y *sol*; y en la línea superior participan *re bemol2*, *do2*, *mi bemol2*, *la1*, *fa sostenido1* y *si bemol1*. Al sobreponer el contenido de alturas de las dos líneas observamos que hay clases de alturas que las dos líneas comparten, como: Do, Mi bemol que es enarmónico con Re sostenido, La, Fa sostenido y Si bemol). Se reconoce entonces que hay ciertas clases de alturas exclusivas a cada línea: Sol para la línea del registro bajo, y Re bemol para la línea del registro superior o agudo. Por consiguiente, es posible reconstruir la serie Do, Re bemol, Mi bemol, Fa sostenido, Sol, La y Si bemol.

Además de este contenido de alturas se pueden identificar otras características comunes en la pieza. Se hace necesario comentar que de nuevo comienza un pasaje con los intervalos de 1, de 3 y de 6 reforzando aún más su relevancia en las acciones constructivas. Sus numerosas repeticiones durante el pasaje, y las estratégicas ubicaciones donde participan, confirman la importancia de estos intervalos para el mismo y para la obra en general.

Las intervenciones del bloque armónico se dan de manera irregular. La segunda construcción vertical interviene en la primera corchea del compás 146, es decir, después de dos compases, mostrando la misma configuración que mostró anteriormente. La siguiente intervención del bloque sucede en el siguiente compás, marcando el segundo tiempo. Es decir, entre la segunda y tercera intervención del bloque armónico pasa un compás y medio, medio compás menos que entre la primera y segunda intervención.

Es en el compás 149 que la primera variación a los elementos constantes de la línea es aplicada. Como se mencionó anteriormente, éstas mantienen un movimiento paralelo construido a partir de los mismos intervalos, sin embargo, en el primer movimiento de este compás, es posible evidenciar que la línea inferior realiza unos movimientos más amplios como el primero, donde realiza un intervalo de 3 mientras la línea superior se mueve con un intervalo de 1; el segundo movimiento donde realiza un intervalo de 5 en la línea inferior y uno de 3 en la superior; o, el penúltimo movimiento del compás (entre la cuarta y la quinta corchea) donde la línea superior se mueve con un intervalo de 2 y la línea inferior con uno de 1. El movimiento paralelo se mantiene, sin embargo, la correspondencia interválica no lo hace.

Dicha variación o modificación es controlada en el compás 151 donde al último movimiento se le suma un intervalo en la línea baja, y se le resta uno en la línea superior.

El compás siguiente sintetiza las dos ideas de los últimos dos compases y agrega una variación más, por consiguiente, evidencia un aumento del valor de la figura que expresa el bloque (de corchea a negra), una variación en un intervalo, el movimiento paralelo, y la intervención del bloque armónico.

The image shows a musical score for piano, measures 148 to 158. The score is in G major and 3/4 time. Measures 148-151 show a dense texture with multiple voices. At measure 152, the texture simplifies to a single melodic line in the right hand, and the dynamic marking changes to mezzo piano (mp). Measures 153-158 continue this single-line texture with various intervals and fingerings. Measure 158 ends with a forte (f) dynamic marking.

Se ha podido identificar que estos cambios en la regularidad del diseño suelen anticipar el paso a otra idea, o a otras características. En este caso el cambio se expresa en los compases 152 y 153 mediante la reducción de la textura a una sola línea, y la disminución de la intensidad al pasar a *mezzo piano*. También evidencian una ampliación en el contenido de alturas que se venía usando, y muestran una construcción lineal basada solamente en movimientos realizados a partir de intervalos de 3, de 1 y de 4 (siendo el de 3 el que más se realiza, y el de 4 el que menos). Las modificaciones a estos dos elementos son suficientes para contrastar con el material recién observado al alejar estas características y restarle similitud.

El material que suena en el compás 152 y 153 evidencia un breve momento de contraste textural al cambiar la dinámica (de *forte* a *mezzo piano*), pasar de dos

líneas a una sola línea, y mantenerse en el registro bajo con un rango de 10 semitonos.

El compás 154 trae consigo de nuevo la segunda línea. El perfil ondulado irregular vuelve a ser característica, y el contenido de las alturas no dan cuenta de una cantidad limitada. La línea superior realiza en su mayoría movimientos de intervalo de 3 (11 movimientos), de 1 (7 movimientos), de 4 (4 movimientos) y en menor cantidad de 6 (2 ocasiones), de 7 (2 movimientos), de 2 (1 movimiento) y de 8 (1 movimiento). Mientras que la línea baja muestra evidencia 9 clases de intervalos (del 1 al 9). Esta mayor variedad de alturas aleja la similitud con las construcciones previas.

En esta ocasión las líneas no se mueven paralelamente ni recorriendo las mismas distancias en cuanto alturas, sin embargo, comparten la marcación en corcheas constante durante tres compases (del 154 al 156) hasta que, en el 157, en la línea baja, se interrumpe cuando suena *do sostenido1* en duración de negra con puntillo tomando todo el primer tiempo. La línea superior continúa su movimiento en corcheas, movimiento que será repetido a manera de *canon* por la línea baja a partir del segundo tiempo (una vez finaliza el *do sostenido1*). **Vale la pena mencionar que, de nuevo, en este tipo de acciones podemos ver involucrados los intervalos de 3, de 6 y de 1, los cuales construyen el primer compás del *canon*. Nuevamente involucrados en los procedimientos de desarrollo.**

La línea superior continúa con la línea en el compás 158 y la línea baja sigue imitándole a forma de *canon*. Sin embargo, en este compás acaba la idea imitativa y el segundo tiempo de la línea superior no es imitado, por el contrario, las dos últimas notas que ocupan la última corchea del compás (*fa1* y *mi bemol2*) acercan el registro nuevamente a la última intervención de bloque armónico que se venía trabajando en la primera parte del pasaje, y que como podemos recordar, se construye sobre *mi bemol1*.

En el compás 159 no sólo interviene la construcción vertical del pasaje anterior, sino que también ésta se encuentra acompañada por otra construcción vertical cuya configuración también ya se había presentado anteriormente en el movimiento, más precisamente en el compás 117. Esta conjunción de material que se expresa con el uso simultáneo de dos de las construcciones verticales que participaron de los pasajes del movimiento evidencian una síntesis de material del mismo donde las micro-estructuras o los distintos materiales, que tienen elementos en común, a pesar de sus diferencias de contenido, participan juntos y crean vínculos con diferentes partes de la pieza donde pueden reconocerse estas características y reforzar el encadenamiento formal.

158

162

excepción a la configuración interválica del pasaje

10/12

11/12

Junto al bloque vuelve el *forte*, al igual que en el compás 144, y aunque esta vez no le siguen dos líneas, sino sólo una sola línea en sentido descendente (con intervalos

de 6, de 5 y de 4), esta sirve para acercarse, por medio del registro, con el bloque armónico siguiente (que fue preparado o anunciado desde este compás).

El compás 160 inicia con una idea con la que ya nos hemos familiarizado: el diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio*, que surgió desde las *Variaciones*, vuelve a intervenir, esta vez, con las construcciones verticales que sonaron en el pasaje que iniciaba en el compás 117 y junto a grupos de 4 corcheas organizadas en dos intervalos armónicos de 3 que, al igual que en aquel pasaje, se mueven paralelamente realizando los mismos intervalos. Es posible evidenciar en la configuración de cada bloque que se forma en cada corchea, el despliegue en bloque de una configuración interválica subyacente a éstos: intervalo de 1 + intervalo de 2 + intervalo de 1. Por ejemplo, el primer bloque en intervenir se compone de *do sostenido*1 + *mi*2 + *re*2 + *fa*2. A pesar de que entre las alturas no se forman estos intervalos exactamente, la organización de estas *clases de altura* revela dicha configuración (Do sostenido + Re = 1 / Re + Mi = 2 / Mi + Fa = 1).

También es posible evidenciar otra síntesis de ideas en este pasaje al evidenciar en su construcción bloques que se forman bajo la configuración recientemente mencionada, de manera similar a los bloques limitados del pasaje iniciado en el compás 45 o los del pasaje iniciado en el compás 136. Así, evidenciamos el trabajo o la participación de los bloques que participaron en anteriores pasajes (ya mencionados), junto al diseño rítmico que se ha venido trabajando desde las *Variaciones*, los movimientos paralelos realizados con el mismo intervalo, y a la construcción de bloques que se repiten irregularmente y sirven de materia primera para llevar a cabo el desarrollo de la idea.

El movimiento melódico (horizontal), es decir, de corchea a corchea, se construye exclusivamente a partir de intervalos de 3, de 2 y de 1. Hasta el final de la obra vamos a poder evidenciar la relevancia de estos intervalos (más el de 6) en la construcción de la obra como se ha venido señalando hasta ahora.

Cada grupo de notas comienza con una altura diferente sin repetir, dejando sólo un grupo afuera para completar todas las alturas de la escala cromática (el grupo que se forma desde Sol). En los dos primeros compases vemos cinco grupos de alturas.

Es así, que en el compás 162 el bloque armónico del primer tiempo ha variado tal y como lo hizo en el pasaje iniciado en el compás 117 y evidencia ahora una interválica general de 12 todavía pero que ha sido construida a partir de un intervalo de 1 y otro de 11, no uno de 2 y otro de 10 como lo hizo anteriormente. **De nuevo el diseño rítmico importante acompaña momentos claves en el desarrollo de la idea.** Esta primera modificación se acompaña de aquellas que ocurren en el contenido de los grupos de alturas los cuales comienzan a evidenciar la construcción de nuevos grupos comenzando con el primer bloque en corchea del compás 162 que muestra su construcción desde *fa sostenido1*, un grupo de notas que no había sonado en los dos compases anteriores. A este lo sigue otro grupo nuevo construido desde *mi sostenido1*, y a éste también lo sigue otro grupo nuevo construido desde *re1*.

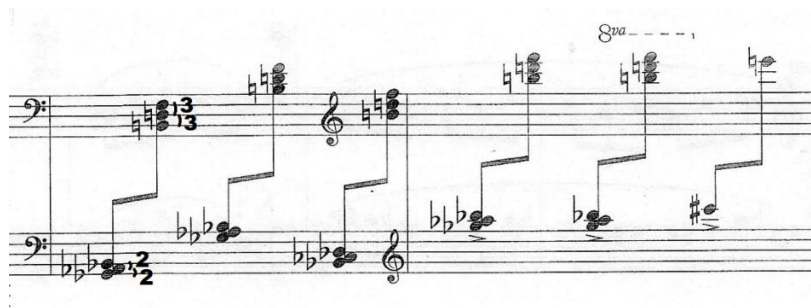
El compás 163 hace explícita una variación a la configuración subyacente del contenido de los bloques. En la cuarta corchea del compás, se forma un bloque que representa una variación de la configuración interválica descrita previamente (intervalo de 1 + intervalo de 2 + intervalo de 1). El bloque se construye sobre *sol1*, y las clases de altura que lo componen pueden ser ordenadas según la configuración interválica: +1+3, es decir, la repetición de una de sus notas (Si) evita que se tenga que incluir un tercer movimiento. Sin embargo, es posible identificar que la interválica general del grupo no es afectada ($1+3=4$ / $1+2+1=4$), o sea, las clases de altura usadas construyen el mismo rango de la interválica general que propone la configuración estándar de los bloques del pasaje.

Rítmicamente, las similitudes con el pasaje del compás 117 son mayores pues las intervenciones verticales se dan con los mismos valores y una distribución bastante

similar a la de aquel pasaje. Así, vemos que la primera intervención de la construcción vertical se da también en primer tiempo y sin acompañamiento, y que su valor es igual a una blanca con puntillo que abarca el compás entero como en aquella frase también. La segunda intervención también se da dos compases después de la misma manera que en aquel pasaje: en primer tiempo, con figuración de largo valor, y con una variación en su configuración interválica (que no afecta el ritmo, pero se menciona para evidenciar lo similar que es con el material ya escuchado). Por el contrario, la tercera intervención no se realiza luego de un compás y medio, sino que se da dos compases y medio después de la segunda intervención (en el compás 164).

Podemos notar que en el último compás de este pasaje (165), interviene en la tercera corchea del compás el último nuevo grupo de notas que ayuda a construir el contenido del pasaje, y a la vez, puede identificarse que los dos tiempos del compás tienen casi el mismo contenido de alturas, sólo cambia el tercer grupo de alturas de cada uno. Es decir, los dos primeros bloques de cada tiempo (primera y segunda corchea, y cuarta y quinta corchea del compás) son los mismos. Esta repetición entre el contenido de un tiempo y el del otro, aunque no es literal, no se presentó en ninguna otra parte del pasaje, y de nuevo, podemos evidenciar que en mayor o menor medida anticipa una característica del siguiente pasaje: la repetición de bloques hecha de manera más regular.

Los últimos seis compases del movimiento (y de la obra) vuelven a sintetizar distintas ideas percibidas durante el transcurso de la pieza. Se observan en el compás 166 y 167, grupos de notas que se expresan en corcheas distribuidas (según el registro y el bloque resultante) en tres grupos de dos que se mueven ascendientemente manteniendo una configuración interválica y del contenido de alturas casi completamente constante. La rítmica, o su agrupación (más específicamente), rescata la rítmica contrastante que encontramos en el pasaje del compás 136 donde agrupa las corcheas de a dos y no de a tres como venían sonando en el pasaje anterior.



Los grupos de alturas se mueven ascendientemente alcanzando octavas consecutivas. Encontramos la excepción en el movimiento que realiza el primer grupo de notas (observado en el pentagrama inferior) en su segunda y tercera aparición al pasar por otro grupo de notas: en la quinta corchea (primera de la tercera agrupación de dos corcheas) del compás 166 vemos que hay un grupo de notas que es único para el pasaje y cuya configuración representa una variación de la configuración de la agrupación de notas del registro más bajo al evidenciar *Sí bemol + do bemol + re bemol*, es decir, un intervalo de 1 seguido de uno de 2. El paso por este grupo es debido a un movimiento de 9 descendente entre las notas bajas de los grupos, donde, por el contrario, el grupo de notas de registro superior sigue ascendiendo sin interrumpir su movimiento ascendente.

Los dos grupos de clases de altura principales son: Sol bemol + La bemol + Si bemol, para el pentagrama inferior; Si + Re + Fa, para el pentagrama superior. Consecuentemente, las configuraciones interválicas son, dos intervalos de 2 consecutivos para las agrupaciones del pentagrama inferior, y dos intervalos de 3 consecutivos para las agrupaciones del pentagrama superior.

En el compás 167 vuelve al grupo original de notas en el pentagrama inferior y volvemos a observar la variación del diseño general del pasaje o de la idea en el último tiempo del compás cuando en vez de grupos de notas suenan notas individuales que mantienen una distancia de 3 al igual que las notas acompañantes de los clusters en el inicio del movimiento.

El contraste de estos dos compases con los anteriores se da principalmente gracias al el nuevo registro bajo en el que inicia y movimiento ascendente al interior; a la agrupación en dos corcheas que es contraria a la agrupación en tres del pasaje previo; la configuración interválica exclusiva de intervalos de 2 y de 3; y, la reducida cantidad de clases de alturas que participan, al igual que en el pasaje iniciado en el compás 144 donde cada línea o pentagrama tiene sus alturas exclusivas.

Los últimos 4 compases muestran de nuevo características similares de distintas ideas de la pieza reunidas bajo el mismo material que las sintetiza en el pasaje final de la obra.

La dinámica *fortissimo*, la duplicación en octavas de las notas, la marcación en figuras del mismo valor durante todo el pasaje y la dominancia de los intervalos del 1 al 6, ayudan a establecer un fuerte vínculo con las ideas de construcción del comienzo de la obra y a acentuar la relevancia de los intervalos constructores (intervalo de 6, de 3, de 2 y de 1). Mantener el mismo compás que ha venido usando en el segundo y tercer movimiento, y que la figuración se dé principalmente en

corcheas, recuerda las ideas del segundo y, especialmente, del tercer movimiento, donde predominó la marcación en dos grupos de tres corcheas.

The image shows a musical score for piano, measures 168 to 175. The score is written for both the right and left hands. The right hand part starts at measure 168 with a forte (ff) dynamic. The music consists of complex rhythmic patterns with many beamed notes, often in groups of three. The left hand part also features complex rhythmic patterns with beamed notes and fingerings. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and performance markings like 'Sub' at the end of the piece.

En cada corchea se expresa un gran bloque construido a partir de la cuadruplicación de una nota; no hay movimientos unísonos entre corcheas (es decir, no hay repeticiones consecutivas de un bloque) ni duplicaciones de los valores rítmicos, sino por el contrario, el movimiento casi completamente constante bajo la configuración interválica octavada y con el mismo ritmo (recordando que el tempo es bastante rápido) recuerda la sonoridad del comienzo de la obra combinada junto a la estabilidad rítmica de los pasajes con indicación de compás, como los del segundo y tercer movimiento.

Como en la mayoría de pasajes de la obra donde el material era mínimamente variado o desarrollado mientras sucedía, es posible evidenciar en este último pasaje, una pequeña variación a los movimientos paralelos y, por consiguiente, a la configuración interválica, en el primer movimiento (entre la primera y segunda corchea del compás 168) donde la segunda nota del primer bloque, *la1*, no sigue las demás en el movimiento descendente realizado a partir del intervalo de 1 sino que realiza un intervalo de 3 que la lleva a *fa sostenido1*, mientras las demás sí alcanzan Sol sostenido. Aparte de este movimiento, ninguno otro durante el pasaje representa una variación a la cuadruplicación de una nota a partir del movimiento paralelo e igual que realizan los bloques.

El compás concluyente (compás 171) evidencia la distribución de las notas que componían el bloque del pentagrama superior en los compases 166 y 167 bajo de esta configuración octavada. Comenzando con el bloque que expresa la cuadruplicación de Re, realiza un primer movimiento descendente de 3 semitonos con el que alcanza Si, y de allí extiende el movimiento descendente con un intervalo de 6 con el que alcanza Fa, para en seguida volver al bloque construido en Si. Esta relevancia de la interválica general de 12 semitonos en los bloques, y en especial en este último bloque, fue medianamente preparada a lo largo del movimiento por medio de las intervenciones del material inicial, más específicamente, del material del bloque del compás 81, que igualmente evidencia una interválica de 12 entre la misma clase de altura, Si.

Es posible evidenciar entonces que la obra inicia y finaliza con el mismo intervalo. El sentido en que se realiza cambia, ya que al inicio fue ascendente, sin embargo, permite afirmar que aquellos intervalos que fueron esenciales para la construcción de material y el desarrollo de las ideas, lo fueron de principio a fin.

ANÁLISIS DEL NIVEL POIÉTICO INDUCTIVO

Aplicando la *teoría poiética* trabajada por Jean-Jacques Nattiez basada en relaciones estructurales, estadísticas y estilísticas (***De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathedrale Engloutie de Debussy***), es posible evidenciar una serie de elementos y procedimientos o acciones compositivas que pueden ser evidenciadas en función de estos factores:

- Los intervalos de 6, de 3 y de 1 constituyen la materia prima para construir y desarrollar las ideas. La construcción de escalas artificiales y de la serie trabajada en el segundo movimiento en función de estas proporciones revela lo esencial de su participación en el encadenamiento formal de la pieza. Su

relevancia es evidenciable en numerosos pasajes debido a su ubicación estratégica que establece parámetros y configura diseños interválicos con los que se construyen las estructuras que logran fortalecer el encadenamiento formal de la pieza; acompaña los momentos que representan una excepción o una variación a una determinada idea o a un material constante; y, mantienen un alto número de apariciones aún en las partes de carácter improvisatorio, es decir, gran parte de los movimientos melódicos son realizados a partir de estas distancias.

Se demuestra a continuación la *pertinencia poiética* de estos intervalos mediante la ejemplificación de dichas relaciones estructurales, estadísticas y estilísticas en la partitura.

Es posible evidenciar su participación activa desde el comienzo de la pieza:

- -Expresan los primeros movimientos melódicos de la pieza, y se presentan en seguida como las proporciones más usadas en esta construcción (las que más intervienen), consecuentemente estableciendo una tendencia hacia una determinada sonoridad. Configuran también el primer bloque armónico de la pieza durante el mismo pasaje mientras a la vez acompaña los cambios en las ideas que le dan forma a la obra.

El uso de estos intervalos de manera repetida dentro de tan poco tiempo, en una sección tan clave como la inicial y configurando las primeras intervenciones melódicas y armónicas da a entender que su uso no es una coincidencia. Mediante estas acciones se comienza a corroborar el cumplimiento del factor estadístico al presentar un alto número de repeticiones. Su relevancia en la configuración del material y en las delimitaciones de la forma de la pieza acentúan las funciones estructurales que pueden llegar a cumplir.

Igualmente, la preferencia por estos intervalos en específico, los cuales no están atados a una escala común, evidencian la personalización del lenguaje musical desde el uso de serie y de escalas artificiales que contribuyen al despliegue de un cromatismo libre con el que se construye la pieza; es una conjunción demasiado específica como para dar cuenta de una construcción musical arquetípica.

① *Prestissimo e Furioso*

②

Es posible evidenciarlos participando al inicio de muchas ideas nuevas. Mejor dicho, intervienen también para construir el material que inicia una idea nueva. Su posicionamiento al inicio de estas ideas le permite configurar los diseños que llevan a cabo su desarrollo.

La participación en la construcción del diseño principal de este pasaje y en la configuración de la mayoría de sus intervenciones verticales refuerzan su relevancia estructural y estadística. Incluso participan en la primera variación al Intervalo de conexión entre diseños.

④

mf senza pedal

1 2 3

6

f

1 4 3 1 6

⑤

legato

senza pedal

(8^{va})

⑥

mf

f

1 3 1 6

1 2 1 6

(8^{va})

La construcción de pasajes a partir del uso exclusivo de un rango de intervallos que los incluye aumenta el número de usos de estos intervallos. Y, a la vez, la repetición de estas partes, o la inclusión de esta característica (construcción exclusiva desde ellos) en otras ideas acentúan sus relaciones estadísticas con la construcción de la pieza.

⑩

⑪

Detailed description of exercises 10 and 11: Exercise 10 consists of a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a sequence of fingerings: 1 2 1 6 1 1 3 1 1 3 1 3 2 2 2. The violin part starts with a *legato* marking and includes fingerings: 1 1 3 3 4 2. Exercise 11 also features piano and violin parts. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings: 2 3 2 1 4 4 3 2 1. The violin part begins with a *Sva* (Sustained) marking and includes fingerings: 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1.

En las pocas ocasiones donde no son los encargados de configurar el material inicial o el diseño que se desarrolla, son usados para expresar la excepción o la variación de ésta. Y, en varias ocasiones, establecen variaciones que permanecen en el diseño de la idea desarrollada, acentuando su relevancia al no representar sólo variaciones temporales, aisladas.

⑮

Detailed description of exercise 15: The exercise is marked *Lento ; espressivo (a piacere)*. It features a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic and a *8vb* (octave below) marking. The violin part includes a *pp* dynamic and fingerings: 6 3 1.

16

Musical score for measures 16-17. Measure 16 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic in the bass and a piano (*pp*) dynamic in the treble. Measure 17 continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble and a forte (*f*) dynamic in the bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

17

Musical score for measures 18-19. Measure 18 begins with a piano (*p*) dynamic in the treble and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 19 features a forte (*f*) dynamic in the treble. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

18

Musical score for measures 20-21. Measure 20 features a fortissimo (*ff*) dynamic in the treble. Measure 21 continues with a fortissimo (*ff*) dynamic in the treble. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

24

Musical score for measures 22-23. Measure 22 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 23 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

25

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 25 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the bottom of the page.

La construcción de este pasaje a partir del uso exclusivo de un rango de intervalos que incluye tres de los cuatro intervalos afirma su relevancia estructural y continúa aumentando el número de veces que se usan.

26

3 1 3 1 3 1 3 1 1 1 2 1 3 1 3 1 2 3 1 1

1 6 1

f

27

2 3 1 3 1 2 3 2 3 2 3 1 3 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1

1 1 1 2

f

28

2 1 2 1 1 2 3 2 1 3 2 1 2 1 3 1 1 3 1 2 1 3 1 2 1 2 1

f

29

1 1 1 2 2 1 1 1 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 3 1 1 3 1 1

f

La configuración de diseños repetitivos y objetos de variación no sólo es evidenciable en el pasaje iniciado en el sistema 4. Es posible evidenciar en este pasaje otra situación donde estas distancias configuran el material inicial de un pasaje y establecen o configuran un diseño objeto de desarrollo.

30

31

The image displays two systems of musical notation, labeled 30 and 31. System 30 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a piano accompaniment with a repeating rhythmic pattern. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 6. System 31 also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff continues the melodic line from system 30. The lower staff continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Fingerings are indicated by numbers 1 and 6.

Nuevamente, el alto número de usos se refuerza a partir de la repetición de las partes o las ideas que incluyeron la construcción exclusiva con estos intervalos o con un rango de intervalos que incluye a otros, pero que no deja de incluirlos a ellos también.

34

3 1 3 1 3 1 3 1 1 4 1 2 1 3 1 3 1 2 3 1

pp una corda

35

1 2 3 1 3 1 2 4 3 6 1 2 2 3 1 2 3 1 2 1 4 4

sempre pp

La repetición de distintas ideas donde participan estos intervallos activamente, refuerza todas sus relaciones, ya sean de orden estructural, estadístico o estilístico. En este caso, la repetición con variación del material de inicio de obra al final del movimiento, evidencia dos acciones que se llevan a cabo con esta materia prima: la configuración de unas determinadas características que se encargan de imprimirle identidad a la idea, y la participación en excepciones o variaciones de un diseño.

40

energico
ff
3 3 6 1 3
6 1 3 6 1 3
senza pedal

41

Attaca subito

Nuevamente, la participación al inicio de una idea, en especial de una idea que abre una sección grande como un movimiento, evidencia su capacidad de configurar y establecer condiciones temáticas, fortaleciendo así las relaciones estructurales de este elemento.

1 Andante $\text{♩} = 72$

p serie
pedal ad libitum
mf
mp

Su intervención para configurar la interválica de la primera presentación del diseño rítmico refuerza su relevancia estructural en la construcción de material e ideas de desarrollo, mientras a la vez, refuerza la relevancia del diseño rítmico al verse acompañado por estas importantes proporciones.



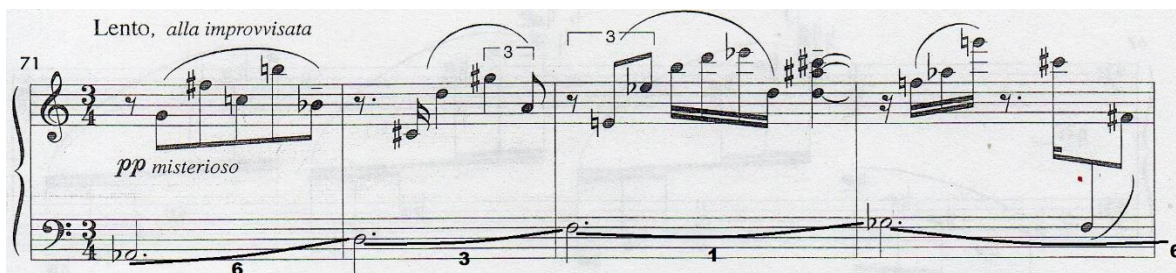
Llevan a cabo el desarrollo de las ideas de acompañamiento, es decir, no sólo participan en la construcción de las ideas principales de los pasajes, sino que su función constructora evidencia una universalidad al llevar a cabo este tipo de acciones.



Este pasaje vuelve a evidenciar su relevancia en la configuración inicial de diseños esenciales para el desarrollo de ideas. Su aparición al inicio de estas ideas tiene consecuentemente un impacto formal también.

Musical score for piano, measures 53-60. The score is in 3/4 time, marked "Allegretto" with a tempo of quarter note = 86. It features a treble and bass clef. Measure 53 starts with a forte (*ff*) dynamic and "senza pedal" instruction. The melody in the treble clef has fingerings 6, 1, 3. The bass clef accompaniment has a similar rhythmic pattern. Measures 54-55 are marked "rit." and "a tempo simile". Measures 56-57 are marked "a tempo". Measure 58 has a first ending bracket with fingerings 1 and 6. Measure 59 has a second ending bracket with fingerings 6, 1, 3. Measure 60 is marked "rit.".

Configura el material acompañante e introduce la asociación a ideas previas al expresar las mismas configuraciones de sus diseños. En esta ocasión configura la línea del registro bajo, donde simultáneamente expresa las clases de alturas que formaron el motivo o célula inicial del tema de las *Variaciones*.



Actúa de manera activa en los compases de transición ayudando a acercar el material o las ideas de un pasaje a otro.



La exclusividad de su uso mantiene alto el número de ocasiones en las que intervienen y las posibilidades de participar activamente en la construcción de estructuras. En este caso, debido a sus polifacéticas funciones, es decir, a su conjunción con diferentes ideas y materiales, tiene la capacidad de ayudar a sintetizar estas ideas en ideas musicales que crean diversos vínculos con las partes de la pieza y que fortalecen el encadenamiento formal.

Lo mismo sucede en el siguiente pasaje, donde podemos ver la construcción exclusiva de los movimientos melódicos a partir de tres de estos cuatro intervalos, y la construcción de los bloques desde parejas de intervalos armónicos construidos desde intervalo de 3.

143

148

158

162

Sintetizan ideas y continúan el encadenamiento formal y conceptual de la pieza hasta el final de la pieza donde configuran los bloques de los compases 166 y 167,

y configuran los movimientos melódicos de los bloques de los últimos cuatro compases.

Tal es el vínculo que, aunque lo realiza en sentido contrario a como lo hizo al inicio de la pieza, termina con el mismo intervalo de 6 con el que inicia.

165

3 3

2 2

168

ff

1 4 6 1 6 1 6 1 3 1 3 6 4 5 1 3 3 3 3 6 6

Sub.

Mediante esta serie de acciones y de ejemplos es posible evidenciar que estos intervalos cumplen una relevante función estructural al participar activamente de la gran mayoría de eventos. Su repetida intervención no deja duda de la participación activa, y la conjunción de estos intervalos en diferentes combinaciones y/o distribuciones, permite reconocer que la relación entre estas distancias es muy específica como para pensar que es sólo un resultado coincidental.

- Las construcciones (principalmente las construcciones verticales sean bloques o intervalos armónicos) que oscilan un semitono sobre la octava participan en varias ocasiones configurando el material inicial de diferentes partes durante la obra, elaborando diferentes pasajes con distintas características, y especialmente, a combinar material e ideas que permiten la conjunción y síntesis de éstas.

Estas primeras intervenciones posicionan esta característica como relevante gracias a la cualidad de su aporte como idea nueva agregada al perfil de la idea. Es decir, al ser el nuevo elemento de desarrollo dentro de la idea, adquiere una relevancia estructural que se reforzará poco a poco durante la obra.

⑨

⑩

La conclusión en bloques de una idea donde es posible evidenciar su construcción a partir de dos células que mantiene esta característica en su interválica general demuestra parte de su importancia en las estructuras formales. Su ubicación al

inicio, o al final, de varios pasajes habla de su capacidad para establecer ideas, al igual que los intervalos constructores, sin embargo, el alcance de estas interválicas oscilantes por medio de diferentes configuraciones interválicas que pueden no incluir los intervalos constructores al interior de cada bloque, otorga una identidad propia a este elemento, esta característica.

⑫

8va

13(8+5)

ff

f

13(10+3)

pedal ad libitum

Red.

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff has a treble clef and contains a sequence of notes with a dashed line above it labeled '8va'. The lower staff has a bass clef and contains notes with a 'Red.' marking below it. Between the staves, there are dynamic markings 'ff' and 'f'. Above the upper staff, there are two boxed annotations: '13(8+5)' and '13(10+3)'. Below the lower staff, there is a 'pedal ad libitum' instruction and a 'Red.' marking.

El número de bloques construidos en este pasaje bajo estas configuraciones es numeroso. Además, las distintas formas de alcanzar estas proporciones acentúan la individualidad de este elemento. Es posible ver como gran parte del desarrollo de este diseño rítmico contrastante dentro del movimiento es principalmente llevado a cabo mediante la aplicación de estas características a varias de las construcciones verticales que intervienen. Esta repetición y relevancia estructural logra posicionarla como elemento común a las distintas partes de la pieza.

⑮

Lento ; espressivo (a piacere)

pp

6

3

1

8va

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with a 'pp' marking below it. The lower staff has a bass clef and contains notes with a '8va' marking below it. Above the upper staff, there are three boxed annotations: '6', '3', and '1'. Above the upper staff, there is a tempo and mood instruction 'Lento ; espressivo (a piacere)'.

The image displays three systems of musical notation, numbered 16, 17, and 18, illustrating melodic development through intervallic design. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef.

- System 16:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, *mf*, and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, and 6.
- System 17:** Shows a continuation of the melodic line in the treble staff, with dynamics *p*, *mf*, and *f*. Fingerings 1, 3, and 6 are used. The bass staff includes a triplet of sixteenth notes.
- System 18:** Continues the melodic development, featuring a *ff* dynamic. Fingerings 1, 6, and 2 are indicated. The bass staff includes a triplet of sixteenth notes.

Participa en la configuración de diseños importantes para el desarrollo de las ideas como en este pasaje, donde a pesar de cambios en el contenido de alturas, la interválica general se mantiene incluso de manera melódica cuando cambia el diseño interválico en el siguiente sistema.

30

31

32

33

mf

decresc.

Su inclusión en la repetición con variación del diseño rítmico *figura larga – figura corta – figura larga* acompaña un diseño que fue importante para el equilibrio de la pieza al ser el diseño que caracterizó al pasaje contrastante. A pesar de los cambios aplicados al bloque con el que se expresó aquel diseño, su participación es evidente

en estos pasajes finales del movimiento donde se muestran las dos ideas principales contrastantes.

39 Lento; *espressivo (a piacere)*

mp *p* *pp*

11(12-1) 11(12-1) 13(1+12)

Las construcciones verticales bajo esta configuración se sintetizan igualmente con el diseño rítmico propuesto en las *Variaciones (silencio + figuras del mismo valor del silencio)*, y acentúa la relevancia de éste al participar sistemáticamente de sus desarrollos. La variación causada por la participación de un bloque acompañando el silencio que inicia el diseño permanece después de este pasaje y es evidenciable entonces la conjunción de estos elementos de construcción.

La constante repetición de estos durante el pasaje incrementa también el número de repeticiones y ayuda a asociarlo con otras construcciones de la pieza.

23 *a tempo* *p* *rit.* *mf* * 11(12-1)

26 *

29 *

32 *l'istesso tempo* *Pesante* *ff* *rit.*

Aun cuando no configura las intervenciones verticales principales en algunos pasajes, participa como variación estratégica dentro de material de transición, y

ayuda a preparar material siguiente. En este caso, las construcciones verticales del pasaje evidencian una construcción vertical bajo una interválica general de 9, sin embargo, las construcciones oscilantes a la octava intervienen en la parte del pasaje que representa el material de transición al siguiente pasaje, y en este se despliegan de manera melódica entre la aplicación de los intervalos constructores en la línea baja y el material de la línea melódica. Esta acción que involucra otra manera de expresarse y otro elemento de construcción importante para la pieza evidencia su capacidad de adaptarse para sintetizar ideas y reforzar el encadenamiento formal de la pieza.

La repetición sistemática de este intervalo y su consecuente actuación junto a otro elemento constructivo indica su relevancia estructural. Por su lado, la personalización del elemento es tal que no es lo más probable pensar que estas construcciones fueron realizadas así por coincidencia.

The image displays two systems of musical notation for piano, measures 69 and 70. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is characterized by dense vertical textures and complex melodic lines. In measure 69, there are two instances of a vertical construction labeled '11(12-1)'. In measure 70, there are also two instances of '11(12-1)', with a 'rit.' (ritardando) marking appearing in the lower staff. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings such as 'mf'.

Nuevamente la construcción de bloques de mayor tamaño a partir de la conjunción de células que expresan en su configuración este tipo de característica interválica. Y, nuevamente es ligada a la participación de los intervalos constructores en el mismo pasaje, de manera que entre estos dos elementos ayuden a sintetizar las ideas de la obra. Esta conjunción con otros elementos constructores realza su funcionalidad estructural y aumenta las ocasiones en las que se emplean, esto evita que el analista lo considere un elemento irregular y de menor importancia.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, starting at measure 143, shows a complex rhythmic structure with a 13(12+1) measure structure. The bottom excerpt, starting at measure 148, shows a similar pattern with a dynamic marking of *mp*.

Estas oscilaciones ganan fuerza en su función estructural cuando se ubican cerca de ideas que presentan construcciones verticales con interválica general de 12. El contraste con esta proporción que busca desequilibrar es uno de los efectos expresivos que ayudan a posicionar su empleo como elemento de contraste y desarrollo.

- Los procedimientos personalizados como las variaciones controladas o variaciones en un grado del material son suficientemente intrínsecos como para pensar que son un resultado casual sin reflexión. Por otro lado, procedimientos

más comunes al repertorio de estrategias compositivas son aplicados, especialmente en la construcción formal de la obra: el desarrollo de un contenido musical moderno dentro de estructuras pre-clásicas se evidencia en los diferentes momentos de transición o de síntesis que delimitan las partes mediante el contraste o la conjunción del material y de sus características.

Evitar la construcción de patrones regulares o diseños que se repitan constantemente igual (sin modificaciones) a partir de variaciones de menor grado, o de material contrastante que, recuerda parte de ideas anteriores, o que prepara el material siguiente, equilibra bastante bien estas dos posturas opuestas donde el despliegue de manera más clásico de los movimientos influye en el contenido de alturas, es decir, así éste contemple todo tipo de modos artificiales, el despliegue de este contenido está en función de una forma más conservadora. El equilibrio entre estas posturas es una de las claves del lenguaje compositivo del maestro.

Las variaciones súbitas dentro de movimientos grupales repetitivos que evitan la construcción de un patrón literal en el contenido introduciendo material a manera de cambio preparativo, y como agente de variedad, es una de las estrategias más vistas durante la pieza. Debido al número de veces que emplea estos procedimientos, y a la manera en que lo hace, es evidenciable la reflexión sobre esta acción, ya que evidencia un uso estratégico de éstos.

En varias ocasiones el primer procedimiento aplicado al interior de un diseño es la expansión de éste. En estos pasajes podemos ver como la primera acción de variación aplicada en función del desarrollo de la idea musical es una expansión en el diseño.

④

mf senza pedal

expansión como primera acción de desarrollo

⑩⑥

expansión como primera acción de desarrollo

pp *mf* *f*

expansión como primera acción de desarrollo

⑩③

leggierissimo

cresc.

expansión como primera acción de desarrollo

Este procedimiento es demasiado específico e intrínseco como para pensar que su resultado proviene de usos fortuitos de otros elementos. Este tipo de variaciones controladas están estrechamente ligadas a la evasión de creación de patrones regulares y, sobretodo, a la variación en un semitono del material, sin embargo, acá el efecto es más evidente debido a la cantidad de variaciones en un semitono que terminan por alterar la posibilidad de una regularidad en la idea.

La aplicación de dicho procedimiento refuerza el uso de los intervalos constructores, especialmente el de 1, con el que realiza las modificaciones, y debido a que es aplicado a pasajes de construcción exclusiva a partir de un rango que incluye estos

intervalos, es posible afirmar que su conjunción con este elemento constructor acentúa simultáneamente sus relaciones estructurales.

La personalización o individualidad del procedimiento evita que su presentación tan numerosa como se quisiera, sin embargo, sus aplicaciones en los dos últimos movimientos ayudan a sintetizar otros elementos que refuerzan el encadenamiento formal de la pieza, como el diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio*, el uso de los intervalos de construcción y la construcción con movimientos paralelos.

The image shows a musical score for piano, measures 53-55. The score is in 3/4 time and marked *Allegretto* with a tempo of $\text{♩} = 86$. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 53-55) starts with a *ff* dynamic and the instruction *senza pedal*. A box highlights measures 53-54, showing fingerings: 6, 3, 5, 3 in the right hand and 6, 9, 6, 9 in the left hand. The second system (measures 55-57) starts with *a tempo* and includes *rit.* markings. The second system also has a box highlighting measures 55-56, showing fingerings: 6, 3, 5, 3 in the right hand and 5, 7, 6, 9 in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

65

66

115

120

Los momentos de transición permiten una delimitación más precisa de la forma de la pieza y refuerzan el encadenamiento formal de. Su continua formación revela su funcionalidad estructural en la articulación de la pieza, es decir, no dentro de los diseños, ni tampoco entre movimientos, pero sí entre diseños. Su capacidad para sintetizar las ideas es la más evidente debido al equilibrio entre elementos comunes y material nuevo que aporta.

En este pasaje es posible evidenciar cómo por medio del ascenso en el registro y la subdivisión rítmica acerca al material del siguiente pasaje. Simultáneamente, rescata la figuración en corcheas y el empleo de bloques con configuración oscilante para desvanecer progresivamente la similitud con la idea que acaba.

21

ff

arm.

8^{va}

Transición mediante subdivisión rítmica y ascenso en el registro

22

mp

8^{va}

senza pedal

En este pasaje la transición se logra a partir, no de la inclusión de material, sino de la remoción del diseño acompañante y del cambio en el perfil de movimiento. Estos elementos rescatan la figuración en fusas que comparten las dos ideas, pero se despoja del diseño repetitivo del pasaje que acaba para evidenciar de nuevo un despliegue lineal que conecta con el comienzo del pasaje siguiente. Su ubicación

entre ideas diferentes permite que algún elemento común permanezca y permita una asociación, por más débil que sea. Es decir, actúa como delimitador de las partes evidenciando su relevancia a nivel estructural.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff begins with a piano texture marked *mf* and *decresc.* (decrescendo). The lower staff shows a transition to a single-line texture marked *pp una corda*. Annotations include "Ausencia del diseño" (Absence of design) with an arrow pointing to the upper staff, and "mantiene la figuración" (maintains the figuration) pointing to the lower staff. The lower staff features a melodic line with a slur and a bass line with a slur, connected by a large horizontal line.

Los compases de transición que llevan hacia la primera repetición y variación del material de inicio del Presto en los compases 102 y 103, encuentran conexión con el siguiente material al disolver la textura en una sola línea, que, sin embargo, mantiene la figuración constante de dos grupos de tres corcheas, y al acompañarse de un regulador que acerca la dinámica a la de la siguiente idea. Este tipo de equilibrio entre el material que rescata y el material que anticipa es la estrategia más común de estos momentos de transición. Son claves para la continuación del material y su eventual síntesis.

101

Reducción de la textura a una línea

gliss.

ff

2+3 2+3 2+3

senza pedal

Algo similar ocurre en los compases 107, 115 y 116, los cuales mantienen la figuración constante y la textura a una línea del pasaje que sucede entre ellos, sin embargo, desciende en el registro de manera que lo acerca a la primera intervención de la siguiente idea. La recurrencia de estas estrategias en diversos pasajes de la pieza acentúa la cualidad estructural del evento, y evidencia una fuerte influencia en la construcción formal de los movimientos.

105

material conector

f

pp

pedal ad libitum

115

material que conecta por medio del perfil de movimiento

f

f

El contraste de este comportamiento, mucho más ligado al empleo de un lenguaje cercano a la práctica común, con un contenido más moderno e incluso de diversos recursos personalizados, es una de las claves del carácter poiético de la obra.

- Existe una parte del material que nace del carácter improvisatorio de algunas ideas, del movimiento libre de la línea melódica, evitando mantener el control sobre cada altura y cada movimiento. No es precisamente un trabajo basado en el azar, sin embargo, el resultado principal es del trabajo interválico, que lleva a un cromatismo libre en algunas secciones.

Debido a las ideas pre determinadas de la tradición musical donde ciertas características pueden ser ligadas bajo determinado contexto a un determinado período musical, y este a su vez, puede ser asociado a una serie de características contextuales de la época, es posible identificar en el *Preludio* (especialmente), el empleo de varias características típicas de los Preludios de época pre-clásica. Así, las duplicaciones y de la voz al inicio de la obra pueden ser asociadas a esta cualidad, o la construcción sin solución de continuidad, o igualmente el carácter improvisatorio y preparativo que tiene el material del movimiento, donde anuncia o propone una buena parte de las ideas y de la materia prima usada en los movimientos siguientes.

A pesar de que en algunos pasajes se identifica el uso exclusivo de los intervalos constructores, no es suficiente para establecer un material regular con configuración interna que vaya más allá del uso de estos intervalos. Ya que éstos no siempre configuran un diseño repetitivo, la libertad del material queda a merced de la simple intervención de éstos, por consiguiente, es en este espacio donde no se controla el contenido más allá de sus movimientos que es posible evidenciar una personalidad casi improvisada en éstos.

Prestissimo e Furioso

Ausencia de un diseño repetitivo
que permite el despliegue libre del material

Handwritten musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *ff* and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece with complex melodic lines in both staves.

Handwritten musical score for the third system, ending with a double bar line and a fermata. Includes a "Sub" marking and a signature "Red." at the bottom right.

26

Línea de movimiento libre

Musical score for measure 26. The piano part (left) features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *f*. The treble part (right) features a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *f*. A circled chord in the treble part is connected to the next measure by a dashed line.

Ausencia de diseño

27

Musical score for measure 27. The piano part (left) features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *f*. The treble part (right) features a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *f*. A circled chord in the treble part is connected to the next measure by a dashed line.

28

Musical score for measure 28. The piano part (left) features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *f*. The treble part (right) features a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *f*. A circled chord in the treble part is connected to the next measure by a dashed line.

29

Musical score for measure 29. The piano part (left) features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *f*. The treble part (right) features a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *f*. A circled chord in the treble part is connected to the next measure by a dashed line.

CONSIDERACIONES POIÉTICAS GENERALES

Puede afirmarse entonces que los intervalos de 1, de 2, de 3 y de 6, debido a su alto número de repeticiones a lo largo de la pieza, a los momentos de sus intervenciones, los cuales demuestran toda una amplia serie de funciones estructurales, y la especificidad de su preferencia, cumplen a cabalidad las exigencias de las relaciones estructurales, estadísticas y estilísticas que demanda la teoría poiética aplicada.

Igualmente sucede con las construcciones verticales que oscilan un semitono alrededor de la octava. Su conjunción con otros elementos musicales relevantes para la pieza como los diseños rítmicos y los intervalos constructores, acentúa su importancia para el desarrollo estructural de varias ideas, y el contraste empleado con las construcciones regulares a la octava, les otorgan una identidad propia que les permite desarrollar ideas con otra identidad. Puede también pensarse que el constante uso de construcciones a la octava imprime una regularidad y una consonancia que desbalancea el lenguaje personalizado, sin embargo, establecen un juego de regularidad y de balance con estas construcciones oscilantes.

Los procedimientos personalizados de variación y desarrollo revelan estrategias que hacen parte de un repertorio más subjetivo, mientras su aplicación dentro de los márgenes de las exigencias de un despliegue formal más común también invita otro tipo de procedimiento más cercanos a los de las prácticas comunes. Este equilibrio de influencias varias evidencia su aplicación en función de la individualidad de la obra y evoca unas determinadas características expresivas que, junto a las demás acciones y características de construcción, individualizan las ideas de la obra y permite el reconocimiento de estas diversas influencias durante el trabajo analítico.

En términos generales es justo mencionar que la unidad de la obra se consigue mediante la oposición continua de elementos o características contrastantes, que autentican y configuran un material y una serie de procedimientos que logran sintetizarse a lo largo de la pieza y por los cuales la obra adquiere su identidad. **Los elementos contrastantes se hacen evidentes para cada movimiento: el *Preludio* muestra unos procedimientos y una parte del material; en las *variaciones* se desarrolla profundamente el material combinando procedimientos e ideas para comenzar una síntesis de todas estas ideas que se solidifica en el *Presto Alucinante*, movimiento donde es posible evidenciar la mayor cantidad de referencias al material y donde vemos la síntesis a partir de procesos de reducción, de variación y de combinación.**

ANÁLISIS DEL NIVEL ESTÉSICO INDUCTIVO

El modelo exige el sustento sobre una teoría estética para la realización de las observaciones que corresponden a la percepción de las estructuras de la obra. A la vez, propone la teoría de Leonard Meyer para dar cuenta de aquellas pertinencias estéticas que surgen en la percepción de la obra.

Aplicando la fórmula propuesta por Leonard Meyer para dar cuenta de la pertinencia estética, pasamos a evaluar la *fuerza de conformación recibida* de las estructuras y los procedimientos compositivos de la pieza.

Regularidad del patrón + individualidad del perfil + similitud construcción patrones

Variedad de eventos intervienen + distancia temporal entre eventos

El uso de los intervalos constructores al inicio de la pieza, aunque sean sin seguir un orden específico, puede ser captado debido al alto número de repeticiones que mantienen durante el pasaje, sin embargo, la ausencia de un diseño repetitivo o patrón, debilita la fuerza de conformación de estos intervalos. Debido a que la

introducción no evidencia ningún patrón ni ninguna repetición, los elementos con más regularidad en su identidad pasan a ser su constante figuración en fusas y los intervalos constructores (intervalos de 1, de 2, de 3 y de 6) quienes son los encargados de realizar la mayor parte de los movimientos. Es posible distinguir la figuración constante, sin embargo, la rapidez resultante dificulta la percepción de los intervalos en la escucha.

El siguiente pasaje (iniciado en el sistema 4) sí evidencia un diseño con una configuración interna más *regular* y contrastante a la inicial. La figuración en corcheas y la indicación de dinámica le imprime una determinada *individualidad* al diseño y la serie de repeticiones y variaciones que le siguen mantienen en mayor o menor medida la *similitud* en cada presentación del diseño. Al interior del pasaje es posible evidenciar una gran *fuerza de conformación* que poco a poco se debilita debido a las variaciones que se aplican, como las expansiones, y la subdivisión de la figura rítmica, las cuales varían progresivamente la *individualidad del perfil* hasta perder gran parte de esta *similitud*.

La pérdida de la *individualidad del diseño* con el que comenzó el pasaje sufre demasiadas modificaciones distintas, algunas permanecen y otras no, sin embargo, debido a la transformación paulatina de éste, es decir, a la introducción progresiva de variaciones, no resulta tan complicado de percibir, sí cada cambio, pero no el efecto progresivo de la variación, que termina por permitir la asociación del material a pesar de su transformación.

De manera contraria, al inicio de este segundo pasaje, el vínculo con el material inicial comienza limitado a la participación de los intervalos constructores en la configuración del diseño, sin embargo, debido a que no se presentan en el mismo orden, ni en el mismo sentido, ni bajo la misma figuración rítmica, el vínculo es débil. A medida que avanza el pasaje y los procedimientos mencionados varían el material, la *similitud* con la construcción inicial incrementa medianamente

progresivamente. A pesar de estos elementos que se acercan en *similitud*, no es posible afirmar que haya una gran fuerza de conformación en este vínculo, sólo un acercamiento a algunas de sus características como la figuración rápida constante y el carácter improvisatorio.

Puede decirse entonces que en cuanto a la *pertinencia estésica* de la relación entre los diseños del desarrollo de este segundo pasaje establece una cuasicertidumbre (siguiendo la terminología de *Nattiez*,⁸⁰, sin embargo, el débil vínculo con el material inicial deja un gran titubeo. Vale recordar que hasta ahora hemos puesto en comparación parte del segundo pasaje del Preludio con su introducción.

La idea que sigue este pasaje (iniciada en el sistema 12) resulta más complicada de asociar a las ideas previas debido al grado de contraste que presenta. Su construcción en bloques configura un patrón con alta *regularidad*, pero que es ampliamente opuesto a las líneas en figuración constante que se movían desarrollando el material a través de expansiones, reducciones, y de variaciones, o que simplemente mostraban un carácter más improvisatorio como el primer pasaje de la pieza. Es decir, la idea es lo suficientemente diferente como para adquirir una identidad propia gracias a la *individualidad* de su material.

La nueva distribución rítmica, el perfil de movimiento configurado de manera grupal, las configuraciones interválicas con las que se construye el material y se distribuye u organiza la idea alejan la *similitud en su construcción* con las anteriores. Es evidenciable que al interior del pasaje la *fuerza de percepción* es alta debido a la *regularidad del diseño* que incluye una característica rítmica global configurada desde el empleo de las indicaciones *pedal ad libitum*, *accelerando* y *rit*, a la cantidad limitada de bloques que participan bajo una estructura interválica regular quienes imprimen la *individualidad* de la idea, y la baja *variedad de eventos que intervienen*

⁸⁰ NATTIEZ, JEAN-JACQUES. De la semiología general a la semiología musical" pg. 32

o interrumpen la regularidad. Sin embargo, como se mencionó, encontramos que en comparación a otros pasajes, no encuentra los suficientes vínculos como para asignar una *pertinencia estética* entre sus estructuras. Nuevamente, siguiendo los términos de Nattiez, la fuerza de conformación entre estos momentos musicales no podría ser más que un titubeo.

Algo similar ocurre con la idea que la sigue donde, a pesar de que presenta de nuevo un despliegue lineal (una característica que la acerca más a las ideas previas), otras características en su construcción pueden no semejarse lo suficiente como para asociar todos los elementos. Es decir, el trino aplicado a la blanca y la agrupación melódica que la siguen, mantienen una cierta *similitud* con la velocidad propuesta por las figuras del inicio de la obra, sin embargo, la presencia de un diseño repetitivo con un perfil de movimiento muy diferente en esta parte debilita la semejanza entre estas construcciones.

Seguido a este pasaje inicia la sección contrastante del Preludio. La *similitud en las construcciones* que componen el desarrollo de este diseño, a pesar de que sus variaciones comienzan desde su segunda presentación (es decir, seguido a su exposición), mantienen en mayor o menor medida el diseño rítmico conceptual (*figuración larga – figuración corta – figuración larga*) mientras avanza el pasaje, sin embargo, en este punto, debido a que las intervenciones parecen darse de manera más consecutiva, los bloques que expresan la figuración larga comienzan a yuxtaponerse y el efecto rítmico subyacente al diseño se altera sin poder reconocerse explícitamente.

La variación progresiva del contenido de alturas y de la extensión del diseño al comienzo de la sección hace que la *individualidad del perfil* desvanezca a medida que las presentaciones del diseño en el desarrollo exploran más material. Sin embargo, algunos vínculos tempranos se pueden establecer dentro de este desarrollo, por ejemplo, el uso de los bloques originales durante las tres primeras

presentaciones de diseño y la permanencia o la continuación del uso de la configuración interválica de la célula superior del bloque (interválica oscilante) en la construcción de varios bloques más adelante, evitan la transformación o alteración total de su *individualidad*.

Una vez la *individualidad del diseño* comienza a mostrar un perfil distinto y su identidad se desvanece poco a poco dentro de las ideas expresadas en el desarrollo, el diseño vuelve a reaparecer de forma similar a aquella primera vez que se expuso en el sistema 19. Es decir, las expresiones del desarrollo del diseño toman cuatro sistemas en suceder antes que vuelva a intervenir un diseño que recuerda con mayor exactitud al primero gracias a la repetición del bloque bajo su misma configuración rítmica, interválica y expresado con las mismas alturas que aquella primera vez.

Al interior del pasaje, debido a semejantes similitudes y variaciones simultáneas se puede decir que la *variedad de eventos que intervienen* es alta y, como tal, alteran medianamente la *individualidad* del perfil debilitando el vínculo que puede asociar las diferentes ideas dentro del desarrollo. Sin embargo, las ideas no son tan contrastantes como para indicar que el material es otro y que ha perdido toda la *similitud en su construcción*. El regreso del bloque original en el sistema 19 evita que se continúe la alteración del perfil y que el vínculo se mantenga fuerte.

Para la continuación del desarrollo de este diseño, el material vuelve a variar de la misma forma que lo hizo previamente, manteniendo levemente la configuración rítmica subyacente, pero alterando las figuras del despliegue lineal. Es posible observar que de este nuevo material usado para llevar a cabo la idea del desarrollo y hacerlo contrastar, es decir, la línea en corcheas con un amplio rango y sin acompañamiento de bloques, surgen elementos con los que se comienza a cambiar el rumbo hacia la siguiente idea. Esto no quiere decir que la similitud entre los pasajes sea evidente o alta, sin embargo, gracias a los elementos que se mantienen

como la construcción en línea, y la subdivisión rítmica medianamente progresiva, encuentra asociación con el material siguiente, logrando una transición más suave que lo que pudo haber sido un cambio súbito en las figuras y en el ascenso en el registro.

Es posible que, respecto a estos materiales de transición, al ser severamente personalizados, no se creen asociaciones entre ellos, sin embargo, es la idea estructural de la presencia de un material que busca conciliar ideas diferentes lo que permite establecer una asociación entre estos momentos. Debido a que el elemento que comparten es una idea o estrategia de construcción subyacente, y no precisamente su material, resultan en una ausencia de *similitud* que junto a la *distancia temporal* entre cada material de transición o de recopilación entre ideas, y a la *variedad de eventos* que intervienen, la fuerza de conformación puede ser débil, y no establece una *pertinencia estética* entre estos momentos.

La *fuerza de conformación percibida* de este pasaje puede no ser tan alta debido a la *variedad de eventos que intervienen*. A pesar de la *individualidad de la idea*, esta no muestra suficiente *similitud* en sus construcciones, más que una configuración rítmica subyacente, y la repetición de unas micro-estructuras. Los procedimientos aplicados en su desarrollo mantienen elementos en común, pero varían en su forma de expresión.

El nuevo material evidencia ciertos elementos en común y otros nuevos. Es posible identificar la subdivisión rítmica que lleva al uso de la primera figura de la pieza, la fusa. Desde este momento se hace más amplia la distancia en la *individualidad del perfil* y la *similitud en su construcción* y, consecuentemente, se hace más difícil asociarlo con la sección recién observada. El material que nace de esta subdivisión rítmica de 2 grados de separación (entre corcheas y fusas) encuentra un débil vínculo con el pasaje inicial de la obra debido a su figuración en fusas, sin embargo, el registro y la construcción de un diseño repetitivo la aleja de éste, es decir, a pesar

de esta semejanza la *individualidad* de ambas ideas es contrastante en otros aspectos diferentes a la figura rítmica que los configura como el registro y el perfil de movimiento, y como tal la *fuerza de conformación percibida* en esta asociación no es alta.

Contrario al pasaje anterior, al interior de éste se forma un diseño con un perfil repetitivo más explícito y estable, que se mantiene a pesar de los cambios en la configuración interválica o en otros elementos. Es decir, la figuración en fusas, el registro agudo, la agrupación y los perfiles de movimiento de las células que se forman, ayudan a darle su propia identidad al material donde, a pesar de dichas variaciones, la *similitud entre sus construcciones* y la corta *distancia temporal entre eventos* evitan que su identidad se debilite lo suficiente como para no reconocerse. Sin embargo, en comparación al pasaje que recién acabó, sí evidencia numerosas diferencias en distintos aspectos, de estructura, de registro, de textura (lineal sin bloques), de figuración rítmica, y en general, de *regularidad* debido a la estabilidad de este diseño.

El fuerte vínculo que se establece al interior del pasaje es percibido gracias a las fuertes relaciones de conformación mencionadas, sin embargo, la *fuerza de conformación* que establece con partes anteriores se limita a la poca *similitud* obtenida desde la figuración que tiene con la idea que abre la pieza.

El nuevo pasaje (iniciado en el sistema 26), por el contrario, sí evidencia un cambio bastante explícito: la ausencia del diseño rítmico y de perfil que se venía presentando, y consecuentemente, la posibilidad de un despliegue lineal libre y sin patrón. Esta línea encuentra elementos en común con la línea del sistema 11, por ejemplo, su dinámica, su construcción exclusiva sobre intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4, y su perfil ondulante con continuos cambios de sentido que mantienen en mayor o menor medida la *individualidad del perfil*, asemejando esta estructura creada por este material, con aquella. Sin embargo, su *similitud con esta*

construcción se aleja en un grado del valor de sus figuras rítmicas, es decir, aquella línea se movía en semicorcheas, y ésta lo hace a través de fusas. Esta variación en las figuras debilita la *fuerza de conformación* entre estas estructuras, sin embargo, a pesar de esto, el vínculo no es tan débil como para no asociar las ideas y debilitar el encadenamiento formal.

Este pasaje no sólo ayuda a solidificar las relaciones entre las partes y a fortalecer el encadenamiento formal que propone el contenido de la línea en semicorcheas desplegada desde el sistema 10, sino que, como ya se mencionó, hay suficiente material en este pasaje que se asemeja al que acaba de terminar: la figuración en fusas y el registro alto ayudan a realizar una suave transición que acerca el desarrollo de este material, y mantiene baja la *variedad de eventos que intervienen* al igual que *la distancia temporal entre los eventos*. Esta *relación temporal* es baja debido a que son pasajes consecutivos, sin embargo, incrementa cuando la enfrentamos a la línea del sistema 10 a la que también medianamente se asemeja.

Las novedades estructurales del pasaje son el nuevo perfil (menos curvo) y las intervenciones de los clusters iniciadas a partir de pequeñas células melódicas que lo anticipan. Aunque estas nuevas intervenciones se presentan en la sucesión de la línea, es posible evidenciar un cierto grado de *similitud entre su construcción* y la anterior, sin embargo, la *individualidad del perfil* varía y es tal que, aunque comparte la figuración en fusas, la ausencia del diseño repetitivo la convierte en una idea con identidad propia.

El equilibrio logrado acá, entre el rescate de una buena parte del material recientemente observado y una nueva configuración que lo incluya, es logrado gracias a la alta *similitud* entre cada una de estas construcciones (que no varían demasiado) y a la poca *distancia temporal* que las separa. Las ideas las aleja la *variedad de eventos que intervienen*, la cual se vio más afectada con la remoción del diseño interválico y de perfil de movimiento y la introducción de una clase de

intervención, que, por mantener algunos elementos comunes, es percibida como construcciones acompañantes del material principal y aumentan su *individualidad*.

La *fuerza de conformación percibida* entre este pasaje y los anteriores encuentra algunos vínculos gracias a la figuración en fusas y a la relevancia de los intervalos constructores. Sin embargo, ya que como se ha mencionado anteriormente, estos intervalos no se presentan en un orden o un sentido específico (cuando son desplegados melódicamente), es su mero uso repetido el que termina por crear el encadenamiento de la idea, y, por consiguiente, resulta bastante complicado identificar un motivo o una célula en particular con la cual establecer un vínculo claro. Esta ausencia de un motivo más específico puede llegar a debilitar la *fuerza de conformación*.

La segunda intervención del cluster es anticipada por una célula melódica que inicia con figuración diferente (semicorcheas), es decir, representa una excepción o variación de la configuración rítmica de la célula. A pesar de este pronto y temporal cambio en la configuración rítmica del nuevo diseño que interviene (*célula melódica + cluster*), las demás intervenciones muestran una amplia *similitud en su construcción*. Así, la primera célula se presenta completamente en sentido ascendente, mientras que en la segunda se percibe el cambio de figura a semicorchea en la célula que la precede y evidencia un *perfil* ondulado y una mayor cantidad de sonidos en la construcción de la corta línea melódica.

Son las últimas tres intervenciones del cluster, con sus respectivas células, las que muestran más elementos en común en su estructura a pesar de introducir una variación a la configuración: las tres evidencian sólo un intervalo melódico, es decir, sólo dos sonidos, antes de la aparición del cluster, al cual se le modifica la figura que lo expresa y pasa a ser una negra. A pesar de que todas las intervenciones fueron diferentes en contenido, la estructura subyacente a éste se mantuvo y aun con las variaciones en la figura del cluster o en la agrupación de notas en la célula

melódica que lo anticipa es posible evidenciar que las intervenciones comparten esta estructura subyacente. no construyen el mismo intervalo, estas tres células comparten su configuración rítmica. Hay una cierta *regularidad* en este diseño que permite evidenciar su intervención (un poco variada) en cinco ocasiones diferentes.

Los elementos comunes que participan del material de transición entre esta idea y la que inicia en el sistema 30 son el sentido del intervalo ascendente que termina anticipando las tres últimas intervenciones del cluster, y la figuración en fusas.

El movimiento ascendente entre las dos primeras notas recuerda el intervalo que venía anticipando el cluster en sus tres últimas presentaciones. Sin embargo, este vínculo no es suficiente para compensar la ausencia de la línea en el registro agudo, ya que la remoción de su perfil de movimiento más el surgimiento de una nueva línea a partir del movimiento curvo del material de transición proponen una nueva configuración y rescata otros elementos ya presentes.

La *similitud en la construcción* del nuevo material con el del pasaje que acaba de pasar, se sustenta principalmente sobre el uso constante de la misma figura (fusa) y la elaboración estructural general del diseño que se forma (*célula melódica + bloque o construcción vertical*). Sin embargo, adquieren variedad en comparación a ésta al incrementar la *regularidad del patrón* con lo cual también disminuye la *distancia temporal* entre estos eventos que suceden al interior del pasaje, que ahora se dan de manera irregular, pero continua.

Es posible distinguir principalmente la cantidad de notas que abarca cada célula que precede cada bloque, al igual que se hace fácil reconocer los cambios en ella ya que la *individualidad del perfil* varía un poco cuando invierte el registro de los bloques y lo ubica por encima del intervalo melódico, que a su vez, incrementa.

La configuración interválica de las construcciones verticales evidencia la misma interválica general de varios bloques que participaron en pasajes anteriores reforzando su uso, sin embargo, debido a la falta de *similitud entre estos pasajes*, se hace más difícil el reconocimiento de esta característica. Esto, sin mencionar que la propia configuración interválica interna de estos bloques (un intervalo de 10 y uno de 1) no tiene una alta *regularidad del patrón*, ya que se ha logrado esta interválica general mediante varias sumatorias de intervalos; contrario a la interválica general que es uno de los elementos comunes a varios pasajes de la pieza al constituir una construcción vertical que oscila un semitono alrededor de la octava como ya se describió en la situación analítica correspondiente al nivel *poiético inductivo*.

Se podría decir que, el pasaje tiene bastante unidad dentro de sí mismo y que los cambios en los patrones que forma son reconocibles debido a que se dan pocas variables. Es evidenciable que mantiene elementos en común con otros pasajes anteriores al seguir manteniendo la figuración (fusas) y al darle importancia a los intervalos de construcción (intervalos de 6, de 3 y de 1, principalmente). A pesar de esto, podemos ver cómo expresa de distintas maneras el diseño estructural general repetitivo que se manifiesta. Aunque varía algunos elementos que alteran la *individualidad del perfil* como la configuración interna del bloque, o el registro de la célula y del bloque, entre otros, no altera suficientes como para perder la *similitud en la construcción de los patrones*.

Los cambios más pronunciados vienen, como de costumbre, finalizando el pasaje y entrando al siguiente, donde hemos visto cómo en varias ocasiones rescata parte del material, y junto a uno nuevo, propone una idea nueva. Al igual que en la parte final del pasaje anterior donde manteniendo el sentido del movimiento, el registro y la figuración del intervalo melódico que precedía el cluster, lograba formar una pequeña célula que servía como transición, el intervalo y las notas usadas al inicio del sistema 34 recurren a la *individualidad del perfil* para mantener la *similitud en la*

construcción y reforzar la fuerza de conformación recibida para este momento de transición.

La figuración se mantiene, sin embargo, la *identidad del perfil* se desvanece en este material de transición y se pierde casi totalmente cuando comienza a participar la nueva dinámica y vuelve a variar el perfil regresando a aquel perfil ondulado similar al de los pasajes anteriores (sistema 10 y sistema 26). La *individualidad del perfil* de la línea larga en fusas con un movimiento ondulado ha perdurado durante la mayoría del movimiento. Estos dos sistemas refuerzan su aparición, disminuyendo la *distancia temporal entre los eventos*, permitiendo que la característica sea más reconocible.

La línea surge a partir de un salto desde la última nota del material de transición y vuelve a mostrar la *similitud en la construcción* con las otras líneas de los pasajes mencionados previamente al compartir la figuración, el perfil, el registro y la configuración exclusiva a partir de intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4 con sólo un movimiento representado una excepción (intervalo de 6). Es decir, esta configuración ha sido primordial en el desarrollo del Preludio, con apariciones consecutivas durante un largo período. Esta continuidad obtenida a partir de la corta *distancia temporal entre los eventos* y a la *similitud en la construcción de las ideas* le da una relevancia mayor durante la observación de la estructura.

La duplicación progresiva de la línea podría medianamente recordar la subdivisión rítmica con la que se prepara el pasaje del sistema 22, sin embargo, la *distancia temporal entre los eventos*, la *variedad de eventos que intervienen* y la mediana *similitud en sus construcciones*, alejan esta percepción.

Esta segunda línea, aunque mantiene la misma figuración y dinámica que la inicial, construye un perfil de movimiento diferente al usar más frecuentemente intervalos más amplios que el intervalo de 4 y, consecuentemente, abarcar un mayor registro

con un perfil ondulado más pronunciado. Esta segunda línea refuerza la *regularidad del patrón* y la *similitud en la construcción del material nuevo*, sin embargo, a la vez, debido a las modificaciones mencionadas, desvanece y varía la *individualidad del perfil*. Esta pérdida puede no ser lo suficientemente intensa como para evidenciar un contraste alto o mayor.

Ya que este evento tiene una corta duración, rápida y súbitamente, un nuevo pasaje inicia evidenciando un cambio aún más pronunciado en la estructura y su contenido. Es posible evidenciar que la *individualidad del perfil* fue ampliamente variada, y que la *similitud* de este material con el anterior se sustenta en la figuración principalmente. Sin embargo, desde la perspectiva interior del pasaje, es posible confirmar la alta *regularidad del patrón*, la corta *distancia temporal entre los eventos* y la *poca variedad de procedimientos que intervienen* o afectan el material durante su sucesión, ayudan a mantener la identidad del pasaje.

Los procedimientos de desarrollo realizados durante este pasaje no son de alta complejidad, y debido al estado de las relaciones recién observado, la percepción del diseño que construye el pasaje se hace más fácil. Es posible que los procedimientos aplicados a las células del diseño no sean identificados por todos los oyentes, sin embargo, el pasaje muestra una unidad mayor que es identificable en su diseño rítmico repetitivo, en el uso de las mismas alturas, y en general, en la *regularidad del patrón*.

Esta regularidad concluye con un salto descendente y un cambio en la dinámica (que acentúan el cambio en la *individualidad del perfil*) con el que comienza una corta y rápida parte donde, debido a la *variedad de eventos que intervienen* en tan corta *distancia temporal*, resulta difícil asociarla a las ideas presentadas anteriormente.

Es decir, la línea evidencia diferentes perfiles de movimiento que mantienen parte de la *similitud en la construcción* de varios pasajes, pero que crean una identidad

diferente debido a la *individualidad de su perfil*. La duración del evento, el ascenso en el registro y en la intensidad de la dinámica, suman a la *variedad de estos eventos* y construyen una línea ecléctica, que parece comportarse de manera más errática a las anteriores debido a esta *variedad de eventos que intervienen*.

Es posible evidenciar en ella un diseño rítmico como el del pasaje del sistema 31 (invertido, primero el intervalo armónico y luego el intervalo melódico de 6), la intervención de un bloque cuya configuración mantiene una *similitud en la construcción* con los bloques del pasaje iniciado en el sistema 30. A la vez, se evidencia el uso constante de la fusa en la construcción de las líneas que componen grandes partes de la textura como elemento común a la mayoría de pasajes.

La pausa del calderón y la expresión del diseño rítmico que se evidenció anteriormente (figuración larga – figuración corta – figuración larga) dan por terminada la percepción de un desarrollo largo que mostró varias ideas contrastantes, pero que fue capaz de darles coherencia o unidad a partir de la permanencia de ciertos elementos que fueron constantes en la construcción.

Con la presentación, nuevamente, de aquella configuración rítmica y textural, aunque variada en ciertos detalles, se mantiene la *individualidad en la configuración*, y no se pierde tanta *similitud con la construcción* de aquel evento. Y, a pesar de que la *variedad de eventos que intervienen* entre estas dos apariciones de esta configuración textural fue numerosa, y que la *distancia temporal entre los eventos* fue amplia, la *individualidad del perfil* de aquella configuración y la *regularidad dentro del patrón* se manifiestan casi como en aquella primera ocasión (sistema 15); siguiendo la frase es posible evidencia que los cambios dinámicos que rápidamente se presentan no desvanece la identidad del diseño sigue siendo posible asociar este material al mencionado recientemente.

El primer movimiento finaliza con el material representante de la idea inicial o que abre la obra siguiendo otro calderón que trae consigo otra pausa, es decir, las dos texturas principales e ideas generales de construcción se muestran sintetizadas como últimas secciones del movimiento, separadas por un calderón que acentúa su exposición.

La *distancia temporal entre estos eventos*, junto a la *variedad de eventos que intervienen*, afectan la percepción de este vínculo entre el comienzo de la obra y su final. Sin embargo, no se hace imposible evidenciarlo gracias a la *regularidad del patrón* y a la *similitud en la construcción de la idea*, que exponen la identidad de este material con suficiente claridad.

Es posible entonces observar el movimiento en retrospectiva y evidenciar que la fuerza de conformación percibida puede llegar a ser más fuerte al interior de los pasajes que entre pasajes. El material encuentra similitudes a medida que avanza, pero la ausencia de repeticiones literales hace que estas semejanzas sean solo entre algunos elementos de una serie de ideas y material común a la gran mayoría del movimiento.

El material y las ideas evidencian dos ideas generales de construcción contrastantes. En el caso de la relación entre micro y macro-estructura, la *gran variedad* de ideas y material que interviene entre las partes medianamente similares, debilita la fuerza de conformación, y como se mencionó, las asociaciones que pueden realizarse encuentran un débil vínculo en algunas ocasiones. Es decir, a pesar de que los elementos que se mantienen en común de un pasaje a otro, la *similitud* en cada construcción se basa en pocos elementos comunes y no en la inclusión de un diseño completo, obligando al analista a tener serias cautelas frente a la pertinencia estética de estas relaciones en el movimiento.

, sin embargo, es dentro de las mismas frases o pasajes de construcción que el material evidencia una mayor unidad, y consecuentemente, permite asignar una identidad.

Las relaciones que más afectan la percepción de los vínculos entre las dos partes del movimiento donde es evidenciable la configuración rítmica *figuración larga – figuración corta – figuración larga* son *la distancia temporal entre eventos* y *la variedad de eventos que intervienen*. Por el contrario, las relaciones que más influyen en la percepción del material construido con la misma figuración, son *la regularidad del patrón* y *la individualidad del perfil*. Estos dos factores son los encargados de acentuar la variedad constante y “esconder” los elementos comunes.

El siguiente movimiento de la pieza, las *Variaciones*, al estar construido bajo el sustento rítmico de un compás, y presentar un tempo menos rápido, construye un contexto donde se hace más fácil organizar el material expuesto y, consecuentemente, su percepción. Al exponer su tema y su repetición acompañada evidencia ciertas ideas y cierto material que, como lo dice el nombre del movimiento, va a variar constantemente. Así, el desarrollo del tema muestra de forma progresiva el desvanecimiento de *la regularidad* del tema y de *la individualidad de su perfil*. A medida que se presentan las variaciones los vínculos se hacen más débiles y constituyen una fuerza de conformación percibida diferente.

Es posible evidenciar que al comienzo del tema hay una repetición del primer movimiento configurado de manera similar (con el mismo intervalo en el mismo sentido, y con las mismas figuras) que parecen simular una repetición de esa primera célula del tema, pero que se termina de desarrollar sin patrón. Aparte de éste, no hay otros movimientos u otras características, que se asemejen entre ellas y que destaquen por *la individualidad de su perfil*.

Junto a la repetición del tema dentro de su misma exposición, es posible evidenciar el comienzo del motivo o diseño rítmico que debido a la *individualidad de su perfil* y a la *similitud en la construcción* entre éste y futuros diseños, constituirá una relación fuerte que ayudará a equilibrar el material en busca de unidad. Lo que se hace necesario mencionar de esta repetición es el surgimiento de un acompañamiento donde el diseño rítmico y los procedimientos aplicados a él son evidenciables debido a la *regularidad* del material y su estructura y a la *similitud* entre los diseños resultantes de estos procedimientos. Ya veremos cómo esto es más evidenciable a nivel *intra-motívico*, al igual que en el Preludio.

Para la primera variación, las nuevas indicaciones de expresión y de tempo, más la subdivisión rítmica del diseño acompañante del tema evidencia una primera modificación en la *individualidad del perfil* y disminuye en los primeros grados la *similitud* entre este material y el acompañamiento anterior. A pesar de que se mantiene la idea estructural del diseño rítmico, suficientes elementos son modificados como para diferenciar el material y comenzar a mutar los elementos en común.

A pesar de que mantiene aquel elemento del diseño rítmico (silencio + figuras), modifica el perfil de movimiento y la *regularidad en la presentación* del diseño, causando que la *similitud en la construcción* comience a desvanecerse. Debido a ésta pérdida en la *individualidad* o identidad del diseño, se hace más difícil reconocer el vínculo que tienen con el tema primero.

En la repetición del tema que completa esta primera variación se desvanece aún más la *individualidad del diseño* y, consecuentemente, también lo hace la *similitud* con sus presentaciones anteriores. Esto sucede gracias a la nueva *variedad de procedimientos aplicados* que, aunque mantiene una pequeña parte del material, como la línea en semicorcheas, cambia la gran mayoría introduciendo un motivo que ocupa el compás entero, y que se puede ver repetido durante el pasaje con

mínimas variaciones (de contenido). Incluso es posible evidenciar una pequeña añadidura al diseño rítmico que la hace alejarse en pocos grados de su *identidad original*.

A nivel interno, su *regularidad* es alta, al igual que la *individualidad del patrón*, y la *distancia temporal* es mínima o nula ya que ocurren compás a compás, lo que a su vez minimiza la *variedad* de estrategias o eventos que intervienen. Sin embargo, a pesar de fuerte unidad interna, el pasaje muestra varios grados de separación con la exposición del tema al haber rescatado más explícitamente el material del acompañamiento del tema que el mismo tema. La configuración interválica de los bloques, la cual vuelve a evidenciar una distancia general de 11 semitonos, como hizo en varias ocasiones durante el Preludio, pierde fuerza de conformación debido a la *distancia temporal* entre estos eventos y a la *variedad de situaciones* que suceden entre estas expresiones de la configuración interválica.

La construcción de un patrón rítmico durante esta *variación* altera la *similitud en la construcción* de las distintas expresiones del tema que conforman las *variaciones*. Es decir, hasta este momento, ninguna otra *variación* ha sido tan contrastante como ésta, debido nuevamente, al rescate de elementos sencillos como material común y la introducción de nuevas aplicaciones.

Gracias a la *regularidad del patrón* y la *similitud en la construcción* de cada compás se acentúa la fuerza de conformación que puede ser percibida en este pasaje. Las distintas expresiones de la interválica de los primeros movimientos de la línea que se da compás a compás, al variar en pocos grados (altura donde comienza y máximo dos intervalos), pueden mantener su fuerza de conformación. Sin embargo, se hace necesario recordar que la percepción, a pesar de sustentarla bajo la fórmula estética de Leonard Meyer, sigue siendo un elemento extremadamente subjetivo, y que la identificación de las estructuras y los procedimientos varía en función de las habilidades del oyente o analista.

La siguiente variación vuelve a mostrar una configuración de material similar a la del inicio de las variaciones, por lo menos, a su primer compás. Los elementos modificados (la dinámica, la naturaleza de la línea que ahora está compuesta por intervalos armónicos de 12, la indicación de carácter *pesante*) no son suficientes para alterar la *individualidad del perfil* y alejar la *similitud* entre sus construcciones. Como tal, es posible evidenciar el diseño y asociarlo con su “lugar de procedencia”.

Los factores que, por el contrario, evitan que la percepción de este evento sea igual a la del compás primero, son los elementos texturales ya nombrados junto al cambio en la *regularidad del tema*, el cual ya no es expone en su totalidad, sino que se trabaja principalmente el motivo ofrecido por el primer compás. Esta fragmentación del tema permite el reconocimiento del origen del material y establecer un vínculo, sin embargo, no permite la reconstrucción total e igual de aquel tema.

Este material que tanto se asemeja y mantiene *la individualidad en la construcción* es suficiente para recordarlo y contrastar con el complemento de la segunda variación donde la identidad del perfil varía en grados de separación. Aunque este compás de esta nueva *variación* (33) se expresa casi de igual manera que el primero, la estructura entera del pasaje lo muestra como sólo una parte de su construcción. El procedimiento canónico y de trasposición aplicado al diseño del compás cambia la naturaleza de la percepción en seguida al identificar una especie de movimiento repetitivo que en la exposición original no se da. Así, la *similitud* entre estas dos construcciones se aleja después del primer compás.

En la continuación de esta *variación*, es decir, después del procedimiento repetitivo, sucede un material nuevo, pero que, sin embargo, comienza con un movimiento de 6 descendente casi como queriendo recordar el primer intervalo del tema. A pesar del mantenimiento del intervalo y su sentido descendente, la figuración, las alturas y demás elementos del contexto alteran la *individualidad* del perfil haciéndolo perder

mucha fuerza de conformación que no le permite al oyente establecer una relación de conexión entre estos movimientos.

A pesar de que las líneas presentan la figuración principal de la exposición del tema y su acompañamiento, la *individualidad* o *identidad* del perfil se ha desdibujado debido a los cambios en la *regularidad del diseño*. Sin mencionar que la *variedad* de eventos que han intervenido afectan también la fuerza de conformación percibida. Así, el recuerdo del material inicial que se consigue con la exposición del material de su primer compás es luego cancelado con los pronunciados cambios en la *identidad* del material.

La cuarta *variación* (iniciada en el compás 45) es probablemente la que menos fuerza de conformación trae consigo debido al alto número de cambios aplicados al material. La configuración textural salta varios grados de separación para resultar en un material con poca *similitud en la construcción del material* en comparación con las *variaciones* anteriores. El tempo, la dinámica, la configuración rítmica, la interválica dominante dentro del material y la constante marcación en bloques son los elementos principales que afectan el cambio en la *identidad del perfil o tema*. Estas numerosas modificaciones alejan la *similitud* entre el tema principal y esta *variación*.

A nivel interno del pasaje, se puede volver a evidenciar una consistencia similar a la de la segunda variación, donde un diseño rítmico repetitivo le resta variedad, pero le aporta unidad. La construcción exclusiva del pasaje a partir de bloques aleja el tema de esta configuración y las relaciones de conformación se debilitan.

La constante configuración interválica de los bloques puede ser reconocida debido a sus numerosas repeticiones, es decir, a la poca nula *distancia temporal* entre cada célula rítmica que permite percibir estas configuraciones consecutivamente. Es decir, como se mencionó recientemente, la consistencia dentro del pasaje es alta

debido a la construcción de un motivo que mantiene varios elementos constantes (interválica, diseño rítmico, registro y perfil de movimiento), sin embargo, debido a que estos elementos contrastan tanto en comparación con el material de las variaciones anteriores, no es muy factible asociarlo con ideas previas.

Esto no quiere decir que el material sea completamente nuevo para la obra, es posible encontrar ciertas suaves semejanzas en su construcción como su composición a partir de bloques en el pasaje iniciado en el sistema 12, o su agrupación en tres figuras similar a varios diseños del pasaje del sistema 31. Sin embargo, dichas semejanzas, no son lo suficientemente cercanas como para afirmar que haya una alta *similitud en sus construcciones*, sin mencionar que la gran *distancia temporal* entre estos eventos y la alta *variedad de eventos que intervienen* le restan fuerza de conformación a este “vínculo”.

La segunda parte de esta *variación* muestra unas semejanzas al aplicar procedimientos combinatorios en la estructura y en la construcción del material, que también es hecho en bloques, sin embargo, las diferencias que muestra son también con un alto grado de separación. La figuración constante en corcheas, la distribución del diseño (la cual no evidencia un salto del registro bajo al alto, sino que abarca los dos registros por medio de la duplicación de un intervalo armónico), y en menor medida la fluctuación rítmica ofrecida por el *rit* en el tercer tiempo de los primeros cuatro compases, alteran la *individualidad del diseño* y alejan la *similitud* entre la construcción de las dos partes.

Viendo en retrospectiva la *variación* es posible evidenciar que las dos partes son altamente herméticas, rígidas, con una identidad contrastante a los resultados texturales principales y más comunes construidos desde la participación de una o más líneas. Y, debido a que las más fuertes diferencias se presentan en pocos elementos como en la agrupación y la construcción rítmica y de perfil de la célula

con la que se distinguen las agrupaciones con identidad, es posible establecer un débil vínculo entre las dos ideas o dos partes.

Los procedimientos de combinación o estructuración de la variación sustentados sobre las agrupaciones de cuatro corcheas a las que se les pueda dar una identidad son afectados en su percepción gracias a la *variedad* dentro del material que puede hacer irregular la distribución del diseño evitando que forme un patrón propiamente. Sin embargo, gracias a la estabilidad motivica del pasaje y a la progresiva y pequeña variación que éste realiza sobre su material, la fuerza de conformación percibida puede llegar a ser alta; es posible evidenciar cualidades positivas en las demás relaciones que permiten percibir el pasaje con bastante unidad y con suficiente *similitud* a su parte previa.

La ausencia de patrón o de repetición entre una agrupación y su siguiente establece un contexto aleatorio que es fácilmente contradicho en el último compás de la variación (60) cuando se da una repetición del material que había venido sonando durante la mayoría de compases (el bloque E y el bloque C). Esta contradicción en el último compás de la *variación* no va a servir esta vez como transición, sino por el contrario, sirve para acentuar el contraste entre este contexto rígido y el siguiente, que evidencia nuevos sucesos en la estructura.

La siguiente *variación* fortalece medianamente las relaciones de conformación en una escala más macro-formal, al rescatar una característica exclusiva del Preludio: la ausencia de compás. Este elemento, sin embargo, es aplicado bajo el contexto del tema y sus *variaciones* y evidencia una identidad que no se había percibido hasta ahora en la obra mediante los seisillos que construyen la aplicación del diseño rítmico mostrado en el compás 9 (silencio + figuras del mismo valor del silencio) y que se resaltó como relevante para la construcción desde ese momento. Es decir, a pesar de la inclusión de esta característica en la construcción de la nueva *variación*, los demás elementos musicales crean otra *individualidad en el perfil* y

alejan las *semejanzas en sus construcciones*, sin mencionar que la *variedad de eventos* que suceden y la *distancia temporal* entre el Preludio y esta variación disminuyen aún más la fuerza de conformación percibida entre el vínculo. Es posible, sin embargo, pensar que el regreso temporal de esa característica busca fortalecer las conexiones y acentuar la unidad conceptual de la pieza, a pesar de su complejidad para percibir esto.

Aunque está escrito sin compás, parte de su configuración se asemeja a aquella de la segunda variación (compás 25) donde el diseño rítmico se acompañaba con una figura de larga duración y la línea se construía en semicorcheas configurando un movimiento curvo. La ausencia de compases modifica la *regularidad del patrón* y la *individualidad del perfil*, sin embargo, la *similitud entra las construcciones* se sustenta desde los elementos recién mencionados. Otro factor que afecta la posible fuerza de conformación percibida es la *distancia temporal* entre estos eventos, y, en menor medida, la *variedad de eventos que intervienen*. Se dice que en menor medida debido a que la cualidad de los eventos que intervienen es contrastante, es decir, acentúa la vuelta a una configuración como esta.

Al evaluar las configuraciones dentro de la variación es posible evidenciar la estructura que se forma a partir del motivo extendido y sus modificaciones. A nivel general, la estructura sistema con diseño x3 + sistema sin diseño (acompañado de una figuración larga) x1 + sistema sin diseño x3 + sistema sin diseño (acompañado de una figuración larga) x1 + sistema sin diseño x2 (sólo semicorcheas) que construyen los sistemas (algunos con diseño rítmico, otro sin este) evidencia una cierta *regularidad* que puede ser percibida debido a la estabilidad en la *similitud de cada perfil* y en el ordenamiento de estos pequeños cambios que imprimen identidad a cada sistema en función del pasaje.

La *individualidad del perfil* y la *regularidad de la estructura* ayudan a percibir con más fuerza el contenido del material, es decir, la configuración interválica de los

cuatro seisillos con los que se construye cada sistema puede ser reconocida debido a que sus constantes repeticiones, los pocos cambios aplicados a ésta y la nula *distancia temporal* entre cada seisillo que no da oportunidad para que nuevos eventos intervengan, establecen un contexto estable donde los cambios de contenido pueden ser identificados con mayor fuerza de conformación.

La configuración interválica de cada seisillo forma una configuración patrón a nivel del sistema cuando se organizan las cuatro agrupaciones. Son estas las configuraciones grupales o generales con la que se construye la estructura del pasaje. Es posible evidenciar que los dos primeros sistemas de la variación (61 y 62) configuran el mismo tipo de estructura, el sistema 63 introduce unas primeras variaciones a ésta, y el sistema 64 cambia aún más la *individualidad* del diseño, no tanto como para recocerse como material nuevo, pero sí como para establecer una estructura con identidad propia. En términos generales, la percepción de los procedimientos al interior de la *variación* es más propensa a ser evidenciable debido a su contexto estable y regular, por el contrario, cuando queremos asociar el material a alguna idea presentada anteriormente las relaciones de conformación no evidencian lazos tan fuertes como para establecer un vínculo directo.

Es posible evidenciar en la parte final del pasaje (los últimos dos sistemas, 69 y 70) una extensión de la línea ondulada en fusas que mantiene un nivel más alto de *similitud con construcciones* previas debido a la figuración y su perfil. La cantidad de veces que se mueve con las distancias de los intervalos constructores también refuerza la percepción constante de éstos. A pesar de la *similitud* entre esta línea y líneas anteriores, la fuerza de conformación percibida no es igual a la de aquellos eventos debido a la *variedad de eventos que han intervenido* y a la *distancia temporal* entre los materiales comparados, que se encargan de debilitarla.

La sección final del movimiento evidencia un regreso a la configuración textural que resultó en la exposición del tema y su acompañamiento. El diseño rítmico vuelve a

presentarse con las figuras con las que se presentó originalmente, acentuando la *similitud en la construcción*. La amplia *distancia temporal*, la gran *variedad de eventos que intervienen* y la *regularidad del patrón* (que se desvanece poco a poco) debilitan el resultado de la conformación percibida, sin embargo, un vínculo puede asociarse entre este material e ideas previas de la pieza desde la figuración usada y su progresiva subdivisión, la interválica de la línea baja presentada en figuras largas sustentada en los intervalos que más han mostrado relevancia en la construcción y el desarrollo de las ideas (intervalos de 6, de 3, y de 1), y la medianas semejanzas entre el diseño rítmico identificado como relevante y los diseños que esta idea evidencia.

A pesar de que, compás a compás, la *individualidad* del perfil se desvanece, hay un elemento al inicio de cada compás que se mantiene casi como estándar para toda la sección final. El intervalo de 11 que se forma al inicio de cada compás entre la nota de figuración larga en el registro bajo y la primera nota de la línea en figuración corta del registro superior mantiene una cierta *regularidad* del patrón que, al presentarse compás a compás, es decir, con poca *distancia temporal* entre cada presentación, refuerza las posibilidades de conformación percibida.

Por el contrario, los movimientos contruidos a partir de los intervalos constructores en la línea baja, pierden fuerza de conformación al incrementar la *variedad de eventos que intervienen* entre éstos (en la línea superior), que roban la atención y evidencian otros procedimientos. Sin mencionar que la misma *individualidad del perfil* es mínima debido a que es sólo una nota en figuración larga.

La intervención final del movimiento, al ser sólo un ataque en blanca no comparte muchos elementos estructurales con otras ideas, sin embargo, evidencia una serie interválica sobre la que se trabajó en algunas ocasiones.

En retrospectiva es posible afirmar que, dentro de las *variaciones*, la *individualidad del tema* se desvanece progresivamente y, que el material usado para desarrollar, debido a las nuevas condiciones rítmicas y formales que propone el movimiento, no tiene tantos elementos en común con el material presentado en el Preludio. La *regularidad del patrón* también se pierde poco a poco, y a pesar de algunas intervenciones que recuerdan la configuración textural con la que inician las variaciones fragmentan el desarrollo, es evidenciable como a medida que avanza el movimiento, se presentan cambios de mayor grado que afectan la fuerza de conformación percibida del material.

El último movimiento de la pieza, *Presto Alucinante*, mantiene algunos elementos en común con el movimiento anterior como la cantidad de corcheas que caben en el compás o la influencia del diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio*. De igual manera, comparte otros elementos con el *Preludio*, como la velocidad y la dinámica principalmente fuerte. La percepción de los vínculos entre el material de este movimiento y el material de los movimientos anteriores evidencia la síntesis de las ideas y el material trabajados durante la pieza. Es decir, se proponen combinaciones de materia prima y de ideas que, una vez juntas, establecen nuevos vínculos o nuevas asociaciones que relacionan una mayor cantidad de micro-estructuras y fortalecen la fuerza de conformación percibida.

Es posible reconocer en inicio del movimiento un cambio dentro de uno de los elementos en común que tiene con el movimiento anterior, el uso de compás. A pesar de haber mantenido la figuración de 6 corcheas, cambia su agrupación y su marcación al pasar a un compás de 6/8, es decir, a un compás binario de subdivisión ternaria (contrario al de las *variaciones*, que era un compás ternario de subdivisión binaria). Este cambio en la organización rítmica tiene un fuerte impacto que se acentúa con el aumento del tempo (basta con recordar el nombre del movimiento).

El diseño inicial, con todos los bloques acentuados, junto a la agrupación de bloques que se expresan intercalados en el registro, y a la limitación de este material inicial, imprime una *individualidad* al diseño que se caracteriza por difuminar los acentos naturales del compás, pero que, delimitan el diseño y aumentan la *regularidad del patrón* a nivel interior.

Este diseño en corcheas pocos vínculos tiene con alguna otra idea, medianamente se asemejan la figuración y la construcción en bloques de este pasaje con el iniciado en el compás 53. Sin embargo, las grandes diferencias en el contenido, en el metro, y en la construcción del diseño y su agrupación, debilitan la *similitud* en la construcción al variar considerablemente la *individualidad o identidad del perfil*. Su repetición durante tres compases consecutivos le imprime una cierta *regularidad* que reforzará más adelante otro evento donde se le recuerda.

La primera idea que se hace posible vincular a otro material ya escuchado es la línea que surge en el compás 81, la cual nace desde la participación del diseño rítmico evidenciado en las *variaciones: silencio + figuras del mismo valor del silencio*. A pesar de que su contenido no evidencia el mismo perfil, el esqueleto rítmico conceptual se mantiene, esta vez incluso se presenta con la misma figura que lo hizo la primera vez. Se hace necesario recordar acá que, debido al cambio de compás a uno binario de subdivisión ternaria y al cambio organizacional que esta acción trae consigo, la agrupación de estas figuras se percibe de manera diferente. Esta fluctuación rítmica se acentúa con la indicación *pedal ad libitum* que tiene la posibilidad de continuar alejando la *similitud* entre las construcciones; el movimiento ondulado de la línea parece compartir un elemento con los perfiles de movimiento de las líneas en seisillos de semicorchea de las *variaciones* cuando observamos el registro que abarcan, la equivalencia de las figuras en función de sus respectivos tempos, y la agrupación ternaria.

El cambio de voces que ocurre en la repetición de la primera frase del *Presto* gana fuerza de conformación con la *regularidad del patrón* y la *individualidad de la frase*, que al repetirse de manera literal (sólo cambiando su registro) fortalecen estas relaciones. La poca *distancia temporal* entre estos eventos, ya que es una repetición inmediata de la estructura completa, y, por consiguiente, la nula *variedad de eventos que intervienen*, también acentúa y permiten reconocer la repetición de la frase, sin mencionar todavía que el acompañamiento constante de un motivo construye un contexto estable sobre el cual los movimientos naturales de la línea melódica pueden percibirse.

Entre este material y el del siguiente pasaje permanece un elemento en común, la figuración en corcheas, la cual es incluso incrementada, pero que consecuentemente, alteran la *individualidad de la frase*, junto al cambio en el perfil de movimiento, el incremento de la *regularidad* del patrón, que lo hace, en cierto sentido, más rígido, y las seguidas transiciones dinámicas que ocurren en tan poca *distancia temporal*.

Debido a la estabilidad rítmica del pasaje, los cambios en la *identidad* de cada diseño de cada compás encuentran un espacio estable para variar las alturas y distancias, y debido al rápido tempo es posible no identificar la configuración precisa de cada compás, es decir, la *variedad de eventos que intervienen* hace evidentes los cambios en el contenido, pero no queda fácil precisar cuáles fueron exactamente, sin embargo, el perfil de movimiento (el sentido del movimiento general de la célula) se convierte en el elemento más relevante para la percepción de desarrollo y de variedad en este pasaje, debido a que comienza siendo un elemento estable en los tres primeros compases y luego comienza a variar progresivamente al invertir los sentidos de las líneas y hacia el final construir un nuevo perfil.

Al observar los procedimientos aplicados a este pasaje es posible reconocer que éstos suceden tan rápido y son en grados tan pequeños que no crean un gran contraste uno a uno, sino que es la sumatoria de estas variaciones las que crean un contraste balanceado donde alterna la *individualidad del material*, pero conservan varias *similitudes en las construcciones*; así, los materiales que más se oponen o contrastan, se van encontrando poco a partir de la síntesis con otros materiales. Estos intrínsecos procedimientos de alta complejidad son difíciles de percibir en la mera escucha de la pieza. Vale recordar que esta percepción es observada después de la observación de las estructuras.

Es posible evidenciar que durante este movimiento la estabilidad rítmica ha sido una característica principal, en parte, gracias al uso principal de una sola figura (corchea), el cual se mantendrá vigente hasta el final de la obra. El uso constante de una sola figura es clave para la sensación del incesante desarrollo y síntesis característico del movimiento.

A pesar de este elemento constante, las ideas construidas reflejan diferentes *individualidades* bajo una similar *regularidad del material* que acerca las *similitudes entre las construcciones*, pero que permite asignar identidades únicas a cada pasaje.

Siguiendo esta idea podemos ver en el compás 103, nuevamente, un material que parece funcionar como una leve transición al hacer más fina la textura volviendo a una línea, principalmente descendente, que comunica con un diseño de alta *similitud en la construcción* al diseño inicial del movimiento.

Los compases 104 y 105 comparten varios elementos con el material inicial como la rítmica, la dinámica y la distribución o forma, sin embargo, al simular una síntesis de aquel primer material, pierde parte de la *individualidad del perfil*, por ejemplo, en el compás 104 no hay una participación de bloques como sí hubo en el compás 78,

o el mismo hecho de que es sólo un recuerdo breve y no tan fuerte de aquel material que sucede en menos compases. La fuerza de conformación es media debido a estas variaciones mencionadas, es posible reconocer el vínculo, aún más cuando vemos que las indicaciones de expresión, *senza pedal* y *pedal ad libitum*, acompañan a sus respectivos diseños.

Con el compás 106 nace una expansión de la idea en corcheas cuya alta *similitud en la construcción*, su no tan larga *distancia temporal*, y la permanencia de la *individualidad* del perfil de los compases 81, 82 y 83, crea un vínculo que evoluciona una vez se expande hasta el compás 114: toda la línea que abarca estos compases (106-114) mantiene las características del movimiento (con diversos intervalos) y del perfil ondulado con un amplio rango; aunque esta línea abarca un registro más amplio, la forma del movimiento acentúa la *individualidad* del perfil y la *similitud* que tienen.

Las sencillas repeticiones interválicas que se realizan estratégicamente en los compases 111, 112 y 113 resaltan debido a que no modifican la *individualidad del perfil*, sino que actúan dentro de él, y junto al contexto rítmico y textural estable, ganan fuerza de conformación. Estas acciones, aunque no representan un patrón o un diseño repetitivo, constituyen las acciones más elaboradas del pasaje; aquellas que muestran una especie de repetición o elemento mayor común.

Los compases de transición son fácilmente reconocibles debido al cambio notorio del perfil de movimiento que altera la *identidad de la línea* que venía sonando. Sin embargo, a causa de la constante marcación de corcheas, no crean tanto contraste con la línea ondulada que recién pasó, pero sí con el material que anticipa.

A pesar de que la figuración constante en corcheas, y el trabajo en líneas se da de manera seguida, más que el trabajo con bloques, las ideas del *Presto* parecen establecer vínculos más débiles con el material de los movimientos previos. La

individualidad de los perfiles no parece asociarse fuertemente a ninguna de algún pasaje anterior, esto no quiere decir que no haya elementos en común, sino que simplemente aporta sus propias ideas y material al igual que los movimientos previos. Como consecuencia, la fuerza de conformación es mayor cuando la observamos en un plano *intra*, es decir, esta parte del material encuentra una mayor unidad con sus partes precedentes directas que con aquellas ubicadas en los otros dos movimientos.

El siguiente pasaje, por el contrario, comienza con una configuración rítmica que es posible asociar a otros pasajes y reconocer. Se trata del diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio*, que también se junta con un bloque en blanca con puntillo que acompaña el silencio. Este diseño tan usado en la construcción de diversos pasajes durante la obra crea un vínculo con material anterior y parece anunciar el comienzo de la síntesis de material que se da en este movimiento.

Es posible realizar una primera asociación de este diseño con su presentación previa en el compás 81 a partir de la alta *similitud* en su construcción y la alta *regularidad del patrón* que mantienen la configuración original de los elementos que participan en el evento (figuras y ordenamiento).

Surgen dos líneas simultáneas que comparten el mismo perfil de movimiento y en las que se aplica un intrínseco procedimiento de construcción en cuanto a su contenido de alturas. La identificación de este procedimiento se facilita a partir del diseño rítmico y del perfil de movimiento que mantienen conjuntamente las líneas el cual imprime *regularidad e identidad* a la idea, a la vez que fortalecen el vínculo con ideas previas.

Es en el compás 124 donde la simultaneidad en el perfil de movimiento cesa y acerca el material a la siguiente idea. Así, en retrospectiva, el pasaje del compás

117 al 124, expresa una gran fuerza de conformación debido a la alta *regularidad* e *individualidad* del diseño, y a la nula *variedad de eventos* que intervienen.

La estabilidad rítmica para el siguiente pasaje se mantiene gracias a la continuación del principal diseño rítmico del movimiento (seis corcheas en dos grupos de tres) que continúan en la construcción de la línea del registro bajo. Por su lado, en el registro superior contrasta la independencia de la línea y la oposición rítmica de las tres negras que participan en la construcción de la línea melódica en el inicio de este pasaje, con la simultaneidad de las líneas en el pasaje que recién acaba. Este cambio en el material que permite la configuración de un nuevo *perfil* representa un cambio en la *individualidad* de la idea musical suficiente para alejar la *similitud entre su construcción* y el pasaje que apenas queda atrás.

El bajo ostinato que se construye a partir del diseño rítmico recientemente mencionado aporta *regularidad al patrón* y aumenta la *similitud en la construcción* entre este evento e ideas previas; la poca regularidad en el diseño del registro superior evidencia su movimiento más libre que aleja la *similitud entre la construcción* de este pasaje y el anterior.

El paso a la siguiente idea se da sin ningún material de transición. Esta idea evidencia una súbita intervención de otra síntesis del material inicial que ayuda a fortalecer el vínculo al interior del movimiento ya que la *individualidad del evento* y la *regularidad del patrón* incrementan la fuerza de conformación percibida. A pesar de la gran *variedad de eventos* que intervienen y la *distancia temporal*, la identidad de la idea sobrepasa la influencia de estas relaciones.

Este material inicial que vuelve a presentarse, lo hace de manera resumida, es decir, no es una repetición literal en cuanto a la cantidad de repeticiones y de compases que abarca, sin embargo, sí presenta las dos primeras ideas que conformaban la breve introducción del movimiento. Es decir, el diseño rítmico que ha venido

evidenciando su importancia desde las *variaciones* hace una breve aparición donde su material es luego aprovechado como material de transición y prepara parte de la configuración de la siguiente idea; la aparición de este diseño rítmico fortalece nuevamente las asociaciones entre el material de este movimiento, y el material entre movimientos.

Aunque este material resulta tan contrastante en varios aspectos con pasajes anteriores, su configuración rítmica mantiene la figuración de seis corcheas, ampliando la influencia de esta constante en el encadenamiento formal.

En el compás 136 inicia el nuevo pasaje y muestra una ampliación del diseño con el que se realizó la irregularidad rítmica del compás 125, es decir, los valores binarios antes ocupados por negras son ahora ocupados por blancas que crean una equivalencia de ese mismo efecto a una escala mayor, representado esta vez en la cantidad de compases que toma este evento. La *similitud entre estas construcciones* se sustenta en la figuración del bajo, que, sin embargo, ya no forma un bajo ostinato sino por el contrario, vuelve a evidenciar un movimiento más libre. La alta *regularidad* en el patrón que se da con el material del registro superior y la *individualidad* del perfil de la idea que, a pesar de algunas variaciones en la estructuración, mantiene la *similitud* de las micro-estructuras

El uso de una determinada cantidad de bloques en el registro superior, la expansión del diseño rítmico y el movimiento libre de la línea del bajo alteran suficiente cantidad de elementos como para crear otra *individualidad* en la configuración de esta idea y alejar la *similitud* entre esta construcción y los pasajes anteriores que también incluyeron una línea con marcación constante de las corcheas en las agrupaciones naturales del compás.

Los procedimientos al interior de los bloques y en la organización rítmica de éstos se acentúan debido a la estabilidad rítmica que soporta estas variaciones de

contenido y les permite acentuar sus cambios. De esta manera, es posible la introducción de nuevo material que, a la vez, no es suficiente para alterar la *identidad* del pasaje y le permite mantener una alta *similitud* en la construcción compás a compás de la idea musical del pasaje.

La *regularidad rítmica* del pasaje es alta, a pesar del cambio en la agrupación de las figuras debido al cambio en sus valores, la segmentación de estas variaciones permite la identificación de dos organizaciones rítmicas diferentes, ordenadas y que no varían demasiado.

El encadenamiento formal en este movimiento ha sido fuerte gracias a la permanencia de ciertos elementos (principalmente rítmicos) que forman un sustento constante que puede ser percibido durante la sucesión de varias ideas.

El alcance del *mib1* al final del compás 143 prepara el contenido de las intervenciones verticales o bloques armónicos que participan en este pasaje. Sin embargo, aunque la llegada a esta nota acerca el material de las dos ideas, la *individualidad* de la nueva idea rescata principalmente la figuración de seis corcheas y la construcción de la línea a partir del casi uso exclusivo de la interválica principal de la pieza (intervalos de 1, de 2, de 3 y de 6), cambiando otra gran cantidad de elementos, como la textura a dos líneas, el diseño estructural de la línea, el cual involucra bloques contruidos a partir de dos intervalos armónicos que oscilan un semitono por encima de la octava (12+1) similar a la configuración de varias de las alturas que participaron en la sección propuesta en *lento* dentro del Preludio.

Es posible evidenciar que estas proporciones en las construcciones verticales se ha mantenido a lo largo de la pieza, sin embargo, la *variedad de eventos* que intervienen entre las situaciones donde se presenta esta característica, disminuyen la fuerza de conformación percibida, sin mencionar que la cualidad principal de esta característica es su valor conceptual en la construcción. Igualmente, la

individualidad de este material varía tanto en comparación a aquellas intervenciones previas donde se evidenciaban esta clase de construcciones, que la asociación o el vínculo se da entre la mera característica y no entre las totalidades del material.

El pasaje es bastante *similar* a aquel iniciado en el compás 117. El perfil de movimiento y el diseño rítmico que mantienen conjuntamente comparte la *regularidad del diseño* y acentúan su *similitud*, junto a la intervención del bloque que igualmente interrumpe la sucesión de la línea de manera parecida a como lo hacían los silencios en aquella idea del pasaje iniciado en el compás 117. Es decir, los movimientos conjuntos de las líneas y la simultaneidad en sus micro estructuras recuerda la *individualidad del perfil* de aquella idea.

Por consiguiente, al interior del pasaje es posible evidenciar el encadenamiento formal logrado a partir de esta síntesis de ideas que muestra la conjunción de un material repetitivo en la pieza (como las construcciones que oscilan un semitono alrededor de la octava) con una estructura de alta relevancia en la construcción y el desarrollo de la pieza (como el diseño rítmico constante del movimiento). La *similitud* de estos elementos con más de una estructura o parte de la pieza evidencia las asociaciones simultáneas que se pueden realizar para evidenciar una mayor fuerza de conformación a nivel general de la estructura de la obra.

El pasaje avanza con una organización mínimamente irregular sin que pierda su *individualidad* y la simultaneidad en el perfil de movimiento es fácilmente evidenciable debido al estable contexto rítmico del pasaje. Encontramos una variación de la figura dominante (corchea) al inicio del compás 151 que, debido a que no es un cambio de varios grados de separación en el elemento (ya que es reemplazada por una negra que está a sólo un grado de separación), no representa una gran alteración para su *individualidad*, al mantener la otra cantidad de elementos que componen el evento sin modificaciones.

Este tipo de cambios, ubicados hacia el final de una frase, suelen anticipar otros cambios mayores en la textura o en la estructura de la pieza como el que se inicia en el compás 152. La pérdida de *individualidad* se acentúa mediante la manipulación de importantes elementos para el pasaje como la existencia de una segunda línea, o la intervención de los bloques, o el cambio en la dinámica. Como tal, los compases 152 y 153 evidencian cierto grado de *similitud* en su construcción, sin embargo, simultáneamente, alteran con mayor profundidad la *regularidad* y la *individualidad* de la idea dentro de sí misma.

La idea continúa al retomar el manejo de la segunda línea en el compás 154. Esta acción sintetiza durante unos compases la idea de la ausencia de bloques y la suave dinámica con la idea de las dos líneas. Sin embargo, se acentúa la distancia de la *similitud* entre la idea de la primera parte del pasaje (144-151) y sus dos compases de transición al notar la falta de simultaneidad en el perfil de movimiento y en la configuración interválica de la segunda parte del pasaje.

Esta segunda parte de la idea sucede con otra *individualidad*, ausente de los elementos previamente mencionados y de la exclusividad en la construcción a partir de los intervalos de 1, de 2, de 3 y de 4 cesa, y, aunque no involucra demasiadas participaciones de otros intervalos, sí lo hace con mayor regularidad.

El procedimiento canónico aplicado hacia el final del pasaje en los compases 157 y 158 es afectado en su fuerza de conformación mediante las relaciones de *similitud en la construcción*, la cual cambia un poco al trasportar la primera célula del compás una octava abajo para su repetición y acompañarla con su continuación, y al dejar una sola figura en el primer tiempo de la línea baja mientras sucede la célula que inicia el procedimiento, es decir, la negra con puntillo afecta la *regularidad* del material, sin embargo, no hasta el punto de alterar su *identidad*. Aparte de este cambio en el registro y de su acompañamiento, el diseño se repite igual, tal y como lo hacen las dos siguientes células.

Se hace posible evidenciar la gran *variedad de eventos* que intervienen en este pasaje. Los vínculos establecidos gracias al uso del material y a la combinación de ideas de diferentes partes de la pieza fortalecen el encadenamiento formal y su unidad. El diseño rítmico común a la mayoría de pasajes del *Presto* (las seis corcheas naturales del compás) continúa estableciendo un sustento rítmico estable para soportar los procedimientos aplicados al material y hacer diferentes asociaciones entre las ideas de los tres movimientos de la pieza.

Nuevamente, es posible evidenciar un compás que contiene material de transición incluyente de las dos ideas que conecta. Así, en el compás 159, volvemos a percibir el bloque que participó durante la primera parte de este pasaje junto a un bloque en figuración larga (blanca con puntillo). Esta conjunción de material vuelve a demostrar una síntesis de ideas de construcción al combinar los intervalos que oscilan un semitono alrededor de la octava con una construcción vertical cuya interválica general evidencia un intervalo de 12 (es decir, la octava). Los dos tipos de construcciones se presentaron en diferentes ocasiones durante el transcurso de la pieza, principalmente en configuraciones armónicas, verticales, y ahora son usados simultáneamente como el resumen de un contraste.

Los cambios en este compás mantienen en mayor medida la *individualidad* de la idea, sin embargo, al introducir un nuevo bloque y reducir la textura a una sola línea que desciende en el registro, altera la *similitud* en la construcción.

La nueva idea incorpora la interválica general del bloque en registro bajo (intervalo de 12), el diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio*, el perfil de movimiento compartido conjuntamente por las dos líneas, la configuración interválica casi constante de los bloques, los movimientos melódicos exclusivos a partir de intervalos de 1, de 2 y de 3 entre bloques, la creación o conformación de una limitada cantidad de bloques que se repiten irregularmente o sin evidenciar ningún patrón, pero que debido a sus continuas participaciones establecen una

cierta *individualidad* en el perfil, y aumentan la *regularidad al interior* del pasaje. Éste, gracias a las características mencionadas, puede asociarse con diversas ideas de la pieza y fortalecer su encadenamiento formal; la conjunción de aquellos elementos evidencia la síntesis que se ha venido realizando durante este movimiento.

A medida que el pasaje avanza, su regularidad es mínimamente afectada: un cambio en la organización o ubicación que venía presentando el silencio del diseño donde es aplazado o movido al segundo tiempo del compás no representa una variación tan grande como para variar la *individualidad* de la idea o alterar su *regularidad* en grados varios.

La organización del siguiente material, iniciado en el compás 166, evidencia un contraste en la organización rítmica del material, la cual muestra tres grupos de dos corcheas en cada compás, contrario a los dos grupos de tres corcheas que tanto participaron durante el movimiento. Es decir, este cambio, afecta la *individualidad del perfil* de la organización rítmica y distancia la *similitud* entre sus construcciones. Sin embargo, la permanencia de las seis corcheas a pesar de la nueva organización, compensa esta distanciación evitando que sea mayor.

La configuración interválica de los bloques que participan ahora vuelve a evidenciar patrones en sus construcciones. Debido a la identidad de la idea es posible crear vínculos que la asocian a otras partes de la pieza con las que se fortalece el encadenamiento formal. La constancia en la configuración interválica de los bloques y la misma participación de éstos puede ser asociada a la idea que abrió el movimiento, donde algo bastante similar ocurre. Los dos elementos que afectan las relaciones de conformación percibidas para el vínculo de este material con el del comienzo del *Presto Alucinante* son principalmente la organización rítmica ya mencionada y el movimiento ascendente que sucede durante los dos compases de esta fase (166-167), el cual se opone al patrón de movimiento que se establece en

el primer compás del movimiento y que es repetido en los siguientes dos compases (78-79-80), sin embargo, el número de notas que contiene cada bloque no varía, y sus configuraciones interválicas se diferencian por una pequeña cantidad de semitonos, evitando que la alteración de la *individualidad* del perfil sea mayor.

Similar a la mayoría de pasajes del movimiento (o incluso de la pieza), al interior de éste es posible evidenciar una gran *regularidad* del material identificable en la repetición de sus diseños, mientras simultáneamente, como se mencionó, se sintetizan varias ideas asociadas a diferentes partes de la pieza y crea un vínculo con éstas. Por consiguiente, la fuerza de conformación percibida de los elementos que se usan para sintetizar las ideas se fortalece debido al mantenimiento de estas características que dan continuidad al encadenamiento formal.

Parte de la *regularidad* del material se basa en la interválica constante, y en la construcción de los bloques a partir de las mismas clases de altura en la gran mayoría de sus presentaciones. La repetición, no sólo del diseño rítmico, sino del contenido en las clases de alturas que lo componen, refuerzan la importancia de los intervalos de 3, de 2 y de 1 y preparan su participación en la última célula de la pieza.

Así, los últimos cuatro pasajes vuelven a agrupar las corcheas en dos grupos de tres, indicando que el ordenamiento rítmico del pasaje recién terminado no dura tanto, y que la dominancia del diseño rítmico que abarcó la mayoría del movimiento vuelve a presentarse para participar de la idea final. La rápida vuelta al uso de este diseño asocia nuevamente la característica a aquellas ideas previas donde participó al aumentar la *similitud en la construcción* con otras ideas que fortalece el encadenamiento formal.

El material del pasaje final mantiene el uso de bloques que esta vez reflejan una línea melódica clara debido a su configuración desde intervalos de 12 (duplicaciones

de la voz a sus octavas) que refuerzan la clase de altura que expresa la corchea. Es decir, cada bloque se construye a partir de la cuadruplicación de una nota en octavas consecutivas, y éstos a su vez son distribuidos en cada corchea del diseño rítmico. Las voces duplicadas a la octava se asocian con el material inicial de la pieza, donde la frase de 25 sonidos que abre también se construye principalmente a partir de los intervalos constructores, y también muestra voces duplicadas a la octava en figuración constante.

A pesar de que los perfiles de movimiento de cada célula o cada tiempo no construyen un patrón, las mínimas variaciones a la configuración interválica mantienen la *individualidad del material* y subrayan a la vez la *similitud* con otras estructuras al mantener el uso casi exclusivo de los intervalos de construcción, de 1, de 2, de 3 y de 6. A medida que avanza, el pasaje descende en registro sin perder la identidad y la *similitud* con el material inicial, debido a que sus perfiles de movimiento, al no ser regulares, permiten la asociación mediante estos otros elementos como la interválica y el diseño rítmico.

Es posible evidenciar en el último compás que las notas que lo conforman son las mismas que formaron el bloque de registro superior en el pasaje anterior a este (*Si*, *Re* y *Fa*). Su repetición en aquel momento permite la asociación con esta microestructura final y termina por mantener algo de la *similitud* en la construcción, a pesar de que varios otros elementos varían, como la construcción desde bloques y la distribución de las notas.

La participación del intervalo de 6 de manera descendente crea una asociación o un vínculo de complemento con el primer movimiento de la pieza, también un intervalo de 6, pero en sentido ascendente. La gran *variedad de eventos* y la amplia *distancia temporal* entre los eventos puede debilitar considerablemente este vínculo, sin embargo, la alta actividad de los intervalos constructores mantiene activa la idea de su participación y de los lugares más estratégicos donde lo hace.

Es posible evidenciar al interior del *Preludio* cómo la pieza despliega varias ideas y gran parte del material sin encontrar vínculos muy fuertes entre todas sus ideas, sin embargo, varias de estas ideas y gran parte del material son rescatados en las *Variaciones* donde su propia propuesta (el uso de compás, despliegue más regular de la estructura, la introducción del diseño rítmico *silencio + figuras del valor del silencio*, etc) incluye estos elementos para su ejecución y la construcción del movimiento. El tercer movimiento (*Presto Alucinante*) evidencia la mayor cantidad de síntesis sin perder la *individualidad* y la *similitud* de los elementos que perduraron como elementos encargados del encadenamiento formal.

A nivel general entonces, es posible afirmar que la obra mantiene el encadenamiento formal que le da unidad a la pieza a partir de la continuación de elementos musicales contrastantes que terminan por ser los elementos comunes a las diferentes partes que construyen, desarrollan y sintetizan las ideas. Evidencian la *similitud en la construcción del material* y construyen una línea coherente de éste entre ellos mismos, e, incluso, en ocasiones se conectan con “momentos de transición” donde el material se sintetiza rápidamente para crear una nueva idea de construcción. No todos los vínculos pueden llegar a ser *estésicamente pertinentes*, los que sí lo son, como la construcción a partir de los intervalos constructores o la introducción de distintos diseños rítmicos que subyacen varias ideas, representan una cuasicertidumbre y no una gran duda o un titubeo. La gran *variedad de eventos que intervienen* en esta pieza, y la amplia *distancia temporal* que separa en ocasiones las ideas similares debilitan el vínculo y es la causa de que, a nivel macro-estructural de toda la pieza, la *fuerza de conformación* de los elementos en común no sean tan explícitos.

ANÁLISIS DEL NIVEL POIÉTICO EXTERNO

La información recogida para la realización de esta situación analítica tiene su origen en una entrevista realizada al compositor de la obra, Blas Emilio Atehortúa.

Se hace necesario mencionar que, a pesar de que valiosa información fue reunida para sustentar las observaciones, debido al estado de salud del compositor y a otros aspectos de orden logístico, no se dispuso del tiempo necesario para llevar a cabo a cabalidad la entrevista, es decir, no pudieron realizarse todas las preguntas que se pretendían. Sin embargo, dicho esto, la información aportada por el maestro confirma varias de las observaciones realizadas durante todas las fases del análisis, y aporta sustento histórico y poético al análisis. La información es expresada en respuestas directas que afirman o complementan las observaciones.

El maestro cuenta el origen de la obra y su realización para el *Festival Internacional de Piano* (edición 1996). Con este primer dato nos acerca a un primer aspecto de la personalidad sonora de la pieza como lo es su composición para este instrumento solo, la cual ahora entendemos es debido a su creación para dicho festival.

El aprovechamiento de los recursos interpretativos del piano es clave para distinguir varias características del material de la obra. La aplicación de estos en la escritura de las ideas musicales ayuda a delimitar y a anticipar una serie de elementos que sustentan las ideas y que demuestran su personalidad compositiva, desde la cual se describe como un compositor “*Neo-clásico con influencia del sincretismo*”. Esta declaración describe en términos generales, pero con gran precisión, el contenido y las ideas de la pieza: la conjunción o la mezcla de varios elementos con orígenes muy diferentes, como el respeto por las formas pre-clásicas junto a la influencia nacionalista y el trabajo con modos artificiales y serie. La incorporación de estos elementos evidencia esa influencia sincretista.

Aquellos recursos interpretativos que podemos evidenciar son: la duplicación a las octavas durante el *Preludio*, la incorporación del cluster como “*elemento esencial de la línea rítmica*”, que se expresa ligado a la aplicación o las capacidades percutivas del instrumento,

El compositor menciona que cuando le fue comisionada la obra, buscó “*no comprometerse ni a una obra muy moderna, ni a una muy clásica*” y con ella refuerza su declaración anterior, ya que como se mencionó, expresa el equilibrio descrito en las situaciones analíticas anteriores entre el contenido de la pieza y su forma, la cual evidencia una mezcla de lo que son, a primera vista, elementos contrarios: una estructura conservadora (con transiciones y contrastes acompañados desde la dinámica y textura de bloque, y un despliegue respetuoso de las formas pre-clásicas), y un lenguaje personalizado, complejo, menos rígido y más incluyente.

En cuanto a la personalidad de la obra, el compositor declara que no considera a esta pieza una obra con carácter erudito, sino lo considera más que todo un bambuco construido en su lenguaje. En términos interpretativos, el maestro indica que el intérprete “*debe entender la obra como un bambuco tocado por guitarras*”, y que es a éste al que le quedan las decisiones expresivas del uso del pedal del instrumento dentro la obra. Esta declaración abre medianamente el rango de posibilidades expresivas de la pieza y deja ver un poco la visión del compositor que ayuda a configurar la interpretación de la obra.

El *Preludio* recoge, en cierta manera, estas características de su personalidad compositiva. El desarrollo progresivo de un diseño, las características lineales de la mayoría del material que comparten un estilo medianamente pre-clásico, el despliegue formal, los recursos interpretativos del instrumento, son confirmadas cuando el compositor dice durante la entrevista que tiene una cierta “*preferencia sobre las formas pre-clásicas*”. Esta afirmación también se puede ver estrechamente ligada al carácter improvisatorio del *Preludio*. Sin embargo, su expresión de estas formas está ligada estrechamente a su personalidad compositiva sincretista y a la aplicación de características opuestas dentro del repertorio creativo, que se identifica mediante el equilibrio alcanzado gracias a los “*elementos contrastantes*”.

Como se mencionó, las constantes líneas que ágilmente se mueven mostrando las estrategias de construcción son expresadas bajo un contexto rítmico más libre (sin compás) que se confirma cuando el compositor menciona que “*la supresión de los compases es para no amarrarme*”, es decir, lograr tener la flexibilidad que necesitan las distintas agrupaciones de alturas en los movimientos con los que construye la línea. Esta visión rítmica de este tipo de forma está estrechamente ligada a las características propias de la forma del movimiento (Preludio), como las líneas sin solución de continuidad, con las cuales el maestro también muestra su respeto por las formas pre-clásicas. Por consiguiente, el *Preludio* consigue un movimiento más flexible, que está en función de partes que varían su tamaño según su agrupación y su perfil de movimiento, y no de un compás.

Al mencionar su preferencia por las estructuras pre-clásicas, hace referencia también a la influencia del trabajo de Johan S. Bach en su trabajo y en sus estrategias compositivas, y afirma que “*el elemento improvisatorio está muy presente*”. Esta declaración confirma esta característica, observado en la situación analítica correspondiente al *nivel poiético inductivo*, donde se evidenciaron varios pasajes, especialmente en el Preludio, donde el sustento de la construcción era meramente el uso de determinados intervalos y el perfil de movimiento, y consecuentemente, el contenido de alturas es abierto al resultado de estas aplicaciones y no a la exigencia de unas específicas relaciones entre éstas.

El compositor hace la aclaración, sin embargo, de que la línea melódica es primordial para él. Este hecho es evidenciable como elemento con el que contrasta y equilibra la pieza, ya que el carácter improvisatorio no está presente en todas las ideas de la pieza, y busca con ella construir diversas formas expresivas en la obra (factor estilístico), consecuentemente, teniendo que recurrir al uso estratégico del contenido (factor estadístico y estructural).

Una de las hipótesis concluyentes del proceso poiético inductivo es confirmada cuando el maestro afirma que la unidad en la pieza es lograda “*a partir de elementos contrastantes*”. A pesar de que no se pudo entrar en detalles de estos elementos, la afirmación aleja de la duda varias de las observaciones hechas y sustentadas bajo la teoría poiética aplicada.

El maestro confirma las *Variaciones* como una “*mezcla de posibilidades estructurales*” dentro de su respeto por la forma, donde evidencia el trabajo a partir de una serie, el cual enfatiza, es realizado bajo “*su propio lenguaje*”. Mientras que deja para el *Presto Alucinante* la aplicación o la muestra de otra influencia en su personalidad musical como lo es el nacionalismo y afirma que este movimiento fue escrito a manera de Bambuco. Esta afirmación es evidenciable en el compás usado durante el movimiento, en la aplicación en numerosas ocasiones del diseño rítmico *silencio + figuras del mismo valor del silencio*, que representa un diseño rítmico bastante popular dentro de esta música nacional, y en el carácter de danza que le imprime.

La influencia del sincretismo en su personalidad compositiva es más evidenciable en este último movimiento donde, al igual que su intención de conciliar sistemas, ideas o materiales distintos, busca sintetizar los contrastes de la pieza en un material incluyente de todo aquello que fue relevante en la construcción de la obra. Como tal, es en este movimiento donde el carácter sincretista se expresa de manera más explícita, al buscar juntar las características del bambuco con las formas pre-clásicas y “*su propio lenguaje*” como contenido de éstas, y, por consiguiente, es justo decir que aquellas observaciones son *poiéticamente pertinentes*.

Al hablar de su lenguaje compositivo menciona, aparte de la influencia de Bach, la influencia de Bartok y Ginastera. Esta influencia de su maestro y del compositor astro-húngaro se expresan tímidamente en el tratamiento de los clusters, que recuerda el tratamiento que les daba el maestro Argentino, o incluso en el uso del

sufijo *Alucinante* en uno de los movimientos de esta obra; es posible recordar el *Concierto No.1 para Piano y Orquesta* del Argentino, donde el segundo movimiento también incluye este sufijo (*Scherzo Alucinante*). Algunas características rítmicas como las propuestas de 2+3 de algunas células que recuerda a algunos ritmos de Bartok.

La información obtenida en la entrevista permitió afirmar varias de las observaciones hechas durante el análisis del *nivel neutro* y luego llevadas a hipótesis en el despliegue de la situación analítica correspondiente al nivel *poiético inductivo*, donde se evidenciaron dichos elementos y procedimientos que ahora son sustentados con información extra musical que influye en el material de la obra y, por consiguiente, en su construcción.

Es posible ahora entender un poco más la implementación del diseño *silencio + figuras del mismo silencio* como idea rítmica que suscita la impresión causada por un bambuco, o el material de transición como elemento delimitador que responde por el respeto a la forma, o la conjunción de elementos tan contrastantes como parte de su personalidad compositiva. Es válido afirmar que la hipótesis concluyente de aquella situación analítica que establece a los elementos contrastantes como aquellos encargados del encadenamiento formal y de la unidad de la pieza es *poiéticamente pertinente* debido a las confirmaciones hechas por el mismo compositor.

ANÁLISIS NIVEL ESTÉSICO EXTERNO

El contenido correspondiente a este nivel se muestra dentro del despliegue del Taller Investigativo presentado más adelante.

ANÁLISIS COMUNICACIONAL

Se muestran a continuación las estructuras observadas en el nivel neutro que resultaron pertinentes tanto para el nivel poiético como para el nivel estésico.

- La delimitación formal clara de la pieza obedece a los pasajes de transición observados durante el análisis del nivel neutro; el respeto por las formas expresado explícitamente por el maestro en la entrevista corrobora esta acción; y, la identificación de las partes contrastantes, secciones, y la naturaleza del despliegue de cada movimiento, que la mayoría de participantes en el protocolo evidenció, indican la pertinencia poiética y estésica de las estructuras que participan en la delimitación.
- Los intervalos constructores de material que se identificaron en el nivel neutro; el trabajo a partir de serie y el uso estratégico de éstos demostrado en el despliegue del análisis del nivel poiético inductivo; y las apreciaciones de disonancia constante, resultan siendo pertinentes tanto para el nivel poiético, como para el estésico.
- Las construcciones oscilantes y los procedimientos personalizados limitan su pertinencia al nivel neutro y al nivel poiético. A pesar de que varias apreciaciones, en la realización del protocolo, se hicieron respecto a la complejidad del lenguaje, ninguna fue lo suficientemente específica como para indicar un reconocimiento de éstos.

3.1.2 Análisis de la obra *Trozo en el sentimiento popular No. 6* de Guillermo Uribe Holguín⁸¹. Se hace necesario mencionar que el despliegue del modelo tripartito en esta obra se limita al nivel neutro con el fin de continuar explorando los lenguajes musicales del siglo XX.

OBRA: Trozo en el sentimiento popular No. 6 Op.22

COMPOSITOR: Guillermo Uribe Holguín

AÑO: 1927

ANÁLISIS DEL NIVEL INMANENTE O NEUTRO:

La configuración inicial de la pieza evidencia dos posibilidades para su configuración rítmica, compás de 6/8 o compás de 3/4. La armadura de la pieza muestra su construcción medianamente cercana al lenguaje de la práctica común, la cual evidencia tres sostenidos que pueden corresponder a una tonalidad de La mayor o de Fa sostenido menor. La indicación de tempo *moderato* propone el contexto rítmico en el que se despliega la obra.

El motivo rítmico melódico con el que comienza la pieza abarca los compases 1 y 2, y establece el material a desarrollar. Muestra un diseño de cuatro corcheas que siguen a un silencio de negra, y que crean un perfil curvo. Termina de completarse en el compás 2 con 3 figuras que se expresan con *mi1*, *la* y *la1*, respectivamente. Es posible evidenciar el inicio del acompañamiento en este segundo compás, donde expresa dos sonidos: *sol sostenido* y *fa sostenido*. La relevancia de la nota Mi la veremos desplegarse poco a poco a medida que actúa o funciona de nota pivot. Vemos que el *mi1* inicial de este segundo compás es seguido por el *sol sostenido* en el bajo una corchea después, y que a éste lo sigue el *la* que toma la mayor parte del compás en el registro superior. La conjunción de los sonidos o notas de este

⁸¹ Partitura obtenida de “300 trozos en el sentimiento popular

compás resulta de la intervención uno a uno de los sonidos que los componen y, principalmente, de la ausencia de un bloque o de un acorde explícito, es decir, la participación nota a nota crea, consecuentemente, una poli armonía que expresa la armonía de La-maj7 en conjunción con Fa sostenido menor 7 mientras sucede el compás.

El movimiento descendente del bajo lleva a *mi* en figuración de blanca con puntillo que abarca todo el tercer compás. Sobre éste se construye, un acorde de Fa sostenido menor 7, que muestra en la línea melódica, al igual que en la línea baja, una nota que abarca el compás entero, en este caso es *do sostenido2*, dejando a las notas interiores el movimiento del compás. Evidenciamos en este compás, nuevamente un despliegue poli armónico que ocurre mediante estos sonidos interiores desplegados uno a uno durante el compás y que continúan configurando la misma conjunción armónica del compás anterior. Es decir, a pesar de que el primer tiempo de negra muestra un acorde de Fa sostenido menor 7, las notas que se mueven en el interior configuran junto a las dos notas que duran todo el compás, la misma poli armonía mencionada previamente.

El contenido de este compás es repetido de manera casi igual en el siguiente compás (compás 4), donde modifica el *mi1* de la corchea final del compás por *fa sostenido1*. Esta modificación refuerza la sensación de una conjunción armónica al juntar el *fa sostenido1* con el *sol sostenido1*, las cuales son las dos notas que amplían la armonía del acorde de La y ayudan a configurar la conjunción de los dos acordes.

Para el quinto compás podemos evidenciar que se mantiene la nota Mi en el bajo, sin embargo, ahora ha subido a *mi1*. Es posible notar un primer cambio a otra armonía cuando en el segundo tiempo de negra interviene la primera célula del motivo (las cuatro corcheas) acompañadas de dos blancas que expresan una

modificación modal a Mi menor formada desde la supresión de una de las alteraciones (de Sol sostenido a Sol).

Moderato (♩ = 116)

Motivo rítmico melódico

Poliarmonía entre La maj7 y Fa sostenido menor 7

Con la repetición de la célula inicial del motivo en el segundo y tercer tiempo de negra del compás 5 inicia una variación de la idea motívica inicial. A pesar de que involucra las mismas notas en el mismo movimiento melódico, el sustento armónico con el que interviene ha variado su contexto y el compás 6 afirma el cambio a otra armonía cuando comienza a desplegar nuevamente una nueva conjunción armónica.

El movimiento descendente del bajo, similar al del compás 2 y 3, acerca la poli armonía al expresar (nuevamente) dos de las notas con que se enriquece para lograr este efecto. Sobre el *re1* que toma la primera negra con puntillo del compás 6 se construye un descenso de tres corcheas que expresa el *si1* con el que se comienza a establecer su impacto en esta armonía. A pesar de que esté entre dos expresiones de Mi y pueda parecer que la armonía primordial pasa por un acorde de Mi dominante (junto al *re1* del bajo), la ausencia de una tercera propia de este acorde más el paso modal recién ejecutado mediante la variación de la nota que le representa este grado, evitan que este efecto de tensión de dominante se presente, y la creación de una necesidad de una resolución es evadida. En este caso participa

como nota pívot que mantiene el hilo armónico entre las dualidades armónicas propuestas.

El bajo desciende luego a *do sostenido 1* y sobre él se completa una armonía de Re-maj7(-5) en la quinta corchea y de La en la última corchea del compás, que resultan en una poli armonía de Re-maj7 más la nota pívot que permaneció desde la conjunción armónica entre Lamaj7 y Fa sostenido menor 7. Este último tiempo de negra se acompaña de un regulador que intensifica la dinámica para enseguida contrastar al inicio del siguiente compás con el *piano* que acompaña la construcción vertical inicial.

Esta construcción evidencia un Si menor 7 que, a su vez, es seguido por la célula inicial del motivo construida desde *si1*. Esta primera presentación de la célula en otro tono representa una variante de la segunda idea motívica que, junto a la base del acorde (las dos notas más bajas del acorde), anuncia parte de lo que será ahorita el acorde pedal construido en quintas consecutivas que sustentan la poli armonía resultante entre Si menor 7 y la nota pívot, Mi.

Vemos la formación del acorde pedal en el registro bajo del compás 8 al agregar *mi* a la construcción recién mencionada entre *si* y *fa sostenido 1*, y terminar de configurar por medio de quintas consecutivas un bajo que no da indicio claro de qué armonía es. El intervalo armónico entre *mi1* y *si1* que completa este bloque son duplicaciones de dos clases de altura que ya están en el acorde, y como tal no esclarecen el contexto armónico más allá del efecto resultante de las quintas consecutivas. Sin embargo, el descenso del intervalo armónico superior en un tono a *re1* y *la1* aporta nuevas posibilidades al contexto armónico y permite reconocer la continuación de la poli armonía entre Si menor 7 y la nota pívot.

Moderato (♩ = 116)

paso modal

Poliarmonía entre Si menor 7 y nota pivot, Mi

8 Poliarmonía entre Si menor 7 y nota pivot, Mi

Acorde pedal

p

Esta conjunción armónica continúa en el siguiente compás con su despliegue lineal en las líneas interiores y el mantenimiento del acorde en quintas consecutivas en el bajo. Debido a la consecución de estos *intervalos vacíos* y a la ausencia de tercera o modo, resultan configurando un sustento armónico flexible donde las notas superiores terminan completando la armonía. En este caso la continuación de la poli armonía se mantiene por medio del despliegue en corcheas superiores que evidencian la estadía en Si menor 7, mientras que la participación de la nota pivot como nota base del acorde y como participante en el despliegue superior completa la conjunción armónica. A pesar de que el acorde pedal es rítmicamente segmentado, su continuación sin variación durante varios compases permite la conjunción de distintas armonías resultantes de las notas usadas fuera de éste.

La línea melódica continúa en el compás 10 donde el acorde pedal sigue participando normalmente, mientras en las líneas superiores la dualidad armónica se mantiene con el uso de tres notas que parecen apoyar la armonía de Mi mayor y, junto al acorde pedal, terminar de construir un acorde Mi mayor con novena agregada. Esta armonía, debido a los procedimientos que venimos observando, no

nos habla de un acorde de Mi mayor con novena agregada propiamente, sino que el paso por ciertas notas y la permanencia de otras conjunciones continúan la dualidad armónica, es decir, el acorde es resultado de un despliegue basado en el uso de notas que colorean el acorde y que buscan entrar en las relaciones armónicas ambiguas; por ejemplo, el mantenimiento del *si* y del *fa sostenido1* pueden inclinar la estructura hacia un acorde de Si menor, (quizás si menor que salió recientemente), sin embargo, con la inclusión de las corcheas en la voz superior termina resultando una sonoridad del acorde de novena mencionado. No es una búsqueda de un Mi con novena propiamente sino es un hecho colateral.

Vemos un cambio al acorde pedal en la última corchea del compás 10 donde el *si* desciende a *la*. Este cambio permanece y acerca la armonía de Si menor 7 al completar el acorde junto al segundo intervalo armónico que participa en el registro superior del compás 11, el cual contiene a *re1* y con el cual se termina de establecer el efecto de Si menor 7, sin embargo, no interrumpe la dualidad armónica. Por el contrario, las notas resultantes podrían ser organizadas a manera de acorde cuartal (Fa sostenido – Si – Mi – La – Re) indicando la conjunción de distintas armonías, ya que esta organización por cuartas no es la pretendida, es sólo un modo de organizar para fines analíticos, los eventos que afectan el resultado armónico.

La primera frase acaba al inicio del compás 12 con la poli armonía entre Si menor 7 (sin tercera) y la nota pivote. Es posible evidenciar que, al ocupar la posición del bajo, esta nota adquiere una cierta relevancia al ser aquel sonido del que parte la armonía; recordemos que también es la nota con la que inició la pieza exponiendo su idea motivica.

Seguido a este bloque, vuelve a intervenir la célula inicial, esta vez desde *la*, y completa el compás. Su intervención continua, evidencia el carácter mono temático de la pieza. En este caso, es seguida en el compás 13 por un intervalo armónico en *piano* entre *mi* y *la* que, debido a la ausencia de tercera, no indica una inclinación

armónica explícita hasta que participan los demás sonidos en el registro superior. Nuevamente, la sección baja de la armonía ofrece una cierta flexibilidad armónica al carecer de tercera y continuar con el uso de intervalos vacíos (esta vez una cuarta justa).

La armonía comienza a completarse con la participación de *re1* y *fa sostenido1*. Junto a las notas del bajo configuran una armonía de Re mayor que al estar junto a la nota pivó, Mi, y al *la* (presente en este acorde y el siguiente) mantienen la poli armonía que termina de expresarse con la configuración de la armonía de La mayor que se da en el segundo tiempo de negra con puntillo del compás mediante el ascenso de la nota superior a *do sostenido2* y el descenso de las notas interiores a *mi1* y *do sostenido1*.

Hasta ahora ha sido posible evidenciar la conjunción de armonías mediante la adición de notas que crean una ambigüedad armónica a un nervio armónico principal y que aportan otra cualidad a los acordes, los cuales, desde la conjunción, ya han adquirido una cualidad diferente.

A partir de este compás comienza un movimiento cromático progresivo en cada voz, siendo la línea baja la primera en comenzar. El compás 14 muestra a *re* expresado mediante una negra con puntillo seguido de *do sostenido* bajo la misma figuración. Sobre *re* se mantiene el *la* del compás anterior expresado bajo una blanca con puntillo que abarca el compás entero. La armonía la completa la participación de la duplicación a la octava de la nota pivó en el registro superior. De nuevo, la ausencia de tercera en las notas bajas imprime una flexibilidad armónica que aprovecha el registro superior para colorear y crear un efecto expresivo diferente. Así, el *re* y el *la* inclinan medianamente la armonía hacia Re, pero la intervención de la nota pivó, la cual no hace parte del acorde de Re, mantiene la dualidad armónica que ha caracterizado la pieza hasta ahora.

La dinámica que acompaña el compás inicia con un *mezzo forte* que contrasta con el *piano* del compás anterior, sin embargo, el regulador que la sigue disminuye la intensidad de esta dinámica durante éste y el siguiente compás.

The image shows a musical score for piano, measures 14 and 15. Measure 14 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 15 begins with a piano (*p*) dynamic. Red arrows indicate a dynamic decrease from *mf* in measure 14 to *p* in measure 15. A red arrow also points to the 'La mayor' note in measure 15.

Vemos la primera inflexión cromática aplicada al *fa1* en la última negra del compás, la cual parece avisar el movimiento cromático que va a iniciar en un par de compases. A pesar de esta inflexión, el bajo en *do sostenido* y la soprano en *la1* mantienen la idea de la conjunción armónica. La siguiente inflexión cromática se da en el bajo al inicio del compás 15 donde la repetición del diseño rítmico muestra *do* expresado bajo la primera negra con puntillo. De igual manera al compás anterior, el *la* se mantiene bajo la blanca con puntillo que la ha expresado desde el compás 13, al igual que la duplicación de la nota pivote mediante el par de corcheas que sigue al silencio en el registro superior.

El movimiento cromático descendiente continúa en el segundo tiempo de negra con puntillo al pasar a *si*. Y de nuevo, el contenido que lo sigue es la repetición de la misma inflexión cromática aplicada a *fa1* junto a *la1*. Es decir, el contenido de este compás 15 es casi igual al anterior, sólo los movimientos cromáticos descendientes alteran la similitud entre éstos.

Es en el compás 16 que más voces comienzan a realizar movimientos cromáticos. El diseño rítmico ha variado y la continuación sonora es interrumpida con un silencio de corchea al inicio de este compás. Seguida a esta pausa vemos la introducción de un quinto sonido que no estuvo presente durante estos compases anteriores,

pero que sirve para equilibrar los movimientos cromáticos que suceden en las otras voces: el bajo muestra a *Si bemol*, mientras el *la* que venía siendo tan constante sufre su primera inflexión hacia *la bemol*; las dos notas más agudas, por el contrario, realizan sus movimientos de manera ascendente alcanzando *sol bemol* y *si bemol*, mientras un quinto sonido (*re1*) surge y se mantiene para la siguiente negra, donde las voces continúan el movimiento cromático en el mismo sentido que venían realizándolo.

14

mf *pp* *p*

Conjunción armónica entre Si menor 7 y Mi (pivot)

Conjunción armónica entre La maj7 Si menor

Conjunción armónica entre La mayor y Re mayor

Conjunción armónica entre La mayor y Re mayor

21

pp

Vemos que la dinámica volvió a incrementar su intensidad en este compás mediante un regulador, sin embargo, el cambio súbito a *pianissimo* que se da en el compás 17 vuelve a suavizar la textura. El bajo llegó a *LA* mediante su movimiento descendiente, y a una sexta menor está el *fa* que alcanza el movimiento descendiente de la línea que permaneció en *la* durante gran parte de los compases previos. Por su lado, las dos voces superiores alcanzan *la bemol* y *do2* y se expresan mediante una negra con puntillo junto al *fa* mencionado. El último movimiento cromático es realizado: las voces superiores llegan a *do sostenido2* y *la1* continuando su movimiento ascendente, mientras el *re1* que había sido introducido en el compás anterior desciende a *do sostenido1*, y el *fa* pasa a *mi*.

Estos movimientos cromáticos resultan en un encadenamiento de acordes aumentados y mayores que en realidad son consecuencia de los movimientos cromáticos que se realizan en función de tensionar la progresión para cuidadosamente alcanzar nuevamente la armonía de La mayor con la construcción final del compás 17.

Seguido a esta armonía de La mayor volvemos a evidenciar una construcción que expresa la ambivalencia armónica del acorde pedal que participó desde el compás 8. Aunque no se presenta de la misma manera, como acorde pedal construido por quintas, sí se despliegan en el compás las tres notas que lo conformaron bajo un *piano* que mantiene la dinámica baja (Mi-Si-Fa sostenido). Esta poli armonía resultante de las interacciones que se han dado entre Si menor 7 con la nota pivote se mantiene también en el siguiente compás, donde una vez más, volvemos a evidenciar en el bajo una configuración armónica sin tercera y que expresa un intervalo vacío de quinta justa. La ausencia de tercera evita que la configuración se sienta como una dominante, al igual que se ha hecho a lo largo de la pieza.

Las notas del registro superior terminan de configurar la conjunción armónica mencionada, las cuales, esta vez, resultan en un efecto armónico que imita el de un acorde de Mi 9 sin tercera, sin embargo, cómo se ha mencionado anteriormente, el despliegue nota a nota o disgregado de la gran armonía evita observar la construcción de esta manera.

Como se ha podido evidenciar a lo largo de la pieza, la poliarmonía ha sido conseguida mediante el despliegue de notas que expresan una ambivalencia o conjunción armónica entre acordes compatibles, por ejemplo, acordes con relación de relativa menor como La mayor y Fa sostenido menor 7, o Re mayor y Si menor 7. Llegamos al compás 20 y en el primer tiempo de negra es posible volver a evidenciar una armonía sin modo: dos intervalos armónicos de Mi a Si (*mi – si; mi1 – si1*) continúan el uso de intervalos vacíos como herramienta de flexibilidad

armónica, esta vez las notas bajo la figuración larga las encontramos en el registro superior, mientras los otros dos tiempos de negra expresan la célula inicial que ha ayudado a mantener la idea motívica a lo largo de la pieza.

Esta vez la célula va de *la* a *la* y termina de configurar una conjunción armónica que la incluye a ella y al intervalo armónico de figuración larga entre *mi1* y *si1*, es decir, una parte que parece inclinar su efecto armónico hacia La mayor y otra parte evoca una armonía de Mi. Se despliega en el siguiente compás otra conjunción armónica que continúa la presencia de La, esta vez como La-maj7, y que se completa con las notas que pertenecen a Si menor. Nuevamente el despliegue nota a nota se encarga de expresar esta poli armonía.

La repetición de la célula en el compás 22 sigue al intervalo armónico entre *re1* y *mi1* que se expresa mediante una blanca con puntillo. Debido al perfil de la célula, esta vez se presenta de *do sostenido1* a *do sostenido1* para poder completar una armonía de La mayor mediante el uso de las primeras cinco notas de su escala. El bajo en *do sostenido1* permanece para el compás 23, sin embargo, ya no despliega la célula inicial y, por el contrario, comienza a presentarse a manera de bajo ostinato mientras en el registro superior se mueven dos parejas de intervalos armónicos intercalados que mantiene la conjunción entre La y Re-maj7, *la* y *mi1*, y *re1* y *fa sostenido1*.

En el compás 24 continúa el bajo en *do sostenido1*, sin embargo, el acompañamiento de las notas del registro superior evidencia otras inclinaciones armónicas. El *si* y el *sol sostenido1*, junto a *do sostenido1*, resultan en una armonía de Do sostenido menor 7 sin tercera que, a la vez, junto a la inflexión en *mi sostenido1* y su compañera *la1* terminan de conjugar una armonía de La que evidencia una inflexión cromática superior en su Mi, y que tensiona la armonía para en el siguiente compás (25) volver a la dualidad armónica evidenciada en el compás 23 entre La y Re-maj7.

La aparición súbita del *re sostenido*¹ al inicio del compás 26 evidencia un paso por el quinto grado del quinto grado, estando en conjunción los dos. Es decir, nuevamente el despliegue armónico realizado mediante la combinación de notas de dos acordes compatibles, afines, se encarga de configurar la armonía resultante. En esta ocasión es posible evidenciar, (con la ayuda del La sostenido que participará en unos compases) el paso por dicho quinto grado nombrado (quinto grado del quinto grado de la tonalidad, es decir, Si mayor).

El registro bajo vuelve a expresar un intervalo armónico vacío (esta vez formado entre las dos notas que representan la tercera en los acordes de los grados mencionados), tal y como se ha hecho hasta ahora, que se mantiene a manera de acorde pedal, mientras en el registro superior el bloque inicial expresado en negra con puntillo descende dos de sus notas un tono y mantiene en la misma altura a la soprano para conjugar las armonías. El resultado de sus configuraciones puede ser organizado también a manera de acorde cuartal (Re sostenido – Sol sostenido – Do sostenido – Fa sostenido). Sin embargo, como se mencionó, la conjunción armónica entre Mi mayor (quinto grado de la tonalidad) y Si mayor (quinto grado del quinto grado de la tonalidad) es más característico del despliegue que ha realizado hasta ahora, ya que el tratamiento cuartal no ha sido, ni se convertirá en elemento característico de la pieza.

Siguiendo esta idea, el material del compás 27 continúa la ambigüedad armónica, y la participación del La sostenido acerca la armonía al quinto grado del quinto grado de la tonalidad de la obra, es decir, a Si mayor. Vemos la conjunción entre dichas armonías en el compás 30, donde la participación explícita de la clase de altura Si y de la clase de altura Mi termina por anular la ambigüedad armónica, y establece contundentemente la conjunción.

La construcción en bloque del registro superior de este compás tiene una duración de blanca con puntillo y dado que expresa las dos clases de alturas mencionadas,

Si y Mi, junto al despliegue de la célula inicial del inciso principal que se presenta en La, se crea una conjunción entre La mayor y Mi Mayor (tonalidad y quinto grado). La presentación de dicha célula da inicio a otro segmento de tensión que abarca los compases 31, 32, 33, 34 y 35, y donde es posible reconocer una configuración similar a la de los compases 23, 24 y 25, aunque a diferencia de aquella ocasión, el pasaje varía al extenderse y cambiar la figuración.

Conjunción armónica entre
Si mayor y Mi mayor

Pasaje de tensión

The image shows a piano score in G major. Measures 27-30 show a harmonic transition from Si major to Mi major. Measures 31-35 are highlighted with a box and labeled 'Pasaje de tensión'. Measure 32 is marked with '32'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'p'.

El acorde con el que inicia el compás 33 evidencia un Fa sostenido menor, que gracias a la participación del Re en las notas interiores resulta en una conjunción armónica, similar a las que han sucedido, entre Re-maj7 y Fa sostenido menor.

Es posible evidenciar nuevamente el movimiento por grados conjuntos en el bajo que otorga un suelo armónico estable para que el contenido del registro superior pueda aplicar las inflexiones cromáticas con las que tensiona el pasaje. Vemos que en los compases 33, 34 y 35, el movimiento intercalado ya no es realizado mediante intervalos armónicos sino, por el contrario, el registro superior expresa sólo un

intervalo armónico por compás (es decir, expresado en blanca con puntillo) y es éste el que esta vez permite el movimiento en el bajo.

Durante estos compases es posible también identificar el movimiento conjunto que realizan las voces exteriores (bajo y soprano) que contribuye a la tensión que acerca con la siguiente idea, comenzada en el compás 36 después del regreso a la configuración del compás 33 en el compás 35.

Nuevamente, la célula inicial del inciso ayuda a delimitar el inicio de una nueva frase, la cual se caracteriza por iniciar con un *piano* que contradice el regulador que lo precede y por pasar la línea melódica al registro bajo, quien a su vez muestra una configuración de intervalo armónico de una octava (nuevamente un intervalo vacío). Realiza un movimiento descendente que abarca desde el compás 37 hasta el compás 40, pasando de Mi a La y repitiendo el diseño rítmico de las voces bajas de los compases 37 y 38 en los compases 39 y 40.

32

Armonía de Mi maj7

Repetición del diseño rítmico

Conjunción armónica entre La mayor y Fa

cresc.

38

Vemos cómo las voces bajas realizan su movimiento mientras en el registro superior el material también construye un diseño rítmico de dos compases (que repite en los dos siguientes, al igual que las voces del registro bajo). Su contenido revela en el compás 37, junto al contenido de las voces bajas, una armonía resultante de Mi-maj7 que en el siguiente compás, debido a la inflexión cromática aplicada al Sol sostenido que lo convierte en un Sol natural, vuelve a evidenciar un paso modal. Así, al llegar al compás 40, volvemos a evidenciar el diseño rítmico del compás 38 con un contenido que revela otra configuración enfocada hacia la tensión al completar el movimiento de las voces bajas y alcanzar La, y realizar tres inflexiones cromáticas simultáneas en el registro superior. Este contenido puede ser percibido como una dominante en Fa, sin embargo, al observar el panorama de la construcción armónica y temática de la pieza, es posible discernir hacia otra cualidad de esta armonía.

En el compás 41 los diseños rítmicos cambian. Las voces mantienen entonces un diseño rítmico que abarca un compás, y consecuentemente, no forman junto a otro diseño rítmico uno más incluyente o que los enmarque a ambos. Así, siguiendo esta repetición por compás, vemos que para el compás 41 las voces bajas han realizado un intervalo de Cuarta justa y han alcanzado la clase de alturas Re, representada en *RE* y *re*. La armonía resultante expresa una tensión de dominante en el quinto grado de la tonalidad que pasa a resolver a un acorde de La menor que se conjuga con Fa que resultan en una armonía de Fa-maj7. Nuevamente, ésta es sólo un resultado de la conjugación. La remoción de las alteraciones en Do y Fa indica un cambio modal a La menor que sólo dura este compás, ya que para el compás 43, es posible evidenciar un diseño rítmico y de perfil bastante similar al que caracterizó a los compases 23, 24, 25, 31 y 32. Difieren en la cantidad de elementos que se presentan intercaladamente: mientras en aquellos compases eran dos intervalos armónicos los que se turnaban para participar, en esta ocasión son un intervalo armónico y uno melódico los que toman cada tiempo de negra con puntillo del compás.

Allí, el diseño rítmico que las voces bajas iniciaron en el compás 41 se mantiene y se apoya de un *crescendo* que contribuye al aumento de la tensión en este par de compases (43 y 44). Las voces del registro bajo muestra en la blanca inicial de cada uno de estos dos compases las mismas alturas (*RE* y *re*): en el 43 realiza un movimiento descendente de un semitono para, en la negra, alcanzar Do sostenido; mientras que en el compás 44 realiza el intervalo en sentido ascendente para alcanzar Mi.

38

cresc.

44

Conjunción entre Mi mayor 7 y Re maj7

Si disminuido

Conjunción armónica entre Mi mayor y Si disminuido

p

La mayor

Conjunción armónica entre La mayor y Fa

La menor

Estos movimientos del bajo acompañan el despliegue distinto del contenido del material del registro superior quien, en su primer tiempo de negra con puntillo expresan, junto al Re de las voces bajas, una armonía de Mi dominante, o Mi mayor 7; y, junto al movimiento descendente (en comparación con el primer intervalo armónico del compás) que también realizan las voces superiores resulta configurando, en el segundo tiempo de negra con puntillo una armonía de Re-maj7.

Estas armonías se conjugan en el siguiente compás, donde el movimiento ascendente del bajo hacia Mi acompaña el despliegue de la armonía Re, resultando en una conjugación que se percibió al comienzo de la pieza: Re mayor y Mi (como nota pivot).

El crescendo que acompañó este despliegue poli armónico en estos compases es contrariado con el *piano* que inicia en el compás 45 y que acompaña el intervalo armónico (de quinta justa) entre *LA* y *mi* que vuelve a establecer la armonía de La sin ambigüedades o conjunciones. El compás avanza y muestra en el último tiempo de negra una armonía de Si menor con inflexión a Fa natural a modo de paso modal, resultando en una armonía de Si disminuido que tensiona rápidamente y vuelve a resolver en La mayor con el mismo agregado anterior de Fa que mantiene la ambigüedad armónica a manera de nota pivot, como lo hizo el Mi al comienzo, y el Re sostenido desde el compás 26 al 29.

El último tiempo de negra de este compás se acompaña de un regulador y expresa nuevamente una conjunción armónica entre Mi mayor y la armonía de Si que participó en el compás anterior.

Vemos que el regulador mencionado vuelve a desembocar en un *piano* que contrasta con su aumento en la intensidad de la dinámica, y con éste, nuevamente un intervalo vacío en las voces bajas entre La y Mi que vuelve a acompañar el paso modal a La menor 7 mediante la remoción de las alteraciones en Do y en Fa. El compás despliega esta armonía de manera segmentada y evita que las tres notas del acorde se junten para conformarlo de manera explícita.

La llegada al compás 48 expresada en una construcción armónica configurada desde el uso de intervalos vacíos (una cuarta justa y una quinta justa) termina de completar una armonía de Mi mayor después de pasar por el intervalo entre *fa1* y *la1* que vuelven a simular momentáneamente la conjunción armónica del compás

46. En el compás 49 vuelve a repetirse el material del compás 47, por el contrario, en el compás 50 el bloque inicial evidencia la permanencia en el paso modal de La menor y expresa su cuarto grado (Re) en este modo también, desde el cual se realiza un descenso en corcheas hasta volver a construir un bloque explícito de La menor, que a su vez expresa su construcción en el registro bajo desde intervalos vacíos nuevamente.

Este bloque participa en el compás 51 para ser seguido de otro bloque que expresa ahora Sol mayor y que acerca la armonía de Do-maj7 que interviene en el siguiente compás. La estadía en Do de este compás lleva también a un paso por su cuarto grado con séptima mayor, Fa-maj7, iniciado en el segundo tiempo de negra con puntillo.

El siguiente compás mantiene la armonía sobre Do, y evidencia en el primer tiempo el mismo bloque que inició el compás anterior, sólo que ahora lo hace en corchea de modo que en la voz baja se pueda realizar un giro que lleva al uso de la célula inicial del inciso con la cual ha estado conectando los distintos pasajes y manteniendo la idea monotemática de la pieza.

Así, el compás 54 expresa un despliegue similar al del compás 43 que inicia con la armonía de Do mayor y que en el segundo tiempo de negra con puntillo comienza el cambio armónico hacia Re menor con una inflexión cromática en su quinto grado (La) que resulta en una sonoridad disminuida. Sin embargo, el compás 55 repite el

material del primer tiempo de negra con puntillo del compás 54 y evita la inflexión cromática en La.

La similitud en el perfil de movimiento entre los compases 43 y 44 y los compases 54 y 55 revela el mismo procedimiento: la voz de registro bajo desciende a un grado o tono (aunque esta ocasión también lo acompaña de otro sonido, La bemol), y en las voces superiores la armonía resulta de la nota que se ubica a un grado descendente de la nota base del primer intervalo armónico del registro superior, en este caso Re. Igualmente, en el compás 55 la repetición del diseño vuelve a sufrir la misma variación que afectó el material del compás 44, y la nota del registro bajo realiza un movimiento ascendente hacia La, que se ve acompañado por la distancia también ascendente entre la nota base del segundo intervalo armónico del registro superior y la del primero.

50

Do mayor Re disminuido

55

Conjunción armónica entre La menor y Fa

Conjunción armónica entre Mi menor y Fa

Do mayor Re menor

Así, el despliegue del compás 56 evidencia un intervalo vacío que se duplica en la octava superior y que vuelve a expresar el diseño rítmico y de organización que el diseño del compás 33. Con este bloque comienza el regreso a la armonía de La, la

cual, a pesar de no tener tercera en este compás, puede ser percibida como menor debido al contexto anterior y al uso del Fa natural que indica la permanencia de la remoción de las alteraciones.

Manteniendo la relación de movimiento que aquel diseño presentó en los compases anteriormente mencionados (durante su primera aparición), el compás siguiente muestra un movimiento de un tono entre las notas bases, esta vez realizado en sentido contrario (descendente), con el que alcanza *sol* y realiza un paso por Mi menor que se ve acompañado del Fa natural mencionado como pívot desde hace un tiempo. Esta conjunción armónica se sintetiza en el siguiente compás (58) donde el Mi y el Si que se han juntado desde hace varios pasajes lo vuelven a hacer junto al Fa, casi como el primer acorde pedal (compás 8) que mostraba a Fa sostenido en vez de Fa.

La misma célula inicial del inciso temático de la pieza vuelve a presentarse en el compás 59, y nuevamente desde ella se despliega una conjunción armónica similar a aquella que la siguió en su presentación inicial: La mayor junto a Si disminuido, que prepara el instantáneo paso modal a La menor que sucede en el compás 62 con la remoción de las alteraciones nuevamente.

55

60

La menor

Conjunción armónica entre La menor y Si disminuido

La menor 7

La mayor

Conjunción armónica entre La menor y Si disminuido

p

p7

p

p

Es posible ver las rápidas transiciones dinámicas que suceden en el compás 60 y 61, realizadas desde la participación de un regulador que aumenta la dinámica sólo para ser contrastado enseguida con el *piano* que inicia el compás 61, pero desde el cual vuelve a surgir otro regulador que realizará la misma acción junto al *piano* del compás 62.

El descenso en La menor de las corcheas en registro bajo acercan a una repetición del intervalo armónico vacío entre *LA* y *mi* que inició esta coda, y el cual se acompaña con un segundo despliegue de la célula inicial del inciso que, a su vez, lleva a la repetición del material del compás 60 sin variaciones. El compás 65 mantiene la repetición de material que se está dando sólo hasta el primer acorde, el cual sí se presenta completo sobre el primer tiempo de negra, pero presenta una inflexión cromática que afecta a Sol, y cambia en el segundo tiempo de negra cuando la voz tenor desciende de *fa* a *re* y la voz superior.

Es en el compás 66 que la armonía vuelve evidenciar una conjunción armónica entre La-maj7 y Fa sostenido menor. El material del registro superior inicia evidenciando

Do sostenido, nota común entre las dos armonías, que al acompañarse del despliegue de las otras notas termina por expresar la poli armonía con la que inició la pieza. Vemos que en los compases 66, 67 y 68, el material del registro superior se repite con una mínima variación rítmica, y que en el registro bajo el intervalo armónico que se mantiene es el construido entre *la* y *mi1*. La repetición del paso modal por Mi menor gracias a la inflexión cromática en Sol como se hizo en el compás 5 es realizada en el compás 69, y su inclusión de la célula temática prepara la conclusión de la obra mediante la conjunción armónica La-maj7 + Fa sostenido menor, seguida de un acorde con carácter dominante (Sol sostenido disminuido) que resuelve en La mayor.

66

Conjunción armónica entre La maj7 y Fa sostenido menor

Conjunción armónica entre La maj7 y Fa sostenido menor

La mayor

pp

Paso modal por Mi menor

Sol sostenido disminuido

Vemos como estos dos compases descienden la dinámica aún más mediante un regulador que acerca a un *pianissimo*. Al igual que es posible evidenciar en este movimiento concluyente, el movimiento contrario de las voces, donde las tres voces superiores ascienden y las tres voces inferiores descienden.

3.1.3 Análisis de la obra *Suite Breve* de Luis Carlos Figueroa⁸². Al igual que la obra de Uribe Holguín, el despliegue del modelo tripartito en esta ocasión, se limita al análisis del nivel neutro en función de la exploración de lenguajes del Siglo XX.

OBRA: Suite Breve (en tres movimientos)

COMPOSITOR: Luis Carlos Figueroa

AÑO: 1991

PRIMER MOVIMIENTO

Las indicaciones iniciales de la pieza evidencian un compás de $\frac{3}{4}$, un tempo rápido de negra=168 y un *forte* que establece la dinámica inicial. Comienza desde la intervención de bloques armónicos construidos a partir de intervalos de cuartas naturales a las notas sin alteración. Es decir, no hablamos de una tonalidad de Do, debido a que la construcción no es tonal, sin embargo, las notas empleadas en la construcción de los bloques iniciales evidencian la construcción cuartal a partir de las notas naturales.

Organizados bajo un diseño rítmico de corcheas constante, los bloques surgen a partir de intervalos de cuarta desde *mi1* y desde *fa1*, es decir, sólo resultan dos bloques de esta construcción. Se mueven creando un perfil sutilmente ondulado durante el primer compás para en el segundo aumentar el valor de su figura y realizar sólo movimientos descendentes desde los cuales surgen dos bloques nuevos, uno construido desde *do1* y otro desde *si*. Estas intervenciones descansan en el tercer compás con un ascenso al bloque construido en *do1*, el cual se expresa mediante una blanca con puntillo que abarca la duración completa del compás.

⁸² Partitura tomada de Colegio máximo de las academias colombianas, 1990

1 *Allegro* ♩=168 I

construcciones en terceras

construcciones cuartales → una octava abajo

8 *poco rit.* *tempo*

despliegue cuartal

14 *mf* *cresc.*

El mismo motivo del compás 1 se repite en el compás 4 trasladado una octava abajo. Así, los bloques se construyen ahora desde *mi* y *fa*. El mismo diseño rítmico que continuó el compás 2 lo hace ahora en el compás 5, sin embargo, los dos últimos bloques ya no evidencian una construcción estricta en cuartas, sino por el contrario, muestran una variación a esta configuración al usar una configuración que recuerda a acordes tonales en terceras. Esta oposición mediante el uso de intervalos de tercera que recuerdan un tratamiento tonal se hace para contrastar el material primario en cuartas, y será característico en distintas partes de la pieza.

Esta oposición caracteriza el pasaje que abarca de los compases 6 al 11. Vemos en el bajo, el despliegue de un diseño rítmico constante compuesto por seis

corcheas, mientras en el registro superior las voces se configuran bajo distintos diseños rítmicos y de movimiento.

Vale notar que en las voces superiores se continua el uso de notas naturales, mientras la voz baja realiza movimientos cortos que continúan la oposición al tratamiento tonal. Las alteraciones del bajo se realizan en función de dicho contraste.

Es en el compás 12 donde la construcción cambia y vuelve a presentar en el bajo un diseño de perfil ascendente similar al del compás 6. Las últimas cuatro corcheas se repiten desde este compás (12) hasta el compás 18, dejando sujeto a variaciones las dos primeras corcheas del diseño. Por su lado, las voces superiores mantienen la oposición armónica configurando un movimiento que simula un tratamiento regular en terceras.

Al llegar al compás 19 vuelve al lenguaje cuartal realizando un ascenso que lleva todas las voces a un registro medio – agudo en el compás 20 donde continúa este despliegue en cuartas hasta alcanzar un punto climático en el compás 22, y allí mismo contrastarlo con un *pianissimo* y nuevamente un regreso al despliegue en terceras. Dicho despliegue se da ahora en el registro bajo donde las voces del bajo se mueven en negras afectadas por un *staccato* y las voces superiores lo hacen en corcheas constantes que simulan los movimientos de la voz baja en los compases 7, 8, 9, 10 y 11.

20

f *sfz* *pp*

Intervalos vacíos

El perfil de movimiento varía en el compás 27 donde todas las voces ascienden manteniendo su figuración rítmica. De nuevo alcanzan un registro medio que les permite comenzar una nueva idea en el compás 30. Esta idea se caracteriza por el despliegue nota a nota de material que expresa arpeggios en conjunción con disonancias expresadas en la alteración de la misma clase de altura que representa la tercera del acorde arpegiado. Así, podemos evidenciar a Si bemol acompañando el despliegue arpegiado de Sol, y a La bemol acompañando el despliegue Fa.

La idea continúa en el compás 31 donde termina por acercarse al registro bajo en el que intervienen los intervalos armónicos vacíos (octava) de las voces bajas. Se hace necesario mencionar que allí el compás cambia a 4/4 y el material se ve afectado por el *Fortissimo* que participa. Este material se repite en el compás 32, y es en el compás 33 donde regresa a la marcación en 3/4.

Una vez inicia este compás, el primer intervalo armónico que intervino durante los compases anteriores comienza a expresarse como bajo pedal, otorgándole a las voces del registro superior un sustento armónico de Do. Es posible evidenciar que el diseño del perfil de movimiento es igual al material inicial. El movimiento ondulado del primer compás de esta idea es seguido en el siguiente compás por tres negras descendentes, y en el compás que le sigue a éste por una figura que abarca el compás entero. Este diseño inicia su repetición en el compás 38, y en el 39 vuelve a presentar las tres negras, sin embargo, en el compás que le sigue ocurre un ascenso en configuración cuartal que abarca los compases 40 y 41.

Dicha configuración cuartal se da en las voces del registro superior mientras su nota base mantiene una distancia de tercera con la nota del bajo. Es decir, este compás comienza a sintetizar las ideas de oposición armónica de la pieza.

El regulador que acompaña este ascenso comunica con el *forte* bajo el que se manifiesta el siguiente pasaje basado en un juego de perfil y organización. Vemos cómo los intervalos armónicos (de octava) entre dos expresiones de Do se mueven hacia el interior alcanzando Sol. El compás 43 aumenta los valores de las figuras a negras y se evidencia en el segundo tiempo de negra un intervalo de segunda menor entre *FA sostenido* y *SOL*. El tercer tiempo vuelve a evidenciar el intervalo armónico entre dos expresiones de Do.

Para el compás 44, se repite el material del compás 42, sin embargo, para el siguiente compás (45) el material expresa un cambio en la configuración que mostró

en el compás 43 al afectar el Sol y mantener ahora el Fa sin alteración. Así, el intervalo de cuarta aumentada que se formaba entre *DO* y *FA sostenido* en el compás 43, se forma ahora entre *do* y *SOL bemol*.

El pasaje final del movimiento es un pasaje construido con fines expresivos que se evidencian en los *gliss* repetitivos que ascienden progresivamente, compás a compás, y en el cromatismo aplicado en las expresiones de Re bemol. La dinámica *fortissimo* es característica de este final. Para concluir, el compás 49 vuelve a mostrar la síntesis de la oposición armónica entre construcciones cuartales y construcciones en terceras. El bajo pedal se mantiene hasta último momento y sobre él, un intervalo en tercera menor que, en conjunción con el bajo, resulta en una configuración de Do mayor. Sin embargo, la configuración en el registro agudo expresa la construcción por cuartas.

El diseño del perfil de movimiento de estos compases es igual al del inicio del tema; el mismo que configuró varios compases durante el movimiento.

SEGUNDO MOVIMIENTO

La configuración inicial muestra un compás de 2/4 y un tempo *Lento* (negra = 42). Es decir, evidencia características contrastantes con el primer movimiento. El

pianissimo en el que se despliega el material es característico de gran parte del movimiento.

En el registro bajo, participan intervalos armónicos vacíos (quintas justas) expresados mediante negras. Igualmente, en el registro superior también ocurre un despliegue de intervalos vacíos, esta vez, entre una negra y una corchea; las segundas corcheas actúan como notas pivot que acercan la nota del siguiente bloque (tercera corchea).

El pasaje se mueve a través de armonías de ambiguas, no siempre definidas, que debido a los movimientos pivot de las corcheas parecen configurar una armonía tonal, sin embargo, éstas actúan como notas de acercamiento a aquella que interviene simultáneamente con la negra.

Durante los primeros cuatro compases, la armonía en el bajo expresa una armonía cercana a La. Debido a la ausencia de tercera o de una nota que establezca un modo (mayor o menor) en estas construcciones verticales, los resultados armónicos se dan más en función del movimiento de las corcheas superiores, ya que son las que pasan por distintas notas que afectan la armonía de manera diferente.

En el compás 5 los intervalos armónicos del registro inferior descienden un tono y se expresan en *sol1* y *re2*, y en *re 1* y *la1*. Es en el compás 7 que participa el intervalo entre *la1* y *mi2* y anticipa el cambio de idea. Este descenso de los intervalos armónicos llega a *fa1* y *do2* en el compás 8 quienes participan junto a un intervalo armónico de que expresa las mismas clases de altura que el anterior, es decir, Sol y Re. Para concluir este compás y preparar una sonoridad que será relevante en el pasaje que surge, la segunda negra del compás 8 participa junto a una configuración cuartal en el registro superior, que ya no se organiza de la misma manera en que lo hizo en el primer movimiento (cuartas consecutivas), sino por el contrario, realiza una construcción cuartal juntando las dos notas casi conjuntas que resultan de su

orden consecutivo. Es decir, en este caso, la construcción cuartal se evidencia de esta manera: $sol^2 + do^3 + re^3$. Si se quisiera ordenar estas clases de alturas por cuartas consecutivas, Do y Re no podrían quedar juntas.

The image displays a musical score for piano, divided into three systems. The first system, starting at measure 1, is marked *lento* with a tempo of $\text{♩} = 42$ and *pp legato*. It features a treble clef with a 2/4 time signature and a bass clef with a 2/4 time signature. The second system, starting at measure 8, is marked *pp* and includes the instruction *2 pedales*. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. The third system, starting at measure 16, is marked *pp*, *p*, and *cresc.*. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature.

El compás 10 pasa a mostrar una marcación de $\frac{3}{4}$ que sólo configura a este compás, y muestra un material de construcción por terceras, al evidenciar en el bloque resultante entre el registro bajo y el agudo, una construcción que simula La menor,

y que se mantendrá a manera de bajo pedal durante los siguientes 5 compases. Se presenta también con un *pianissimo*, acercado por el regulador del compás anterior, que se mantiene durante 7 compases. Vemos al intervalo de Quinta Justa entre *fa1* y *do2* anticipar la entrada de las configuraciones cuartales que se despliegan desde el compás 11 y que mantienen la misma configuración cuartal que se presentó el compás anterior, con dos notas a un tono de distancia acompañados de la sonoridad pedal resultante de las participaciones en los registros exteriores. Estas conjunciones armónicas mantienen la oposición armónica entre dos formas de construcción totalmente diferentes, la cuartal, y por terceras.

La vuelta al compás de 2/4 se da en el compás 11 donde el movimiento está a cargo de las construcciones del registro medio. Dichas construcciones obedecen a la configuración cuartal que participó en el compás 8 y en el compás 9. Así, en comparación con el intervalo armónico del tercer tiempo de negra del compás 10, la primera construcción del compás 11 está un semitono por debajo y agrega la nota faltante para evidenciar la construcción cuartal. Desde allí realiza movimientos descendentes que cesan en el siguiente compás debido al ascenso que realiza para alcanzar nuevamente el bloque construido desde *re1*.

La conjunción de esta construcción con los de los registros grave y agudo configura una armonía que simula a La menor con Re agregado. El diseño de esta idea (la que surgió desde el compás 10 hasta el 12) se repite desde el compás 13. Esto quiere decir que allí es posible volver a evidenciar el cambio de compás a $\frac{3}{4}$, y que, de nuevo, en el tercer tiempo interviene una construcción vertical, esta vez lo hace una construcción que evidencia la configuración cuartal característica de este pasaje, expresada desde *la*.

Siguiendo la idea de la repetición, el compás 14 mantiene el perfil de movimiento del material del compás 11, sin embargo, en relación con la construcción que lo anticipa en el compás 13, está a un semitono por encima, no por debajo como lo

hizo en aquel compás. A pesar de esta diferencia, los movimientos y el diseño rítmico es igual a los del compás 11.

El compás 15, debido a la conjunción entre la construcción en terceras de las construcciones pedales de ambos extremos del registro con las construcciones cuartales de las voces interiores (registro medio), resulta en una armonía de La menor con Si agregado.

Es posible, a pesar de este cambio en la repetición, evidenciar una relación entre el *mi1* y el *fa1*: en los compases 10 y 11 expresan las notas bajas de cada construcción vertical del registro medio, mientras que en esta repetición son usados como las notas agudas de estas construcciones. Es decir, se invierte su posición dentro de la construcción y se invierte el movimiento entre ellas, que como se mencionó, ahora fue ascendente mientras que antes se realizó en sentido descendente. Se hace necesario mencionar que estas son las alturas sobre las que se construyeron los bloques iniciales de la obra, y que en un marco medianamente más macro, configuran el mismo perfil de movimiento.

Es en el compás 16 que el acorde en el registro bajo a manera de pedal desciende su nota superior a *LA*, mientras las construcciones cuartales se vuelven a presentar en las voces interiores manteniendo el contraste armónico entre dichas construcciones y aquellas realizadas por terceras.

Nuevamente, en este compás se pasa a $\frac{3}{4}$, y en el tercer tiempo interviene un intervalo armónico vacío, esta vez una cuarta justa entre *si* y *mi1*. El siguiente compás regresa a $\frac{2}{4}$, y en él, el despliegue de las voces interiores se realiza un poco diferente. Su construcción evidencia una cierta independencia de la voz superior y de las voces “bajas” en las construcciones del registro medio al evidenciar dos diseños rítmicos distintos, uno para el de las notas superiores (del material del registro medio) y otro para la nota inferior de dichas construcciones.

El diseño rítmico de la voz superior es en negras consecutivas, mientras que los intervalos armónicos de cuarta se expresan en un diseño rítmico de corchea – negra – corchea. Así, simultáneo a la corchea que expresa el intervalo armónico de cuarta, participa *mi2* en negra. Esta línea melódica (configurada en *piano*) comienza con un movimiento cromático que se rompe cuando en el compás 18 asciende mediante un intervalo de 6 de *fa2* a *si2*.

Vemos que la corchea y la negra inicial en las voces inferiores del material del registro medio están en relación de un semitono. Una vez expresa el intervalo entre *re1* y *sol1*, usa el *re1* (nota base o inferior de dicho intervalo) como la nota superior de la siguiente intervención del compás, es decir, es como si volteara el intervalo (cuarta justa) alrededor del Re.

En el compás 18, mientras la voz superior del material del registro medio realiza el mencionado intervalo de 6 con el que interrumpe el movimiento cromático, las voces inferiores de este mismo material (del registro medio) cambian su diseño rítmico a una negra con puntillo y una corchea; en esta ocasión, las usa para expresar el mismo intervalo armónico, el cual evidencia el mismo procedimiento de “inversión” del intervalo alrededor de una nota. En esta ocasión, usa el *mi bemol1* que presentó en la primera corchea del compás anterior, y le aplica el mismo procedimiento que le aplicó a *re1* en dicho compás, es decir, construye el mismo intervalo armónico de cuarta justa dejando a éste como nota superior de esta nueva construcción vertical.

El mismo procedimiento es aplicado en el compás 19 ahora con el intervalo entre *mi1* y *si* y añadiendo una pequeña variación. No sólo invierte el intervalo como lo hizo en los compases anteriores, sino que lo relaciona desde un semitono más abajo (*si bemol*). También expresa un cambio rítmico también a dos negras (igual que las notas superiores de este material del registro medio) y se acompaña con un regulador que disminuye la dinámica.

El compás 20 desemboca en otro intervalo cuartal en el registro medio que se acompaña también de una nota con inflexión cromática, y que resultan en una sonoridad que abarca el compás entero debido a su figuración. Allí termina el pasaje iniciado en el compás 10.

Para el inicio del siguiente material, la construcción vertical ha descendido a *FA1*, desde donde forma la nueva construcción pedal. La indicación de *piano* configura la dinámica inicial del pasaje, el cual muestra en sus voces superiores, los movimientos de inicio de movimiento, con la diferencia de que ahora las dos superiores voces se mueven en corcheas constantes, y no sólo la línea soprano cómo sucedió en dicho momento.

En el registro medio se forma una línea corta de tres notas expresadas mediante negras que se conectan ascendentemente comenzando desde *la*. Es en el compás 23 donde, junto a la introducción del *crescendo*, esta línea inicia su movimiento en corcheas de manera que acompaña los movimientos del registro superior.

Los movimientos en corcheas constantes terminan por evidenciar una serie de armonías que se oponen a la construcción en intervalos vacíos de la sonoridad pedal.

La parte final del movimiento inicia con un descenso a Mi bemol (expresado como intervalo armónico entre *Mi bemol1* y *mi bemol*) que se convierte en la última sonoridad pedal de la pieza. Surgen entonces en el compás 29 construcciones fundadas en el uso de intervalos vacíos que oponen sonoridades cercanas, es decir, el intervalo armónico de quinta justa entre *fa1* y *do2* es acompañado de una construcción realizada desde *fa sostenido2* y que evidencia un intervalo de quinta justa hacia la nota del medio (*do sostenido3*), y desde allí, una cuarta justa con la que completa la construcción vertical y alcanza *fa sostenido3*.

La relación cromática entre las construcciones armónicas (intervalo armónico en el registro medio, y un bloque con carácter tonal) que involucran un intervalo de quinta justa (una realizada desde Fa, y la otra desde Fa sostenido) es característico de este pasaje.

El movimiento conjunto refuerza la oposición, así, cuando en el segundo tiempo el material del registro superior realiza un movimiento ascendente de un tono, el intervalo armónico expresado en las notas del registro medio también lo hace. Se crea un diseño rítmico entre los compases 29 y 30 que es repetido en los siguientes dos, y finalmente, expandido un compás más.

En el compás 31, el movimiento ya no es de un tono, sino de una tercera menor con la que alcanza la construcción de La y La bemol. Así que, en el compás 32, se vuelve al material del compás 30 evidenciando las construcciones hechas desde *fa1* y *fa sostenido2*. Este contraste fuerte se acentúa al involucrar el intervalo armónico de las voces bajas.

TERCER MOVIMIENTO

La característica principal de este movimiento es el diseño rítmico casi constante durante todo el movimiento. Nuevamente la construcción cuartal es evidenciable desde el comienzo del movimiento como al inicio de la pieza.

El compás expresa ahora 4/4 y se expresa bajo un tempo *Vivo* de negra = 144. La dinámica inicial es *piano* y vemos que la línea melódica se construye es a partir de la primera nota de cada agrupación de cuatro semicorcheas. Durante los primeros siete compases el despliegue cuartal es constante, sin embargo, en el compás 8 se crea como instrumento de contraste, una armonía en terceras en el segundo y cuarto tiempo de negra. A partir de este momento, la oposición comienza a hacerse más regular.

Durante los primeros siete compases, el despliegue de las sonoridades cuartales no forma un patrón de movimiento específico, sino por el contrario se mueve libremente, construyendo la melodía desde este despliegue ausente de patrón y apoyándose en la transición dinámica propuesta por el *crescendo* del compás 3, y el *diminuendo* del compás 6.

1 *Vivo* ♩=144 Construcciones cuartales

p

cresc.

Línea melódica

4

dim.

7

p

cresc.

Es en el compás 7 donde aparece la primera alteración, es decir, el tratamiento cuartal fue nuevamente desplegado sobre las notas naturales de igual manera que al comienzo de la pieza. Ya para el compás 8, aparecen las primeras construcciones verticales por terceras, en el segundo tiempo de negra y en el cuarto. El compás 9 vuelve a mostrar dos intervenciones de éstas, ahora en el primer y en el cuarto tiempo de negra. La melodía continúa construyéndose de tal manera y sin repeticiones literales del material que ha participado.

Es para el compás 15 que comienza un nuevo diseño del despliegue melódico. En este punto se hace posible delimitar la primera frase del movimiento. Inicia el nuevo despliegue melódico con un intervalo armónico de quinta justa en el registro bajo (*Mi* y *Si*), y nuevamente podemos evidenciar el uso de intervalos vacíos para construir las micro-estructuras del material.

10

13

Despliegue en terceras

Intervalo armónico

pp *mf*

dim.

Este nuevo despliegue melódico se realiza en función de configuraciones por terceras. De esta manera comienza a avanzar. La frase construye una progresión flexible que permite la introducción de inflexiones cromáticas. El pasaje continúa moviéndose armónicamente por medio de construcciones en tercera que buscan principalmente crear una oposición organizacional del material y las ideas cuartales.

21

grados conjuntos

cresc.

Agrupación de seis

23

siempre f y cresc.

25

MATERIAL DEL COMPÁS 32 Y 33 DEL 1er MOVIMIENTO

ff *poco pesante*

28

tempo *acel. molto cresc.*

ff

Agrupación de cuatro

Agrupación irregular

Es al llegar al compás 21 donde las agrupaciones cambian y evidencia cuatro agrupaciones de 6 semicorcheas, donde cada una se mueve en un sentido. Las cuatro agrupaciones del compás 21 se mueven ascendentemente, mientras que en el compás 22, dos de las agrupaciones se mueven en sentido descendente, y otras dos, lo hacen de manera ascendente. En este momento se introducen unas alteraciones con las que construirá lo que queda de la línea melódica, mientras en la línea superior, el despliegue mantiene las notas naturales organizadas por grados conjuntos; vale mencionar que al empezar el compás 21 se ha perdido ya la construcción por terceras.

A diferencia del compás 22, las cuatro agrupaciones del compás 23 se mueven en sentido descendente y comienzan un último descenso que los acerca al material del compás 26 y 27, los cuales expresan la misma idea de los compases 32 y 33 del primer movimiento, con intervalos vacíos (octavas) en registro bajo.

Es posible evidenciar que este descenso es afectado por la indicación *siempre forte* y *crescendo* del compás 24, los cuales, dinámicamente, acercan la indicación al *fortissimo* que configura los intervalos vacíos de los compases 26 y 27.

Seguido a esta pausa en el descenso, vuelve el intervalo armónico entre dos expresiones Do que participó en los compases 26 y 24, sin embargo, ahora lo hace como parte del diseño rítmico que configuró la gran mayoría del material del movimiento. Su regreso se despliega de manera ascendente usando en la configuración de la línea melódica (construida desde la primera nota de cada agrupación) las notas con alteraciones que usó en el descenso realizado desde las agrupaciones de seis semicorcheas, mientras el complemento en registro superior se vuelve a hacer por grados conjuntos.

Vemos la indicación *acelerando molto crescendo* en este compás 28 el cual intensifica el ascenso, hasta que en la última agrupación de semicorcheas realiza

una agrupación irregular de 5 semicorcheas que la acercan a la blanca que expresa *do3* y que anticipa la intervención final de la pieza expresada en semicorchea, una construcción vertical que expresa una duplicación de *La* en *la1* y *la2* junto a un cromatismo de *si bemol1*.

Es posible evidenciar entonces que la característica principal de la personalidad armónica de la pieza es la oposición de construcciones cuartales y construcciones por terceras. Las ideas rítmicas también son bastante regulares y constantes, y las ideas temáticas se manifiestan en todos los movimientos de manera clara y similar, de manera que se fortalece el encadenamiento formal de la pieza.

3.2 DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA DE LAS TÉCNICAS USADAS

Se implementaron tres herramientas para la generación y recolección de información, en la cual una de ellas se prioriza como marco global facilitando la aplicación de las otras dos herramientas como etapas de su desarrollo. A continuación, se presentan las tres herramientas que hacen parte fundamental del despliegue de la investigación:

3.2.1 Taller investigativo. “Su fortaleza principal estriba en la posibilidad que brinda el abordar, desde una perspectiva integral y participativa, situaciones sociales que requieren algún cambio o desarrollo.”

El proceso del taller investigativo, al que hemos hecho alusión, comprende cuatro etapas: encuadre, diagnóstico, identificación y formulación de las líneas de acción requeridas, y, por último, estructuración y concertación del plan de trabajo.”

Para efectos de la correcta realización de este proceso investigativo en función de sus objetivos, se hizo necesario modificar algunos elementos del *taller investigativo*

con el fin de vincular el Protocolo de experimento propuesto por Jean-Jacques Nattiez para la realización de la situación analítica correspondiente al nivel estésico externo en una de las etapas de la investigación cualitativa⁸³.

3.2.2 Entrevista individual estructurada. “Se caracteriza por la preparación anticipada de un cuestionario guía que se sigue, en la mayoría de las ocasiones de una forma estricta aun en su orden de formulación.”⁸⁴

La búsqueda particular de esta herramienta se centra en, primer lugar, diagnosticar la posición o visión de la muestra seleccionada respecto al análisis musical como campo de acción autónomo dentro de la disciplina musical, y en segundo lugar, la experiencia personal de los participantes durante el transcurso y desarrollo de la asignatura de Audición y Análisis musical.

El proceso inicia con la formulación del cuestionario que será aplicado o dirigido a los participantes. Este instrumento ha sido diseñado a partir de preguntas abiertas que permiten la recolección de la mayor cantidad de información que los involucrados en la actividad puedan suministrar respecto al objeto de análisis.

Las preguntas indagan sobre los distintos conocimientos que tienen los participantes sobre el análisis musical que permitan la construcción de una visión global (homogénea o heterogénea).

3.2.3 La entrevista de grupo focal. “La primera característica que se evidencia de este medio de recolección de información es su carácter colectivo. Recibe su denominación de focal por lo menos en dos sentidos: el primero se centra en el abordaje a fondo de un número muy reducido de tópicos o problemas; en el

⁸³ De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathedrale Engloutie de Debussy. Pg. 31

⁸⁴ SANDOVAL, Carlos Arturo El proceso de investigación, enfoque cualitativo. Bogotá ICFES, Pg.144

segundo, la configuración de los grupos de entrevista se hace a partir de la identificación de alguna particularidad relevante desde el punto de vista de los objetivos de la investigación”⁸⁵.

El protocolo de experimento contó con la participación de seis estudiantes en función de sus propios intereses profesionales -actuales y futuros- quienes representan una muestra significativa de la población total que alcanza los últimos niveles de la formación académica.

ANEXOS

1 BAS 2 URIBE HO 3 LUIS C 4 ANEXO PROTOCOLO 5 ANEXO ENTREVISTA
(Dejar Matriz en el cuerpo)

3.3 DESPLIEGUE DEL TALLER INVESTIGATIVO

PRIMERA ETAPA

PRESENTACIÓN DE LOS PARTICIPANTES

Población: Estudiantes de Licenciatura en Música UIS que hayan cursado la materia de Audición y Análisis musical.

La delimitación de la población se realizó en función de la inclinación profesional dentro de la disciplina musical, es decir, se buscó una población heterogénea en cuanto a sus preferencias dentro del campo de acción de la música. Algunos mostraron inclinación por la composición, otros por la interpretación y dirección, y otros por la investigación.

⁸⁵ SANDOVAL, Carlos Arturo El proceso de investigación, enfoque cualitativo. Bogotá ICFES, Pg.144

El número de participantes fue resultado de situaciones logísticas, sin embargo, se buscó mantener una cantidad significativa en relación con la cantidad de estudiantes que alcanzan a cursar la asignatura requerida para participar en la actividad.

OBJETIVOS:

- Identificar los elementos musicales principales a los que la población atiende cuando realiza una audición analítica.
- Reconocer los alcances de las capacidades técnicas de la población para enfrentarse al análisis de lenguajes musicales contemporáneos.

SEGUNDA ETAPA

PROTOCOLO DE EXPERIMENTO

El protocolo de experimento realizado para llevar a cabo las observaciones de la población se basa en el propuesto por Jean-Jacques Nattiez⁸⁶. Se hace necesario aclarar que esta parte de la investigación está vinculada a la quinta situación analítica desplegada en la aplicación del modelo tripartito, el *análisis estésico externo*.

El protocolo constó de 4 etapas o fases de desarrollo que se acomodaron a la obra objeto de Análisis, *Preludio, Variaciones y Presto Alucinante op.190*. Debido a la extensión de la obra, su audición se fue pausando por movimientos para dar la oportunidad a los participantes de escribir sus apreciaciones. Antes de ejecutar el protocolo de experimento, se hizo una breve contextualización de la pieza mencionando al compositor y el año en que se publicó y seguido a esto se explicó a los participantes el orden de actividades y los objetivos de la actividad.

⁸⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en LA CATHEDRALE ENGLOUTIE de Debussy. Pg. 31

CONDICIONES ÉTICAS DEL PROTOCOLO:

- No comunicarse entre los participantes.
- Mantener una escucha activa constante.
- Expresar la mayor cantidad de apreciaciones sobre las estructuras y los procedimientos llevados a cabo en la obra.

El orden de actividades o la metodología del protocolo fue la siguiente:

1. A los participantes se les preguntó si reconocen los elementos que son relevantes para el encadenamiento formal de la pieza, ya sea una escala, un motivo, un diseño rítmico, un principio de construcción subyacente, o cualquier otro elemento musical. Luego se les pidió que escribieran aquellos elementos que pudieran identificar; ya que la complejidad de la obra demanda que formulen todo tipo de apreciaciones, no sólo aquellas que ejemplifican o expresan en el pentagrama las estructuras que perciben. Seguido se realiza la primera audición de la obra.
2. Se procede a tocar en el piano los intervalos constructores, las escalas artificiales, y la serie de las *Variaciones*; se les ilustra que estas proporciones y estas series construyen gran parte del material y de las ideas de la pieza. Se les pregunta si encuentran estos elementos en la pieza, y a su vez, que respondan en qué movimiento o en qué pasaje o parte los percibieron.
3. Luego, se repite la pregunta y se realiza la segunda audición.
4. Finalmente, se les vuelve a pedir lo mismo, y añadido, se les entrega la partitura a los participantes para que marquen en la partitura dichos elementos que reconocieron como elementos encargados de la unidad musical de la obra.

A continuación, se presentan las apreciaciones hechas por los participantes:

	Primera audición	Segunda audición
Participante A	<p>Preludio:</p> <p>En la obra puede percibirse claramente la intención del compositor de jugar con la velocidad, usando casi en toda la obra fusas para dejarlo muy en claro. Podría decirse que su motivo es rítmico.</p> <p>Dentro del Preludio se logran percibir tres partes, dos rápidas que serían (por así llamarlas) A y C, y una parte lenta que la llamaríamos B, para pasar el movimiento de desarrollo, el cual mantiene su velocidad hasta el final, salvo ciertos momentos donde da un respiro al oyente.</p> <p>Pude darme cuenta, en el segundo pasaje de la pieza, de una irregularidad en los acordes que acompañaban la melodía (nada clara) en el cual entraban de manera inesperada, en ningún momento pude sentir un patrón que me hiciera adivinar o prever en qué momento entraría el acorde.</p> <p>Hablando un poco de la melodía se puede recalcar un poco de desesperación y de drama, juega con la intensidad sonora, <i>fortes</i> y <i>piano</i> abruptos que recalcan sensaciones fuertes en el oyente.</p>	<p>Preludio:</p> <p>Una característica que noté fue un juego cromático en el cual elaboraba una frase y la subía cromáticamente para repetirla. Sobre la melodía puedo recalcar que no es reconocible, podría escuchar la obra y no podría cantarla con seguridad.</p> <p>El Preludio en su parte contrastante (B), podemos apreciar como reproduce un motivo reconocible que dobla la velocidad dentro del mismo motivo para proseguir a desarrollarlo en todo el registro del piano, explotando así su registro sonoro.</p> <p>Variaciones:</p> <p>La frase principal se pierde después de unas variaciones y mantiene son las características de los acompañamientos.</p> <p>Presto Alucinante:</p> <p>El ritmo parece de danza a veces, y pareciera que recogiera varias características</p> <p>de diversos pasajes de la pieza. La interpretación del movimiento es compleja, aunque en este hay una mayor firmeza rítmica.</p>

	Primera audición	Segunda audición
	<p data-bbox="630 268 802 300">Variaciones:</p> <p data-bbox="483 348 943 533">Inicia con un carácter más calmado que progresivamente se hace más movido o enérgico para al final volver a terminar aún más tranquilo que al comienzo.</p> <p data-bbox="483 579 943 764">A pesar de que la melodía es más explícita, comienza a desvanecerse hasta que al final terminan sonando ataques furiosos antes de acabar el movimiento.</p> <p data-bbox="509 810 917 919">No se hace tan difícil reconocer cuando comienza una variación nueva.</p> <p data-bbox="586 961 841 993">Presto Alucinante:</p> <p data-bbox="477 1041 948 1150">Es más agresivo que el <i>Preludio</i>. Se hace difícil reconocer un motivo que se repite más de una vez.</p> <p data-bbox="509 1197 917 1306">Hay partes donde la melodía es menos disonante y se siente un poco más.</p>	

	Primera audición	Segunda audición
Participante B	<p>Preludio:</p> <p>Cada una de las partes de la obra inicia con un motivo sencillo que se va volviendo complejo en el desarrollo de la obra. Los motivos rítmicos son impredecibles sumado a la complejidad de los intervalos de la melodía.</p> <p>Los finales son claros lo que permite una fácil comprensión de la extensión de cada parte en el movimiento.</p> <p>En algunos momentos se oyen elementos de contrapunto, pero no es la única textura en la obra. Cuando hay una melodía el acompañamiento rítmico resulta impredecible o inestable.</p> <p>El carácter del movimiento es oscuro y profundo, misterioso, pero también impulsivo o agresivo.</p> <p>Variaciones:</p> <p>La frase principal inicia apareciendo de manera clara y poco a poco deja de percibirse. Parece esconderse en ciertas notas que son separadas por la intervención de otras.</p> <p>Los pasos entre cada Variación son fáciles de reconocer debido a la clase cambio que traen.</p> <p>Presto Alucinante:</p>	<p>Preludio:</p> <p>Elaboraba motivos pequeños que se repetían como acompañando el desarrollo de la obra o siendo la melodía principal.</p> <p>Hay algo durante el preludio con el registro sonoro del instrumento cuando va a las notas bajas recurre a dinámicas fuertes y ritmos agitados, pero en las notas altas tiende a permanecer calmado y misterioso.</p> <p>El Preludio cumple su función ya que contiene ideas melódicas de lo que será el resto de la obra.</p> <p>Mucho uso de contrastes dinámicos y rítmicos.</p> <p>Variaciones:</p> <p>En el segundo movimiento se puede percibir el motivo durante las primeras variaciones, luego pasa a estar presente en diferentes partes como en el acompañamiento o en los acordes que interrumpen las líneas.</p> <p>Presto Alucinante:</p> <p>Formalmente es más difícil delimitarlo, en comparación con los otros dos movimientos. Varias melodías se siguen y tejen un resumen de distintas ideas que ya han aparecido a lo largo de la pieza.</p>

	Primera audición	Segunda audición
	<p>Se siguen muchas melodías y queda difícil recordarlas para ver si tienen algo en común. Los acordes que participan suelen interrumpir la línea, y parecen haber pocas repeticiones de material.</p> <p>El material final es muy similar al del comienzo de la obra.</p>	

	Primera audición	Segunda audición
Participante C	<p style="text-align: center;">Preludio:</p> <p>En la primera parte se puede notar la velocidad y la energía con que expone el motivo, el cual transporta mucho por el registro en un patrón de escala. Su ambiente es tenso y algo oscuro sobre todo cuando reposa en el registro bajo. En la primera frase o pasaje el motivo es más expresivo, un poco en pregunta y angustia, esto se nota en la constancia de algunos patrones rítmicos; es más lento y reflexivo. La segunda frase contrasta la primera pues su movimiento melódico se despliega en forma de escalera o movimientos en segundas hacia arriba o hacia abajo y su velocidad aumenta, el carácter se torna más angustioso por el aumento de la velocidad. Nuevamente retoma la primera idea y la despliega hacia el registro agudo y poco a poco lo combina con la segunda idea y nuevamente los movimientos melódicos son constantes y su velocidad aumenta. Termina siendo un diálogo entre dos ideas que se van desarrollando. Finalmente retoma la primera idea, la desarrolla un poco más y en un fragmento no más de dos compases recuerda la segunda frase y termina inesperadamente.</p> <p style="text-align: center;">Variaciones:</p> <p>El motivo principal tiene un carácter más oscuro, en una sola nota y en el registro medio se mueve en</p>	<p style="text-align: center;">Preludio:</p> <p>La armonía en la primera parte suele repetirse, siempre con intervalos menores, trinos en algunas secciones, predomina el sonido grave.</p> <p>Se repiten algunas notas que suenan al comienzo dándole su característica, quiere resaltar mucho el tema del comienzo de esta sección.</p> <p>La melodía en alguna parte se vuelve un salto de ciertos intervalos y lo hacen de manera repetitiva, recalca el tema del comienzo. Veloz y con mucho movimiento, no hay una tonalidad fija.</p> <p>La sonoridad disonante está siempre presente en la armonía y la melodía hace movimientos cromáticos, y pregunta y respuesta entre la armonía y la melodía. La parte final es más movida que la primera, siempre la sensación de angustia y suspenso como si le faltara algo y lo quiere expresar con la música.</p> <p style="text-align: center;">Variaciones:</p> <p>La frase principal se da más organizada. Deja de repetirse en un momento, sin embargo, al final vuelve medianamente escondida en la melodía suave que finaliza el movimiento.</p>

	Primera audición	Segunda audición
	<p>movimientos amplios como novenas, treceavas vs segundas, y cada vez va ampliando el registro y aumentando las notas, lo que genera un ambiente más pesado y lleno armónicamente hablando, poco a poco disminuye nuevamente las notas y descansa acentuando los bajos. La primera variación sigue esta línea, hace muchos arpeggios y con ayuda del pedal aumenta el ambiente, hace cada vez los bajos más pesados y en algunos momentos van sonando acordes en el registro agudo, como si ampliara por muchas direcciones el motivo principal: en el registro, aumento de notas lo que da una sensación del aumento de la velocidad; Para la siguiente variación ya es más difícil reconocer el motivo principal, teniendo en cuenta que son variaciones. Cada vez que termina es como un descanso apoyándose en los bajos.</p> <p>La tercera variación se contrasta, recuerda un poco a la idea primera que se expone en el preludio en donde los movimientos son en bloques armónicos, solo que aquí las repeticiones son más constantes y poco a poco las aumenta nuevamente en un sentido similar a la idea principal y sus variaciones, aquí desarrolla su última variación en el registro agudo, como movimientos melódicos constantes en tritonos y cuartas lo que daba una sensación cada vez más escalofriante o tensa.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Presto Alucinante:</i></p> <p>Parece estar más desorganizado o tener otro tipo de orden. Realiza contrastes más abruptos pasando de bloques a líneas y al contrario. Se sienten ideas rítmicas de otros pasajes.</p>

	Primera audición	Segunda audición
	<p>Finalmente termina en un bajo profundo y un acorde en agudo.</p> <p><i>Presto Alucinante:</i></p> <p>Se puede notar muy bien su estructura, el motivo no alcanzo a distinguirlo por su velocidad, pero puedo reconocer el hecho de que se apoya mucho en el bajo, pues en ocasiones entre los dos comparten el ritmo. En otro fragmento hace un estilo de dialogo entre bajos profundos y pesados y acordes disonantes en el registro agudo. Luego aumenta las notas en los bajos en arpegios repetitivo y lo mismo en el registro agudo, nuevamente se apoyan rítmicamente por un tiempo y terminan en diálogos diferentes.</p>	

	Primera audición	Segunda audición
Participante D	<p>Preludio:</p> <p>Escala cromática, con la misma duración cada sonido y con figuración rápida, se mueve desde lo grave a lo agudo y vuelve a bajar.</p> <p>Comienza muy grave, se mueve por todo el piano subiendo hasta notas agudas y un ritmo muy repetitivo.</p> <p>Parte lenta y un poco con melodías más sencillas por recordar, repite el motivo del comienzo de esta sección, ritmo rápido, contrapunto entre la armonía y la melodía e igual que lo anterior se mueve por todo el piano, sin embargo, en esta parte el comienzo estuvo desarrollado en la sección grave y media del piano.</p> <p>Arpeggios al comienzo, más lento que lo anterior, melodías menores, el patrón rítmico de la armonía se repite mientras se mueven la melodía por todo el piano. Luego el ritmo se hace rápido, genera la sensación de suspenso y terror. Vuelve la calma al final.</p> <p>Escalas veloces y con intervalos menores, muy movida, da la idea de que se está persiguiendo a alguien y esa persona sale corriendo rápido por una calle oscuro.</p> <p>Variaciones:</p> <p>La frase principal es clara, pero más adelante empieza a hacerse más</p>	<p>Preludio:</p> <p>Se puede notar como va exponiendo las ideas entorno a intervalos de tercera menor, tritono y segunda menor, solo que con conectores como glisandos, pequeños motivos repetitivos, escalas artificiales. La expone en movimientos melódicos en un registro amplio, en los bajos aumentando el peso, y disminuyendo su velocidad, en acordes de respuesta o apoyo con la melodía. Hace un contraste con ella en algunos fragmentos, y la despliega más libremente.</p> <p>Variaciones:</p> <p>En las variaciones, en la idea principal es más notoria la exposición de los intervalos principales, luego la desarrolla en varias líneas melódicas y se nota el aumento de la complejidad tanto en el bajo, en la armonía y la melodía, al igual que en el ritmo. La muestra en fuertes acordes de dialogo entre el registro grave y agudo, también en apoyos entre melodías y acordes, los cuales aumentan en velocidad y peso. Luego la despliega en el bajo independientemente a los agudos, pero los dos con intención de crecimiento, para luego descansar en pequeños fragmentos agudos y algunos apoyos del bajo y finalmente terminar.</p>

	Primera audición	Segunda audición
	<p data-bbox="646 268 834 300">difícil seguirla.</p> <p data-bbox="500 348 980 453">El tempo lento permite reconocer más fácilmente los elementos que se repiten.</p> <p data-bbox="500 501 980 606">Se mantiene durante más tiempo en el mismo registro antes de comenzar a explorar registros más extremos.</p> <p data-bbox="540 655 940 760">Se intensifica lentamente, pero vuelve a suavizarse al final de manera más súbita.</p> <p data-bbox="613 808 867 840"><i>Presto Alucinante:</i></p> <p data-bbox="500 888 980 993">Inicia muy agresivo como el primer movimiento, luego realiza más líneas melódicas más agradables.</p> <p data-bbox="516 999 964 1062">Sigue siendo muy disonante y hay muchas ideas en poco tiempo.</p> <p data-bbox="505 1115 976 1220">Sigue lo cromático y hay más conexiones entre los pasajes, pocos cambios sin preparar.</p> <p data-bbox="521 1272 959 1335">A veces suena como más estable rítmicamente.</p>	<p data-bbox="1109 306 1369 338"><i>Presto Alucinante:</i></p> <p data-bbox="1011 386 1455 648">Aquí al ser más veloz repite constantemente los movimientos melódicos que desarrolla, su peso aumenta, y se desarrollan como tres ideas similares al preludio y las variaciones, pero en su propia identificación rítmica.</p>

	Primera audición	Segunda audición
Participante E	<p>Preludio:</p> <p>Se resalta bastante la habilidad técnica del intérprete tocando a diferentes velocidades, creando un ambiente tenso jugando con las notas más graves del instrumento dando inicio a la obra para así, sucesivamente, ir llegando al registro agudo de piano. Repitiendo constantemente, el uso de cromatismos a gran velocidad crea ambientes y emociones al oyente, ya que este tipo de disonancias no ayudan a pensar en el total pero sí a despertar emociones que no se encuentran en otro tipo de música. Los motivos que se pueden percibir son partes lentas que luego se repiten y se van mezclando durante el tema de la obra.</p> <p>Variaciones:</p> <p>Pasa de lo lento a lo tensionante dentro de la variación.</p> <p>El tema se muestra al principio, luego va pasando hacia otros registros y la otra parte donde no está lo va complementando.</p> <p>Los bloques de acordes son bastante contrastantes con la parte anterior generando muchos tonos.</p> <p>Presto Alucinante:</p>	<p>Preludio:</p> <p>El cambio constante se hace dentro de las mismas características. Cuando se pasa a otra parte que se diferencia más sí hace una pausa que permite diferenciar las partes.</p> <p>Variaciones:</p> <p>La dinámica sube y baja, al igual que intensidad del ritmo. Comienza suave y despacio y hacia el final vemos que se ha acelerado y que está más fuerte. Aunque al final del movimiento vuelve a un material más suave como al comienzo.</p> <p>Presto Alucinante:</p> <p>A veces suena como sincopado y pareciera que fuera un ritmo popular, sólo en algunas melodías.</p>

	Primera audición	Segunda audición
	<p>El motivo principal está al inicio del movimiento, pero en varios compases se distorsiona.</p> <p>Es mucho más rápido como su nombre lo indica, y a veces parece muy melódico y en otras pequeñas partes, muy disonante.</p>	

	Primera audición	Segunda audición
Participante F	<p>Preludio:</p> <p>Después de la introducción, comienza bajo en dinámica y en registro y poco a poco aumenta hasta desarrollar bastantes ideas que concluyen cuando inicia la parte lenta y menos fuerte.</p> <p>Al final estas dos ideas dinámicas se siguen para volver a resumir brevemente el carácter del movimiento.</p> <p>Hay unos motivos que se sienten por poco tiempo porque luego a partir de ellos comienza a desarrollar y a crear mucho material nuevo.</p> <p>Variaciones:</p> <p>La frase temática es más clara porque hay un nuevo tempo más tranquilo. Se hace fácil distinguir cuando acaba una variación y comienza otra.</p> <p>El desarrollo es más ordenado, pero en un momento es más difícil percibir la idea temática del comienzo.</p> <p>El movimiento inicia y finaliza de manera lenta.</p> <p>Presto Alucinante:</p> <p>La rapidez del movimiento se combina con líneas más claras y entonces terminan en melodías con mucha energía. Las frases</p>	<p>Preludio:</p> <p>Es explosivo y presenta varios diseños que permanecerán en los siguientes movimientos. Es muy lineal, hacia adelante, y tiene pocas repeticiones iguales. El registro es mayormente explotado en este movimiento.</p> <p>Variaciones:</p> <p>Se siente el desarrollo progresivo de las variaciones que parecen aumentar en complejidad a medida que avanzan una a una. Cada vez se llena con más sonidos hasta que hacia el final suenan acordes atacados en una dinámica fuerte que súbitamente vuelve a bajar a sonoridades más suaves.</p> <p>Presto Alucinante:</p> <p>Es mucho más corto y más aleatorio, las ideas que se siguen son más contrastantes que en los movimientos anteriores donde se pasaba a ideas más parecidas. Llegando al final se siente de nuevo las características del comienzo de la obra.</p>

	parecen ser similares a veces, pero no se siguen la una a la otra y queda difícil establecer qué tanto se parecen.	
--	--	--

TERCERA ETAPA

La tercera etapa consiste en la aplicación de la Entrevista Individual Estructurada, de la cual se desprende un proceso de sistematización. Para detallar este proceso consultar Anexo 4 y Anexo 5.

A continuación se presenta la matriz categorial resultante de este proceso:

	<i>Visión de la población frente al análisis musical</i>	<i>Fundamentación teórica dentro del análisis musical</i>	<i>Conocimiento sobre el modelo semiótico tripartito</i>
Subcategoría 1	Tipos de análisis musical que conocen los estudiantes	Impacto de la asignatura Audición y Análisis musical en la práctica analítica de la población.	Modelos de análisis semióticos que conocen los participantes
Subcategoría 2	Tipos de análisis que más emplea en su estudios	Posición frente a la experiencia de la asignatura Audición y Análisis musical	Consideraciones sobre los aportes del modelo tripartito al análisis musical
Subcategoría 3	Utilidad del análisis musical en estudio diario		
Subcategoría 4	Inclusión del ejercicio analítico musical en los distintos campos de la disciplina		

La asignatura de Audición y Análisis musical fue impartida en un contexto donde se permitió la familiarización con algunos tipos, modelos o técnicas de análisis. Sin

embargo, la limitación en la profundización de éstos fue característica de su despliegue o impartición. La falta de esta profundización en los contenidos de la asignatura, habilita la configuración de métodos propios (subjetivos) de análisis que no se realizan en función de objetivos específicos.

Esta limitación afectó la apropiación del funcionamiento de modelos de análisis por parte de la población. Dicha falta de conocimientos sobre cómo llevar a cabo determinados tipos de análisis tiene gran impacto en los objetivos que se suelen plantear cuando entran en el ejercicio analítico, y como tal, éste se centra en la observación de los elementos primarios del material musical, es decir, en la realización de observaciones o hipótesis básicas sobre los elementos más superficiales del hecho musical como el carácter expresivo, la armonía y/o la forma de las piezas.

El modelo semiológico tripartito, siendo uno de los modelos comentados en la asignatura mencionada, es principalmente conocido en teoría superficial y no por su aplicación, es decir, el acercamiento a éste se basa en los comentarios y las explicaciones hechas sobre éste durante la clase de Audición y Análisis musical. La ausencia de un ejemplo claro en su realización no permite el acercamiento a los elementos extra musicales que permiten el enriquecimiento de la visión de los alcances del análisis.

Como tal, no se evidencia como una constante la referencia a elementos extra musicales al momento del ejercicio analítico, y es por eso que la visión o perspectiva sobre los alcances del análisis se inclina en gran parte a apreciaciones que influyen en el campo de la interpretación.

No sólo la falta de profundidad a la hora de acercarse a un modelo analítico, sino también la falta de *“un hilo temático que comience desde un tipo de análisis simple y evolucione hacia modelos más complejos”* como mencionó uno de los

participantes, fue un factor que influyó en la configuración de dicho contexto bajo el que se impartió la clase. El despliegue de la asignatura de Audición y Análisis musical a partir de la forma en que se impartieron los contenidos de la materia fue aleatorio y no hubo una metodología subyacente clara que pretendiera acercar la experiencia de la población con una sensación de orden lógico y progresivo.

Declaraciones como *“es algo importante al momento de abordar una obra ya que así podemos comprenderla totalmente para así darle la interpretación adecuada al tema”*, *“en la interpretación es esencial, al igual que en la dirección”*, o *“permite al intérprete hacer un proceso mental adecuado para su correcta interpretación”* evidencian el enfoque interpretativo que tiene gran parte de la población respecto a la utilidad del análisis.

Estas expresiones reflejan el débil vínculo o la falta de asociaciones que hace la población entre el análisis musical y otros campos de acción de la disciplina u otras actividades esenciales y comunes a la formación y al ejercicio profesional como la investigación, la enseñanza musical, el estudio teórico o la fundamentación teórica personal, la composición, entre otras.

Es notoria la confusión en la identificación de los métodos de análisis o las maneras de analizar que emplea la población porque se limitan a unas cuantas configuraciones en la partitura y a los contextos históricos de las obras. Esto, junto a la equivalencia otorgada entre el entendimiento de la armonía y la forma de la pieza como el entendimiento total de la obra, expresa la limitación mencionada y la consecuente reducción o minimización de una obra a unas relaciones entre sonidos, y da un indicio de los simples objetivos que persiguen la mayoría de los participantes en la muestra seleccionada como se evidencia en la siguiente declaración dada por un participante: *“puedo entender la construcción y las estructuras de las obras que estudio e interpreto, y me ayuda a crear mis propias visiones sobre el carácter expresivo y la intención del compositor”*.

CUARTA ETAPA

Como procedimiento relacional de las tres herramientas aplicadas se realiza una *triangulación*, basada en el concepto que María Mercedes Arias Valencia utiliza en su artículo “La triangulación metodológica: Sus principios, alcances y limitaciones”; en éste hace referencia al término *triangulación* esbozado por los autores N. K. Denzin y S. Cowman quienes definen este término de la siguiente manera. Para N. K. Denzin, *triangulación* “es la combinación de dos o más teorías, fuentes de datos, métodos de investigación, en el estudio de un fenómeno singular”; y, S. Cowman lo define como: “la combinación de múltiples métodos en un estudio del mismo objeto o evento para abordar mejor el fenómeno que se investiga.”⁸⁷

El proceso de triangulación se realizó identificando en los resultados de la aplicación de cada una de las herramientas empleadas en el Taller Investigativo. Se compararon los resultados de ambas entrevistas realizadas (Entrevista individual estructurada, y la Entrevista de grupo focal) con el fin de confirmar la validez entre los pre saberes o fundamentación teórica musical y las nociones expresadas respecto a la visión que tienen frente al análisis musical. Esto arrojó que se pudiera evidenciar la relación entre sus concepciones y su desempeño en el trabajo analítico.

El desarrollo de este proceso está relacionado con la asociación entre concepciones afines presentes en los resultados de la aplicación de las herramientas del taller investigativo valorando el nivel de coherencia entre los pares de concepciones.

En la sección Resultados se evidencian las observaciones de este proceso de triangulación.

⁸⁷ ARIAS VALENCIA, María Mercedes. La triangulación metodológica: Sus principios, alcances y limitaciones. Revista investigación y enfermería, vol XVIII, núm 1, 2000. Pg.3

4. RESULTADOS

De acuerdo con lo anterior, se aplica este procedimiento para la obtención de un criterio de validez que sustente la correcta generación de resultados:

- La recurrencia a percepciones emocionales, intrínsecas, o de primera categoría, son de las más comunes al momento de vincular las observaciones musicales, excluyendo en gran parte las consideraciones netamente estructurales del contenido musical.
- La clase de Audición y Análisis musical no abarcó la suficiente información ni mantuvo una metodología clara y progresiva que permitiera a la población seleccionada evidenciar una fuerte fundamentación analítica donde expresen o evidencien las distinciones musicales necesarias para enfocar el trabajo analítico hacia un lenguaje compositivo *contemporáneo*.
- La visión de los alcances del análisis musical se inclina y medianamente se limita en función de la interpretación musical, y como tal, los objetivos en el ejercicio analítico suelen orientarse hacia una mejor interpretación musical.
- La expresión de conceptos musicales por parte de la muestra seleccionada evidencia confusión en varios de ellos y falta de uniformidad en su terminología.
- A pesar de tener distintas inclinaciones dentro del campo de acción profesional, hay una tendencia a fijar la atención en las meras configuraciones de contenido (armonía, forma, ritmo y en los efectos expresivos) sin atender otros elementos que pueden llegar a constituir átomos de significación en la identidad del objeto musical de análisis.

5. CONCLUSIONES

- La realización de un análisis según el modelo semiológico tripartito es posible de realizar, sin embargo, la fundamentación mediante fuentes ajenas a la asignatura de Audición y Análisis musical se hace necesaria debido a la muy limitada cantidad de información que ésta provee. El despliegue de las diferentes situaciones analíticas demanda la atención hacia otros campos extra musicales que involucran elementos psicológicos, históricos, y de investigación, de los cuales no se tiene conocimiento a través de la asignatura.
- El despliegue del modelo semiológico tripartito puede llegar a ser bastante complicado de llevar a cabo debido a la recolección de la información que constituye el desarrollo de las situaciones analíticas correspondientes al *nivel poético externo* y al *nivel estésico externo*. Además, las teorías poética y estésica que subyacen los niveles del modelo también evidencian una alta complejidad para su entendimiento y su aplicación y hacen más delicado el desarrollo fiel del modelo. Es decir, el despliegue involucra una larga lista de actividades antes de poder concluir algo correctamente.
- La opinión de los estudiantes frente al análisis musical es positiva, sin embargo, la poca fundamentación teórica que tienen en este campo de acción limita su visión frente a éste y la orientación resultante en el trabajo analítico sucede más por métodos intuitivos y subjetivos que no buscan filtrar las observaciones hechas y corroborarlas desde distintos puntos, sino por el contrario, se toman como normativas dichas observaciones.
- La exigencia de un análisis neutro que abarque la mayor cantidad de observaciones en función de las relaciones musicales observadas en las

estructuras en la partitura, conlleva a la vinculación de distintos campos musicales que articulen dicha visión de éstas como: la historia, la armonía, la forma; de igual manera, sirve o actúa como punto de partida para el estudio íntegro de estos elementos musicales aplicados en el hecho musical, y no como elementos abstractos en la teoría musical.

- Hay una débil formación auditiva en la población que impide el reconocimiento de las estructuras musicales subyacentes en la obra. La exploración de lenguajes compositivos *contemporáneos* se ve limitada precisamente por la falta de conocimientos respecto a los sistemas no tonales o fuera de la práctica común, y por los vacíos conceptuales que traen desde su paso por el ciclo básico evidenciados en la falta de uniformidad de sus conceptos y en su constante recurrencia a referencias de carácter, expresión o de percepción subjetiva con la que intentan llenar dichos vacíos.

6. RECOMENDACIONES

- Para la aplicación del modelo semiótico tripartito es necesaria una detallada fundamentación teórica que oriente el despliegue del modelo sin vacíos conceptuales
- Emplear el análisis musical en diversas asignaturas del currículo, especialmente en aquellas que se relacionan con el dominio de los elementos musicales fundamentales (armonía, forma, ritmo y melodía) para incentivar el estudio autónomo desde fuentes musicales reales (piezas originales).
- Estimular la curiosidad investigativa conceptual con el fin de reconocer y valorar los contenidos temáticos propuestos en el plan de estudios.
- Invitar a los docentes a utilizar el análisis musical como una de las herramientas metodológicas fundamentales con el fin de acercar a los estudiantes al dominio de los conceptos musicales.
- Fomentar la relación estrecha que posee la música con diferentes ramas del conocimiento de modo que se evidencie la presencia de su especificidad y el impacto que las otras disciplinas ejercen sobre ella.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de filosofía. 1963

ARIAS VALENCIA, María Mercedes. La triangulación metodológica: Sus principios, alcances y limitaciones. Revista investigación y enfermería, vol XVIII, núm 1, 2000. Pg.3

BANREPCULTURAL. Red Cultural del Banco de la República en Colombia. La música de Luis Carlos Figueroa. <http://www.banrepcultural.org/actividad/la-musica-de-luis-carlos-figueroa-colombia>

COOK, Nicholas citado por NAGORE, María. El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica. Pg. 8

De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathedrale Engloutie de Debussy. Pg. 31

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje. Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje, 1982, p. 1-12.

GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Programa editorial Universidad del Valle. 2007. Pg 7

JOEL LESTER, E.A.M.SXX, pg. 76

JOEL LESTER, Enfoques analíticos de la música del siglo XX, pag.23

MOLINO, Jean citado por NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Músicas al sur, 2004. vol 1. Pg 6

MOLINO, Jean. Hecho musical y semiología de la música. Artículo traducido por BROUCHOUD, F. Alí, SAD, Jorge, MILÁN, María Juliana. Pg. 22

NAGORE, María. El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica Músicas al sur, 2004. vol 1. Pg. 5

NATTIEZ, JEAN-JACQUES. De la semiología general a la semiología musical” pg. 32

NATTIEZ, Jean-Jacques. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en LA CATHEDRALE ENGLOUTIE de Debussy. Pg. 31

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Alianza, 1997

SANDOVAL CASILILMAS, Carlos Arturo. El proceso de investigación, enfoque cualitativo. Bogotá ICFES, 1996, Pg. 15

SANDOVAL, Carlos Arturo El proceso de investigación, enfoque cualitativo. Bogotá ICFES, Pg.144

SAUSSURE, Ferdinand citado por ZECCHETTO, V. Seis semiólogos en busca del lector. Abya-Yala/UPS, 2013. Pg. 24

UNIVERSIDAD EAFIT. <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2227>

ZECCHETTO, V. Seis semiólogos en busca del lector. Abya-Yala/UPS, 2013. Pg.
21

ANEXOS

Anexo A. Partitura Preludio, Variaciones y Presto Alucinante. Op. 190

Preludio, Variaciones y Presto Alucinante Para Piano, OP. 190 (1996)

1. Preludio

Blas Atehortúa
B. Oct. 22, 1943

Prestissimo e Furioso
ff

8vb
Ped.

A CONTRATIEMPO

mf senza pedal

f

f

8va

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and contains two chords marked with a forte *f* dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic of *mf* and the instruction *senza pedal* are written above the lower staff. A dashed line labeled *8va* is positioned below the lower staff.

legato

senza pedal

(8va)

This system continues the musical score. The upper staff is empty. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, with the instruction *legato* written above it. A dynamic of *mf* is written below the lower staff. A dashed line labeled *(8va)* is positioned below the lower staff.

mf

f

f

(8va)

This system shows the next two staves. The upper staff contains two chords marked with a forte *f* dynamic. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, with a dynamic of *mf* written above it. A dashed line labeled *(8va)* is positioned below the lower staff.

R.H. legato

mf

f

mf

This system shows the final two staves. The upper staff begins with the instruction *R.H. legato* above it. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, with a dynamic of *mf* written above it. A dynamic of *f* is written below the lower staff. A dashed line labeled *mf* is positioned below the lower staff.

A CONTRATIEMPO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment.

The second system continues the piano part. The upper staff features a melodic line with several slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment, with some notes marked with accents.

The third system shows a change in dynamics to forte (*f*). The upper staff has a melodic line with a slur and a 'legato' instruction. The lower staff continues the accompaniment, also marked with a forte (*f*) dynamic.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a 'Gaa' marking above it. The lower staff provides the final accompaniment, ending with a chord.

A CONTRATIEMPO

(8va) -

ff *f*

pedal ad libitum

8va

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff begins with a dashed line and the marking '(8va)'. It features a sequence of notes with various accidentals (sharps and naturals). The lower staff contains chords and single notes, with dynamic markings *ff* and *f*. A 'pedal ad libitum' instruction is placed below the lower staff, accompanied by a downward-pointing arrow and a double bar line.

accel. *rit.*

Detailed description: This system consists of two staves. The upper staff has a series of chords and notes, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment. The markings *accel.* and *rit.* are positioned below the lower staff.

tr

Detailed description: This system features two staves with trills. The upper staff has a trill marked 'tr' over a note, followed by a series of notes. The lower staff also has a trill marked 'tr' over a note, with a double bar line and a fermata-like symbol below it.

Lento ; espressivo (a piacere)

pp

8va

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff has a few notes with a fermata-like symbol above them. The lower staff has a series of notes and chords. The marking 'Lento ; espressivo (a piacere)' is at the top right, and '*pp*' is in the middle. An '8va' marking with a dashed line is at the bottom.

A CONTRATTEMPO

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *f*, *pp*, *mf*, and *f*. It contains various note values, including a triplet of eighth notes, and rests.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. It features a long melodic line in the treble clef with a slur and a fermata, and a bass line with chords and a fermata.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *ff*. It features a long melodic line in the treble clef with a slur and a fermata, and a bass line with chords and a fermata.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *pp*. It features a long melodic line in the treble clef with a slur and a fermata, and a bass line with chords and a fermata.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a long melodic line with a slur and a sharp sign. The left hand has a bass line with a slur and a sharp sign.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a series of sixteenth notes with a forte (*ff*) dynamic marking and an *arm.* instruction. The left hand has a bass line with a *Sub* marking.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a long melodic line with a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The left hand has a bass line with a *senza pedal* instruction.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a series of sixteenth notes with a *leggierissimo* dynamic marking and three *Sua* markings. The left hand has a bass line with a *cresc.* marking.

A CONTRATIEMPO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, marked with *mf* and *loco*. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with *mf*. The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes, marked with *cresc.*. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a fermata over a note, marked with *f*. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a fermata over a note, also marked with *f*. The key signature has one sharp (F#).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes, marked with *f*. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes, also marked with *f*. The key signature has one sharp (F#).

A CONTRATIEMPO

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole note chord of G#4, B4, and D5, marked with a fermata. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a whole note chord of G#2, B2, and D3, also marked with a fermata. Vertical dashed lines connect the fermatas to the corresponding notes in the grand staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole note chord of Bb4, D5, and F#5, marked with a fermata. The middle staff is a grand staff with a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a whole note chord of Bb2, D3, and F#3, also marked with a fermata. Vertical dashed lines connect the fermatas to the corresponding notes in the grand staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is a single treble clef staff with a sequence of eighth-note chords: G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5. The bottom staff is a single bass clef staff with a sequence of eighth-note chords: G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is a single treble clef staff with a sequence of eighth-note chords: G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5, G#4-B4-D5. The bottom staff is a single bass clef staff with a sequence of eighth-note chords: G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3, G#2-B2-D3.

A CONTRATIEMPO

The first system of music consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The melody features a series of eighth notes, followed by a long, sweeping phrase that spans across the system.

The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The system concludes with a decrescendo instruction (*decresc.*) indicated by a dashed line.

The third system features a piano (*pp*) dynamic marking and the instruction *una corda*. The melody is characterized by a series of sixteenth-note runs, and the accompaniment includes a prominent bass line with a few notes.

The fourth system maintains the piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *sempre pp*. Both the melody and the accompaniment consist of dense, continuous sixteenth-note passages.

A CONTRATIEMPO

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The rhythm is complex, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The melody in the treble clef is characterized by wide intervals and a sense of movement, while the bass clef provides a steady accompaniment.

The second system continues the piece. It features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the instruction *tre corde* (three strings), indicating a specific piano technique. The notation includes a variety of note values and rests, with some notes tied across bar lines. The overall texture is dense and rhythmic.

The third system shows a change in dynamics with a *ff* (fortissimo) marking. It includes an *8va* marking, which likely refers to an octave shift. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system is marked *Lento; espressivo (a piacere)*, indicating a slower, more expressive tempo. It features dynamic markings of *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The notation is more sparse and focuses on sustained chords and melodic lines. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

A CONTRATIEMPO

energico
ff
senza pedal

Attacca subito

2. Variaciones

1 Andante $\text{♩} = 72$
p
pedal ad libitum

6
mf
mp

A CONTRATIEMPO

10

Musical score for measures 10-13. The piece is in cut time (A CONTRATIEMPO). The right hand features a melodic line with a long slur over measures 10-11 and a series of eighth notes in measures 12-13. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

14

Musical score for measures 14-16. The right hand continues the melodic development with a slur over measures 14-15 and a final note in measure 16. The left hand maintains the accompaniment.

espressivo e molto rubato

17

p

Musical score for measures 17-19. The tempo and mood are marked *espressivo e molto rubato*. The right hand has a complex, rapid melodic passage starting in measure 17, marked *p* (piano). The left hand has a more stable accompaniment.

20

mf

mf

Musical score for measures 20-23. The right hand features a highly rhythmic and complex melodic line with many sixteenth notes, marked *mf* (mezzo-forte). The left hand continues with a steady accompaniment, also marked *mf*.

A CONTRATIEMPO

23

a tempo
p *rit.* *mf*

Musical score for measures 23-25. The piece is in cut time (A CONTRATIEMPO). Measure 23 features a piano (*p*) texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 24 includes a ritardando (*rit.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 25 is marked *a tempo* and features a melodic flourish in the right hand.

26

Musical score for measures 26-28. Measure 26 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 27 continues the melodic development in the right hand. Measure 28 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 30 continues the melodic development in the right hand. Measure 31 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

32

l'istesso tempo
Pesante

rit. *ff*

Musical score for measures 32-34. Measure 32 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 33 includes a ritardando (*rit.*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 34 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *l'istesso tempo* and the character is *Pesante*.

A CONTRATIEMPO

35

espressivo

mf

40

p

rit.

45

Allegretto ♩ = 86

f

47

A CONTRATIEMPO

50

Musical score for measures 50-52. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a complex texture with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

53

Allegretto $\text{♩} = 86$ *a tempo simile*

ff *rit.* *rit.*

senza pedal

Musical score for measures 53-55. The tempo is marked *Allegretto* with a quarter note equal to 86. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *ff* and *rit.*, and the instruction *senza pedal*.

55

a tempo *a tempo*

rit. *rit.*

Musical score for measures 56-57. The tempo is marked *a tempo*. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *rit.*

57

a tempo

Musical score for measures 58-59. The tempo is marked *a tempo*. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat.

A CONTRATIEMPO

59

rit.

Detailed description: This system contains measures 59 and 60. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of a series of chords and arpeggiated figures. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the right-hand staff in measure 60.

Andante Appassionato $\text{♩} = 72$

61

f 6 6 6 6 8^{va}

Detailed description: This system contains measures 61 and 62. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is 'Andante Appassionato' with a metronome marking of quarter note = 72. The music includes a forte (*f*) dynamic marking and several sixteenth-note passages marked with a '6' (sextuplet). An '8^{va}' (octave) marking is present in measure 62.

62

6 6 6 6 8^{va}

Detailed description: This system contains measures 63 and 64. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues with sixteenth-note passages marked with a '6' and an '8^{va}' marking in measure 64.

63

6 6 6 6 8^{va}

Detailed description: This system contains measures 65 and 66. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues with sixteenth-note passages marked with a '6' and an '8^{va}' marking in measure 66.

A CONTRATIEMPO

64

Musical score for measures 64-65. Measure 64 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass clef part includes an 8va marking. Measure 65 continues the piece with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass clef part includes an 8va marking.

65

Musical score for measures 66-67. Measure 66 features a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The treble clef part includes an 8va marking. Measure 67 continues the piece with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The treble clef part includes an 8va marking.

66

Musical score for measures 68-69. Measure 68 features a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The treble clef part includes an 8va marking. Measure 69 continues the piece with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The treble clef part includes an 8va marking.

67

Musical score for measures 70-71. Measure 70 features a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The treble clef part includes an 8va marking. Measure 71 continues the piece with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The treble clef part includes an 8va marking.

À CONTRATIEMPO

68 *8va - 7*

Musical score for measures 68 and 69. The piece is in 3/4 time. Measure 68 features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 69 continues the melodic and harmonic development.

69

Musical score for measure 69. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic remains *mf*.

70

Musical score for measure 70. The right hand features a melodic phrase with a dynamic marking of *mf*. The left hand continues the accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present towards the end of the measure. The time signature changes to 3/4.

71

Musical score for measure 71. The tempo is marked *Lento, alla improvvisata*. The dynamic is *pp misterioso*. The right hand features a melodic line with triplet markings (3) and a fermata. The left hand plays a simple accompaniment. The time signature is 3/4.

A CONTRATTEMPO

75

5

8va

8va

Attacca subito

3. Presto Alucinante

78

$\text{♩} = 144 - 152$

ff

senza pedal

81

mf

pedal ad libitum

mf

86

mf

f

A CONTRATIEMPO

91

p subito *mf*

Stacc.

This system contains measures 91 through 95. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p subito* and *mf*. A *Stacc.* marking is present below the bass line.

96

f *p* *mf* *f*

This system contains measures 96 through 100. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *p*, *mf*, and *f*.

101

gliss. *ff*

2+3 2+3 2+3

senza pedal

This system contains measures 101 through 104. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *gliss.* and *ff*. There are triplets marked 2+3. The instruction *senza pedal* is written below the bass line.

105

f *pp*

pedal ad libitum

This system contains measures 105 through 108. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *pp*. The instruction *pedal ad libitum* is written below the bass line.

A CONTRAT TEMPO

110

115

120

125

A CONTRATIEMPO

130

ff

This system contains measures 130 through 133. The music is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The tempo is marked 'A CONTRATIEMPO'. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in the right hand starting at measure 132.

134

mf

8va

This system contains measures 134 through 137. The right hand has a melodic line with a slur over measures 135-136. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is shown in the right hand at measure 136. An '8va' marking is placed below the left hand in measure 135, indicating an octave shift.

138

This system contains measures 138 through 142. The right hand consists of sustained chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature remains two flats.

143

f

This system contains measures 143 through 146. The right hand has a melodic line with a slur over measures 144-145. The left hand plays eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is shown in the right hand at measure 143.

148

mp

This system contains measures 148 through 152. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the right hand.

153

This system contains measures 153 through 157. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The treble clef has a more active melodic line with frequent sixteenth-note runs. The bass clef maintains a steady accompaniment.

158

f

This system contains measures 158 through 161. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The piano accompaniment becomes more complex, with dense chordal textures in the right hand and a more active bass line. A fermata is placed over the final note of the system in the bass clef.

162

This system contains measures 162 through 165. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line with some rests. A fermata is placed over the final note of the system in the bass clef.

A CONTRATIEMPO

9 8 8 5 0

165

Musical score for measures 165-171. The score is written for piano in a 3/4 time signature with a common time signature (C) above the staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The piece ends with a fermata over the final note.

168

ff

Musical score for measures 168-174. The score is written for piano in a 3/4 time signature with a common time signature (C) above the staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The piece ends with a fermata over the final note.

Anexo B. Uribe

6

Guillermo Uribe Holguín
Op. 22 N°6 / Noviembre 24 de 1927

Moderato (♩ = 116)

Measures 1-7 of the piece. The music is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Moderato with a quarter note equal to 116 beats per minute. The score shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) in measure 7.

Measures 8-13. The melodic line continues with a series of eighth notes and quarter notes. The bass line features a steady accompaniment of chords. Dynamics include piano (p) in measure 13.

Measures 14-20. This section includes dynamic markings of mezzo-forte (mf) in measure 14, pianissimo (pp) in measure 15, and piano (p) in measure 16. The melodic line shows some chromatic movement and rests.

Measures 21-26. The piece concludes with a series of chords in the right hand and a final bass line. Dynamics include pianissimo (pp) in measure 21.

27

Musical score for measures 27-31. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure 31 ends with a fermata over a whole note chord.

32

Musical score for measures 32-37. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes with grace notes. The left hand has a steady bass line with some chromatic movement. Measure 37 begins with a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over a whole note chord.

38

Musical score for measures 38-43. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a bass line with a fermata in measure 43. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 42, indicated by a dashed line.

44

Musical score for measures 44-49. The right hand has a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking in measure 44. The left hand has a bass line with a fermata in measure 49.

50

Musical score for measures 50-54. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 50 features a melodic line in the right hand with a slur over measures 50-51 and a dynamic marking of *p* at the start of measure 52. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

55

Musical score for measures 55-59. The right hand continues with a melodic line, featuring a dynamic marking of *p* and a slur over measures 55-56. The left hand has a more active role with moving lines and chords.

60

Musical score for measures 60-65. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p* and a slur over measures 60-61. The left hand features a moving bass line with a dynamic marking of *p* at the start of measure 62.

66

Musical score for measures 66-70. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *pp* at the end of measure 69. The left hand has a moving bass line with a dynamic marking of *pp* at the end of measure 69. The piece concludes with a double bar line.

Anexo C. Partitura *Suite Breve* de Luis Carlos Figueroa

SUITE BREVE

En tres movimientos

Dedicada a Mary Fernández de Balduc

I *Construcciones en terceras* Luis Carlos Figueroa

1 *Allegro* ♩=168 *f*

Construcciones cirtartales → *Una octava abajo*

8 *poco rit.* *tempo* *p*

14 *mf* *Despliegue curial* *cresc.*

20 *f* *f* *pp* *sfz* *Intervalos vacíos*

Copyright © 1991 COLCULTURA
Reservados todos los derechos. Impreso en Colombia.

54

26

Musical score for measures 26-31. The piece is in 4/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with chords and single notes, marked with *cresc.* and *f*. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes, marked with *p* and *cresc.*.

32

Musical score for measures 32-38. The piece is in 4/4 time, with a key signature change to three flats. The right hand has a series of chords, marked with *ff* and *p*. The left hand has a steady accompaniment with chords, marked with *ff*. There are *8va* markings in the right hand.

39

Musical score for measures 39-45. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with chords, marked with *poco rit.* and *f*. The left hand has a steady accompaniment with chords, marked with *f*. There are *8va* markings in the right hand.

46

Musical score for measures 46-51. The piece is in 4/4 time. The right hand has a series of chords, marked with *gliss.*, *sfz*, and *ff*. The left hand has a steady accompaniment with chords, marked with *ff*. There are *8va* markings in the right hand.

II

lento ♩=42

1

pp legato

8

8^{va}

pp

pp

2 pedales

16

pp

p

p

cresc.

Musical score for measures 24-28. The score is written for piano in 4/4 time. Measure 24 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a melodic line. Measure 25 features a *dim.* marking. Measure 26 has a *pp* marking. Measure 27 has a *pp* marking. Measure 28 ends with a *pp* marking and a fermata. A bass clef with an 8^{va} marking is present in the lower part of the score.

III

Musical score for measures 1-7. The score is written for piano in 4/4 time. Measure 1 starts with a treble clef, a *Vivo* tempo marking, and a tempo of $\text{♩} = 144$. The dynamic marking is *p*. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a melodic line. Measure 2 has a *cresc.* marking. Measure 3 has a *dim.* marking. Measure 4 has a *dim.* marking. Measure 5 has a *dim.* marking. Measure 6 has a *dim.* marking. Measure 7 ends with a *cresc.* marking. The score includes a key signature change to one flat in measure 7.

10

dim.

Musical notation for measures 10-12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns. Measure 10 has a key signature of two flats. A dynamic marking 'dim.' is present in measure 11.

13

pp mf

Musical notation for measures 13-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns. Measure 13 has a dynamic marking 'pp' and measure 15 has a dynamic marking 'mf'.

16

Musical notation for measures 16-18. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns. Measure 18 has a treble clef.

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns. Measure 21 has a treble clef.

21

cresc.

f

This system contains measures 21 and 22. Measure 21 features a treble clef with a series of ascending eighth notes and a bass clef with a single note. Measure 22 continues the treble clef line with ascending eighth notes and the bass clef with a series of notes. Dynamics include *cresc.* and *f*.

23

siempre f y cresc.

This system contains measures 23 and 24. Measure 23 has a treble clef with ascending eighth notes and a bass clef with notes. Measure 24 has a treble clef with ascending eighth notes and a bass clef with notes. The time signature changes from 4/4 to 3/4. Dynamics include *siempre f y cresc.*

25

ff *poco pesante*

This system contains measures 25 and 26. Measure 25 has a bass clef with ascending eighth notes. Measure 26 has a bass clef with notes. Dynamics include *ff* and *poco pesante*.

28

tempo *acel. molto cresc.*

8va

ff

8va *ff*

This system contains measures 28, 29, 30, and 31. Measure 28 has a bass clef with ascending eighth notes. Measure 29 has a treble clef with notes. Measure 30 has a bass clef with ascending eighth notes. Measure 31 has a bass clef with notes. Dynamics include *tempo*, *acel. molto cresc.*, and *ff*. An *8va* marking is present above the treble clef in measure 30 and below the bass clef in measure 31.

Anexo D. Encuesta

Entrevista individual estructurada.

1. ESTUDIANTES QUE CURSARON LA ASIGNATURA DE AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL

- ¿Conoce algún tipo de análisis musical? (modelo o técnica). ¿Aprendió sobre éste en la clase de Análisis y Audición musical?
- ¿Conoce algún tipo de análisis semiótico? (modelo o técnica). ¿Aprendió sobre éste en la clase de Análisis y Audición musical?
- ¿Cuál es el modelo o técnica de análisis que más aplica en sus estudios musicales?
- ¿Qué usos le ve al Análisis?
- ¿A qué campos de acción dentro del ejercicio profesional musical le ve utilidad al análisis musical?
- Después de cursar la asignatura de Audición y Análisis musical, ¿qué tanto cambió su noción, perspectiva o visión frente a éste?
- ¿En qué aspectos o de qué manera cambiaron sus análisis después de haber cursado la materia? ¿Son más completos?
- ¿Cómo cree que el método tripartito aporta al estudio de una obra?

ENCUESTA SEGÚN SUS INTERESES DE EJERCICIO PROFESIONAL (COMPOSICIÓN, INTERPRETACIÓN, EDUCACIÓN, INVESTIGACIÓN...)

1. Cuando realiza un análisis, ¿cuál es su objetivo? ¿qué busca “descifrar” de la partitura”?
2. ¿Cómo realiza el acercamiento al análisis? ¿hay algún tipo de metodología subyacente?

¿Cree que el análisis tripartito le permite abarcar otro tipo de elementos extra musicales que lo acercan al pensamiento del compositor?

Anexo E. Sistematización de la información recogida en la entrevista individual estructurada

1. Codificación descriptiva y primer nivel de categorización

PARTICIPANTES	TIPOS DE ANÁLISIS MUSICAL QUE LOS PARTICIPANTES CONOCEN
A.	“Aparte de los análisis armónicos y formales también conozco el modelo tripartito de Nattiez y el análisis Schenkeriano.”
B.	“Formal-Armónico, Schenkeriano, Semiológico Tripartito”
C.	“Morfo-armónico”
D.	“Formal, armónico, melódico y de ritmo”
E.	“Morfo-Armónico, Semiótico tripartito y Schenkeriano”
F.	“Armónico, Formal, Schenkeriano”

PARTICIPANTES	MODELOS DE ANÁLISIS SEMIÓTICO QUE CONOCEN LOS PARTICIPANTES
A.	“Aprendí un poco sobre el modelo tripartito”
B.	“El modelo tripartito”
C.	“Ninguno”
D.	“Tripartito”
E.	“Vimos algo sobre el análisis tripartito”
F.	“El modelo tripartito”

PARTICIPANTES	TIPO DE ANÁLISIS QUE MÁS EMPLEA EN SUS ESTUDIOS MUSICALES
A.	“Dependiendo del objetivo del análisis, pero no uso un solo método al analizar. También si se trata de una obra para estudio instrumental, realizo análisis armónicos y formales con el objeto de tener una idea clara de las estructuras de la obra. Al momento de tratar una obra que sea para la práctica instrumental, reúno primero al estudio de la historia y el

PARTICIPANTES	TIPO DE ANÁLISIS QUE MÁS EMPLEA EN SUS ESTUDIOS MUSICALES
	contexto de composición de la obra para tener un concepto del carácter emocional de la pieza.”
B.	“Formal-Armónico.”
C.	“Formal”
D.	“Formal”
E.	“Nunca dejo de lado el análisis formal y armónico. No aplico el Schenkeriano porque no sé cómo realizarlo, y lo mismo pasa con el tripartito. Sé algunas cosas sobre ellos, pero no tanto como para llevar a cabo un análisis de éstos”
F.	“Armónico y formal”

PARTICIPANTES	USOS DEL ANÁLISIS MUSICAL EN SU ESTUDIO DIARIO
A.	“Para la comprensión a profundidad de una obra teniendo patrones de análisis y usándolos, permite entender y comparar los elementos que componen una obra ya sea para interpretarla en un instrumento o para dirigir una orquesta.”
B.	“El análisis permite al intérprete hacer un proceso mental adecuado para su correcta interpretación, la cual exige comprensión armónica, formal, contextual y más puntos, que le dan al intérprete una visión más cercana a el mensaje que la obra quiere transmitir.”
C.	“Para una mejor interpretación”
D.	“Es algo importante al momento de abordar una obra ya que así podemos comprenderla totalmente para así darle la interpretación adecuada al tema”
E.	“Puedo entender la construcción y las estructuras de las obras que estudio e interpreto, y me ayuda a crear mis propias visiones sobre el carácter expresivo y la intención del compositor”
F.	“Conocer los estilos, las obras y, los lenguajes compositivos, y desde allí poder aplicar estos conocimientos para alcanzar los objetivos propuestos por cada músico en su labor”

PARTICIPANTES	APLICACIÓN DEL ANÁLISIS EN DISTINTAS ACTIVIDADES MUSICALES (COMPOSICIÓN, ARREGLOS, INTERPRETACIÓN, DIRECCIÓN, ETC.)
A.	“Interpretación, Dirección, Arreglos”
B.	“Para la enseñanza musical, la interpretación de obras y la construcción de lenguajes compositivos”
C.	“Para interpretar y dirigir las obras correctas. Igualmente, a la hora de hacer un arreglo es necesario para entender qué se puede cambiar y qué es fundamental de la pieza a arreglar.”
D.	“Para interpretar obras”
E.	“En la interpretación es esencial, al igual que en la dirección.”
F.	“Para dirigir, interpretar, componer, practicar armonía y otros elementos de teoría musical.”

PARTICIPANTES	IMPACTO DE LA ASIGNATURA AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL EN LA PRÁCTICA ANALÍTICA DE LA POBLACIÓN
A	“Para elaborar estructuras de análisis claras y tener una noción de antecedentes que permitan iniciar investigaciones que conduzcan a fortalecer todos los pre-conocimientos.”
B.	“Profundicé análisis de mis obras, en un sentido más técnico y armónico.”
C.	“No es mucho porque sentí que fue poco el aprendizaje”
D.	“Me mostró nuevas alternativas de analizar la música, aunque no se llevaron a cabo todas”
E.	“No profundizamos en ningún método. Aunque conocimos algunos tipos de análisis, no los llevamos a la práctica ni pudimos observar un ejemplo de cómo realizarlos”
F.	“Me enteré de modelos o técnicas de análisis que no conocía, sin embargo, no aprendimos a aplicarlos/as entonces fue más que todo como simplemente saber que existen”

PARTICIPANTES	METODOLOGÍA SUBYACENTE EN LOS ANÁLISIS QUE REALIZAN PARA SUS ESTUDIOS
A.	“Como investigador considero que el análisis acompaña otras intenciones, por tanto, se analiza una obra en función de algo más; ese algo es lo que indica el objetivo del análisis. Entonces, un compositor busca conocer los estilos y métodos de composición de compositores de otras épocas, mientras un estudiante necesita de la obra otro tipo de información, igual que sería un director u otro individuo.”
B.	“Se centra en la técnica del instrumento. Digitaciones de cada mano en pro de encontrar la mejor manera de abordar la obra. El canto de las líneas melódicas encontradas en la obra, el solfeo rítmico en los pasajes complicados y más detalles que permitan un mejor acercamiento”.
C.	“Oyendo la pieza, leyendo sobre el autor y la época y observando la partitura”
D.	“Primero ubico en qué contexto histórico se creó y también un poco de como era dicha época. Luego miro el ritmo y las líneas melódicas”
E.	“Trato de fijarme en el estilo que plantea la obra para poder acercarme al carácter interpretativo correcto”
F.	“Empiezo con un análisis armónico de la pieza, y luego uno formal. Luego solfeo las líneas melódicas para darme una idea de su carácter. Teniendo esta seguridad en el aspecto armónico y en el expresivo, comienzo el acercamiento en el instrumento.”

PARTICIPANTES	OBJETIVOS QUE PERSIGUE EN LA OBSERVACIÓN ANALÍTICA DE UNA PARTITURA SEGÚN SU ORIENTACIÓN DENTRO DE LA DISCIPLINA
A.	“Como investigador sé que el análisis busca diferentes tipos de información dependiendo del objetivo, por esto, el primer paso es seleccionar un método que permita acercarse a los objetivos.”
B.	“Como intérprete mi objetivo es la comprensión de la obra, para poder pensar la música de forma real o más cercana a la intención del autor. Inclusive sirve hacer variaciones

PARTICIPANTES	OBJETIVOS QUE PERSIGUE EN LA OBSERVACIÓN ANALÍTICA DE UNA PARTITURA SEGÚN SU ORIENTACIÓN DENTRO DE LA DISCIPLINA
	interpretativas conscientes que cambien el carácter de la obra, pero fundamentadas bajo el análisis de la pieza.”
C.	“Busco descifrar el estilo, la armonía, los intervalos y la técnica interpretativa.”
D.	“Busco captar al máximo la intención del compositor en la obra.”
E.	“Comienzo por la partitura, es decir, todo lo que puedo notar en ésta: la armonía, el ritmo, la forma, las indicaciones de carácter. Luego busco elementos históricos que me ayuden a corroborar mis observaciones y que me lleven a la correcta interpretación de dichos elementos musicales.”
F.	“Como estudiante con interés en la composición, trato de fijarme en las maneras que el compositor usa para crear su obra. Busco artificios y características armónicas y rítmicas que me llamen la atención para observarlos con mayor atención y explorarlos a mi manera”

PARTICIPANTES	VISIÓN DE LA METODOLOGÍA DE LA CLASE DE AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL
A.	“Aunque existió, creo que se quedó corta y nos quedamos mucho tiempo sin adquirir nuevos conocimientos.”
B.	“No hubo una metodología que nos acercara a la evolución del análisis como disciplina”
C.	“No mucho, poco aprendizaje.”
D.	“Hubo orden en los temas vistos, sin embargo, no se pudo profundizar en todos”
E.	“Los temas se vieron de manera aleatoria y sin un hilo temático que comenzara desde un tipo de análisis simple y evolucionara hacia modelos más complejos. A pesar de que conocimos sobre algunos modelos nuevos, no llegamos a realizarlos ni a ser testigos de cómo se llevan a cabo.”
F.	“Entre Audición y Análisis musical I y la II no encontré mucha diferencia. Hacíamos algunos ejercicios de análisis que se centraban en la partitura y en varias ocasiones pareció como una continuación de la clase de Armonía. No aprendimos

PARTICIPANTES	VISIÓN DE LA METODOLOGÍA DE LA CLASE DE AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL
	sobre la historia del análisis como campo autónomo o cómo se consolidó como una parte clave de la disciplina musical”

PARTICIPANTES	APORTES DEL MODELO TRIPARTITO AL ANÁLISIS
A.	“Permite conocer y entender qué información es pertinente para mejorar la eficiencia en futuros análisis.”
B.	“Por supuesto. Un ejemplo que daré consiste en una obra que interpretaré llamada “A San Cristóbal”, la cual tiene como subtítulo “Secuestro y Libertad”. Entrevistar al compositor y conocer la historia detrás de ésta me permitió identificar el sentido de ella y personalizarla a la hora de tocar”
C.	“No conozco el modelo”
D.	“Le ayuda a uno a llegar más cerca del pensamiento del compositor, y a la manera más común en que la gente percibe las obras”
E.	“Permite abarcar información que corresponde al lado del compositor, y así, uno se puede acercar a la intención del autor para mantener fiel su visión. Exige atender varios aspectos como el contexto histórico, el pensamiento del compositor, la manera en que la gente percibe la obra, etc”
F.	“La ventaja de este modelo es que abarca otros aspectos que no aparecen en la partitura y que ayudan a darse una imagen más completa de lo que buscaba el compositor y de cómo la gente percibe las obras”

2. Codificación Axial o Relacional y segundo nivel de categorización

CATEGORÍA NÚCLEO: *VISIÓN DE LA POBLACIÓN FRENTE AL ANÁLISIS MUSICAL.*

Sub categoría 1: TIPOS DE ANÁLISIS MUSICAL QUE CONOCEN LOS ESTUDIANTES.

Todos los estudiantes participantes manifestaron su conocimiento sobre el análisis Morfo-Armónico. Algunos evidenciaron su conocimiento del modelo tripartito y el Schenkeriano afirmando que los conocieron en clase de Audición y Análisis musical.

Sub Categoría 2: TIPOS DE ANÁLISIS MUSICAL QUE MÁS EMPLEA EN SUS ESTUDIOS.

La población manifestó una gran inclinación por el análisis Morfológico-Armónico. Algunos manifiestan el complemento de este análisis mediante la indagación del contexto histórico del objeto analizado (obra) y su intención de incluir algunas otras técnicas, pero a la vez expresan su limitación por no saber llevarlas a cabo.

Sub Categoría 3: UTILIDAD DEL ANÁLISIS MUSICAL EN EL ESTUDIO DIARIO

Los participantes manifestaron la ventaja de “entender” las obras para poder dirigir las o interpretarlas mejor. Sólo unos cuantos mencionaron su utilidad en otros campos distintos a la interpretación, como en la identificación de estilos o lenguajes compositivos, y en la dirección de obras, al igual que expresaron la voluntad de realizar análisis en función de determinados objetivos.

Sub Categoría 4: INCLUSIÓN DEL EJERCICIO ANALÍTICO MUSICAL EN LOS DISTINTOS CAMPOS DE LA DISCIPLINA (COMPOSICIÓN, DIRECCIÓN, INVESTIGACIÓN, INTERPRETACIÓN, ETC).

Los estudiantes expresaron la utilidad del análisis musical para el campo de la interpretación y de la dirección. Unos pocos mencionaron su importancia para la composición y dentro de la enseñanza y el estudio teórico musical.

CATEGORÍA NÚCLEO 2: *FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DENTRO DEL ANÁLISIS MUSICAL*

Sub Categoría 1: IMPACTO DE LA ASIGNATURA AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL EN LA PRÁCTICA ANALÍTICA DE LA POBLACIÓN

Algunos participantes manifestaron un cambio positivo hacia análisis más incluyentes y más precisos en sus observaciones armónicas, o hacia una visión integral sobre el análisis que les permite iniciar investigaciones. Otros, por su lado, expresaron que no hubo un cambio significativo ya que no se profundizó en la realización de las técnicas analíticas

Sub Categoría 2: CONFORMIDAD CON LA METODOLOGÍA DE LA ASIGNATURA AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL / POSICIÓN FRENTE A LA EXPERIENCIA DE LA ASIGNATURA 'AUDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL'

A pesar de manifestar que conocieron distintos modelos o técnicas de análisis en la clase de Audición y Análisis musical, gran parte de la población expresó la falta de organización de los contenidos en función de un hilo temático o de un grado de dificultad que acercara el cumplimiento de las exigencias del análisis musical.

CATEGORÍA NÚCLEO 3: CONOCIMIENTO SOBRE EL MODELO SEMIOLÓGICO TRIPARTITO

Sub Categoría 1: MODELOS DE ANÁLISIS SEMIÓTICO QUE CONOCEN LOS PARTICIPANTES.

Varios estudiantes manifestaron haber conocido algo sobre el análisis tripartito durante su paso por la clase de Audición y Análisis musical.

Sub Categoría 2: APORTES DEL MODELO TRIPARTITO AL ANÁLISIS MUSICAL / CONSIDERACIONES SOBRE LOS APORTES DEL MODELO TRIPARTITO AL ANÁLISIS MUSICAL

Todos los participantes expresaron una respuesta positiva en cuanto al aporte del modelo tripartito en la observación de las estructuras musicales y en las hipótesis que resultan de éstas.