

DESARROLLO DEL PROCESO MORFOLÓGICO EN LA MÚSICA TONAL

PEDRO VERCESI - FEDERICO WIMAN
(Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA)

Resumen

En este artículo se presenta una primera profundización analítica acerca de los Procesos Morfológicos en la Música Tonal. Se prosigue con las discusiones iniciadas en la previa presentación de los autores sobre este tema, en el artículo denominado “*Aspectos del Proceso Morfológico en la música tonal*”¹. Allí se planteaban algunos aspectos relacionados al análisis morfológico aplicado a la música tonal del período de la práctica común, en relación al estándar analítico establecido por Douglas Green, y su presentación en “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*”.

Palabras clave: Forma Musical - Teoría Musical – Morfología – Análisis

MORPHOLOGICAL PROCESS IN TONAL MUSIC

Abstract

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

Key words: Musical Form – Musical Theory – Morphology - Analysis

* * *

¹ Publicado en Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XXIX, N° 29, 2015

1. Introducción

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

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

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

Teniendo en cuenta tal finalidad de acercamiento, tomamos el modelo estandarizado de análisis morfológico de D. Green (GREEN, D., 1979) y desarrollamos extensiones analíticas del mismo. Nos referiremos en adelante al modelo con las siglas FTM. Las diversas terminologías aquí adoptadas funcionan como refinamientos del modelo. La propia profundización realizada terminará (en futuros aportes al tema) por poner en conflicto sus propias bases.

* * *

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

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

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

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

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

2.1 El imbricamiento morfológico

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

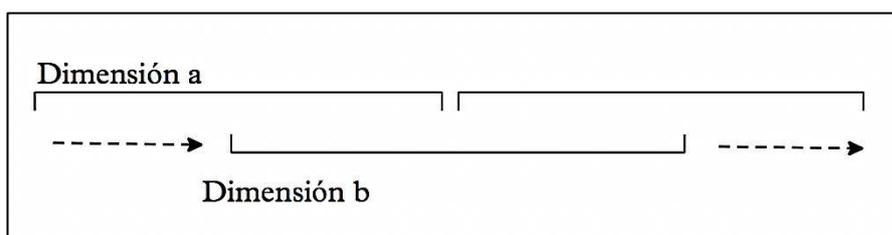


Figura 1. Esquematización gráfica del *imbricamiento morfológico*.

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

2.2 La superposición y la intersección morfológica

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

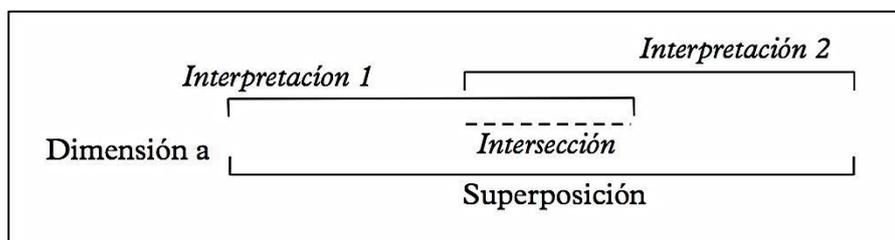


Figura 2. Esquematación gráfica de la *superposición* (global) e *intersección* (local) morfológica.

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

3. Análisis morfológico: aplicación a un caso particular.

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

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

3.1.1 Primera Parte – Menuetto

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

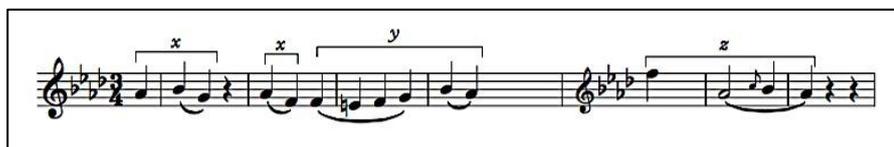


Figura 3. Detalla los “motivos” del primer período del *Menuetto*.

³ Véase géneros y formas en ULRICH, M., 1982:147 y ss.

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

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

Tal interpretación opera sobre la sintaxis composicional del estilo de la obra. La misma posee cierto grado de coherencia con la estructuración motivica y con la funcionalidad armónica.⁵

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is labeled 'Piano' and contains two phrases: 'primera frase' and 'segunda frase'. The second system is labeled 'Pno.' and shows an 'extensión por interpolación motivica' starting at measure 9. A note in measure 9 is marked 'f' and has a downward arrow pointing to it with the text '(\"y\" en la voz de la contraalto)'. The score is in 3/4 time and B-flat major.

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

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

⁵ Cf. GAULDIN, R., 1996.

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

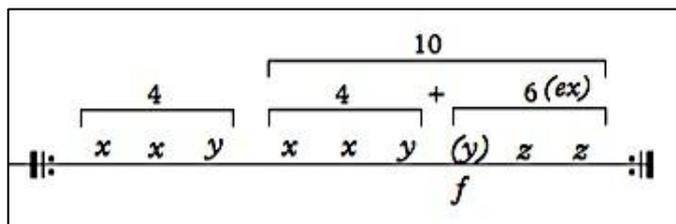


Figura 5. Estructura motívica del período inicial.

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

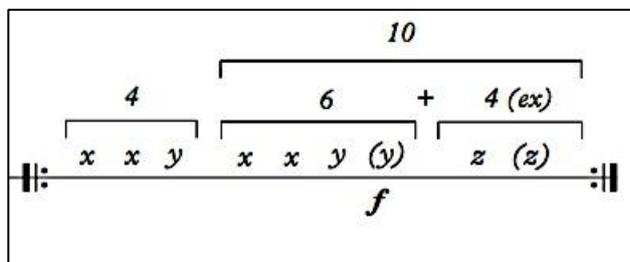


Figura 6. Interpretación alternativa de la estructura interna de la segunda frase del período inicial.

En esta opción se puede apreciar un caso especial de *imbricamiento morfológico*: la relación del límite entre la presentación de la segunda frase y la extensión (6 || 4) se “cruza” con el cambio dinámico (*forte*) que se produce sobre “(y)”.

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

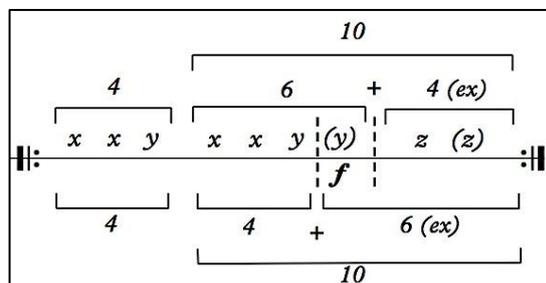


Figura 7. *Superposición* ($10 = 4+6$ o $6+4$) e *intersección morfológica* ((y)) en la estructura de la segunda frase del período inicial.

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

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

Un argumento a favor de la primer versión es que el cambio dinámico (**forte**) del compás 8 genera una división fraseológica, pero como contra argumento podemos exponer que el motivo “y” se agrupa por similitud con “(y)”. Allí el énfasis de los modelos sobre la presión que ejercen las variables fenoménicas para desambiguar el análisis.

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

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

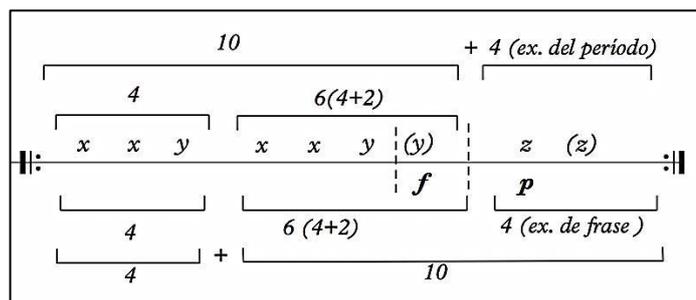


Figura 8. *Superposición* ($14 = 10+4$ o $4+10$) e *intersección morfológica* ($(x x y (y))$) en la estructura de frases del período inicial.

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

3.1.2 Segunda sección del Menuetto.

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

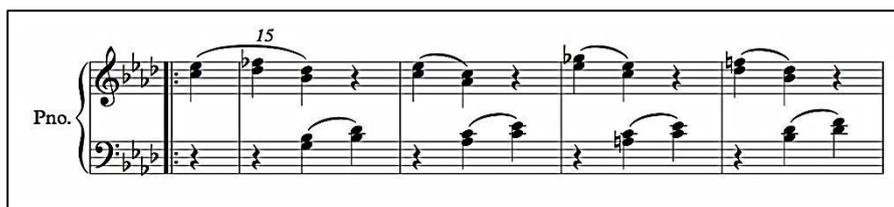


Figura 9. Inicio de la Sección B del *Menuetto*. *Presentación de derivaciones de los materiales motivicos previos.*

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

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

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

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

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

El compás 29 que da comienzo a la sección A' lo hace con la aparición de x en el mismo registro que lo haría al comenzar el *Mennueto*. Al mismo tiempo el final de la retransición, luego del “rebote” del do^3 al do^4 permitirá que la reexposición “cambie” tonalmente, ya que “x” se transformara como parte de una gramática de I en segunda inversión (*fa menor*), influido por el implícito V grado previo

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

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

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

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

Figura 13. *Reexposición. Proceso de composición de transformaciones.*

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

Figura 14. *Final del Menuetto. Extensión cadencial: cierre registral.*

3.2 Trio

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



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

En la figura 16 podemos observar – mediante el análisis de reducción rítmica de la frase, cómo la superficie melódica es un derivado de la retrogradación de “z”. Quizás también se perciba directamente relacionada al motivo “x” por la ubicación métrica de sus eventos.



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

Previamente habíamos analizado los compases 39 y 40 en su rol de finalizar el *Menuetto*, pero estos dos compases tienen también una funcionalidad en el inicio del *Trio*, ya que el do^4 y el fa^3 se replican en éste, contribuyendo así al entramado de la forma anticipando el ámbito registral que le sucede (Fig.17).



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

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

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

La sección presenta la prolongación típica de Dominante involucrando el descenso cromático de la voz de Tenor desde el V al I en segunda inversión, a lo largo de 4 compases (movimiento melódico de 8, 7, b7, 6). A continuación se realiza un trocado del tenor hacia la voz de soprano desde el compás 56, con lo cual es de esperar que en el compás 58 reaparezca el *la*⁴, pero en su lugar comienza una *suspensión formal* donde éste queda implícito en el diseño de la mano izquierda.

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

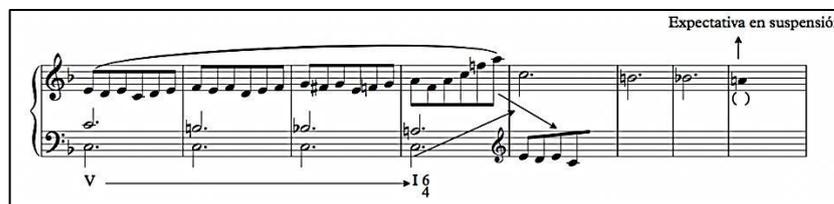


Figura 19. *Trio*: Se detalla el de trocado y la generación de expectativa en suspensión de la sección B.



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

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

4 Conclusiones

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

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

Todos los elementos musicales son morfogeneradores: tiene funciones y objetivos. Límites, expansiones, uniones, divergencias, transformaciones, etc. exceden a los esquemas clásicos, impidiéndonos comprender el proceso formal en toda su complejidad.

En futuros aportes, enfatizaremos aspectos particulares del proceso morfológico

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, W (ed).
1996 *Harvar dictionary of Music*, 2da edición. Entrada “Trio”.
Harvard University Press, Cambridge.
- ALDWELL, E. & SCHACHTER, C.
2011 *Harmony and Voice Leading* (4th Edition). Schirmer, UK.
- BENT, I.
2001 *Analysis*. Entrada en S.Sadie (Ed), *Grove's Dictionary of Music*.
Macmillan, London
- CADWALLADER, A.
1998 *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford
University Press.
- CAPLIN, W
1998 *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the
Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford
University Press, New York.
- CHRISTENSEN, T (ed)
2001 *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge
University Press, Cambridge.
- FORTE, A & GILBERT,
1990 *Introducción al análisis Schenkeriano*. Labor, Barcelona.
- GAULDIN, R.
1996 *Harmonic practice in tonal music*. W.W. Norton &
Company; New York.
- GREEN, D.
1979 *Form in tonal music. (An Introduction to Analysis)*. Holt,
Rinehart and Winston Eds, Texas University, Austin.

- LA RUE, J.
1989 *Análisis del estilo musical*. Labor, Barcelona.
- LERDHAL, F Y JAKENDOFF, R.
1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge.
- SALZER, F
1990 *Audición estructural (coherencia tonal en la música)*. Labor, Barcelona.
- ULRICH, M.
1982 *Atlas de Música. Volumen 1*. Alianza Editorial.
- VERCESI, P. Y WIMAN, F.
2015 “Aspectos del proceso morfológico en música tonal” en *Revista del instituto de Investigación Musicológica “Calos Vega”*, Año XXIX, Nº 29, 2015.

* * *

Pedro Vercesi. Obtuvo el título de Licenciado en Dirección Orquestal otorgado por la UCA en el año 2007, siendo sus Maestros Guillermo Scarabino y Carlos Vieu.

En el año 2010 fue becado por el Mozarteun Argentino para realizar estudios de perfeccionamiento con los Maestros Luis Gorelik en dirección orquestal y Federico Wiman en análisis aplicado a la interpretación.

Integró el equipo de directores, selección y capacitación docente del Programa de Orquestas y Coros para el Bicentenario del Ministerio de Educación durante el período 2011-2015. Fue director Invitado de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos y de las Orquestas Juvenil y Municipal de Florencio Varela y de la Orquesta Juvenil de la Provincia de Santa Fe. También se desempeñó como Asistente de la Orquesta Juvenil de Radio Nacional.

Actualmente, trabaja en la recuperación y difusión de autores Argentinos, abocándose en el presente a la obra del compositor Felipe Boero.

Federico Wiman. Es Licenciado en Música, especialidad Composición (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina).

Pianista, compositor y pedagogo argentino. Se especializa en la pedagogía de la técnica pianística, la composición, el análisis y la interpretación musical.

Se ha presentado en numerosos recitales y conciertos con orquesta, y en los ciclos más prestigiosos en el interior y exterior del país. Ha merecido el elogio de la crítica especializada. Ha participado en numerosos festivales musicales y clases

magistrales. Realizó grabaciones en CD para sellos internacionales. Dicta cursos de perfeccionamiento el país y el exterior. Ha compuesto numerosas obras para diversas formaciones musicales, y para los distintos medios de radiodifusión, teatro y cine.

En la actualidad es docente en las cátedras de Composición 2, Armonía 1, y Composición para Bandas Sonoras 1, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A.

* * *