

## **LAS FORMAS MUSICALES: HACIA UNA RESGINIFICACIÓN DE LAS CONCEPCIONES ANALÍTICAS TRADICIONALES**

**Prof. Sergio Balderrabano (FBA - UNLP)**

**Prof. Alejandro Gallo (FBA - UNLP)**

**Prof. Paula Mesa (FBA - UNLP)**

En la década del 80, Ian Bent, concebía al análisis musical desde una perspectiva estructuralista, atravesado por una concepción metodológica basada en la separación y comparación de los elementos constitutivos de una o varias obras y en base a ciertos modelos analíticos abstractos. Para este autor, el análisis musical se basaba en:

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 esa estructura. En este proceso, la estructura puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral<sup>1</sup>

Esta concepción está más vinculada a los procedimientos empíricos y formalizados que son propios de las ciencias naturales y presupone una acción analítica que se ejerce sobre una obra susceptible de ser examinada y explicada solamente en su organización sintáctica. Para el logro de dicha acción, la partitura, concebida como texto autónomo y como forma simbólica de representación<sup>2</sup> del proceso sonoro, se erige en un soporte esencial.

Esta es la concepción de algunos planteamientos analíticos formalistas y estructuralistas, cuyos procedimientos metodológicos son de tipo empírico y sistemático y que, en términos generales, se basan en la descripción y explicación de los materiales que construyen la obra musical en sus diversas interacciones y funciones. Lo que resulta pertinente señalar aquí es que, desde las concepciones analíticas tradicionales, el análisis morfológico es uno de los ejes centrales en la comprensión de una obra musical. Desde este lugar, se erigen representaciones formales que surgen de la interacción de los materiales sintácticos que construyen dichas obras y se plasman en textos didácticos conocidos bajo el rótulo genérico de Tratado de la Forma Musical y en donde los teóricos dan cuenta de determinados modelos morfológicos derivados de las obras de compositores centroeuropeos de los siglos XVII hasta comienzos del siglo XX<sup>3</sup>.

Desde el punto de vista de los modelos morfológicos tradicionales de la música tonal, estas definiciones sustentan las descripciones de las diversas representaciones formales y fundamentan los diferentes enfoques didácticos para la enseñanza de la morfología musical. El significado de la obra deriva de la lógica y la coherencia interna de sus materiales y el trabajo analítico consiste en develar esa coherencia.

Ahora bien, el problema con el que un músico se enfrenta al querer utilizar estas terminologías y este tipo de enfoques para todas las obras musicales, es que no siempre se erigen en una herramienta precisa de análisis, habida cuenta de la multiplicidad de lógicas constructivas que las organizan, tanto en las obras de una misma época como así también en las de un mismo compositor<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> (Ian Bent, 1980: 340).

<sup>2</sup> El concepto de representación lo concebimos como la posibilidad de re-presentar, de volver a presentar un objeto en su ausencia desde otro código. Es un proceso por el cual los individuos podemos plasmar a partir de haber construido una imagen mental y traducirla a otro material.

<sup>3</sup> Así, puede mencionarse las representaciones estructurales del tipo A-B-A, la de la sonata (con su prototípica articulación en Exposición-Desarrollo-Reexposición), la del rondó (A-B-A-C-A), como así también la articulación de fragmentos menores tales como frases, semifrases, incisos, motivos

<sup>4</sup> Un intento interesante de englobar las diversas denominaciones morfológicas ha sido propuesto por el profesor Dante Grela al concebir los diferentes agrupamientos morfológicos (secciones, frases, semifrases, motivos) bajo el concepto de unidades formales (Dante Grela, 1992: 15), estableciendo, dentro de ellas, diferentes niveles jerárquicos. Esta concepción permitiría al analista abordar el análisis morfológico de una obra a partir de sus propias particularidades sintácticas, escuchando agrupamientos

Para los tipos de música erudita del siglo XX, no ligados a la lógica de alturas propia de la tonalidad, los esquemas morfológicos tradicionales no tienen una aplicación concreta. El abandono de la altura como parámetro generador de la organicidad de la obra, el uso consciente de la indeterminación y el azar, la jerarquización de las texturas, de las duraciones, del espacio registral, de las dinámicas, etc., provoca una suerte de desplazamiento de la jerarquía tradicional del campo de las alturas y una nueva reconsideración de las representaciones formales, alejada de la concepción de música narrativa tonal y de la relación antecedente-consecuente tradicionales.

En la actualidad, marcos teóricos como la teoría y análisis de la recepción, de la semiología musical, el análisis estilístico en base al concepto semiótico de tópico, los enfoques desde la psicología cognitiva, la corriente fenomenológica, la hermenéutica, los aportes de la semiótica musical (por sólo nombrar algunos), han contribuido a resignificar las representaciones formales tradicionales. Lo que es interesante observar es que detrás de estas corrientes teóricas aún subyace esa dicotomía que se da entre concepciones analíticas basadas en la determinación de los materiales que construyen a una obra musical, aislados de sus niveles de significación y esos mismos materiales analizados en su inserción histórica y cultural, donde los significantes puedan ser percibidos a partir de sus diversas significaciones<sup>5</sup>, en un juego de interacciones dinámicas con el mundo de la cultura a la que pertenecen.

En esta brevísima exposición, hemos señalado algunas corrientes teóricas que proponen una mirada crítica de las concepciones analíticas tradicionales de las formas musicales, señalando sus propias limitaciones<sup>6</sup>. Pero lo que resulta significativo observar aquí es que todas estas concepciones, más allá de las diferencias de los procedimientos, enfoques y metodologías, poseen un rasgo en común: el análisis morfológico de una obra musical se efectúa a partir de los elementos sintácticos y sus lógicas organizativas<sup>7</sup> y la búsqueda de sus significaciones culturales.

Ahora bien, ¿qué sucedería si nos posicionamos frente a estas lecturas partiendo del concepto más vasto de forma? Esta perspectiva nos enfrentará, necesariamente, con el concepto de espacio. Para el campo arquitectónico, la forma puede ser concebida como una abstracción de una configuración espacial, es decir, como la proyección de un objeto que se extiende en el espacio. Para el campo musical (cuyo dominio no es, precisamente, el espacial sino el temporal), este concepto de espacio resultará una traslación desde el campo arquitectónico y puede ayudarnos a inferir que la forma musical es, en principio, la abstracción de una abstracción.

A partir de esta idea, la vinculación entre el dominio del espacio con las formas que se desarrollan en el tiempo permite plantear una diferencia sustancial entre la música en sí, como discurso, como movimiento, como proceso puramente temporal y las formas musicales, concebidas como abstracciones de ese mismo proceso temporal. De esta manera, puede elaborarse otro probable enfoque analítico de las formas musicales a partir de una escucha

---

que no siempre se adaptan a los modelos abstractos en lugar de partir de una actitud apriorística basada en dichos modelos.

<sup>5</sup> Según López Cano, en el campo de la música tonal, el concepto de significación remite a ese *“universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música”*. (Rubén López Cano, 2005)

<sup>6</sup> Creemos pertinente aclarar que esta concepción analítica de ninguna manera invalida el conocimiento o referencia de las representaciones formales tradicionales. Por el contrario, lo que se propone es que dichas representaciones sean resignificadas al ser atravesadas por diferentes contextos históricos y culturales.

<sup>7</sup> Pero también consideramos pertinente señalar que, más allá de los rasgos comunes que comparten estas diferentes metodologías analíticas, los puntos de partida perceptuales no parecen ser los mismos. Así, por ejemplo, escuchar un fragmento musical en términos de A-B-A, o de frase tipo período, no sería lo mismo que concebirlo en términos de unidades formales o percibirlo a partir de los principios generadores de forma.

retrospectiva que nos permita percibir el espacio en el desarrollo temporal de la música<sup>8</sup>. Y hablar de una escucha retrospectiva es hablar de historia.

Cabe consignar que el aspecto cultural e histórico no concierne solamente a la forma de cada obra musical sino, también, a las relaciones que se establecen dentro la estructura formal de las obras musicales: la sintaxis se transformó a lo largo de la historia, sufriendo, a la vez, su influencia. Los conceptos de frases, semifrases, motivos o el más genérico de unidades formales deberán, entonces, resignificarse dentro del contexto histórico de la obra a analizar. El espacio virtual de la forma musical no comprenderá solamente los elementos de una obra particular sino también la de todo su pasado: no solamente los elementos de una música que venimos de escuchar sino de toda aquella música vivida antes.

Por ejemplo, los conceptos tradicionales de frase (concebida como una idea musical con sentido completo) o motivo (concebido como la unidad estructural más pequeña con sentido completo), pueden ser pertinentes de aplicarse en muchas obras del clasicismo vienés del siglo XVIII, cuyas estructuras fraseológicas tienden a ser periódicas y simétricas. Pero en las complejidades estructurales de obras tonales románticas de mediados y fines del siglo XIX o de principios del XX, dichos conceptos tienden a perder significación. Pero lo interesante aquí es que esta nueva significación formal, que conlleva el discurso musical del romanticismo, está sustentada en el viejo legado de la tradición.

Podemos decir, entonces, que, desde un punto de vista receptivo, la representación formal de una obra musical alcanzará su pleno sentido si el oyente percibe toda la cadena histórica de los comportamientos musicales. Así, la forma musical podrá ser concebida como una representación de *modos históricos de pensamiento* (Clemens Kühn, 1992: 17) y se erigirá en una categoría que excede el simple fenómeno sonoro: articulada sobre un cierto plan, cada componente de una obra constituirá una parte de un sistema más grande de relaciones históricas. De esta forma, dichos componentes podrán ser enfocados desde una concepción más dinámica, más vital, al insertarlos no sólo dentro de un proceso musical sino, también, dentro de un contexto histórico y cultural.

Un concepto interesante que puede aportar otras miradas acerca de las representaciones formales tradicionales, es el de gestualidad musical, ya que permite establecer vinculaciones entre los significantes musicales<sup>9</sup> y los movimientos corporales que observamos en las imágenes (las significaciones particulares<sup>10</sup>).

En una apretada síntesis, podemos decir que dentro del campo específico de la música académica, el concepto de *gesto musical* remite, frecuentemente, a una especie de “traducción” corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. Desde esta perspectiva, hablar de *gestualidad musical* es referirse a una gestualidad corporal<sup>11</sup>, entendida como el vehículo con el que un músico comunica corporalmente ese complejo mundo de sensaciones, imágenes, movimientos que surgen internamente al hacer música. Esta “traducción corporal” se fundamenta en lo que se conoce como homologías sinestésicas y está profundamente arraigada en condicionamientos

---

<sup>8</sup> Esta concepción analítica nos posiciona frente a las obras musicales ya no como textos autónomos sino como emergentes culturales e históricos con sus múltiples significaciones y en donde los significantes musicales pueden estar vinculados a un proceso de interpretación de sentidos.

<sup>9</sup> Por ejemplo, las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etc.

<sup>10</sup> Por ejemplo, sensaciones de terror, alegría, sensualidad, movimiento, etc. Cabe consignar que no hay nada en los sonidos ni en sus interrelaciones que remitan por sí mismos a dichas sensaciones. Estas se articulan como tal de acuerdo a convenciones culturales intersubjetivamente aceptadas.

<sup>11</sup> Estas consideraciones han sido expuestas por Mónica Rector en la presentación del Volumen 3 de la Revista “De Signis”. Según esta autora, el tema de la gestualidad corporal ha sido motivo de numerosas investigaciones desde la década de 1960. Dichas investigaciones han sido encaradas, inicialmente, por un reducido núcleo de semióticos, lingüistas, psicólogos y terapeutas quienes han puesto énfasis, fundamentalmente, en el lenguaje de señas de los sordomudos. Posteriormente han extendido sus intereses investigativos al área de la gestualidad corporal en la comunicación oral, dentro de determinadas culturas y contextos específicos. Así, ponían el acento en analizar el gesto corporal como un “lenguaje” buscando sus unidades distintivas. Uno de los precursores de estos estudios (llamados “cinésicos” o kinéticos, término que proviene de “kiné”, movimiento) fue Ray Birdwhistle, que llamó *cine* (del griego *kiné*) a la menor unidad de movimiento. Originalmente sustentados por un enfoque estructuralista, los estudios recientes integran a los gestos en la interacción comunicativa humana y lo convierten en un elemento de base de dicha interacción.

culturales. Así, el concepto de gestualidad musical nos lleva a considerar metafóricamente un “como si” implícito en el sentido de “esto suena como si algo o alguien descendiera”, o “esto suena como si algo o alguien volara”, etc. Y esto es posible porque la música puede expresar ciertas sensaciones que son compartidas por los seres humanos porque tienen características fisiognómicas que pueden ser enmarcadas musical<sup>12</sup> y culturalmente.

Por lo tanto, el gesto musical está fundado en el movimiento comunicativo humano<sup>13</sup>, el cual, a su vez, está culturalmente convencionalizado. De esta forma, los materiales musicales (sonidos, ritmos, metros, dinámicas, articulaciones, etc.) estarán gestualmente convencionalizados de acuerdo a pautas compositivas o prácticas interpretativas de una época. Ahora bien, el concepto de gestualidad musical ha sido motivo de múltiples indagaciones vinculado no sólo con los aspectos corporales sino también con los sintácticos. Una de las acepciones básicas en la que coinciden diferentes teóricos<sup>14</sup> es que la gestualidad musical remite a un tipo de movimiento que conlleva alguna significación particular. Desde este lugar, dicho concepto nos enfrenta a un sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera continuidad de sonidos y ritmos encadenados. El gesto musical puede ser concebido, entonces, como una continuidad discursiva que adquiere significación. En este sentido, el concepto de gesto musical remite a un concepto holístico, en donde los parámetros armónico, melódico, rítmico y métrico, junto a indicaciones de “*tempo*”, articulaciones, dinámicas, tímbricas, interactúan en un todo indivisible.

Veamos, a continuación, algunos ejemplos analíticos que servirán de guía para la comprensión de estos enfoques gestuales.



Ejemplo 1. Mozart: Sonata en La M. K. 331, I

<sup>12</sup> En este sentido, Kivy (1989: 51) señala que un fragmento musical no es una “*expresión de*” sino que es “*expresivo de*”. Al referirse al inicio del *Lamento d’Arianna* de Monteverdi, sostiene que es expresivo de la emoción “tristeza” porque es posible percibir algunos de sus rasgos como “*estructuralmente similares a aquellos de nuestra voz*”, cuando expresa esa emoción en la vida cotidiana.

<sup>13</sup> De acuerdo a los trabajos de los psicólogos Colwyn Trevarthen y Daniel Stern (Trevarthen 2001; Stern 1998) acerca del desarrollo de las habilidades sociales y cognitivas, nuestra percepción parece extraer ciertos contornos y patrones de la superficie de la corriente musical, que son representados en la mente como gestos internalizados. Asimismo, señalan que nuestra habilidad humana para poseer un lenguaje y una cultura comienza con la experiencia primordial de las emociones y sensaciones intersubjetivamente compartidas entre un niño y la o las personas con quienes interactúa.

<sup>14</sup> La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual la encontramos fundamentada en teóricos como Robert Hatten (1994), Alexandra Pierce (1994), David Lidov (1987), Roland Barthes (1986), Kofi Agawu (1990), Wye Allanbrook (1983); Sandra Rosenblum (1988), Wilson Coker (1972), Ernst Kurth (1922), Eero Tarasti (1994), entre otros. Estos autores han puesto el acento en las problemáticas de la gestualidad musical en función de la ejecución instrumental y la interpretación musical.

Langsam und mit Ausdruck zu spielen.  $\text{♩} = 88$ .

21.

Etwas langsamer.

Ejemplo 2. Schumann: *Tema No. 21*, del Álbum de la Juventud.

El punto de vista analítico del cual partimos es considerar a la estructura micro-formal ABA' como un paradigma morfológico característico de uno de los discursos tonales de los siglos XVIII y XIX. Insertar a dicha estructura dentro de un proceso histórico da la posibilidad de comprenderla en sus diversas operatividades discursivas. Y los diferentes discursos que emergen de ambos ABA' están fuertemente centrados en el comportamiento del componente armónico.

La estructura externa (cantidad de compases, relaciones entre los antecedentes y consecuentes melódicos, etc.) se mantiene asombrosamente igual. Es interesante observar cómo este paradigma formal adquiere diferentes significaciones a partir del plan armónico utilizado por estos compositores.

Luego de un primer análisis descriptivo de ambos ABA', podemos llegar a la siguiente conclusión:

- poseen la misma cantidad de compases,
- la sección A está organizada en términos de frases período (8 compases),
- la sección B (4 compases) se conduce hacia una semicadencia en el V
- la reexposición A' (6 compases) resulta una suerte de compendio de la sección A.

En el cuadro siguiente podemos advertir el proceso armónico utilizado por Mozart y Schumann. En términos de discursos armónicos, claramente se revela una mayor densificación en el ABA' de Schumann mientras que la estructura de los antecedentes y consecuentes se mantiene en la misma cantidad de compases.

	<b>ABA' MOZART</b>	<b>ABA' SCHUMANN</b>
	<b>Plan armónico (LA M)</b>	<b>Plan armónico (Do M)</b>
<b>SECCIÓN A</b>		
Compases 1-4	I-V-(VI)-V-I-V	II-(I)-II-V-I-V-I-V-II-V

(anteced.1-consec. 1)		
Compases 5-8 (anteced.1-consec. 2)	I-V-(VI)-V-I-II-V-I	II-VIe-II-IIIe-VI=II (sol M)-II2↑4↑-I-IV-V6/4-IIIo-VIe
<b>SECCIÓN B</b>		
Compases 9-12	I-IV-I-I-V-I-V	Reg.del IV de Do: Ie-IV- Do: V-VIe-V-I
<b>SECCIÓN A'</b>		
Compases 13-18	I-V-(VI)-V-I-II-V-I-I-IV-V-I	II-VIe-II-V-reg del IV:V-V2↑-I-Do: II2↑4↑-I-IIIe-VIe-Ile-V-Ile-V-I

Ahora bien, si escuchamos estos ABA' en términos de gestualidades musicales, el emergente sonoro puede llevarnos a las siguientes conceptualizaciones:

	<b>ABA' MOZART</b>	<b>ABA' SCHUMANN</b>
	<b>Discurso armónico</b> (LA M)	<b>Discurso armónico</b> (Do M)
<b>SECCIÓN A</b>		
Compases 1-4 (anteced.1-consec. 1)	El establecimiento de la tónica principal se afirma desde el comienzo. Armonías basadas en las funciones pilares. No se perciben contradicciones entre el campo armónico y el melódico. La direccionalidad es hacia la dominante.	La tónica principal se consolida recién en el compás 2 luego de un proceso armónico II-V-I. Armonías basadas en las funciones pilares. Contradicción armonía-melodía en el consecuente: melódicamente tiende a un V como región, mientras que la armonía instala al sonido "sol" como V de do, a partir del II7 anterior (tiende a articularse un IIe)
Compases 5-8 (anteced.1-consec. 2)	Luego de una repetición textual del antecedente 1, el consecuente 2 modifica el diseño melódico y armónico en función de la consolidación cadencial V-I. Clara afirmación del diatonismo. Su gestualidad emergente da lugar a la percepción de una forma musical cerrada.	El antecedente 1 es rearmonizado con dominantes secundarias. El consecuente 2 plantea una ruptura de las expectativas al dirigirse hacia un VIe de Sol M. Ruptura del diatonismo al instalarse comportamientos cromáticos. Su gestualidad emergente da lugar a la percepción de una forma musical abierta.
<b>SECCIÓN B</b>		
Compases 9-12	Comienza en I y finaliza en V. Basado en las funciones pilares. Campo diatónico claramente articulado.	Comienza resolviendo el VIe anterior (como V-I de la menor) e inicia una región del IV de Do. Luego se dirige al V de Do. Debilitamiento del campo diatónico.
<b>SECCIÓN A'</b>		
Compases 13-18	Parte del consecuente 2 y expande dos compases. Ruptura de la expectativa a nivel melódico: el acorde de I del compás 16 sostiene el diseño melódico si-do. Debilita la conclusividad del consecuente 2 (si-la) y permite expandir los dos compases	Parte del diseño melódico del antecedente 1 pero instalado en la región del IV de Do. En los últimos 4 compases hay sucesión de dominantes secundarias y uso del contrapunto imitativo, lo que debilita la percepción funcional. La tónica principal sólo se consolida en la cadencia final.

	finales. Afirmación del campo diatónico.	Debilitamiento del campo diatónico y preponderancia del campo cromático.
--	--	--

Veamos ahora un análisis de la primera sección de la Fantasía en do menor K.475 de Mozart. Si bien, la estructura de una Fantasía permite una organización formal más libre, sin las predeterminaciones que imponían otras formas musicales más estructuradas como, por ejemplo, las *Sonatas*, resultará pertinente observar la contradicción que se genera al aplicar a esta obra los conceptos morfológicos aplicados a los ejemplos anteriores.

En el caso de Mozart, la Fantasía K.475 en do menor se basa en una lógica constructiva diferente a las de las Fantasías en Re menor K. 397, en Do Mayor K. 394 y en Do menor K.396, las que se enmarcan en lógicas similares, organizadas de acuerdo a estructuras discursivas más convencionalizadas.



Ejemplo 3. Mozart. *Fantasía* para piano K.475 en do menor (1ra. sección)



Luego de una primera audición de esta sección, percibimos que el marco tonal no responde a las lógicas de la época clásica, las cuales, principalmente, están gobernadas por las funciones

de tónica y dominante. Efectivamente, aquí se percibe un comienzo en do menor y un final sobre la dominante de si menor (Fa# Mayor). Por otra parte, la estructura formal tampoco responde a las lógicas de la morfología de dicha época, predominantemente centradas en las estructuras ABA' o en frases de tipo período.

Para abordar, entonces, el análisis de esta sección de la Fantasía debemos partir de su propia lógica constructiva, ya que aquí no podemos dar cuenta de cómo operan los comportamientos discursivos paradigmáticos del siglo XVIII. Desde este lugar nos encontramos, en primera instancia, con dos comportamientos armónicos diferentes:

- uno basado en una ausencia de una referencialidad tonal principal (compases 1-15);
- y otro que se organiza alrededor de una referencialidad tonal de si menor (compases 16-25).

A partir de esta situación, podemos decir que estos comportamientos definen una organización formal basada en la oposición *no referencialidad-referencialidad*.

Centrémonos, ahora, en la lógica constructiva de esta primera sección.



Ejemplo 4. Inicio de la primera sección

Durante los cuatro primeros compases, se perciben dos estructuras armónicas sucesivas que giran alrededor de do menor y sib menor. Los comportamientos de ambas estructuras son similares: una primera organización de alturas basada en el desplazamiento en octavas paralelas (a) y una segunda organización de alturas basada en estructuras acórdicas (b). Una nueva presentación de la estructura (a), pero ahora sobre Lab Mayor, no se complementa con la estructura (b), sino que se transforma en una textura tipo melodía acompañada sobre Lab Mayor 7ma. menor. De esta forma, Lab se transforma en dominante y resuelve en Reb Mayor en el compás 7. Pero Reb Mayor no se instala como una tónica secundaria sino como una referencialidad tonal, ya que no sigue un proceso armónico característico de las lógicas clásicas. Efectivamente, en el compás 8 se percibe un acorde 7ma. disminuida sobre "la", que se dirige a una tríada de mib menor. En este caso, el comportamiento resolutivo de un acorde de 7ma. disminuida tampoco responde a los comportamientos tradicionales. Mib menor también se articula como una referencialidad tonal, ya que en el compás 10 se transforma en una tríada de Si Mayor, aprovechando la transformación enarmónica de solb y mib en fa# y re# respectivamente y el ascenso cromático del bajo:

A partir del compás 10 se produce un trocado en el comportamiento textural: el diseño melódico (basado en el diseño melódico de la estructura a) que se articulaba en la voz superior, pasa ahora a la voz inferior. El proceso armónico que se inicia en este compás 10 hasta el compás 15 tampoco responde a las lógicas armónicas clásicas. Así, percibimos una sucesión descendente de acordes: Si Mayor-Fa# Mayor 7ma. menor-La Mayor 7ma. menor-fa menor- Sol Mayor 7ma. menor-mib menor:

En el compás 16 se transforma el acorde de mib menor en Fa# Mayor 7ma. menor por enarmonía, iniciando una sección tonalmente más estable: durante los últimos 10 compases, si menor se articulará como una región tonal. Desde este lugar, percibimos una base armónica estructurada de la siguiente forma: V-IM-V-IM-V-Im-V-Im-VI-Ile(o)-V-I-V-Ile(o)-V-I-V-I-V

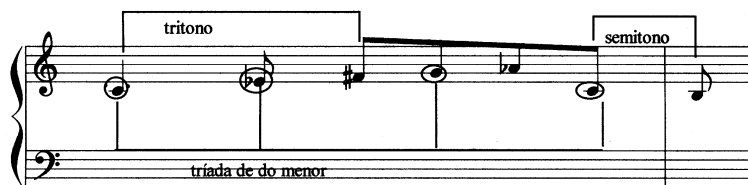
Es interesante observar que, si bien el fraseo armónico apuntala la métrica de esta sección, su gestualidad jerarquiza la dominante, articulándola como pedal (compases 16-17) o ubicándola en los pulsos fuertes del compás (compases 22-25).

Volviendo a la primera sección (compases 1-15), habíamos dicho que su organización no estaba basada en las lógicas constructivas clásicas. En realidad, el comportamiento fundamental de esta sección está basado en el movimiento por semitonos del bajo. Y el intervalo que enmarca esta sección es el tritono



Por lo tanto, vemos que estos primeros 16 compases están organizados en base a dos comportamientos fuertemente debilitadores de la lógica de alturas del sistema tonal: a) el movimiento por semitonos (diatónico y cromático) y b) el tritono.

Pero esta estructura fundamental (este *Ursatz*, en términos schenkerianos) ya podemos encontrarla en la organización de la célula (a) del motivo principal:



Ejemplo 5. Estructura fundamental del motivo principal

En cambio, durante los compases 16-25 las lógicas de alturas se basan en la organización semicadencial V-VI-Ile(o)-V.

Volvamos ahora la mirada a la macroestructura de esta sección.

Los primeros 15 compases no se organizan alrededor de un centro tonal principal; el compás 1 comienza en do y se dirige a solb en el compás 15. La interpretación enarmónica de solb en fa# (compás 16) da inicio, como dijimos, a una zona de 10 compases sustentada en la región tonal de si menor. Así vemos que en esta sección a una zona de inestabilidad tonal se le opone una zona tonalmente estable. Si consideramos que la zona inestable posee a do como referencialidad tonal (por ser la región de inicio) y que la zona estable se organiza alrededor de si menor, podemos concluir que la macroestructura también está organizada en función del semitono: do-si. De esta forma podemos decir que la organización profunda de esta sección de la Fantasía está basada en el comportamiento por semitonos, poseyendo al tritono como articulador formal.

Creemos pertinente señalar, además, el rol que le cabe a la dinámica en su interacción con la gestualidad armónica. Es interesante observar cómo la oposición *f-p* ya se instala en el inicio de la obra subrayando el valor negra con puntillo que da inicio a la parte (a) del motivo. Este comportamiento del componente dinámico, se produce, fundamentalmente, en los momentos en que la gestualidad armónica no se articula alrededor de una lógica tonal estable. Desde este lugar podemos decir que dicha gestualidad, dentro de los 15 compases iniciales, no está acompañada de la oposición *f-p* en los compases 2, 4 (relación Ile(o)-V), 6, 7 (relación V7-I de Reb Mayor), es decir, en los momentos en que los acordes resuelven sus tensiones estructurales. A partir del compás 16, la gestualidad armónica cambia (como hemos observado anteriormente) y la oposición *f-p* se limita a subrayar la relación V-VI (compás 19) y un acorde de tónica articulado en el segundo tiempo del compás 22.

A partir de estas consideraciones, resignificamos el concepto de forma musical y sus representaciones estructurales tradicionales desde la perspectiva de la gestualidad musical. Desde estas perspectivas, una obra musical ya no es concebida como algo aislado o cerrada en sí misma sino como un emergente de un proceso que se va construyendo en el devenir mismo de su existencia temporal,

Se torna, entonces, necesario que el análisis de toda obra musical se encuentre vinculado al campo de la significación, la interpretación, la expresión, en el marco de los diversos contextos culturales. Para ello, las nuevas representaciones formales deberán surgir de la interacción con otras disciplinas como la historia, las ciencias cognitivas, la filosofía, la antropología. Aunque actualmente siguen aplicándose métodos analíticos rigurosos y formalizados, como el análisis schenkeriano y neo-schenkeriano o los análisis formalistas (desde el tradicional a los estructurales, los paradigmáticos, la set-theory, etc.), no es posible prescindir ya de otros aspectos inherentes a la obra musical. El aporte que planteamos en este trabajo pone el acento en la percepción e interpretación de las gestualidades sonoras como emergentes culturales de una sociedad determinada.

## Bibliografía:

BALDERRABANO, Sergio: "Reflexiones en torno a la gestualidad musical", en: *Actas de las 2º Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, editado en CD, Facultad de Bellas Artes (UNLP), 2006.

BENT, Ian: "Analysis", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan, vol. 1, 1980, p. 340.

GREIMAS, Algirdas Julios y COURTES, Joseph: *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, vol. 1, 1990.

GRELA, Dante: "Análisis Musical: una propuesta metodológica", en: *SERIE 5*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, no.1, 1992.

KIVY, Peter: "Feeling the Musical Emotions", en: *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, 1989.

KÜHN, Clemens: "*Tratado de la Forma Musical*", Barcelona, Editorial Labor, 1992.

LÓPEZ CANO, Rubén: <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/semiomusica.html>, 2005.

MACHLIS, Joseph: *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires, Marymar Ediciones, S.A, 1975.

SCHOENBERG, Arnold: *Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, Real Musical, 1989.

TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, U.S.A, Indiana University Press, 1994.