

REVISIÓN CRÍTICA DE LA FIGURACIÓN Y NUEVA METODOLOGÍA ANALÍTICA DE LA DEFIGURACIÓN MELÓDICA POR NIVELES

Por Gustavo Yepes

(Universidad Eafit. Escuela de Ciencias y Humanidades
Departamento de Música. Maestría en "Teoría musical". Grupo
Estudios musicales, línea investigativa en Gramamusicología)

DOI: 10.17230/ricercare.2014.1.1

RESUMEN. El proyecto adelantado sobre el tema mencionado en el título concluyó en la formulación de una metodología del análisis detallado de la melodía modal y tonal en cuanto figuración, con base en la siguiente premisa hipotética, corroborada luego por la experimentación comprobatoria realizada durante el proceso y recogida en una *antología* de ejemplos analizados: puede hallarse un método analítico de la figuración sin los problemas del actual. La atención se centró sobre los motivos celulares o palabras musicales, cada una de cuyas estructuras se arma alrededor de un sonido nuclear, raíz o lexema y unos sonidos satelitales o morfemas anteriores o posteriores, subordinados a él según una figuración o disposición funcional por niveles u órdenes, en forma tal que las figuras de un orden dado funcionan como nucleares derivadas alrededor de las cuales pueden hallarse sonidos satelitales del orden o nivel subsiguiente.

Palabras claves: figuración, pié o motivo, sonido nuclear, melodía nuclear o esquelética, órdenes o niveles, sonidos satelitales vecinos, unísonos o distantes del cordal.

MELODIC FIGURATION CRITICAL REVIEW AND DEFIGURATION ANALYTICAL METHODOLOGY BASED ON LAYERS

Abstract. Our project on the rhythmic and melodic figuration critical review, produced a new Methodology on the detailed analysis of the modal or tonal melodic foot or motive, based upon the following hypothesis, successfully tested during the process of research, on musical excerpts collected in an Anthology of analyzed examples. The attention was focused on the motive or musical *word*, whose structure is assembled around a nuclear tone, root or lexeme, and contains this last principal morpheme and other prior or following satellite tones, ordered in several possible layers according to these successive steps: nuclear tone, first order figuration, second order figuration and so on until the original melody is completely assembled.

Key words: figuration, cell motive, nuclear tone, nuclear melody, layers; satellite tones: distant, neighbor or unison figuration tones.

1. Introducción

La herramienta analítica que este proyecto pretende develar - a partir de una mirada crítica pero respetuosa de los sistemas precedentes, algunos de una ya venerable permanencia en el tiempo - busca coadyuvar, en lo que le concierne, al hallazgo de esas constantes morfológicas características internas del pie o motivo (entendemos el motivo como pie temático), que permitan entender mejor la estructura de éste en la música modal y tonal. Los morfemas o figuras pueden ser asumidos y definidos como sonidos con diferentes funciones, cada uno con un desempeño estructural en la palabra musical o motivo celular. Una cosa es un sonido tomado aisladamente y otra, dentro de un pequeño constructo o estructura morfológica, en donde cumple una función, ya nuclear, ya satelital, cuando y donde ya no es más un simple sonido sino un morfema o figura, dentro de una visión estructuralista pero también *gestaltista*, entonces.

La fenomenología, entre otras aproximaciones, critica las conclusiones presuntamente *objetivas* del análisis; la semiología musical ha puesto el acento sobre la importancia de la percepción en el estudio analítico musical, no sólo del oyente y del ejecutante intérprete sino del mismo compositor y del musicólogo, más allá de la sola especulación formalista e inmanente ligada al texto o partitura. Cuando hablemos de objetividad, entonces, siempre deberá entenderse que se trata de la mayor posible, en vista de la compleja relación sujeto - objeto que hay en todo proceso investigativo, ya sea por la vía de la experimentación y el análisis o de la hermenéutica. Sería altamente deseable, por otra parte, que las diferencias en la percepción por el oyente medianamente informado, hallen también una correspondencia clara en la conceptualización - teorización expresada por el léxico, para que lo que suena de una cierta manera sea denominado también en forma congruente con esa percepción, tanto como fuere posible.

En cuanto a la semiología, nota es el signo o significante; sonido es el objeto significado. Discusión aparte es la de si el sonido musical es significante, a su vez, de algo más, de algún contenido, una cuestión a la que la Retórica Musical respondía afirmativamente para el caso de los períodos entre el Renacimiento y el Clasicismo y que, hoy en día, la Psicomusicología sigue indagando de variadas maneras, a

pesar del reconocimiento actual casi general de que, *per se*, la Música es un lenguaje inefable, no precisable en significados o contenidos, a no ser cuando se halle emparejada con un texto o programa, sin perjuicio de que, en ámbitos estilísticos definidos, puede haber unas expectativas que la música cumple o frustra en el oyente.

En los "jubila" de Agustín de Hipona, en la *musiké* del verso y aún del habla en general, en la estructura prosódica podálica griega y latina, en los cantos melismáticos, en los tropos y secuencias, en los *taleae* y *colores*, en las ligaduras de la notación mensural franconiana, en la "ornamentación", en la improvisación virtuosística, en la práctica melódica polifónica, en las variaciones sobre tema dado, en las especies didácticas del contrapunto según Fuchs, hallamos antecedentes, precursores y explicantes de la figuración melódica, cada uno a su modo.

Los cuadros y definiciones de las figuras melódicas en los autores de tratados y de textos pedagógicos no son totalmente compatibles (Kennan 1987:38) y obedecen a clasificaciones surgidas en los diferentes tratados compositivos y contrapuntísticos de las épocas entre el Renacimiento y el Romanticismo, que aún perviven en los textos para la enseñanza de la Armonía y del Contrapunto. Nuestra propuesta analítica no pugna con esas miradas sino que busca su unificación y sistematización más rigurosa, mediante la atención de niveles u órdenes - como los que el análisis Schenkeriano o la Teoría Generativa de la Música Tonal ya pusieran de presente en maneras diferentes - y la nominación más precisa posible, en procura de una mayor utilidad en el análisis microformal detallado; además, se enfoca en éste para considerar todos los fonemas musicales o sonidos de cada motivo y sus relaciones alrededor de los posibles morfemas (radicales, afijos, desinencias) hasta la constitución de esa primera unidad musical base de la construcción sintáctica ya mencionada: el motivo celular, que podría ser llamado también "motivo - compás" (el *Taktmotiv* de Riemann), asumida esta última expresión, además, como compás básico o efectivamente percibido (2 o 3 pulsos efectivos), tético o anacrúsico.

2. Metodología

Nuestro proceso se ordenó en los siguientes pasos:

2.1. Revisión crítica de la teorización sobre figuración en libros de composición, armonía y contrapunto entre los siglos XVI y el presente, por una parte; y por otra, revisión de la *teoría Generativa de la música tonal* de Lerdahl y Jackendoff, del análisis Schenkeriano y de la enseñanza del Contrapunto por especies, sistemas que reconocen niveles en la estructura musical y, específicamente, en el modalismo y el tonalismo.

2.2. Recolección de 100 ejemplos del repertorio musical occidental erudito desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, es decir, del modalismo y del tonalismo, en una muestra representativa de ese amplio espectro cronológico, bajo la hipótesis de poder hallar un método sistemático de análisis figurativo común para todos ellos.

2.3. Aplicación de los sistemas de análisis figurativo existentes para hallar su aplicabilidad, problemas y corrección progresiva de los mismos bajo la percepción, que iba creciendo cada vez más durante el análisis, de la necesidad de la aplicación de niveles y de la crítica de las definiciones y taxonomía de las figuras hasta llegar a una depuración que desembocara en una metodología que pudiera dar cuenta de cualquier ejemplo que nos hubiésemos propuesto, perteneciente al período ya mencionado.

3. Desarrollo del proceso

3.1. Revisión de la manera tradicional de análisis de la figuración. No se trata de un todo homogéneo pero, si tomamos de diversas variedades representativas, encontraremos figuras como las siguientes: *divisio* (repetida), *diminutio* o *variatio* (cualesquiera figuras, la figuración misma), *cambiata* (modernamente, una desviación por salto y retorno por grado en sentido contrario), *escapada* (*superejectio* y *subsumptio*, desvío por grado y retorno por salto en sentido contrario); *vecina* o *bordadura*, completa o incompleta (desvío por grado y retorno al sonido inicial por movimiento contrario); *paso* o *transitus* (puente por grado entre dos sonidos), *paso acentuado* o *quasitransitus*, *anacrusa*, *arpeggio* (sonido cordal), *antici-*

pación (mismo sonido de resolución, justo antes del ictus, inacentuado por ende), *apoyatura* (sonido vecino que desplaza del lugar de acento la nota nuclear o esquelética, a la que resuelve), *retardo* (*syncopatio*, *apoyatura preparada* por el sonido anterior) y *suspiratio* (silencio retardante que produce síncope). Examinado ese modo tradicional de análisis figurativo, hallamos diversos problemas, como veremos luego:

3.1.1. En la nomenclatura tradicional de la figuración, lingüística y lógicamente considerada, se da una mezcla confusa entre fenómenos, actores y símbolos o significantes. Por ejemplo, cuando se dice “*cambiata*”, tenemos un participio substantivado que denota el símbolo (nota *cambiata*) de un actor (sonido que se distancia de otro por salto y resuelve por grado conjunto) en un fenómeno consistente en ese desvío y retorno entre dos sonidos de referencia. Cuando se dice *bordado* o “*bordadura*” (lenguas romances), se trata de un fenómeno en el que el sonido “*vecino*” (lenguas sajonas) es el actor característico participante representado por la *nota vecina*. De igual manera, *apoyatura* es un fenómeno, sonido de paso es actor; *escapatoria* es fenómeno y *escapada* es el nombre de la figura escrita que representa el *sonido escapado*, que es el actor. Y no cabe duda de que debe distinguirse entre “la cosa en sí”, su signo y el fenómeno en el que ella participa, o bien, entre el fenómeno, el actor y el paciente (*bordadura*, *bordante* y *bordada*; como en *combustión*, *comburente* y *combustible*).

3.1.2. Los vocablos significantes de las figuras melódicas requieren, a veces, diferentes niveles taxonómicos o clasificatorios. Por ejemplo, cuando me refiero a un sonido *apoyante*, es decir, aquél que retarda o posterga uno nuclear, se trata de un género que puede dar lugar a diferentes especies: *retardado* o *suspendido*, *apoyante simple* no *preparado*, *apoyante rítmico* (mismo sonido que el apoyado), *apoyante cordal*; de igual modo, *sonido vecino* (*Neighbor note*, *Nebennote*) es también un género con especies: *sonido de paso*, *escapado* o *bordante*.

3.1.3. Hay inconsistencias lógicas y de congruencia con la percepción, como en “*apoyatura no acentuada*”, ya que la idea misma de *apoyatura* implica acento y hemos partido

de la base de que la palabra “apoyada” debe corresponder a un sonido que se escucha como acentuado, por congruencia entre nombre y percepción por el oyente. No debe olvidarse, empero, que el fenómeno de apoyatura podría darse por el diseño melódico (sonido apoyante agógico). Otro problema de la misma índole: algunos teóricos hablan de que el sonido vecino puede ser incompleto (*incomplete neighbor*). No hay que ser músico para saber que un único elemento no puede ser incompleto ya que, por su unicidad, no puede sino estar o no estar. En el caso del fenómeno de bordadura, ésta implica la participación de tres actores y de dos niveles: uno para la repetición del sonido bordado y otro para incluir el vecino o bordante: además, en vez de hablar de bordadura incompleta (lo que sería comparable a usar expresiones tales como trípode bípode o triángulo bilátero) sin nuclear repetida, mejor cabría hablar de sonido escapado pues, si no hay retorno a la nota inicial, no hay bordado, no hay ese *arco* gráfico característico, ya desde la escritura misma.

3.1.4. La nomenclatura plana y sin niveles de la figuración melódica tradicional no guarda relación con la complejidad de tantas melodías solísticas vocales e instrumentales en donde hallamos, sin duda alguna, figuración de la figuración, con sonidos de muy diversa duración y acentuación y desigual importancia, en consecuencia, como en este ejemplo:

Beethoven, Sonata Op. 10 N°3.II. c9

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 69. Below the notes are figured bass symbols: V6/5, i, V7, i6, V6/5, [i=ii], and (V2) V7. The second staff continues the melody with figures: I, (V6/5)V, I6/4, V7, I, (V6/5)V, I6/4, V7, and I.

3.2. Algunas teorías que reconocen niveles, un factor que, en los análisis, iba demostrando cada vez más una relación necesaria con la figuración, ante ejemplos como el anterior:

3.2.1. Análisis de Schenker. Desde luego, no vamos a fatigar al lector con una nueva exposición de un método analítico tan ampliamente difundido, respetado y conocido. Simplemente, veamos qué aspectos debemos tener en cuenta de él para las necesarias referencias con nuestro trabajo. Schenker predica a) tres niveles básicos: superficial, medio y profundo o fundamental; b) que la melodía, el bajo y los acordes de este último nivel sólo involucran el plan armónico I - V - I; c) que hay una figuración que im-

plica nuevos acordes mediante prolongación o expansión (*Auskomponierung*), o bien, por intermediación de acordes bordantes, de paso o escapados (*Teiler*); y d) menciona algunas pocas figuras (*diminution*, figuración) como cordales (*Ausfaltung*, *arpeggio*), cambios de registro (*hoher oder tiefer Legung*), vecinas (*Nebennote*) o sonido alto no significativo en la melodía (*Deckton*). La reducción que procede de un nivel al siguiente es drástica y sin diferenciación detallada de la rítmica y la métrica e implica el uso de una notación gráfica (*Tafeln*) que no guarda relación con la escritura tradicional de la música, especialmente en esos dos aspectos. En estos aspectos de la reducción hacemos nuestro aporte.

3.2.2. Teoría generativa de la música tonal (Lerdahl y Jackendoff). Sus bases o leyes estructurantes, fundamentadas en la Gramática Generativa de Chomsky, son axiomas unas y postulados otras que deben ser aceptados dentro de cualquier tipo de análisis musical por ser de una índole principal para la misma lengua, especialmente para la poesía, y algunas específicas para la música: las reglas de correcta formación y agrupamiento en lo micro, lo meso y lo macro; las de preferencia, cambio, simetría, paralelismo en la agrupación; los conceptos de reducción, prolongación, estabilidad, duración, tipos de separación entre grupos, pulsos y subpulsos, papel de los acentos y los puntos de ataque; articulaciones, dinámicas, ritmo armónico, puntos climáticos y anticlimáticos, la singularidad de la cabeza de prolongación y otras normas derivadas de ellas. La concreción de los análisis en gráficos de ramificación arbórea exime a los autores de una descripción nominativa de cada figura musical pero resulta ser perfecta fundación para el resultado que esperábamos y finalmente lográmos obtener, que incluyera el reconocimiento de niveles y el no dejar figura alguna sin discriminación ordenada en ellos, como se evidencia en su trabajo. Como aporte original nuestro, una precisa asignación de funciones diferenciadoras y, consiguientemente, un nombre definido en un nivel también determinado, para cada una de las figuras, habiendo conservado la mayor parte de las denominaciones tradicionales pero ordenadas clasificatoriamente y sin los problemas que ya anotamos en los apartados 3.1.1 a 3.1.4.

3.2.3. Contrapunto por especies (Fuchs y otros muchos). En su tratado “Pasos hacia el Parnaso”, Fuchs establece firmemente, en la docencia del Contrapunto a partir de él, la enseñanza de las especies. La primera, punto contra punto, es decir, nota contra nota; la segunda, dos o tres notas contra una, lo que implica ya un nivel de figuración, al menos; la tercera, cuatro notas contra una, en donde se incluye un nivel adicional; y la cuarta especie, dedicada al contrapunto sincopado, que introduce, no necesariamente más niveles que los anteriores, pero sí otros tipos de figuras y, por lo menos, un nivel sobre la primera especie.

3.3. Recolección de 100 ejemplos del repertorio occidental entre el Renacimiento y fines del siglo XIX. El trabajo de campo y el de laboratorio se fundieron en la práctica del proceso pues cada muestra colectada era analizada y

el método iba siendo corroborado o corregido con cada ejercicio, en un procedimiento típico de prueba y error, siempre bajo los siguientes criterios:

3.3.1. Límites. Cuando se indaga sobre las figuras melódicas y sus definiciones en tratados de diversos períodos de la Historia, se encuentran enfoques que parten de la retórica renacentista y barroca (*suspiratio, exclamatio, pathopoeia...*), del diseño objetivo expreso (*transitus, cambiata, escapata...*) y de los detalles ornamentales ligados a diferentes estilos (*trino, mordente, grupetto...*). Nos ceñiremos al análisis figurativo melódico realizado sobre el diseño objetivo expreso en la notación, sin atender posibles implicaciones retóricas o *ethos*, que atañen más a la hermenéutica que al diseño objetivo; ni prácticas ejecutivo – interpretativas ligadas a estilos específicos en los detalles de la ejecución en la *ornamentación*, porque, de todas maneras, son reductibles a la figuración inmanente en la escritura, como especie de abreviaturas que son, cuya interpretación varía según escuelas nacionales y épocas.

3.3.2. Logro de la mayor congruencia posible entre los nombres de las figuras y su percepción por el oyente informado, en términos de relación con el sonido esquelético o nuclear correspondiente, en cuanto a distancia, duración y acento o posición relativa.

3.3.3. Reconocimiento de la posibilidad de figurar aún más una melodía ya figurada, lo que equivale a establecer niveles, algo ya previsto por los teóricos ya mencionados pero expresado por nosotros directamente mediante los órdenes de figuración, sin salirnos de la escritura consuetudinaria de la Música.

3.3.4. Posibilidad de que pueda haber un muy pequeño número de resultados analíticos diferentes acertados con el sistema que proponemos, ya que no toda notación es totalmente detallada en articulaciones, acentos de diversas índoles y demás agentes influyentes en las decisiones analíticas y, además, por razones conmutativas. Por ejemplo, dos corcheas (octavas) descendentes por grado, de las cuales la primera es acentuada (por la división del pulso) podrían tomarse de dos maneras, entre otras posibles: la primera es apoyante de la segunda, o bien, la segunda es nota de paso u otra figura vecina, según sean la armonía en el momento, las figuras anteriores y posteriores y el

orden anterior de figuración. Aquellos posibles resultados diferentes deberían dar lugar a sutiles divergencias ejecutivo – interpretativas, sean ellas conscientemente controladas o nó, tal como creemos que realmente ha sucedido en la historia de los directores, cantantes e instrumentistas con respecto al abordaje de unas mismas obras, y no sólo en lo micromorfológico, claro.

3.4. Trabajo de laboratorio, analítico y de teorización con correcciones al método y redefiniciones de términos.

3.4.1. Luego de la revisión crítica del análisis figurativo tradicional, la figuración iba tomando este aspecto con algunas correcciones y adiciones con respecto a lo usual:

Figuras Básicas

The image displays a grid of musical notation for various rhythmic figures. Each figure is shown on a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The figures are arranged in six rows and three columns. Labels and abbreviations are placed below the notes to identify each figure.

Figura	Figura	Figura
Melodía Nuclear de dos sonidos	Repetida (pié trocaico y yámbico)	Anacrusa
Nota de Paso	Escapada	Cambiada
Bordante	Cordal	Retardante
Anticipada	Apoyante	Apoyante cordal
Doble paso	Octavas	Apoyante rítmica
Paso nueva cordal	Silencio retardante	

Abbreviations used: V6, I, rp, a.c, p, esc, ca.co, b, co, p, ant, ap, ap.p, ap.co, ap.r, rp8, s.r, nc.

3.4.2. Ubicación del sonido nuclear, esquelético o coral en cada pié o motivo - compás, por cuanto se percibe como principal, como lexema o raíz en un fragmento musical; si tal fragmento es de tamaño pié o motivo, normalmente tiende a presentarse “en el ictus”, es decir, en el sitio de acento, primer lugar en un compás básico o primera división de un pulso lento. La sucesión de sonidos nucleares conforma la melodía nuclear, *esquelética* o coral, implícita o explícita, bajo el criterio práctico, pero nó único, de que su metro sea el mismo ritmo armónico prevaeciente. Para llegar hasta un nivel más profundo, podríamos tomar

una melodía nuclear que hayamos escogido como un nivel intermedio figurado y hallar niveles con sonidos aún más largos y de menor cantidad hasta llegar, incluso, a un solo sonido. Pongamos el ejemplo de la Danza de los espíritus bienaventurados de la ópera *Orfeo ed Euridice* de C. W. Gluck para ilustrar lo dicho, partiendo entonces de la melodía original o de superficie, pasando por niveles de defiguración hasta la melodía nuclear (Nivel de *minimae*) y avanzando hasta alcanzar un solo sonido nuclear o nivel más profundo posible (el que representa todo el período):

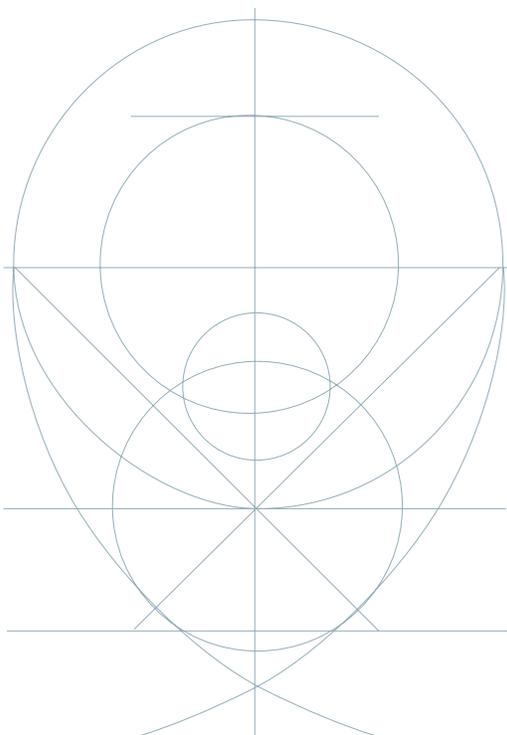
Gluck, C.W. Orfeo, Danza.

Nivel de semiminimae
 Nivel de troqueos y yambos
 Nivel de minimae ternarias o pies nuclear
 Nivel de semibreves ternarias o inciso nuclear
 Nivel de breves ternarias o frase nuclear
 Nivel de longa o período nuclear

Abreviaturas: p, nota de paso; ant, anticipada; ap, apoyante; co, cordal; rp, repetida; p.nc, nota de paso nueva cordal; n.co, nueva cordal; ap.r, apoyante rítmica; ap.co7, apoyante cordal 7a de dominante; nc, nueva cordal; ap.c, apoyante cordal.

3.4.3. Criterios discriminantes para el análisis de los sonidos satelitales con respecto al nuclear:

- Distancia interválica con el nuclear: Unísono, vecino (por grado), por salto.
- Acentuación: Acentuado o inacentuado.
- Posición: Antes o después del nuclear o en el sitio de éste.
- Relación armónica con el nuclear: Cordal, no cordal, miembro de un nuevo acorde subsidiario.
- Función figurativa: Preparación o prefijo, Desplazamiento de la nuclear o infijo, Desinencia o sufijo, Conexión entre nucleares o interfijo



En un cuadro fundamental definitorio se fijaron tres factores básicos para clasificar los sonidos correspondientes a las diferentes figuras, a saber:

FACTOR RÍTMICO: Ubicación (antes, en, después del acento); división (binaria, ternaria; niveles en la división).
FACTOR MELÓDICO: Unísono, vecino, distante.
FACTOR ARMÓNICO: cordal, no cordal, nueva cordal

3.4.4. Figuras escritas en relación con su ubicación y relación de altura con la nuclear en un orden o nivel dado:

	PREFIJO	INFIJO (acento)	SUFIJO O INTERFIJO
		Nuclear sola	
Unísono	Anticipada o Anacrusa rítmica	Apoyante rítmica	Repetida
Vecino (2ª M o m)	Anacrusa cordal del nuclear anterior Anacrusa nueva cordal Anticipada cordal	Apoyante simple Apoyante de paso Apoyante cordal (Acorde con 7ª) Apoyante nueva cordal vecina Retardada	Nota de paso Bordante Escapada Cordal de acorde con 7ª Nueva cordal
Distante (3ª, 4ª...)	Anacrusa Anacrusa nueva cordal	Apoyante cordal Apoyante nueva cordal	Cordal Nueva cordal Repetida a la 8ª. Cambiada
Silencio		Silencio retardante	

3.4.5. Lista y explicación de las figuras como substantivos o expresiones substantivadas descriptoras del papel de los sonidos (o notas que los representan) actores en cada fenómeno:

- En el fenómeno de *división* igual (binaria) o desigual (ternaria trocaica o yámbica) de la nota nuclear, se presenta la figura de **repetida (rp)** o de **repetida octavada (rp8)**.

Mozart, Variaciones sobre "Ah! vous dirai-je maman"(Ejemplo de repetición o división)

I $ap.r.8$ $I6$ co IV co $I6$ co ii $ap.ne$ $V6/5$ I vi nc $ii6$ $ap.ne$ V I

I $I6$ IV $I6$ $V6/5$ I V I

- En el fenómeno de *desviación* por salto y retorno por grado, entre dos notas sucesivas distantes un grado escalar (tono o semitono), la figura interviniente, modernamente diferente a la antigua contrapuntística - modal, es la **cambiata (ca)** (en castellano, **cambiada**), que tomamos como desviación por salto y resolución por grado conjunto, al contrario de la escapada. Veamos la cambiata en otro ejemplo de W. A. Mozart:

Mozart, Ave verum (Ejemplos de cambiata)

I $ii2$ $V6/5$ I

V $vii^{\circ}6$ $(V4/3)$ $V7$ $bIII$

Nota histórica pertinente. La vieja *cambiata* o “nota de Fuchs”. Fué definida a menudo como una disonancia (7ª) que salta por 3a a una consonancia (5ª): “...dicha nota consiste en una disonancia que pasa a la consonancia por medio de un salto de tercera (de preferencia, descendente”. (Torre Bertucci, p 33). “Cambiata es el nombre dado a una figura que surge cuando una cuarta disonante inacentuada, introducida por grado desde arriba, en vez de continuar el movimiento conjunto hacia abajo, hace un salto de tercera descendente seguida por segunda ascendente” (Jeppesen, p 32, traducción nuestra).

Este ejemplo se encuentra repetidamente en varios tratados como un caso de contrapunto de tercera especie y opone 4 negras (cuartas) **d-c-a-h** a una redonda (entera) **d** en el bajo. Nosotros la vemos como una figuración de primer orden de dos blancas (medias) **d-h** (8ª - 6ª) más una figuración de segundo orden que consiste en una nota de paso **c** y una apoyante inferior **a**, donde **h** es la consonancia buscada (6a).

Cambiata de Fux*

Hay aún mayor complejidad con la vieja cambiata, como veremos luego, ya que, si aplicamos dos niveles de figuración a las cuatro notas intervinientes en el fenómeno, puede explicarse de diversas maneras, no sólo como en el ejemplo anterior. Veamos:

Fenómeno de "nota cambiata" (de lugar)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a figured bass line. The second system is similar but with a different melodic line. The figured bass lines include various figures such as 'p ap.p', 'p ap', 'sr', 'p', 'co', 'co(ca)', and '6'. The melodic lines feature notes with stems and beams, some with accidentals.

Veamos algunos de los mismos ejemplos presentados por Jeppesen en su Contrapunto del S. XVI pero explicados más allá de la sola denominación de, simplemente, cambiata.

La vieja cambiata

Obrecht, Misa Je ne demande Dufay, Misa Se la face ay pale Palestrina, Misa Jam Christus asta ascendet

The image shows a musical score for three pieces: 'Obrecht, Misa Je ne demande', 'Dufay, Misa Se la face ay pale', and 'Palestrina, Misa Jam Christus asta ascendet'. The score is written in 4/4 time and features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a figured bass line. The figured bass line includes various figures such as 'ap.p', 'brca', 'nc', 'vi6', 'ap.co', 'ret', 'ap', 'co', 'tr', 'ap.nc', '...ret', 'nc', 'ap.nc', '...ret', 'ap', '...ret', 'tr', 'ap.nc', 'IV', 'ap.nc', 'I', 'I', and '(V)ii'. The melodic lines feature notes with stems and beams, some with accidentals.

* El símbolo *brca* significa aquí una bordadura (vecina) que resuelve a otra cordal (otra consonante) como en la resolución de alto en los corales de Bach, en la cadencia final V7-I. En el contrapunto modal, era llamada "cambiata", normalmente en sitio no acentuado, ya que también había la que estaba en punto de acento. Esta última podría tomarse, más bien, como apoyante simple de la siguiente.

Palestrina: Motete Veni sposa Christi Palestrina: Hymnus Sanctorum meritis Palestrina; Motete Fuit homo

The musical score is presented in four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system is for 'Veni sposa Christi', the second for 'Hymnus Sanctorum meritis', and the third for 'Fuit homo'. The fourth system shows figured bass notation. Various musical notations like 'p', 'dpi', 'ca', 'nc', 'co', 'ap', 'tp', 's.r', 'ap.p.nc', 'ret', and 'b.nc' are used throughout the score.

**Entre los grados 5 y 8 de un acorde o de una escala, caben dos notas de paso. Algunas cambiatas podrían explicarse como el uso de sólo una de ellas o doble paso incompleto, dpi. Las disonancias, en el Ars Antiqua, no tenían regulación y, a partir del Ars Nova, empiezan a ser reguladas cada vez más. De aquella vieja tradición queda, especialmente en el Ars Nova y en el Renacimiento temprano, la cambiata modal, única disonancia que no resuelve por grado.

Josquin, Misa Hércules

Palestrina, Motete
Magnum haereditatis mysterium

dpi sr ret dpi co

sr dpi sr ret dpi "ca"

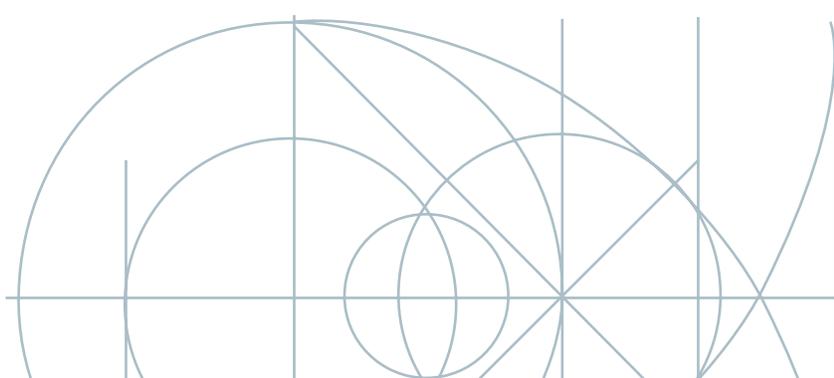
ap.nc

s.r ret ap.nc s.r ret s.r ret ap.co ac.co

ap.co ap.nc

8a. paralela SB 8a. paralela TB

- En el fenómeno de *punteo* o *paso* lineal entre dos notas separadas por una tercera, llamaremos a la figura intermediaria, **nota de paso (p)**. Si las dos notas en cuestión estuvieren separadas por una cuarta (grados 5 y 8 escalares o cordales), el puente lineal diatónico contendrá dos sonidos (o notas) o **doble paso (p-p)**, una de las cuales será apoyante, con lo cual podría el analista ser aún más preciso escribiendo **p - ap.p**, o bien, **ap.p - p**. Si la distancia fuera una segunda mayor, hay la posibilidad de insertar una nota de paso cromática (ejemplo: do-do#-re): **p.cr**.

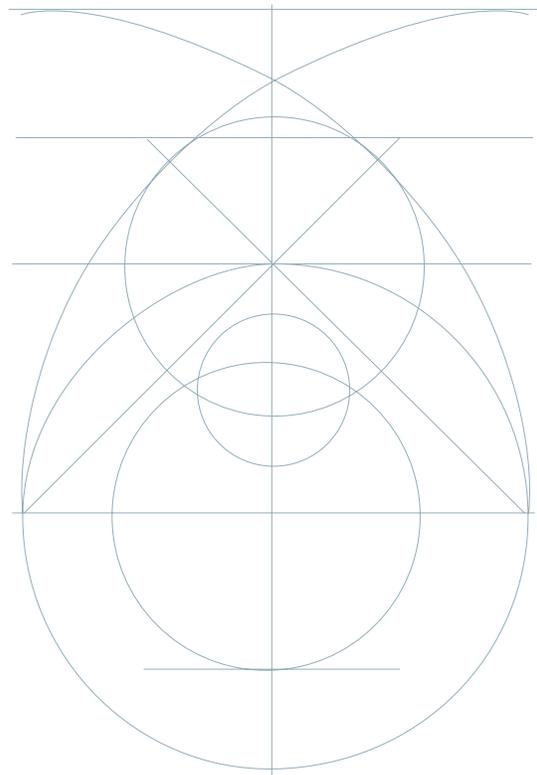


Notas de paso

The image shows a musical score for piano in 2/4 time, titled "Notas de paso". It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass clef, with notes and dynamic markings #p-p and p. The second system has a treble and bass clef, with notes and dynamic markings co and p. The third system has a treble and bass clef, with notes and dynamic markings co and p.

- En el fenómeno de *desviación* por grado y retorno por salto entre dos notas consecutivas distantes por grado escalar, el sonido actor es representado por la nota **escapada (esc)**.

- En el fenómeno de *desviación* por grado y retorno también por grado (arco, bordado o bordadura) entre una nota y su repetición (bordada), llamaremos a la nota actriz característica **bordante (b)**, llamada por los anglosajones **vecina**. Sin embargo, la única función de una vecina no es la de ser bordante, pues puede ser de paso, escapada, nueva cordal o apoyante de paso. El fenómeno de bordadura implica, entonces, dos niveles sucesivos: primero, repetición; y segundo, interposición de nota vecina en sitio no acentuado. Enseguida vemos unos fragmentos con bordantes verdaderas y aparentes, que invitamos a mirar en comparación con el nivel reductivo anterior que está debajo de cada uno, de tal suerte que el primero y cuarto soles (g) son, efectivamente, bordantes, pero el segundo es cordal y el tercero, apoyante.



Bordaduras verdaderas y aparentes

Ejemplos figurados. Los anteriores, provienen de éstos:

p I vi IV I IV I I6 I vi

- En el fenómeno de *antecompás* o, más genéricamente expresado, sonido preparatorio (arsis) del nuclear, éste se representará por la nota interviniente llamada **anacrusa (ac)**, o bien, **anticipada (ant)**, que sería una anacrusa rítmica, de igual altura o frecuencia que la nuclear en la que resuelve, aunque podría también resolver en una cordal de ésta. La anacrusa también podrá ser objeto, a su vez, de figuraciones de órdenes subsiguientes. Como no sea al principio de una frase musical, la decisión acerca de si un sonido es anacrúsico del nuclear siguiente, conector entre dos nucleares o, más bien, desinencia del anterior, dependerá de consideraciones de articulación, dirección, salto y, en general, diseño melódico comparable. En la lengua, las palabras se aglutinan y muestran su unidad e integridad mediante el significado; en música, no hay contenidos conceptuales explícitos – a no ser que haya un texto, es decir, que se trate de una parte de canto - sino sólo estructuras comparables, motivos característicos repetidos o variados, articulaciones expresas, dirección de movimiento, saltos, etc.
- En el fenómeno de postergación o desplazamiento de nuclear (síncopa), puede haber alguno de estos sonidos (o incluso silencio) actores retardantes que intervienen en el sitio de acento: **apoyante simple** o vecino no preparado (**ap**); **silencio retardante (s.r)**, **apoyante oblicuamente preparado (ret, susp)**, **apoyante de paso (ap.p)**, **apoyante cordal (ap.co)**, **Apoyante nuevo cordal**, con su propio acorde diferente del nuclear (**ap.nc**), o **apoyante puramente rítmico** (mismo sonido nuclear pero más corto que éste: **ap.r** y **ap.r8** cuando ese apoyante está a distancia de octava).

Beethoven, Sonata piano Op. 28, I (apoyantes)

Chords indicated below the first system: I, (V7), IV/I, ii/I, vii°/I

Chords indicated below the second system: V7/I, I, V/I, I

- En el fenómeno de *arpegiación*, total o parcial, la figura actriz se llamará nota **cordal (co)**. Si se sale de la nuclear por salto y se resuelve por grado, será una *cambiada* y, si al mismo tiempo se tratara de una cordal, podría ser llamada cambiada cordal (**ca.co**) o una de las dos palabras. Hé aquí un fragmento bien representativo de notas cordales:

Bach, Concierto Brandemburgo 5, I

- En el fenómeno de *inserción* de un acorde subordinado, la figura diferentemente armonizada se denominará **nueva cordal (nc)**; o bien, estas dos palabras se añadirán como adjetivos al nombre de otra figura que, además sea nueva cordal. De la elección de un nivel apropiado de sonidos tomados como nucleares iniciales, dependerá la aparición o no de un número considerable de “nuevas cordales”. Habrá más número de ellas en la medida en que se avance a un nivel más profundo.
- En el fenómeno de *silencio* total en el tiempo de un pie o motivo, la figura es la pausa misma o **elipsis (el)**.

Hé aquí ahora, entonces, otro cuadro sinóptico acerca de la figuración, diferente del presentado más atrás pero complementario, que muestra los fenómenos, sus actores sonoros característicos y los símbolos de éstos en la partitura o texto musical, es decir, las abreviaturas que vamos a utilizar.

FENÓMENO	ACTORES: SONIDOS	GRAFÍAS: NOTAS	ABREVIAT.
No figuración	Sonido nuclear no figurado	Nota única en el pié o motivo	
Elipsis	Pié en silencio: Elipsis	Silencio escrito del pié	El
División o repetición	repetido	repetida	Rp
Arsis (Anakreusis), Preparación, levare, ante-compás	anacrúsico	anacrusa	Ac
Interposición	Sonido de paso Doble sonido de paso Doble paso incompleto	nota de paso doble nota de paso doble paso incompleto	p p, ap.p; ap.p.p dpi
Figura de nuevo acorde	nuevo cordal	nueva cordal	Nc
Bordadura	Bordante (vecino) y bordado Bordante que resuelve a cordal	bordante (vecina) y bordada (repetida en el nivel inmediatamente superior) Bordante que resuelve a cordal	b brco
Desviación 1	Escapado	escapada	Esc
Desviación 2	Cambiado	Cambiada (cambiata)	Ca
Arpegiación	cordal	cordal	Co
Desplazamiento de nuclear	Apoyante y retardado Apoyante simple Apoyante preparada: retardado Apoyante cordal Apoyante nuevo cordal Apoyante de paso Apoyante rítmica o autoapoyante Silencio retardante	Retardante y retardada Apoyante simple Apoyante preparada Apoyante cordal Apoyante nueva cordal Apoyante de paso Apoyante rítmica o autoapoyante Silencio retardante	ap ret ap.co ap.nc ap.p ap.r; ap.r8 s.r
Anticipación	Anticipante (y anticipado en ictus)	Anticipante (y anticipada en ictus)	Ant

- En el fenómeno de *provisión de fondo sonoro único* sobre el cual inciden acordes diversos, algunos que lo contienen y otros que nó, el sonido que provee tal fondo se llama **pedal (ped)**. No debería formar parte de las figuras aquí consideradas, que hemos definido como parte del motivo nuclear y no mayores que él en extensión, pero puede ser visto como un nuclear extendido que conforma un inciso (subfrase), una frase o, incluso, un período bajo un “gran acorde” unificador.

3.4.6. Adjetivos complementarios: anacrúsica (**ac**), cromática (**cr**) o diatónica (**dt**), inferior (**inf**) o superior (**sup**), cordal (**co**); nueva cordal (**nc**); rítmica (**r**), cuando la figura correspondiente es la misma nuclear a la que acompaña. Ejs: anticipada anacrúsica (ant.ac), apoyante rítmica, nota de paso cromática, bordante nueva cordal, escapada inferior, etc.

3.4.7. Procedimiento metodológico para el análisis de la figuración melódica. Hay la posibilidad, tal como ya quedó expresado, de obtener resultados distintos con esta metodología de análisis de la figuración melódica. Tales divergencias no serán significativas y se referirán a detalles, finalmente, y nó a lo esencial. Las divergencias se proyectarían en detalles ejecutivo interpretativos también divergentes. Lo importante en el método que proponemos es el procedimiento ordenado que propugna y su congruencia nominativa con la música misma y con la micromorfología, en cuanto percepción de la misma por un oyente habitual de la música tonal.

Pasos metodológicos:

- Realizar el análisis armónico explícito o implícito.
- Escribir, en la parte de arriba de la página, la melodía dada o de nivel superficial.
- Escoger coral subyacente o melodía nuclear, si se va a analizar más de un motivo celular, de acuerdo con el ritmo armónico predominante. El compás básico, que puede ser de duración diferente de la de la cifra de compás prescrita en la partitura y de acuerdo con el tempo y la figura que corresponda con el pulso efectivo, equivaldrá entonces a la duración del sonido nuclear o coral de tempo moderado. El coral subyacente se escribirá en la parte de abajo y cada sonido nuclear tendrá la indicación de cifra del acorde respectivo. Entre el nivel de superficie y el nuclear, habrá tantos niveles intermedios como sean necesarios para poder realizar todo el proceso de defiguración. Si tuviéramos, por ejemplo, una melodía nuclear en blancas con puntillo (compás de 3/4) y la melodía de superficie contuviera treintaidosavas (fusas) como figuras de menor valor, será necesario interponer un nivel para las dieciseisavas (semicorcheas), otro para las corcheas y otro

para las negras, y uno adicional por cada división ternaria implicada, en este caso el compás ternario con troqueos y yambos, con lo que tendríamos un total de seis niveles.

- Proceder de abajo hacia arriba con la figuración de 1er. Orden, con sonidos de duraciones de medio compás básico (si éste es binario), o bien, de 2+1 pulsos (trocaico) o 1+2 pulsos (yámbico), si dicho compás es ternario. (Tal como ocurre con la prosodia del habla, la rítmica modal – tonal parece basarse en un postulado: dos sonidos sucesivos cualesquiera tienen diferentes grados de acentuación).
- Hallar figuración de 2º orden, con base en duraciones de menor valor subsiguientes a los valores de las figuras de primer orden. Si el nivel anterior es de troqueos y yambos, este nivel subsiguiente contendrá tres veces el valor menor de los pies anotados.
- Y así sucesivamente, hasta tener la melodía completa.

3.4.8. Corolario de la adopción de órdenes o niveles en la figuración: los sonidos correspondientes a un orden **n** cualquiera, se comportan como nucleares para el orden siguiente (**n+1**). Por tanto, las decisiones de denominación de cada figura nueva (para el orden en consideración), se toman con respecto al nivel anterior y una (1) nueva figura a la vez, excepto en el caso de la doble nota de paso o cuando haya preparación y desinencia del mismo orden o nivel (prefijo y sufijo) con respecto a la misma nuclear. La doble nota de paso se expresa o denomina al mismo tiempo y en el orden correspondiente a los valores que exhiba cada una de las notas singulares.

3.4.9. Ejemplos. Veamos éste, aportado por Agawu y luego nuestra defiguración:

Beatles, Norwegian Woods, figuración
E mixolidio

Hagámos nuestra reducción
mediante defiguration por niveles

The image displays a musical score for 'Norwegian Woods' by The Beatles, presented in three staves. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4. The first staff is labeled 'Beatles, Norwegian Woods, figuración E mixolidio' and features a complex melodic line with a tree-like diagram above it. The second staff is labeled 'Hagámos nuestra reducción mediante defiguration por niveles' and shows a simplified version of the melody with lyrics: 'p ca co', 'ap.co esc p p.nc p.nc nc'. The third staff shows a further reduction with lyrics: 'co ap.co ap.co l l l'. The notes are represented by simple shapes and lines, illustrating the process of reducing the music to its essential harmonic and melodic elements.

La defiguration recorre entonces el campo estándar (expresión que también debemos a Jackendoff y Lerdahl), desde el nivel superficial hasta el nivel más profundo, si así se quiere, en donde hallamos ya un sonido singular; normalmente el tónico o el dominante, como en la primera frase del siguiente ejemplo:

Mozart, Piano Sonata K570
 Allegreto ♩ = 90

The image displays five levels of melodic defiguration for the first system of Mozart's Piano Sonata K570. Each level is shown in a pair of staves (treble and bass clef) with annotations below them:

- Nivel de octavas:** Shows eighth notes and sixteenth notes. Annotations include 'ac.co', 'esc ap', 'ac.co', 'rp ret', 'rp ret', 'b nc'.
- Nivel de cuartas:** Shows quarter notes. Annotations include 'p.nc ap', 'p ap', 'p p', 'esc ap'.
- Nivel de minimae:** Shows half notes. Annotations include 'co', 'co7', 'ant.nc', 'ap.nc'.
- Nivel semibreves; pies o motivos:** Shows whole notes. Annotations include 'ant.nc', 'ap.nc'.
- Nivel de breves; subfrase o inciso:** Shows eighth notes. Annotations include 'ap.nc'.

Below the staves, Roman numerals and chord symbols are indicated: V4/3, I, I6, V7, V6, I6, I, V.

3.4.10. Contrapunto y figuración. Como advertimos antes, el método didáctico del estudio del Contrapunto por medio de especies podría ser más simple mediante una comprensión previa de la figuración melódica por órdenes, como la proponemos. Veamos, en un ejemplo muy corto en beneficio de los detalles de la figuración, cómo se logra un contrapunto florido a partir de un plan nuclear de “primera especie”, justamente por medio de figuración ordenada por niveles, en la misma manera que las *especies* (Ver de abajo hacia arriba el cuadro siguiente).

Bach, WTK1, fuga en Cm

p p ap.p ap.p b b
ap co co ap.p s.r esc.nc p.nc ap.nc ne ap.co rp s.r co
s.r co co ret.nc ap.co esc.nc ca.nc ret.nc ne co rp ne
ap.co ap.r8 esc.nc ant.nc rp co p.nc nc rp
i rp iv6 ii viio7 i V2 V i6 V i (V)iv
nc ap.nc ap.nc co co
i ii viii07 V2 i6 i
i V2 i6

Otro ejemplo, esta vez de Haydn y de tejido homofónico, puede ofrecernos un buen complemento al conocimiento de las figuras:

Haydn, Piano Sonata 48, III

Tercer nivel de figuración

Segundo nivel de figuración

Primer nivel de figuración

Nivel de trocaicos y yambos, melodía nuclear por ritmo armónico

Nivel de mínimas y de motivos nucleares

Nivel de semibreves, de incisos nucleares

Nivel de breves y de frases nucleares

Nivel de longae y de periodo nuclear

ret ret

esc esc ap.co ant ant esc esc

ap ap co

tp tp tp co tp tp co

I p.nc co ap.nc co p.nc tp8 ap.nc IV V I
V2 I6 V6/5 I V I V2 I6

I co ap.nc co ap.nc
I6 I V I I6 V7 I

ap.nc ap.co
I V I

ac I

I

Así se logra el análisis multinivel sin sacrificar la notación consuetudinaria, especialmente en los aspectos rítmicos.

Felix Salzer (*Structural hearing*, p. 160) aplica la reducción Schenkeriana al vals op. 64, No. 2 de Chopin y obtiene lo mismo que nosotros mediante la defiguración. Esta vez, hemos saltado del nivel de semicorcheas (deiciseisavas) al de mínimas, lo que con algo de práctica puede hacerse sin dificultad; luego, hasta el nivel profundo de i3 - V2, justo en el punto de interrupción (*Unterbrechung*). Hasta el final de la sección, sería i3-V72 // i3-V72-i1.

Chopin, Vals Op. 64, 2, en: Salzer, p. 160

The image displays a musical score for Chopin's Vals Op. 64, No. 2, with harmonic analysis at five levels. The score is written in G major and 3/4 time. The analysis levels are:

- Nivel de minimae: pies**: Shows individual notes and rests with Roman numerals: i (V7), V7, i, bVI6/4, (viiø7/I), (V7), bVI, ii7,b5.
- Nivel de semibreves: subfrases**: Shows groups of notes and rests with Roman numerals: i (V7), V7, i, bVI6/4, (viiø7/I), (V7), bVI.
- Nivel de breves: frases**: Shows phrases of notes and rests with Roman numerals: i, i, bVI6/4, bVI.
- Nivel de longae: periodos**: Shows periods of notes and rests with Roman numerals: i, bVI6/4.

The second system of the score (measures 9-14) is also analyzed at five levels:

- Nivel de minimae: pies**: Shows individual notes and rests with Roman numerals: V7, i, (V4/3), (V7), bIII, (ii7,b5), v6/4, (V7), V7.
- Nivel de semibreves: subfrases**: Shows groups of notes and rests with Roman numerals: V7, i, (V7), bIII, v6/4, (V7), V7.
- Nivel de breves: frases**: Shows phrases of notes and rests with Roman numerals: i, bIII, (V7), V7.
- Nivel de longae: periodos**: Shows periods of notes and rests with Roman numerals: i, V.

Salzer (p. 165) trae también este fragmento de Haydn (Cuarteto op. 20, No. 5) que nosotros presentamos enseguida defigurado según nuestro método:

Haydn, Cuarteto, Op. 20,5 II

Haydn, Cuarteto, Op. 20,5 II

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

b rp *esc co* *b rp* *b rp* *co9 co* *b rp* *p*

nc *rp* *rp* *rp*

b rp *p co* *b rp* *b rp* *ret p* *ap.p* *esc*

esc.nc *ap.nc* *nc* *ap.nc*

p *ret* *rp* *ap.nc*

ap.co *ap.nc* *ap.co* *rp*

V7 ii2 V6/5 I vi ii6 V7 vi IV ii V I I ii2 V6/5 I vi IV I I vi I I I rp

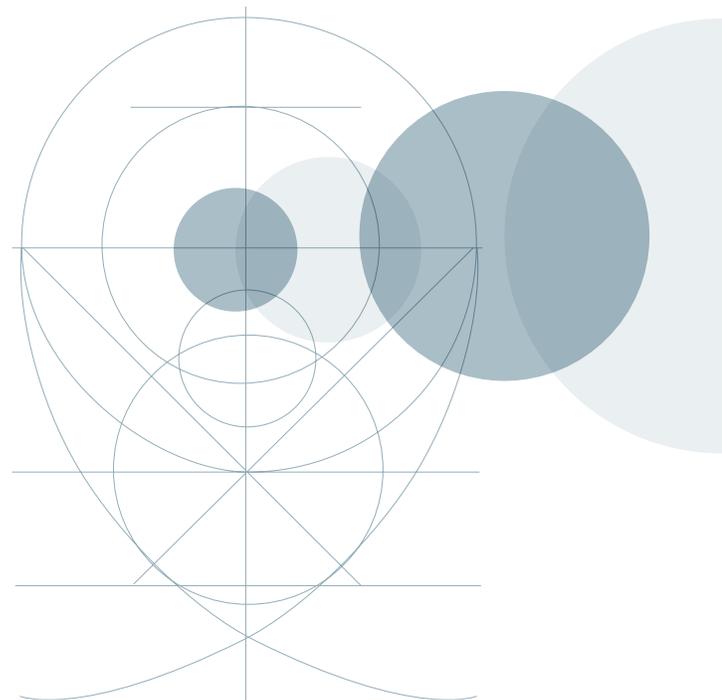
3.4.11. La acentuación no se restringe a la de tipo métrico y ello conlleva a una ampliación del concepto de acento. Un acento puede ser también atípico; es decir, no por métrica y posición o lugar (**topos**), sino por articulación, diseño melódico o designación gráfica específica artificial. Por tanto, puede haber un fenómeno de **apoyatura** en esos puntos de acento debidos a la configuración melódica, como puede ocurrir, v.gr, en el primer sonido de un grupo ligado.

Apoyantes por acentos no métricos

The image shows a musical score for three staves in 2/4 time. The top staff is a melodic line with various notes and slurs, with accents marked above several notes. The middle staff shows chords corresponding to the notes in the top staff, with labels: p, ap, ap, ap, ap, ap, co, ap. The bottom staff shows chords with labels: ap.r8, ap.p, co, n.c, ap.p. Below the bottom staff are Roman numerals: I6, vii7,b5, I, IV, V.

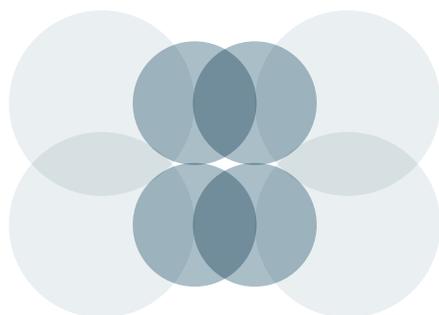
3.4.12. El silencio después de sonido y en sitio no acentuado no añade figuración sino articulación (Grauer, Victor. *Gestalttheorie, A field Theory of Music semiosis*) pues la naturaleza o característica esencial de la figuración en cuanto tal, depende de los puntos de ataque, nó de la prolongación, decaimiento o silencio del sonido hasta el ataque del próximo).

3.4.13. Errores aparentes. Una armonía esquelética podría contener “errores” armónicos como 5as. u 8as. paralelas, si el ritmo armónico del ejemplo específico puede introducir “acordes correctores” entre ellos. De hecho, ello ocurre en todas las secuencias armónicas que involucran acordes perfectos en estado de fundamental.



3.4.14. Resoluciones. Las disonancias resuelven, según sabemos por el contrapunto y la armonía tonales, normalmente por grado (7-6, 4-3, 9-8...). Sin embargo, es posible que lo hagan a un sonido cordal de la armonía de tal resolución (ver * en el ejemplo siguiente) y, por tanto, por salto (resolución a cordal o resolución “indirecta”, como algunos teóricos dicen, tal como ya vimos desde la explicación de la cambiata). En tales casos, indicaremos expresamente la función figurativa de ambos sonidos en el análisis.

Resolución de retardo a sonido cordal (indirecta)



Hoy en día, los conceptos schenkerianos de fluencia melódica, paralelismo motivico, prolongación, figuración (composing-out), modelos interválicos lineares y la naturaleza jerárquica de las estructuras tonales son consideradas altamente indispensables para la comprensión musical avanzada. En un nivel práctico, la resistencia pedagógica al pensamiento schenkeriano es comprensible, dadas su terminología e intrincada simbología, que llevan a menudo y por igual a ambigüedades conceptuales y gráficas si se manejan ineficazmente (Cotner, John S. Multilevel Analysis and the Pedagogy of chord and line. Journal of Music Theory pedagogy. Vol 25. 2011, pág. 201. Traducción nuestra)

Los problemas anotados en la cita anterior desaparecen con nuestro tipo de análisis multinivel que no requiere nueva grafía musical.

Recordemos el ejemplo de la sonata op. 10 No 3, segundo movimiento, de Beethoven, con el que comenzamos las ilustraciones musicales de este artículo (p. 6) y presentemos su defiguración ordenada por niveles:

Beethoven, Sonata Op. 10 N°3, II, c.9 defiguración

Nivel de treinta y seis avas

Nivel de dieciséis avas

Nivel de octavas

Troqueos y yambos

Melodía nuclear según ritmo armónico

V6/5 i V7 i6 V6/5 [i-ii] V7

I (V6/5)V I6/4 V7 I (V6/5)V I6/4 V7 I

CODA: La Microforma y la Figuración en análisis conjunto. Alrededor del acento del compás básico percibido se forma el pie, por medio de una figuración parca o prolija, desde nula (pausa o elipsis), nuclear o de primer orden, de segundo orden o más allá, hasta la de alto orden como la que puede hallarse en pasajes virtuosísticos. Ese pie puede cumplir papeles temático, paratemático, heráldico, rítmico característico, de apoyo armónico, de irrupción tímbrica u otros. Cuando tenga importancia temática se llamará pie motívico o, simplemente, motivo, como ya ha sido denominado. Además, esa palabra musical puede co-responder a esa unidad constructiva pequeña o básica de una composición monódica, homófona o polifónica.

Chopin, Preludio Op. 28 N° 6

The image displays a musical score for Chopin's Preludio Op. 28 N° 6, illustrating the concept of 'microforma' and 'figuración' through multiple levels of analysis. The score is presented in a vertical stack of staves, each representing a different level of abstraction from the original notation.

- Nivel superficial:** The original musical notation for the piece, showing the treble and bass clefs, key signature (one sharp), and 3/4 time signature.
- Nivel de corcheas:** A simplified version of the original notation, focusing on the rhythmic patterns of eighth notes.
- Nivel de negras:** A further simplified version, focusing on the rhythmic patterns of quarter notes.
- Nivel de trocaicos y yámbicos:** A simplified version focusing on the rhythmic patterns of trochees and iambs.
- Nivel de mínimae o motivo nuclear:** A simplified version focusing on the rhythmic patterns of minims (half notes) or nuclear motifs.
- Nivel de semibreves o inciso nuclear:** A simplified version focusing on the rhythmic patterns of semibreves (whole notes) or nuclear incises.
- Nivel de breves o frases nucleares:** A simplified version focusing on the rhythmic patterns of breves (quarter notes) or nuclear phrases.
- Nivel de longa o período nuclear:** A simplified version focusing on the rhythmic patterns of longa (half notes) or nuclear periods.

The score is marked with 'i' at the beginning of each level and 'V' at the end of the final level. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

The image displays a musical score for piano, consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The score is divided into two systems, each starting with a measure number '5'. The first system includes a grand staff with piano accompaniment and a bass clef staff with harmonic analysis. The second system includes a grand staff with piano accompaniment and a bass clef staff with harmonic analysis. The harmonic analysis is written in Roman numerals and includes figured bass notation.

System 1 Harmonic Analysis (Bass Clef):

bVI i6/4 (ii2,5b V6/5)V vii^o4/3 i6 vii^o6/5 iv2 vii^o6/5 V6 i i6 vii^o4/3 (vii^o7) V

System 2 Harmonic Analysis (Bass Clef):

bVI i6/4 (V6/5)V vii^o4/3 vii^o6/5 i V

System 3 Harmonic Analysis (Bass Clef):

bVI vii^o4/3 i V

System 4 Harmonic Analysis (Bass Clef):

vii^o4/3 V

System 5 Harmonic Analysis (Bass Clef):

V

BIBLIOGRAFÍA

Agawu, K. *Playing with signs. A semiotic interpretation of Classical Music*. Princeton Un. Press. 1991.

Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de Linguistique generale*. Payot, Paris, 1916.

Donington, Robert. *Baroque Music / Style and performance / A Handbook*. Norton, London, 1982.

Flechsig, Hartmut. *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse*. 1977.

Forte, Allen. *Intrroducción al Análisis Schenkeriano*. Ed. Labor, Barcelona, 1992.

Grauer, V. A Field theory of Music Semiosis. Music Th. on line, 2000

Grabner, Hermann. *Teoría general de la Música*. Akal editores Madrid, 2001.

Kennan, Kent. *Counterpoint*. Prentice - Hall Inc. Englewood Cliffs, NJ 07632, 1987

Lerdhal F. and R. Jackendoff. *Teoría generativa de la Música tonal*. Edic. Akal, 2003.

Salzer, Felix, 1962, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, Dover, New York.

Schenker, Heinrich, 1969, *Five Graphic Music Analysis*, Dover, New York.

Schônberg, Arnold. *Funciones estructurales de la Armonía*. Ed. Idea Música, Barcelona, 1999.

Torre Bertucci, José. *Tratado de Constrapunto*. Edit. Ricordi Americana. Pág. 38. 1a. edic., 3a. reimpr. Buenos Aires, 2005.

