

MICROMORFOLOGÍA MUSICAL

Palabras y frases de la música

Gustavo Yepes⁴

4 Universidad Eafit de Medellín, Colombia. Profesor de Teoría musical y coordinador de la línea de investigación en Gramamusicología, del Grupo de “Estudios musicales” del Departamento de Música de la Escuela de Ciencias y Humanidades. La línea de investigación reunió también a los siguientes profesores, candidatos a maestría, egresados y estudiantes de pregrado en este proyecto específico: J. David Santander, Fabio Soto, H Echeverri (Universidad de Antioquia); J. David Manco, J. David Osorio; Johnier Ochoa y Alfredo Delgado, gyepes@eafit.edu.co.

DOI: 10.17230/ricercare.2014.2.2

Resumen. Nuestro objeto de estudio, en este caso, se ubicó (2009) dentro de la asignatura conocida como *Formas musicales, Morfología o Análisis de la Forma*, cuyo estudio de las partes o fragmentos estructurales más pequeños podemos llamar “Micromorfología”. Nuestra revisión de ella partió de entenderla como aquella disciplina musicológica que se realiza en el nivel inmanente, sobre la partitura o texto musical escrito y la juzgamos (pretérito) pertinente por las siguientes razones: a) las definiciones de segmentos estructurales como motivo, pié, inciso, frase, período, figura, grupo de frases o sección y sus aplicaciones a los textos musicales, en algunos tratadistas, presentan a menudo confusión, divergencia y hasta contradicciones; b) no suele hacerse mención de aquellos segmentos de una obra que son de menor rango o centralidad y la atención suele enfocarse en aquéllos con jerarquía temática (protagónica, complementaria o antagónica). Nos basamos, en aquella indagación, en que, conceptualmente, parecía más claro considerar las duraciones o *tamaños* de los segmentos o sintagmas y su conmensurabilidad, sus mutuas relaciones jerárquicas, su base armónica y sus modos de unión, separadamente de los aspectos temáticos, sin desconocer las funciones estructurantes de éstos en la pieza musical.

Palabras claves: microforma, análisis; sonido, pié, motivo, inciso o subfrase, frase, período, sección; tema, heraldo, valor melódico, figuración melódica.

Music Micro form

Abstract. The scope of our research project summarized in this article is Music Form and Analysis Methodology and focused (2009) on the section which can be labeled as Micro morphology or Microform, dedicated to small formal parts spanning from the single sound to the section. Our review of the subject referred then to the objective or immanent level of analysis on the music written text. The reasons for this review were: a) The definitions and their applications to musical texts, of concepts like motive, figure, gesture, incise, sub phrase, podos or foot, semi phrase, period, sentence, phrase groups, and others, often show confusion, divergence and even contradictions; b) Complexity is, of course, necessary to explain complex entities, but concise methods based on separating criteria like thematic function from length or duration, harmony and association ways, could prevent an unnecessary degree of complexity.

Key words: Micro form, analysis; tone, *podos* or foot, motive, incise or subphrase, phrase, period, section; theme, herald, melodic value, figuration.

1. INTRODUCCIÓN

Lo que hoy conocemos como Análisis de la Forma se origina en textos anteriores al siglo XIX sobre el arte de la Composición y en tratados posteriores que incluyen la palabra forma, después de establecida la doctrina formalista de Eduard Hanslick. Puede entenderse como aquella disciplina musicológica teorizante que se realiza en el nivel inmanente, sobre la partitura o texto musical escrito, sin trascender a los niveles poético y estético, intra- o transdisciplinarios. Su revisión crítica es pertinente hoy en día por las siguientes razones:

- a) Como veremos más adelante, las definiciones y sus aplicaciones a dichos textos musicales, en algunos tratadistas, presentan a menudo confusión, divergencia y hasta contradicciones;
- b) Prácticamente toda la atención teórica y de ejemplos se dirige a fragmentos que tienen importancia temática o paratemática y nula o poquísima a los pasajes que no la tienen;
- c) algunos conceptos tradicionalmente aceptados en la academia musical consuetudinaria, no son aplicables a ejemplos tonales previos o posteriores al Clasicismo - Romanticismo temprano. Hay poca discusión, en pos de consensos teóricos, sobre las formas internas de la frase (subfrases-incisos, pies-motivos, células-figuras...) en función de sus dimensiones y los rangos en que tales dimensiones se mueven.

La materia de la forma musical. En la estructura musical, nada hay despreciable ni sobrante; ni lo más *vistoso* y recordable, ni los pasajes de acompañamiento o de relleno (se usó el vocablo: *ripieno*), ni los golpes del triángulo, el bombo o los platillos ni los silencios. Nada de ello habría sido incluido por el compositor si no aportara al total de la obra. Por tanto, el análisis formal debería poder dar nombre y explicar funcionalmente todas las partes componentes, grandes y pequeñas, temáticas o nó, sonoras o nó, densas o nó, es decir, todo aquello que está significado por la partitura o texto escrito.

Un caso especialmente pertinente dentro de la teorización morfológica es el referido a los silencios o pausas, tanto generales (“grandes pausas”, es decir, silencios de todas las partes o voces) como de uno o varios de los participantes en un conjunto ejecutante dado. En general, los silencios pueden implicar ausencia de música o participación en ella, en forma homóloga con los vanos en la Arquitectura: si éstos son internos, como los presentes debajo de un arco, son parte de ella; si externos, implican la no participación en ella pero sí en el urbanismo o el paisajismo circundante. El silencio que el director espera y exige antes de comenzar una obra sinfónica no es parte de ésta pero sí del rito llamado concierto; los silencios entre el comienzo y el final de una obra son parte de ella y aparecen escritos en la partitura o texto musical. No se ve razón, por otra parte, para distinguir entre la naturaleza o esencia de un silencio corto (pausa) y la de uno largo (silencio), a no ser por la duración misma.

Hay un continuo de posibilidades en los segmentos del tiempo musical durante el cual la obra cobra vida sucesiva a partir de su principio y hasta su fin: desde el supremo enrarecimiento del silencio hasta la máxima densidad de muchos sonidos; desde 0 hasta n sonidos, tanto en el plano monovocal como en el plurivocal. Una prueba suficiente de los asertos anteriores es que una pausa prescrita, si no es respetada como tal o en su duración, perturba la obra musical. Hay entonces una consecuencia ética profesional para los musicantes de un conjunto ejecutante intérprete: el músico que observa un silencio o pausa en un momento dado, debe estar atento al desarrollo de la obra; ese silencio es su participación en ese momento, de la misma manera como un actor debe escuchar con atención el parlamento de quien le habla o mantener una cierta actitud, implícita o explícitamente definida por el libreto, el director y el mismo argumento, sea que el discurso vaya dirigido a él o nó.

Finalmente, es importante que definamos qué queremos significar por el término Microforma ya que no hay un consenso de los teóricos alrededor de él. Para los efectos de este trabajo, Micromorfología será el estudio de las formas pequeñas, es decir, de los segmentos sin-

tagmáticos de la música que abarcan desde el pie hasta la sección, pasando por los intermedios, a saber, inciso o subfrase, frase y período.

2. REVISIÓN CRÍTICA DEL ESTADO DEL TEMA POR TRATAR

Los tratados y capítulos sobre formas musicales, análisis y composición hacen hincapié muy notorio, en cuanto se refiere a la microforma, en el motivo y en la frase y presentan, como criterios preponderantes, la jerarquía o calidad temática del segmento musical estudiado, las semejanzas y desemejanzas entre ellos, su desarrollo o tratamiento y las inflexiones o cadencias armónicas. Nulas o menores atención y convergencia de opiniones suelen darse en ellos a los aspectos cuantitativos, referidos a la duración o longitud del segmento en cuestión.

La microforma se justifica por la simple lógica aditivo – constructiva de la música, pero tiene antecedentes en estudios previos. Por ejemplo, leemos:

Estas dimensiones pueden ser relacionadas con la sintaxis del lenguaje musical del modo siguiente:

*Pequeñas dimensiones ---- Motivo / semifrase / Frase.
Dimensiones medias ----- Período / Párrafo / Sección
/ Parte.....(La Rue, 2004:5)*

Según La Rue, entonces, una pieza o movimiento sería ya una macroforma, con lo que las enormes diferencias entre movimiento o parte y estructuras mucho mayores, diferentes entre sí a su vez, quedan sin atención nominal más diferenciadora.

Encontramos también otras afirmaciones pertinentes a nuestro asunto, como ésta:

Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos, que pueden llamarse motivos o incisos, son las células, los elementos primarios de la composición musical, así como los pies son los elementos fundamentales del rit-

mo de la palabra. (Bas,1947:51)

Comentario. Convencionalmente, aplicaremos las palabras célula, pie (motivo o nó) e inciso (o subfrase) a las formas estructurantes de la frase musical en orden creciente de tamaño.

Como en la prosa y en el verso, el pie rítmico simple es de dos tipos: binario y ternario, es decir, de dos o de tres tiempos o sílabas; del mismo modo, todo lo referente a la concatenación de los pies mismos y de los incisos derivados, las semifrases, las frases, los períodos, y aún las formas musicales mayores; todo está basado sobre los dos modos fundamentales: binario y ternario, por consiguiente, sobre la base de dos o de tres elementos o partes (Ibid, 53, sic la puntuación)

Estamos totalmente de acuerdo en la binariedad o ternariedad de los sintagmas musicales.

*El Ritmo es particularmente importante en el moldeado de la frase.... Provee carácter y es, a menudo, el factor determinante para establecer la unidad de la frase.
(Traducción nuestra. Schönberg, 1970:3).*

Comentario.: ¿Y por qué sólo de la frase y nó del motivo, de la subfrase o inciso, del período, etc.?

*Enunciados musicales completos pueden depender exclusivamente de acordes tónicos y dominantes. Estas unidades, llamadas frases, están terminadas siempre por gestos de fuerte conclusión llamados cadencias”
(ibídem, p.229, subrayado nuestro)*

Comentario. ¿Siempre? ¿No terminan algunas frases en semicadencias? ¿No puede haber una frase sobre un intercambiado acorde de tónica o de dominante? Más aún, no puede haber una frase sólo métrico-rítmica?

“A. La frase de 4 compases se modela con una cadencia auténtica perfecta....B. La frase de cuatro compases se modela con una semicadencia (Ibídem, p. 230)

Comentario. Puede ser entonces en cadencia o en semicadencia...y persistiría la posibilidad de frases sin

cambios cordales, como acabamos de advertir. Y si fuera una frase de 5 o de 6 compases?

Las frases que comprenden tres o más subfrases son llamadas frases compuestas (ibídem, p.252)

Comentario. ¿Y por qué nó frases ternarias, las de tres subfrases o incisos? ¿Y binarias, las de dos? Al fin y al cabo, compuesto es aquello que contiene más de un componente y simple lo que contiene uno solo. Cuando tengamos una “frase de cuatro subfrases”, no sería más ordenado y sistemático hablar de un período de dos frases, bien sea que cada una de éstas sea binaria a su vez o que se tenga una frase ternaria respondida por una recortada y monaria, por la mayor extensión de la primera, de la misma manera como, en un compás de 2/2, puedo hallar dos medias pero también una media con puntillo más una cuarta?

La frase de 8 compases en el ejemplo 14.12 comprende 3 subfrases; las dos primeras ocupan 2 compases cada una y la frase (sic) final tiene cuatro compases (Laitz, 2003:250).

Comentario: Cómo puede ser que $\zeta Fr = 2Sfr + Fr$? Las dos semifrases forman una frase y, si luego hay luego otra, tendremos un período o, en todo caso, 2 frases en total.

...el motivo está caracterizado por su contorno melódico, implicaciones armónicas y, en especial, por su ritmo, su agrupamiento rítmico....El motivo es una pequeña unidad melódica usada como elemento de construcción. No todos los pequeños fragmentos melódicos son motivos. (Traducción y subrayado nuestro. Green, Douglas).

Comentario. De acuerdo; no todo pequeño fragmento melódico es motivico pues, para Green como para nosotros, *motivo* implica una función temática y la etimología así lo respalda ya que *motus* significa movimiento o impulso - en este caso, para la composición -. ¿Pero la frase, el período y la sección no están caracterizados también por su contorno melódico, por su ritmo y su agrupamiento rítmico e implicaciones armónicas?

La más pequeña unidad estructural es la **frase**, una clase de molécula musical que consiste en un número de eventos musicales que poseen (tienen, señor traductor?) una cierta completud, bien adaptados para combinarse con otras unidades similares. (Schönberg, ibid.) Comentario. ¿Y no hay unidades estructurales más pequeñas que la frase? Acaso componentes más pequeños o más grandes que la frase ¿no tienen cierta completud y no están bien adaptados para combinarse con otras unidades similares?

No establecemos, pues, una distinción esencial entre frase y motivo, pero en general se entenderá por el primero (sic) el concepto más amplio y por el segundo, el más estricto (estrecho, corto?)....motivos de un compás... motivos de subdivisión....El segundo motivo de este ejemplo se compone de dos submotivos.... (Riemann, 1928:30, 31).

Comentario. Se implica aquí la posibilidad de las células o submotivos y motivos de subdivisión. Y ¿no podríamos entonces, ante el hecho evidente de que las diferencias entre partes son sólo cuantitativas, establecer los nombres de las partes o sintagmas de la estructura musical en sus varios niveles bajo un criterio cuantitativo? En el lenguaje lógico (de las palabras), tenemos también un orden creciente de raíces, palabras, palabras compuestas, expresiones substantivadas (o adverbiales, explicativas, adjetivas), frases, oraciones, párrafos; o bien, hemistiquios, versos, estrofas, etc. Ordenables creciente o decrecientemente.

Un período modelo comprende ocho compases (se da con frecuencia la ampliación a 16) y reúne dos semifrases (sic): un antecedente y un consecuente...El antecedente expone dos motivos, a menudo contrastantes (a, b) que vuelven a aparecer en el consecuente. (Kühn, Clemens. Tratado de la Forma musical. Traducción MA Centenero. Edit. Labor, Barcelona, 1994)

Comentario. Por etimología, semifrase es media frase, luego un período no puede reunir sólo dos de ellas; el párrafo, por tanto, resulta afirmando que el período equivale a una frase!

Una frase se abre con un segmento melódico que es inmediatamente repetido, transpuesto o nó. A ello sigue un pasaje dos veces más largo que el segmento original. (A sentence opens with a melodic segment which is immediately restated, transposed or untransposed. This is usually followed by a passage twice the length of the original segment. ROIG - FRANCOLÍ, Miguel. Harmony in context, Mc Graw Hill, 2d edit. N York, 2010, pp. 277)

Comentario. Una sentencia (el término *sentence* equivale a frase en castellano) es definida aquí, entonces, como una frase con una forma particular en la que el primer inciso o subfrase está compuesto por dos pies o motivos m+m, o bien, m+m'; es decir, por un inciso afirmativo. ¿Es la frase binaria afirmativa la única especie de sentencia o frase?

Veamos ahora una página de ejemplos que aparece bajo el título de "La frase" en el libro *Fundamentals of Musical Composition* de Schönberg, ya citado anteriormente en varias ocasiones:

THE PHRASE

5

Ex. 1

a) Op. 27/2-II b) Op. 28-II c) String Quartet, Op. 18/1-I
 d) String Quartet, Op. 18/4-I e) Op. 26-II f) Op. 31/1 Rondo

Ex. 2

a) Op. 2/1-I b) Mozart, Symphony No. 40-IV c) Mendelssohn, String Quartet
 d) Mendelssohn, Violin Concerto e) Beethoven, Symphony No. 3-I
 f) Brahms, Piano Quintet g) Beethoven, Symphony No. 9-I
 h) Bruckner, Symphony No. 7-I i) Wagner, Wotan's Motive

Ex. 3

a) Op. 2/3-I b) Op. 2/1-II
 c) Op. 31/1, Rondo d) Op. 31/1, Rondo

Comentario: ¿Son todas estos fragmentos frases o, más bien, subfrases algunos de ellos? Parecen fragmentos muy pequeños (excepto los ejemplos de las sinfonías 3a. y 9a. de Beethoven) para ser frases, a las que tantos autores suelen asignar duraciones de, al menos, cuatro compases básicos. Y no debe olvidarse la importancia de considerar tempi muy rápidos o muy lentos.

Como en la prosa y en el verso, el pie rítmico simple es de dos tipos: binario y ternario, es decir, de dos o de tres tiempos o sílabas; del mismo modo, todo lo referente a la concatenación de los pies mismos y de los incisos derivados, las semifrases, las frases, los períodos, y aún las formas musicales mayores; todo está basado sobre los dos modos fundamentales: binario y ternario, por consiguiente, sobre la base de dos o de tres elementos o partes. (Ibíd. Pág. 53)

Comentario: Luego, así como hay pies en todo un poema, hay pies (motivos temáticos o nó) durante toda la pieza de música. Para poder distinguir entre un motivo, temático por definición, y una unidad similar en extensión pero sin carácter temático, utilizaremos esa palabra que se refiere a la *musiké* básica: el **pie**. El motivo quedaría definido entonces como pié temático.

Para definir el pié es necesario entonces hablar del compás, que es el metro sobre el cual se construyen pies y motivos (pies temáticos). Una coherencia de duración entre compás y pié sería útil ya que el análisis formal se hace sobre la partitura o texto musical escrito, en el cual el compás es un elemento métrico tan sobresaliente, al respecto de lo cual es muy significativo que Riemann hable de *Taktmotiv* o motivo-compás. Sin embargo, es claro que el compás dista mucho de ser algo fija y uniformemente concebido por todos los compositores. Como dice W. Berry:

Dónde están las verdaderas líneas de compás en diversos niveles en la estructura musical? Where are the true bar-lines at diverse levels in the musical structure? (BERRY, Wallace. Structural functions in Music. Dover Publications, Inc. New York, 1987. Pág. 301).

En efecto, el compás básico percibido no equivale necesariamente al compás escrito y deberá hallarse mediante esa percepción y el análisis de un músico bien informado y entrenado.

3. MARCO CONCEPTUAL. EL FORMALISMO Y LOS CONTENIDOS TEMÁTICOS

Cuando abordamos el análisis microformal, es pertinente observar su complejidad ya que, habida cuenta de la ausencia de una metodología sistemática para el examen interno de las partes constitutivas de la frase musical como unidad o sintagma más significativo de la Microforma y de dimensión intermedia en ella, habrá que considerar dos aspectos distintos: segmentos musicales que son ideas originales y germinales de la composición, es decir, temáticas; y segmentos que cumplen funciones suplementarias, subsidiarias, no temáticas. Creemos posible entonces que, no habiendo contenidos definibles en las partes de la oración musical, entonces con una metodología que se base en la medición de las duraciones de los segmentos de órdenes diversos de la frase musical, podamos acercarnos a una mejor claridad en el asunto de la Microforma. Se trata entonces de abordar el análisis desde el concepto formalista, de tal suerte que separe pero no excluya sino que, más bien, complemente los conceptos *contenidistas* de los análisis tradicionales.

Refirámonos algo más al formalismo musical de Hanslick y su pertinencia en el análisis microformal. Hanslick es uno de los primeros teóricos que aborda la música desde una visión estética fundada en el formalismo. En su texto, “De lo bello en la música” de 1854, hallamos su mayor aporte a la estética musical.

Hanslick vivió en un mundo musical y estético general romántico y su crítica es lanzada justamente contra ese contexto, el mismo que Wagner y no pocos pensadores más habían sostenido acerca del Drama, de la expresión musical de ideas poéticas, de la música como expresión del mundo nouménico, de la música como generatriz de la poética.

“La música es forma y no expresión...” es la afirmación que costó a Hanslick ser considerado enemigo de la música, en un tiempo y lugar donde la expresión era lo que le había dado más fuerza y autonomía, hasta convertirla en el arte más importante según la mayoría de los poetas y filósofos del período romántico.

Dentro de los asertos más importantes del libro ya referido de Hanslick, podemos resaltar los siguientes: Lo bello está en la técnica. En el ejercicio creativo, la pregunta por lo verdaderamente musical, el resolver problemas técnicos, será la que determine la construcción de la obra. Es así como Hanslick cambia el paradigma sobre el cual la música era apreciada pues su valor ya no radicará en lo que exprese desde el punto de vista del sentimiento sino en su construcción técnica. Vale la pena referirnos también aquí a la posición estética de Stravinsky, determinada asimismo por el valor y el contenido racional de la música y por el hacer creativo como proceso intelectual en su contenido más esencial. Estética de la forma y no del sentimiento (contenido). El contexto romántico apreciaba la música por su relación con los sentimientos y la forma como éstos eran expresados a través de ella. Cuando Hanslick plantea su posición al respecto, está determinando un cambio, no sólo en la apreciación de la Música según aspectos estéticos, pero además en función de un punto de vista científico. Hay un avance en ello, sin embargo, y es la consideración, ya no sólo de elementos meramente fisicoacústicos pitagóricos o iluministas, sino también de la asunción de dichos elementos como musicales, a partir de sus relaciones mutuas, su agrupamiento y su interacción en la obra.

Al hablar de método analítico musical, es menester resaltar entonces una posición científica de Hanslick al respecto. En efecto, él estaba viviendo en un contexto de expediciones naturalistas y de sistematización científica positivista de la realidad que empezaba a predominar; una nueva mirada que atendía a la necesidad de explicar el entorno. Hanslick trata de enmarcar las explicaciones analíticas musicales en ese encuadre cientifista predominante y de aplicar un método más racional y objetivo, liberado de adjetivos sentimentales y subjetivos.

Fantasía versus Sentimiento: para Hanslick, la música sí produce algunos efectos en los sujetos que interactúan con ella; sin embargo, no es mediante la expresión de sentimientos específicos sino gracias a la creación de un espacio en el cual la fantasía es determinante en la interacción con la música; se trata, según él, de dar libertad a la imaginación del oyente; la música no es expresión de sentimientos, sino que está en relación simbólica con ellos.

“...las ideas expresadas por el compositor son ante todo musicales”: ésta es la idea sobre la cual Hanslick establece una mirada positivista de la música, en la cual ésta está determinada por la construcción intelectual del compositor. Sobre esta base se debe realizar el análisis.

Todo es forma, según Hanslick. En lo musical, lo esencial es esa forma, su interacción con y en el tiempo, su estructura. Tal afirmación se relaciona con las apreciaciones de Kant sobre la música, de las cuales Hanslick es heredero: “la forma es un fin en sí misma”. Conclusiones formalistas - perceptualistas, sí, en cuanto parte del análisis, pero sin olvidar aceptar también el valor, asimismo analítico, de la indagación de las intenciones del compositor (poiesis) y del modo de percepción por el oyente y el ejecutante mismo (esthesis):

- Estética y Forma como categorizadores a la vez autónomos y complementarios.
- Mirada analítica desde la relación cooperativa entre la objetividad científica y la subjetividad de la creación, la re-creación y la percepción.
- Forma y Contenido como elementos diferenciados.
- La forma musical como construcción necesariamente temporal y, más precisamente, sincrónica.

Nuestro método para estudiar y analizar la Microforma se fundamenta entonces, principalmente y en lo más objetivo, en esa mirada formalista de la música, donde el elemento principal es la medida del ritmo musical en su sentido más amplio, según su interacción temporal con el metro y no sólo el aspecto tematicista sobre el cual está fundamentada la mayoría de fuentes sobre análisis musical. Los contenidos del discurso sonoro

serán mirados por nosotros más como funciones que se asignan a los diversos segmentos musicales, desde los más pequeños hasta los mayores y desde los que cumplen las funciones más humildes hasta las más importantes. Vamos a separar lo temático de lo formal, es decir, a diferenciar entre forma con función temática y forma con función de complementariedad armónica, rítmica, tímbrica, contratemática, heráldica u otra cualquiera función compositiva. El contenido objetivo o inmanente será la suma de esas funciones, sin perjuicio de otros contenidos posibles en los planos poiético y estésico que no serán de nuestro resorte directo en este trabajo (cfr. Nattiez y Molino).

4. PROPUESTA TEÓRICA

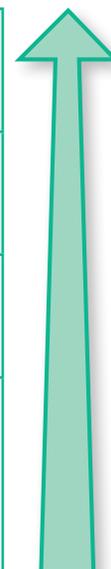
Panorama introductorio. Buscamos reordenar conceptos ya bien conocidos para el análisis musical tonal de hoy en día, pero bajo un enfoque sistemático más generalizador e incluyente para el caso de la Micromorfología.

Sobre el sustrato métrico definido por una sucesión de compases, es decir, unidades de medida con un ritmo fijo en materia de duraciones y acentuaciones básicas, se construye un ritmo musical que guarda relaciones amigables o conflictivas con aquél, tanto en duraciones como en acentos de diversa índole y grado, con las propias unidades pequeñas y grandes en las que puede ser dividido y subdividido. Cuando un músico normalmente entrenado escucha ejemplos musicales que no está viendo o que no está recordando escritos, los compases isométricos (no heterométricos) del repertorio entre los siglos XVII y XX se perciben básicamente como alguno de los cuatro *tempora et prolationes* surgidos a partir del Ars Nova: *Tempus perfectum cum prolatione perfecta* (compás de 9 con 3 pulsos de división ternaria), *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta* (compás de 3 con 3 pulsos de división binaria), *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta* (compás de 6 con 2 pulsos de división ternaria) o *Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* (compás de 2 con 2 pulsos de división binaria). Esto equivale a decir que todos los compases isométricos se oyen como compases binarios o ternarios con pulsos binarios o ternarios.

Pero, además, en el entramado ritmo–melódico–armónico–contrapuntístico–tímbrico–etc, hay unos contenidos musicales, no semánticos en la música *pura*, mirados por nosotros como funciones con respecto al tema o temas tratados o desarrollados dentro del discurso musical: principales, derivadas, secundarias, subsidiarias, variadas, fragmentarias, complementarias. Por otra parte, y ya fuera del análisis del texto escrito, vienen otros aspectos que corresponden al contexto y a la transdisciplinariedad, a la *poíesis* y a la *estesis* del hacer musical, que no serán de nuestra competencia en este trabajo, como ya expresámos antes y que se representan por áreas sombreadas en el cuadro siguiente, que conviene mirar de abajo hacia arriba:

Un pequeño cuadro de niveles de ejecución musical y/o de análisis:

Análisis poético y estético: Psicología, Sociología, etc. de la Música: Cognición, recepción, percepción. Aporte artístico personal
Ejecución interpretativa (perlocución): Hermenéutica de la composición y del compositor según estilos históricos individuales y colectivos.
Performación (ilocución): Funciones diferenciadas según el desarrollo temático (Texturas) y correcta lectura de signos según práctica específica en cada época.
Simple ejecución (locución): Ritmomelodías (pausas incluidas) y otras indicaciones expresas sobre intensidades, articulaciones, acentos artificiales, organología, cifrados armónicos de ejecución. Marco referente: Metro – tempo y escala básica (solfeo): Claves, Armadura, cifra de compás, indicación de tempo.



Indicios importantes. En cuanto al compás básico efectivo percibido, tomado como unidad métrica fundamental predominante de un ejemplo musical dado, con cuya duración se relaciona directamente el pié o motivo y visto éste como ritmomelodía efectiva construida sobre ese compás, nos encontramos con lo siguiente:

- Es posible hallar unidades rítmicas de diferentes duraciones tendientes empero a un promedio, unidas más o menos estrechamente entre sí y posibles candidatas a ser tomadas como pié o motivo, siendo el compás de base una medida de dos o tres pulsos de duración en tempo moderado. Definido el pié, definido también el compás efectivo, corresponda o nó con el prescrito mediante la cifra fraccionaria usual.
- En algunos sitios del discurso musical y dentro de estilos cercanos (previa o posteriormente) al Clasicismo, puede encontrarse el final de la frase por algún tipo de cadencia o semicadencia, armónica o melódica y, en todo caso, rítmica; habría que desenvolverse luego para, mediante división y subdivisión, determinar cuál es la subfrase o inciso y los pies o motivos y, en dimensiones aún microformales pero mayores que las anteriores, cuáles son el período, la sección, la gran sección.
- La periodicidad de la unidad sospechada como motivo o pié, en forma de simple repetición o de variación o, por otra parte, la presencia de otras unidades diferentes de ella pero de igual o muy cercana duración, pueden ser otro indicio importante.
- El ritmo armónico podría ser también un criterio de ayuda para definir el compás básico efectivo en muchos pasajes musicales, a no ser en segmentos de la coda o de un heraldo.

Lo que diremos enseguida no tiene que ver sólo con la Microforma, pero es importante para insertar ésta dentro de la visión panorámica de los otros niveles formales. Una cosa es el diseño melódico rítmico y otra, la tematicidad y un cierto sentido de completud o reposo de un segmento musical. El primero tiene que ver con la rítmica y la podálica, con la estructura del verso o frase musical; la segunda, con la comparación jerárquica entre esos versos o frases con respecto al desarrollo temático, tanto integral como parcialmente, pero también con la cualidad de posible “proposición” enunciada mediante una “oración” completa (comparamos con el lenguaje verbal), cuyos finales permiten un cierto reposo. Según los diversos estilos históricos e individuales en la música, puede haber estructuras de gran cuadratura y simetría, pero también otras sin esas

características y, por tanto, irregulares, asimétricas, heterométricas, más análogas con la prosa que con el verso, como podrían ser, digamos, un período ternario compuesto por una frase binaria (4 compases) más una ternaria (6 compases) y una binaria asimétrica (3+2 o 2+3); o bien, una frase con un inciso de tres compases respondido por otros dos de dos compases como en el caso siguiente ($Fr_1^3, i_{1,2,3}^{3,2,2}$), fórmula que leeremos así: Frase 1 ternaria con incisos 1, 2 y 3, ternario, binario y binario respectivamente.

Bach, Concierto de Brandeburgo No.4 I. Primera frase, ternaria irregular: 3+2+2 compases

primer inciso, ternario segundo inciso, binario tercer inciso, binario

El diseño melódico rítmico y el sentido de reposo caracterizan, en la mayoría de los casos, los finales de segmentos o sintagmas en proporción mayor a medida que crece la dimensión de ellos; dicho de otra manera, se espera más sensación de reposo al final de un período que de un inciso. La sensación de reposo, cadencia o semicadencia no dependen únicamente de la armonía sino, también, de la melodía y del ritmo. De hecho, en obras para un instrumento de percusión sin afinación definida, pueden hallarse motivos, incisos, frases y períodos sin criterios melódicos o armónicos por atender.

Analicémos ahora este otro ejemplo mozartiano (Sonata para piano K.570, tercer movimiento).

Compás percibido y motivos. Dado que se trata de un allegretto, podríamos pensar en un verdadero compás de 4/4. Sin embargo, en vista de que los descansos rítmicos de la melodía se hallan cada cuatro cuartas (comenzando por la anacrusa) y de que no hay una verdadera semicadencia al final del segundo compás, tomaremos el compás percibido como 2/2, una conclusión que va bien con el hecho de que los dos primeros compases se pueden ver como expansión de los acordes I y V_6 y los dos últimos como aceleración armónica: dos medias, el uno, y cuarta con puntillo, octava y media conclusiva, el último. Por tanto, tomaremos como motivos aquéllos que están comprendidos entre la última octava del compás y la pe-

núltima del siguiente, los mismos que hemos señalado con rectángulos en la partitura; los dos últimos, en conjunción (no separables sino conceptualmente). Además, hemos mostrado con óvalos los fragmentos submotívicos o células. Los pies del acompañamiento se han determinado mediante criterios armónicos pero también de diseño melódico y rítmico y, claro está, tienen un papel predominantemente armónico no temático y de *ostinato* métrico de base.

Diagnóstico microformal: Tenemos entonces, en estos primeros cuatro compases, una frase antecedente abierta que termina en semicadencia (V), por lo que el oyente espera que sea completada por otra frase consecuente si se va a armar un período binario, como ocurre efectivamente en la sonata. La fórmula del ejemplo será, entonces:

$$[Fr_1^2; i_{1,2}^2; m_{1-4}^2].$$

Mozart, Sonata para piano K 570, III. Allegretto

Annotations: a.c. a.c. esc ap a.c. rp.ret rp.ret esc ap

Roman numerals: I V4/3 I6 I V6 I V4/3 2 I6 V6 I V6 I ii6 I6/4 V

Annotations: p.nc ap p.nc ap p p esc ap

Roman numerals: p.nc co p.nc ca.co7 rp rp nc

Annotations: co co7 ant.nc ap.nc

Roman numerals: co co ca.nc ap.nc

13 pies o motivos nucleares

Annotations: ap.nc ap.nc

Roman numerals: ap.nc I V6 ap.nc I6 V

17 incisos nucleares frase nuclear

Annotations: ap.co rp

Roman numerals: ap.co V6 V V

Lenguaje y Música. Presentamos luego un corto estudio de los pies o palabras prosódicas en los dos primeros versos de un poema del poeta colombiano Guillermo Valencia, para realizar paralelos con la microforma musical.

Acentuación individual (por separado) de las palabras de la estrofa siguiente. Las sílabas acentuadas van en negrilla:

“Palemón el estilista, sucesor del viejo Antonio / que burló con tanto ingenio las astucias del demonio, antiquísima columna de granito se ha buscado en el desierto por mansión...” (Valencia, Guillermo. *Palemón el estilista*)

Tenemos aquí 28 palabras que se distinguen entre ellas por sus significados (algo que no podemos predicar de la música por sí sola) y por sus funciones sintácticas. En el lenguaje literario escrito, las palabras aparecen separadas por un espacio. Si las recitamos separándolas una por una, no aparece la rítmica del verso pero, si las entonamos uniéndolas entre sí en grupos verbales sintácticamente relacionados y musicalmente sintagmáticos, se produce un ritmo de unidades prosódicas (musiké) que se arman por fuera del significado y que aportan algo que va más allá de éste: un ritmo prosódico compuesto por unidades o pies que llamaremos palabras prosódicas, presentadas a continuación separadas por guiones (-), que son, en este caso, de cuatro sílabas con acento en la tercera de cada una de ellas (sílabas cortas y largas en los pies greco – latinos antiguos). Los 28 acentos se han reducido ahora a 14 (no siempre será la mitad, empero, amable lector):

///,///, / [Pa le **món** el] – [es ti **li** ta] - / [su ce **sor** del] – [vie joAn **to** nio] - /, //
 //, / [que bur **ló** con] – [tan toin **ge** nio] - / [las as **tu** cias] – [del de **mo** nio] /, //
 //, / [an ti **quí** si] – [ma co **lum** na] - [de gra **ni** to] - / [seha bus **ca** doen] - [el de **sier** to] – [por man **sión**] /, //, ///

El pié utilizado es: [-.-]; el último pié de la estrofa tiene tres sílabas pero se cuenta doble la sílaba final de verso en palabra aguda: [-. -]. Tenemos entonces un conjunto de tres líneas o versos; los dos primeros son tetrámetros por tener cuatro pies cada uno y el tercero es hexámetro. Pueden percibirse, además, unas unidades mayores que los pies y son, musicalmente hablando, los incisos o subfrases (hemistiquios aquí, separados por /) de 2 palabras prosódicas en los dos primeros versos y de tres en el último; frases (versos, separados por //) de 2 incisos o subfrases; y un período (demarcado por ///) de tres frases.

En suma, la estrofa citada obedece a la siguiente fórmula rítmica: Período ternario; frases binarias 1-3; incisos binarios 1 a 4 y ternarios 5 y 6; pies binarios 1 a 14:.

$$[P^3; Fr_{1-3}^2; i_{1-4}^2, ^3; p_{1-14}^2]$$

Paralelo – analogía:

Sílaba (Pa-)	es a	Sonido	como
Palabra corta, prefijo, sufijo (el, que, con)			Célula
Palabra prosódica (vie joAn to nio)			Pié
Sintagma simple (que burló con tan toin ge nio)			Inciso o Subfrase
Frase (que bur ló condel de mo nio)			Frase

Definición de pie en la música. Es la unidad compositiva mínima alrededor del ictus o acento de un compás básico percibido. Los pies de la prosodia greco-romana pueden hallarse también en el repertorio modal-tonal y aún postonal, pero tal repertorio implica el uso de otros muchos tipos de pié, debidos a divisiones y subdivisiones, silencios y agrupamientos que aportan mayor complejidad; pero les daremos también ese nombre (pies) ya que cumplen la misma función rítmica de servir como unidades características básicas, temáticas o nó. El pié puede consistir en, desde una pausa o un sonido único, hasta un conjunto sonoro complejamente figurado, potencialmente divisible en células o subpiés. La articulación tiene una influencia en la definición del pié pues, según el tempo y la ritmo-melódica de un fragmento, puede inferirse una manera particular de agrupación en pies o motivos. En efecto, los signos adicionales expresos de articulación que prescriben ataques, duraciones y ligaduras pueden confirmar o contradecir las apreciaciones iniciales que hubiésemos escogido en ausencia de ellos.

Chopin, Preludio op 28,6

Pies temáticos en la mano izquierda, sin atender ligaduras: p₁: 2 pulsos; p₂: 2½ pulsos; p₃: 3½ pulsos; p₄: 2 y ½ pulsos....
 con ligaduras. p₁: 2 pulsos; p₂: 4 pulsos; p₃: 2 pulsos; p₄: 4 pulsos....Las dos primeras ligaduras señalan la extensión precisa de los dos primeros incisos que forman la primera frase y la tercera ligadura, la de toda la segunda frase.

El **silencio** merece una consideración especial respecto a la identificación del motivo. Una cosa es un silencio pasivo, una pausa, un dejar de sonar para oír a los otros o para pensar, o bien para acortar el final de un sonido, alterando así su articulación con el siguiente; y otra, uno activo, un *suspiro*, figura de la vieja retórica musical, cuando el silencio está en un sitio métrico de acento y desplaza el sonido siguiente mediante un silencio retardante.

Bach, Preludio en Fm del 2do. libro de CBT

i V i ii°₆ (vii°₇) V

Silencio y sonido en la microforma. El pié musical puede ser, entonces, sonoro o elíptico (elipsis: silencio intencionado, participante, atento con duración de pié).

Si el pié es sonoro, podrá ser:

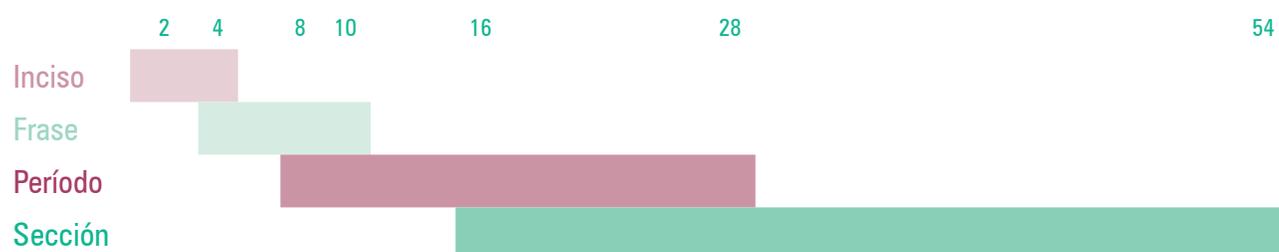
- nuclear (tético acaudado *masculino*) o figurado (anacrúsico ó tético; apoyado o nó (*femenino* o *masculino*); *suspirado-sincopado*; caudado o acaudado (desinente o nó).
- desde temático (= motivo) hasta atemático;
- separable o inseparable de otro en grados diversos (disjunto, adjunto, conjunto o elidido);
- subdivisible en células o nó;
- dependiente del ámbito armónico de un acorde único, o bien, con acordes contrapuntísticos subsidiarios, obtenidos mediante figuración plurivocal.

Funciones del pié:	Temática.	Es una idea que se desarrolla (motivo) Es parte de un tema de mayor tamaño Es variante de motivo Es tema o subtema nuevo.
--------------------	-----------	--

No temática (simplemente pié)	de relleno armónico, figurado o nó de <i>ostinato</i> característico de heraldo o anunciante de conjunción (puente, transición), de complemento rítmico o melódico o de eco.
-------------------------------	--

Aspectos cuantitativos de la microforma.

- Pié binario o ternario: duración tendiente a la de 1 compás efectivo, binario o ternario
- Inciso binario: 2 compases
- Inciso ternario: 3 compases
- Frase binaria con incisos binarios: 4 compases
- Frase binaria con incisos combinados: 5 compases
- Frase binaria con incisos ternarios: 6 compases
- Frase ternaria con incisos binarios: 6 compases
- Frase ternaria con incisos combinados: 7 u 8 compases
- Frase ternaria con incisos ternarios: 9 compases
- Período binario con frases binarias: 8 a 12 compases
- Período binario con frases combinadas: 10 u 11 compases
- Período binario con frases ternarias: 12 a 18 compases....
- y demás posibles combinaciones.



Ejemplo Análisis microformal

i V bVI ii°6 V 2 i6 ii°6 2 V6 V, iv6 [ii°6=vii°6]
 i1 i2

9 Fr2 Fr3
 i3 i4 i5 i6
 V6 2 I6 IV [V=bVII] iv6 i6/4 V6 i iv6 V i6 V6 i
 i3 i4 i5 i6

17 Fr1 Fr2 Fr3
 i1 i2 i3 i4 i5 i6
 i ii°6 V i6 ii°6 V, iv6 [ii°6=vii°6]V6 I [V=bVII] i6 i

Nota importante: la letra i significa aquí: a) como número romano, acorde menor del primer grado; b) como letra, inciso (subfrase o hipofrase).

La fórmula del período anterior es, entonces: $[P_1^3; Fr_{1-3}^2; i_{1,2,3,5}^3, i_{3,6}^2; m_{1-16}^3]$. Este ejemplo contiene 16 compases y es un período, pero podría haber una sección de la misma extensión si todos los sintagmas, a partir del inciso, fueran binarios, como podemos ver en el ejemplo siguiente, que responde a la fórmula

$$[S_1^2; P_{1,2}^2; Fr_{1-4}^2; i_{1-8}^2; m_{1-16}^3]:$$

Sección de 16 compases

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-8) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The treble staff has phrases P1 and P2, and the bass staff has chords i1, i2, i3, and i4. The second system (measures 9-16) also features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The treble staff has phrases P1 and P2, and the bass staff has chords i5, i6, i7, and i8. Red annotations highlight specific phrases and chords.

La inserción de prefijos, infijos y sufijos puede producir segmentos del orden superior siguiente con una estructura como la que se ve enseguida, donde tenemos un pié-motivo, un inciso y otro pié-motivo: $\{i/2 + i + i/2\} = 2 i = \text{Frase}$

Ejemplos de formaciones diferentes de n+n

The musical score shows two examples of different formations of n+n. The first example (top system) shows two phrases, Frase 1 and Frase 2, with annotations m1, m2, m3, m4 and i/2, i, i/2. The second example (bottom system) shows two phrases, Frase 1 and Frase 2, with annotations m1, m2, m3, m4 and i/2, i, i/2.

Armonía y Microforma. Si bien en muchas frases de la era del Tonalismo se cumple que, al final de una de ellas, hay una cadencia auténtica o semicadencia que concluyen un movimiento o progresión armónica de, al menos, cuatro acordes o cambios de ellos, también es posible hallarlas con sólo dos acordes o sin cambio de acorde, o con otras cadencias o semicadencias o en sitios de algún tipo de cadencia melódica pero sin la armónica correspondiente.

Frases no estructuradas armónicamente sino mediante la ritmomelodía.

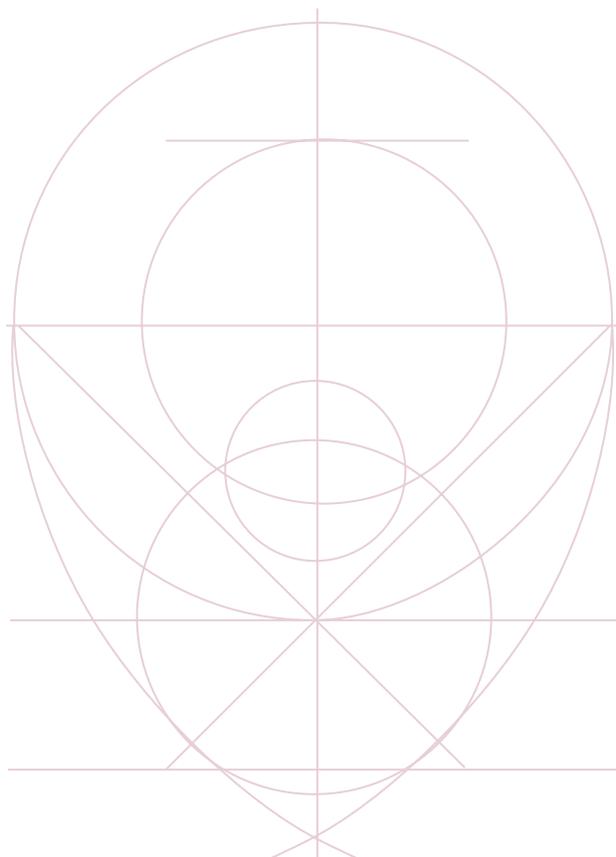
1. En monodías.
2. En ejemplos modales, pentáfonos o hexáfonos (tonos enteros)
3. En frases o períodos de la era entre el Barroco y el Romanticismo, sobre pedal o sobre acorde principal expandido (Ej. Ver enseguida Beethoven, Sinfonía 3ª, IV y Wagner, Preludio de “El Oro del Rin”)
4. En el Romanticismo tardío, cuando hay armonías estructurantes, lentas – espaciadas y hasta “infinitas” como en Wagner. En efecto, son esas marchas armónicas no cadenciales, las que son indefinidas - más bien que infinitas - y nó las melodías, que pueden ser separables en motivos, incisos y frases, por lo menos teóricamente.
5. En obras posttonales.

Brahms, Conc. Violín, I (Un solo cambio de acorde en una frase; m&m: motivo compuesto)

The image shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, there are four horizontal lines representing rhythmic and melodic analysis. The first line is labeled 'l' at the start and 'V' at the end. The second line contains 'm' and 'm&' labels. The third line contains 'i' and 'i' labels. The fourth line is labeled 'f'.

Frase ternaria: incisos ternario y binarios; motivos ternarios, simples (m) y compuestos (m&m).

[Fr₁³; i_{1,2,3}^{3,2,2}; p³]



Beethoven, Sinfonía 3, IV

♩ = 140

p

p in Fr2

semicadencia y pedal de dominante
compás = pulso
compás efectivo: 2/2

Periodo melódico con un solo acorde: V

Frase ternaria de un sonido, por ej. (c. 5-10); frase ternaria de un sonido y su repetición (c. 11-16). La armonía no es significativa para determinar segmentos; sólo la metro – rítmica – melódica

Wagner, Preludio del Oro del Rin

$\text{♩} = 120$

m& _____ m& _____ m& _____ m& _____ p& _____ p& _____ p& _____ p& _____
 m& _____ m& _____ m& _____ m _____
 in& _____ in& _____ in& _____ in _____
 Fr3 _____
 Fr& _____ Fr2 _____

9

p& _____ p _____ p& _____ p& _____ p& _____ p _____ p& _____ p _____
 m& _____ m& _____ m& _____ m& _____ m& _____ m& _____ m& _____ m& _____
 in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in3 _____
 in& _____ in& _____ in& _____ in& _____
 Fr3 _____ Fr _____
 Fr& _____

17

p. _____ m _____ m _____ m& _____ m _____ m _____ m _____ m& _____
 in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____
 in& _____ in& _____ in& _____ in& _____
 Fr _____

25

p _____ m _____
 p _____ p _____ p _____ p _____ p _____ p _____ p _____ p _____
 m _____ m _____ m _____ m _____ m _____ m _____ m _____ m _____
 in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____ in _____
 Fr _____ Fr...

Microforma y sintaxis. Pueden observarse diferencias y semejanzas entre la sintaxis y la morfología de los discursos musical y lingüístico-verbal-lógico. En éste, la palabra está determinada por el significado y la frase lingüística, por los dos sintagmas, sujeto y predicado, que se enlazan mediante un verbo explícito o implícito. En cambio, en el discurso musical, la ausencia de un significado ligado a la microestructura, en la música pura; o la posibilidad de tratar la prosodia del texto literario en forma diferenciada de la

forma musical, cuando hay un texto (canto), hacen posible que las palabras musicales (pies o motivos) conformen unidades mayores (incisos, frases, períodos...) y puedan, incluso y a veces, subdividirse en células, pero sin una substancial diferenciación entre tales fragmentos musicales. Es decir, dos analistas podrían afirmar, el uno, que un fragmento es pie o motivo y, el otro, que es inciso, sin yerro, siempre y cuando mantengan las relaciones proporcionales entre tales fragmentos.

¿Qué es TEMA? Aquello de lo que se trata o habla; una idea que se desarrolla, que puede ser más o menos compleja, larga o corta (de tamaño de pie, de inciso, de frase...), y:

- sólo métrico – rítmico no melódico
- ritmo melódico
- melódico – armónico
- sólo armónico

Brahms, Sinfonía 4, IV (Tema predominantemente armónico tamaño período)

motivos nucleares (un sonido)

$$[Fr_1^3; i_{1,2,3}^{3,3,2}; m_{1-8}^3]$$

Tema y valor melódico. El valor temático no depende necesariamente de la cantabilidad o valor melódico – por percepción subjetiva - sino de la frecuencia de aparición y de las ubicaciones de la idea musical. El tratamiento del tema se produce mediante:

- repetición textual,
- variación,
- fraccionamiento,
- ascenso o descenso, secuencial o nó (prostrucción o *Fortspinnung*)
- expansión,
- reducción o amplificación,
- inversión o retrogradación,
- inserción de prefijos, infijos o sufijos o,
- transformación gradual, hasta convertirlo en otro tema (metamorfosis).

Aspectos texturales en análisis de frases.

a) Homofonía:

- Fraseo prácticamente simultáneo
- Las partes son jerárquicamente diferentes en funciones en cuanto a lo temático.

b) Polifonía no imitativa (Contrapunto florido):

- Fraseo prácticamente simultáneo
- Partes cercanas en jerarquía en cuanto a lo temático.

c) Polifonía imitativa:

- Fraseo no simultáneo.
- Partes de jerarquía similar en cuanto a lo temático.

CONCLUSIONES – LOGROS

1. Diferenciar, en el análisis, entre tematicidad y microforma, desde el principio hasta el fin y en todas las partes o voces de una obra dada, es decir y expresado de otro modo, distinguir entre las partes formales y sus funciones temáticas.
2. Denotar más precisamente lo anterior mediante el léxico musical.
3. Aplicar los conceptos formales en cualquier voz o parte y en cualquier sitio del desarrollo de una obra tonal.
4. Atender más apropiadamente, con esta teorización, la relación entre el aspecto cuantitativo de cada fragmento y su nombre morfológico, con un cierto grado de elasticidad, sin embargo, debido a las combinaciones de binarios y ternarios, ya sean esos segmentos temáticamente importantes o nó.
5. Relacionar mejor los aspectos armónicos en la conformación de los segmentos, con la Historia, la tematicidad y la percepción de la relaciones entre metro y ritmo.
6. Proponer una metodología para el análisis microformal.

6. 1 Definir el compás básico, percibido en tempo moderato, según ritmo armónico predominante, excepto en pasajes como los mencionados en “Frases no estructuradas armónicamente...”. (deseable analizar detalladamente la figuración ritmo – melódica).

6. 2 Ubicar semicadencias y cadencias de la frase por micro analizar (deseable un análisis armónico detallado).

6. 3 Determinar frases, incisos y pies o motivos.

6. 4 Analizar relaciones entre armonía y estructura .

6. 5 Ubicar elipsis y elisiones.

6. 6 Hallar características estilísticas microformales (extra).

7. Corto Glosario de términos importantes en el aspecto microformal:

- 7.1. Células: partes separables de pie o motivo.
- 7.2. Compás percibido, básico o efectivo: el binario o ternario de subdivisión binaria o ternaria (no necesariamente el prescrito expresamente) según lo oído como tal en un tempo moderato y, frecuentemente, según el ritmo armónico predominante. Puede coincidir o no con el escrito.
- 7.3. Sintagma: de acuerdo con la etimología, lo tomamos como una unidad o agrupación sintáctica. Es, entonces, palabra genérica para denominar pies o motivos, incisos, frases y períodos.
- 7.4. Elipsis: silencio activo, atento.
- 7.5. Disyunción: separación de sintagmas por medio de silencio.
- 7.6. Adjunción: manera de unión sintagmática que permitiría cesura.
- 7.7. Conjunción: unión tal de dos sintagmas que no permitiría cesura clara entre ellos. Fenómeno de inseparabilidad entre fragmentos.
- 7.8. Elisión: tipo tal de unión que hay sonido o sonidos que son, al mismo tiempo, fin de un sintagma y comienzo del siguiente (sobreposición).
- 7.9. Frase: unidad formada por dos o tres incisos - binaria o ternaria, afirmativa o contrastante - con sentido melódicamente conclusivo, que suele terminar en cadencia o semicadencia armónica en el repertorio tonal.
- 7.10. Inciso o subfrase: unidad formada por dos o tres pies o motivos.
- 7.11. Motivo: pie con carácter temático.
- 7.12. Pie: pequeño fragmento musical alrededor de un ictus o acento, que tiende a durar un compás efectivo.
- 7.13. Tema: Idea musical, larga o corta, que se trata o desarrolla.

REFERENCIAS

- Bas, G. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Mlibros (edición original: Buenos Aires: Ricardi, 1947).
- Berry, W. (1987). *Structural functions in Music*. Nueva York: Dover.
- Brelet, G. (1957). *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Hachette.
- Checchi, E. (2008). *Sintaxis musical de la práctica común*. Buenos Aires: Editorial Universidad Católica Argentina.
- Green, D. (1979). *Form in tonal music*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hanslick, E. (1988). Vom musikalisch-Schönen [De lo bello en la música]. M. Cooper, trad. On the musically beautiful. Bujic, B., ed. *Music in European Thought 1851-1912*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1988. pp. 12-39.
- Kühn, C. (1974). *Tratado de la forma musical*. A. Centenero Gallego, trad. Barcelona: Labor.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Cornellà del Llobregat: Idea Books.
- Laitz, S. (2003). *The complete musician*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Riemann, H. (1928). *Fraseso musical*. Barcelona: Labor
- Roig-Francolí, M. (2010). *Harmony in context*, 2ª ed. Nueva York: McGraw-Hill.
- Schönberg, A. (1970). *Fundamentals of musical composition*. Londres y Boston: Faber and Faber.
- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.