

ELEMENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL MACROFORMAL

Un acercamiento a las relaciones entre
movimientos del op. 25 de A. Ginastera¹

Juan David Manco²
jmanco@eafit.edu.co

(DOI: 10.17230/ricercare.2015.3.1)

“Me rodeaba un silencio melódico,
como el andante en que se diluye la
tensión
de los movimientos anteriores”
Sándor Márai, La Hermana

1 Este artículo es una adaptación de un apartado del trabajo de grado de maestría elaborada durante los estudios en la Universidad EAFIT, Medellín.

2 Magíster en Música de la Universidad EAFIT y profesor de teoría y composición musical en dicha universidad y la Fundación Universitaria Bellas Artes. En la actualidad es jefe de la Oficina de Investigación en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango

Resumen

El presente estudio tuvo como objetivo identificar relaciones de unidad musical mediante la aplicación del análisis macroformal³ en el op. 25 de A. Ginastera. Para ello, se clasificaron y aplicaron siete factores de análisis musical, que ayudaron a identificar relaciones significativas de unidad musical entre las partes o movimientos de la obra.

El proyecto surgió por la necesidad de aportar a la aparente escasez bibliográfica sobre metodologías de análisis macro, con el fin de posibilitar un acercamiento analítico a las relaciones que pueden darse entre los movimientos de una obra específica. Se espera con este trabajo aportar una mirada complementaria a las ya tradicionales dimensiones micro y meso de la práctica del análisis musical.

Palabras clave: teoría musical, análisis musical, macroforma, grandes dimensiones, relaciones de unidad, unidad musical, cíclico, simetría, partes musicales, op. 25 de Ginastera.

³ Macroformal: dimensión que abarca todos los movimientos de una obra específica en su totalidad.

Abstract

This study intended to identify relationships of musical unity by applying our macroformal analysis to Ginastera's Harp Concerto Op. 25. For this purpose, seven factors of music analysis were classified and applied to this work, which helped to identify significant musical unity relationships between the movements.

The project is the result of a needed contribution to the apparent bibliographical scarcity on music macroanalysis theories and methodologies, a discipline that should allow an analytical approach to the possible relationships between the movements of a specific work. We hope that this work provide a complementary perspective to the traditional dimensions of the micro- and mesoformal practice and analysis.

Key words: music theory, musical analysis, macroform, large dimensions, unity relationships, cyclical unity, symmetry, musical parts, Ginastera's opus

1. INTRODUCCIÓN

En un intento por realizar un acercamiento a la aplicación del análisis musical desde la perspectiva macroformal, se propone este trabajo, que partió en sus inicios de la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son las posibles relaciones de unidad que desde el análisis macroformal se manifiestan entre los movimientos o partes de una obra musical? El problema que fundamenta dicha pregunta se establece a partir de la aparente escasez de fuentes bibliográficas que traten en profundidad y de manera específica el análisis macroformal en las obras musicales conformadas por varias partes o movimientos.

Mediante el rastreo bibliográfico que se llevó a cabo al comienzo del proceso de investigación, se identificaron trabajos que, aunque abordan el tema de las grandes formas en cuanto a la estructura de los géneros que se conforman por varias partes o movimientos, tales como sonata, misa, suite u ópera, entre otros, más que el desarrollo de factores o categorías de análisis enmarcadas en una metodología clara, desarrollan un trabajo descriptivo de las diferentes partes que conforman dichos géneros.

Es importante aclarar que no todos los trabajos representan el mismo nivel de generalidad frente al tema; se podría resaltar, por ejemplo, el de Jan LaRue, que se diferencia de los demás por la propuesta de las tres dimensiones analíticas que sugiere en su desarrollo metodológico, a saber: pequeñas, medianas y grandes dimensiones; las tres se abarcan a partir de los siguientes elementos: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento, que LaRue reúne en la sigla *SAMeRC*.

Llama la atención su categoría de grandes dimensiones, que se relaciona en forma directa con nuestra propuesta; sin embargo, si bien la de LaRue establece un procedimiento bastante detallado de lo que para él podría considerarse el análisis de las grandes dimensiones, no se hace una aplicación de la misma en las obras del repertorio y así se queda en una propuesta

netamente teórica y abstracta del análisis macroformal que estamos proponiendo.

Con base en este breve antecedente, que será tratado en mayor profundidad a continuación, nuestro proyecto se propuso entonces identificar relaciones de unidad musical mediante la aplicación del análisis macroformal en el op. 25 de A. Ginastera⁴. Para el logro de este objetivo fue necesario identificar los factores de análisis para la aplicación metodológica y, además, determinar el procedimiento de análisis macroformal con el fin de delimitar los alcances de la propuesta.

Consideramos que la misma no solo podría aportar a la aparente escasez bibliográfica comentada antes, sino que también establecería un punto de partida para futuras investigaciones sobre análisis musical macroformal.

2. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE MACROFORMA

Al hablar de macroforma es inevitable, no solo definir la medida sobre la cual se caracteriza dicha dimensión, sino también compararla con otros tipos de medición, tales como la micro y la mesoforma.

Desde una perspectiva investigativa, los tres niveles se han utilizado como herramientas para delimitar el campo u objeto de estudio. Los términos se refieren al contexto que abarca el objeto por investigar, según una o varias categorías. Conceptos tales como macroeconomía y microeconomía, en relación con las ciencias económicas, dan cuenta de la necesidad de delimitar el campo de estudio al que se refiera la investigación, desde el punto de vista de las dimensiones del objeto de examen.

En la teoría musical existen ejemplos de esta división del objeto de estudio de acuerdo con el nivel en el que

4 En la tesis de maestría se analizaron también la cantata N° 4 Christ lag in Todesbanden de J. S. Bach, el cuarteto de cuerdas op. 132 en la menor de L. van Beethoven y Miniaturas para clarinete solo de J. Humberto Pinzón. Para efectos de síntesis en el presente artículo, solo se presenta el Concierto para arpa y orquesta op. 25 de A. Ginastera.

la música es analizada. LaRue (2004) aporta una definición de lo que podría considerarse lo micro en la música y se refiere en particular al estudio del motivo, la semifrase y la frase, además de las consideraciones rítmicas, armónicas y tímbricas que se tendrían en cuenta en dicha dimensión.

En cuanto a las dimensiones medias, dice LaRue (2004): “En las dimensiones medias nos centramos en el carácter individual de las partes de una pieza; más en la parte como tal que en lo que aporta al movimiento” (p. 6). Para este autor, las dimensiones medias corresponden al estudio del período, el párrafo, la sección y la parte.

Las grandes dimensiones, como las nombra LaRue “corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros o, incluso, de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura” (p. 5). En este sentido, el autor propone, para esta dimensión, el análisis de movimientos, obras completas e, incluso, grupos de obras de un compositor.

Existe una gran dificultad para determinar con exactitud los límites de cada una de las dimensiones micro, meso y macro. La relatividad de estos conceptos hace imposible una definición absoluta de ellos debido a que, sobre todo desde la dimensión media, se hace complejo establecer los límites de ella con lo micro y lo macro. Al respecto, LaRue (2004, p. 6) plantea que:

La extensión exacta de las dimensiones medias no puede ser fijada con tanta exactitud como las grandes o las pequeñas dimensiones, ya que los límites varían por ambos lados y son difíciles de establecer; las dimensiones medias forman parte de una categoría “intermedia” entre ambos extremos.

A pesar de esta dificultad, consideramos importante aclarar, desde nuestra propuesta, estos conceptos; ofreceremos una definición que servirá solo como una ayuda metodológica para la comprensión del objeto de estudio de nuestra investigación:

Microforma: dimensión musical que abarca todos los elementos de una obra a partir de las longitudes del pie, el inciso, la frase, el período y la sección. El pie lo define Yepes Londoño (2014) como “pequeño fragmento musical alrededor de un ictus o acento, que tiende a durar un compás básico o percibido”.

Mesoforma: dimensión que se relaciona con una obra completa cuando es de un solo movimiento o con un movimiento entero cuando hace parte de una obra mayor.

Macroforma: dimensión que abarca todos los movimientos o partes de una obra específica en su totalidad.

El concepto de macroforma, desde la perspectiva de la propuesta de investigación, tiene relación con la estructura macro de la obra musical teniendo en cuenta todas las partes y movimientos que la componen. Esta definición nos aporta algunas preguntas de fundamental importancia para la comprensión, no solo de la dimensión macroformal de las obras, sino también para esclarecer algunos elementos que deberían tomarse en consideración en su análisis musical: ¿cómo surgieron las obras con varios movimientos?, y ¿cuáles pueden ser los factores de análisis para dar cuenta de un análisis macroformal? Estas preguntas se tratarán de responder a partir de un marco de antecedentes que nos posibilite acercarnos a la idea de lo macro y su análisis musical.

3. ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA MACROFORMA

3.1 Jan LaRue y su análisis del estilo musical

Jan LaRue denomina grandes dimensiones a lo que nosotros llamamos Macroforma y plantea lo que sigue como un intento de definición:

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura.[...] de este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones

de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido); contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y *tempi* (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento) (LaRue, 2004, p. 5).

El autor reduce todas estas categorías o elementos de análisis en la siguiente sigla: SAMeRC –sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento-. LaRue propone, además, que las grandes dimensiones podrían variar de acuerdo con el límite que el analista establezca, ya que pueden ir desde una sola obra que tiene varias partes o movimientos hasta, incluso, todo el ciclo de sinfonías de un compositor.

Jan LaRue expone un planteamiento metodológico de análisis para identificar las relaciones de unidad que pueden existir en las grandes formas. El autor parte de considerar cada uno de los aspectos arriba citados a partir de lo que llama las grandes dimensiones.

3.1.3 El sonido

Iniciando con lo que se podría reconocer como el sonido, LaRue plantea que, entre los movimientos o partes, existen contrastes según el color o la dinámica, tanto dentro de los movimientos mismos como entre ellos, y afirma que cualquiera de las dos alternativas genera notable contraste, ya dentro de cada parte, ya entre movimientos, en su orden. De esta forma, se puede plantar un esquema a partir del cual, a partir de la macroforma, se evidencien dichos cambios de sonido entre los movimientos para resaltar el grado de unidad que hay entre ellos. “Hallaremos que la frecuencia y el grado de contraste son en extremo importantes y reveladores. Algunos compositores proyectan movimientos enteros en un único color sonoro o sobre un solo nivel dinámico, efectuando sus mayores contrastes únicamente entre los movimientos” (LaRue, 2004, p. 23).

3.1.2 La armonía

Desde el criterio de la armonía, el autor plantea que se pueden analizar los centros tonales para cada uno de

los movimientos o partes y crear un esquema macro en el que se observen las relaciones tonales de toda la forma grande. Pero, además de los centros tonales, LaRue propone hallar también las siguientes tipologías:

Colorística – tensional, acórdica – contrapuntística (imitativa, canónica, fugada, etc.), disonante – consonante, activa – estable, uniforme – variada, mayor – menor, diatónica – cromática – modal – exótica, por cuartas etc.

Fijarnos en preferencias de tonalidades o secuencias que se siguen de las tonalidades en los movimientos sucesivos. Si la secuencia de tonalidades entre movimientos incluye relaciones de tensión, particularmente sucesiones de dominante-tónica, la impresión de continuidad será muy fuerte, obligando a entrar a una serie de movimientos y partes de movimientos dentro de órbitas relacionadas o incluso concéntricas, proporcionando así al oyente una experiencia amplia y sutilmente unificada.

[...] la tonalidad puede recordarnos el retorno en una *aria da capo*, de forma tan llamativa como el material temático mismo y realmente haríamos bien en pensar en la tonalidad como parte del carácter temático, no limitando el concepto del término tema a connotaciones melódicas (LaRue, 2004, pp. 38-39).

Es importante resaltar la cantidad de elementos que podrían servir para conferir unidad desde la perspectiva de la armonía; no solo las tonalidades y los acordes, sino también los aspectos de la textura y el estilo. El autor afirma, por ejemplo, que las tonalidades menores eran mucho más recurrentes en el barroco que en el período clásico, lo cual ya nos da un precedente importante en el momento del análisis macroformal de obras correspondientes a este estilo.

3.1.3 La melodía

Otro de los elementos que propone LaRue para la metodología analítica es la melodía, y, a pesar de que este concepto ha sido utilizado por muchos autores para determinar relaciones de unidad macroformal de múltiples maneras, LaRue propone otras variables según el mismo aspecto de la melodía, que se hace importante diferenciar:

Las consideraciones de ámbito y tesitura (localización específica de un registro) contribuyen de manera vital a las impresiones macrodimensionales [...]

Se pueden observar también: el modelo de agudos y graves, puntos más altos y más graves, un macroesquema que haga resaltar el movimiento en una dimensión olímpica.

La posibilidad de una progresión constante de cimas y valles, de agudos y graves entre los movimientos de una obra extensa, brinda al compositor una serie de oportunidades y recursos extremadamente sutiles para la unificación y el clímax (LaRue, 2004, pp. 52-54).

Los macroesquemas en LaRue son, en gran medida, pertinentes, ya que nos permiten, desde el punto de vista del objeto de estudio que se está abordando (la unidad en las grandes formas), graficar procesos de gran escala, no solo del aspecto melódico sino también del sonido y la armonía, entre otros, para con ellos, expresar un plano general que evidencie las características de unidad.

3.1.4 El ritmo

El ritmo es otra de las categorías que propone LaRue, analizado de acuerdo con los *tempi* y los metros. Según la metodología expuesta, se deben tomar en cuenta los siguientes fenómenos en la obra:

1. Espectro total de los *tempi*.
2. *Tempi* preferidos dentro de los grupos generales de movimientos lento, *moderato* y rápido.
3. Asociaciones preferidas en movimientos específicos, es decir, ¿los movimientos rápidos iniciales difieren en preferencia de *tempo* de los movimientos rápidos finales?
4. Planificación del *tempo* entre los movimientos: ¿contraste, velocidad en aumento, lentitud progresiva, alternancia, equilibrio o proporción?
5. Alternaciones internas de *tempo* que afecten la relación de las partes. Las respuestas a estas cuestiones, tanto las directas como las implícitas, revelarán

a menudo, dice LaRue, sorprendentes individualidades en los compositores.

El autor también sugiere analizar posibles relaciones de longitud entre los movimientos de conformidad con las siguientes categorías de análisis:

Relaciones de longitud entre los movimientos. Categorías de análisis:

- a. Longitud equivalente, similar o congruente (comensurabilidad).
- b. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
- c. Un movimiento dos veces más largo que otro.

Esta metodología podría determinar contrastes de duración y *tempo* entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina los ritmos extensos, que determinan, con la notación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; es así como un movimiento más corto podría ser considerado como una transición o puente en la gran escala. Ejemplos de ello son las estructuras macroformales de largo-corto-corto-largo o largo-corto-largo-corto-largo entre las relaciones de los movimientos o partes de una obra en su totalidad.

3.1.5 El crecimiento

El último de los elementos abordados por LaRue en su metodología de análisis desde el punto de vista de las grandes dimensiones es el crecimiento. La definición que propone tiene que ver con la forma como interactúan todos los elementos en una obra para producir movimiento o mayor actividad. Cuando el autor define crecimiento, lo expone como una categoría que combina las demás –sonido, armonía, melodía y ritmo– y plantea que realiza una doble función:

El crecimiento, no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que [sic en la traducción] producto que surge y como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, por tanto, el elemento coordinador, el que controla y combina, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma (2004. p. 8).

Según LaRue, las áreas de mayor actividad en el crecimiento dejan un espacio de tensión, en contraste con los momentos de menor movimiento. “El proceso de análisis deberá empezar por una colección (recolección) de las contribuciones de todos los elementos al movimiento en la gran dimensión, particularmente el modo en que se combinan y coordinan para producir la superrelación en el crecimiento” (LaRue, 2004, p. 103).

3.1.5 Reflexiones en torno a LaRue

Si bien es cierto que LaRue, en su proyecto de “Análisis del estilo musical”, contribuye a una visión alternativa del mismo, al proponer tres grandes etapas en el proceso –antecedentes, observación y evaluación–, propicia, no solo un marco analítico que integra los elementos musicales, sino que, además, postula las tres dimensiones principales de análisis –grandes, medias y pequeñas–, no se puede pasar por alto que su objeto de estudio se determina por el análisis del estilo musical, lo cual delimita la capacidad de acción de su metodología en un campo dirigido al análisis de las obras de un compositor, con el fin de determinar sus posibles etapas estilísticas o, por el contrario, su mantenimiento estilístico compositivo.

Este objetivo analítico es el que precisamente diferencia nuestra visión de la suya, en tanto que la proyección de nuestro trabajo se dirige a un acercamiento a los grados de unidad en obras conformadas por varias partes o movimientos. Así, con base en el análisis de obras de diferentes compositores, nuestro objetivo es hallar la contribución a partir del tratamiento creativo del compositor a la proyección de unidad en sus obras conformadas por varios movimientos, más que las características propias del estilo.

Otro de los puntos que consideramos no suficientemente aclarados en la propuesta de LaRue es la falta de ejemplos para la aplicación de sus elementos en las grandes dimensiones. Aunque sus ideas parecen ser bastante clarificadoras y completas, no se apoyan en el repertorio, en una muestra clarificadora de ejemplos de la literatura musical que demuestren la pertinencia de sus postulados teóricos.

3.2 La macroforma como “el conjunto de la sonata” en Julio Bas

El conjunto de la sonata ha sido otra expresión a partir de la cual se ha referenciado el concepto de la macroforma, delimitado, por supuesto, a lo que tiene que ver con el estándar esquemático de la sonata como género, no como forma o movimiento, sino como un todo o “conjunto”. Ejemplo de esto son las sonatas para un instrumento solista y acompañante, las sinfonías, los cuartetos de cuerda, entre otros. Julio Bas (1947), cuando se acerca al concepto, lo remite de inmediato al “conjunto de la sonata” como género y lo define de la siguiente forma:

Es una sucesión de trozos llamados tiempos, por cuanto cada uno de ellos está dotado de carácter y movimiento rítmico distinto. Aunque todo sea, en verdad, inseparable, tanto en la estructuración de los diversos trozos, como en la unidad conjunta de la sonata, será útil también considerar separadamente el número, el carácter y el movimiento, el tono, forma, amplitud y entrelazamiento de los movimientos (p. 306).

Bajo la idea de conjunto de la sonata como género, entiende Bas (1947) lo que, para nuestro estudio, es la dimensión macroformal; esto es, como una estructura compuesta de varias partes o movimientos. Desde esta mirada, el autor construye una serie de elementos que, a manera de variables o categorías, permiten un desarrollo analítico a partir de dicha dimensión.

3.2.1 El número

En primera instancia, el número, es decir, la cantidad de movimientos que tiene la sonata o sinfonía, es determinante en cuanto al grado de contraste que pueda tener la totalidad de la pieza. Dos, tres, cuatro y más movimientos o partes son la estructura fundamental para definir los factores de unidad o variedad que tenga la obra en su totalidad.

3.2.2 El carácter y movimiento

El carácter y el movimiento, según el autor, generan sentido de variedad y de unidad conjunta, de manera que no se suceden nunca dos tiempos similares. Incluso es notable en el repertorio que, ni en las sonatas de dos tiempos, se pierde el sentido de contraste.

Bas (1947) plantea que “Pueden reconocerse 4 tipos principales de tiempos: a. Movido, b. Lento, c. Moderado, d. Rápido. Se convierte la entera sonata en una concatenación lógica, en la que cada tiempo aparece como la necesaria consecuencia del precedente y la eficaz preparación del subsiguiente” (p. 306).

3.2.3 El tono

El tono de las partes o movimientos también es un elemento a partir del que se observa o analiza el grado de unidad desde la perspectiva de la macroforma. A partir de él, es posible identificar las relaciones tonales y funcionales que, en la gran escala, tienen los movimientos entre sí, al punto de poder analizar, incluso, cadencias entre los tonos principales de las partes (tabla 1):

Tabla 1. Relaciones tonales entre los movimientos de algunas obras de L. van Beethoven

L. van Beethoven				
Obra	Mov. I	Mov. II	Mov. III	Mov. IV
Sonata para violín y piano N. 5	Fa Mayor	Sib Mayor	Fa Mayor	Fa Mayor
Sonata para piano solo N. 2	La Mayor	Re Mayor	La Mayor	La Mayor
Sonata para piano solo N. 4	Mib Mayor	Do Mayor	Mib Mayor	Mib Mayor
Sonata para piano solo N. 7	Re Mayor	Re menor	Re Mayor	Re Mayor

Fuente: Bas (1947, p. 310)

3.2.4 La amplitud o duración

La amplitud o duración de cada uno de los movimientos en las formas grandes establece una relación de unidad caracterizada por el equilibrio final entre ellos. A propósito, Bas (1947) afirma:

La historia de la Sinfonía demuestra claramente el paralelismo existente entre el desarrollo de la extensión de las obras y el enriquecimiento de la orquesta para la que están escritas. Desde el punto de vista de las relaciones recíprocas de duración entre tiempos de una misma obra, generalmente, el correcto equilibrio está fundado sobre cierta correlación, pero no sobre la igualdad de dimensiones (p. 314).

3.2.5 Los tiempos entrelazados y la sonata cíclica

Otro de los elementos que se ha utilizado para identificar la relación y unidad en la obra completa, consiste en los tiempos entrelazados, que buscan generar una unidad tal que no exista división entre las partes o movimientos de una obra. Un buen ejemplo que demuestra este proceder es la sonata en si menor de Franz Liszt.

La sonata cíclica, o de tema único, es otro de los procedimientos a partir de los cuales la reiteración, tanto literal como variada del elemento melódico, genera una sola unidad en la obra. Un ejemplo de ello podemos identificarlo en las sonatas N° 3, op. 10, N° 8, op. 13, y N° 23, op. 57 de Beethoven, en las que se observa la relación temática en cada una de sus partes o movimientos.

Concluye Bas sobre su planteamiento de lo cíclico en el conjunto de la sonata que: “De esta manera, la entera sonata es en realidad una sola unidad, nacida de una única idea creadora” (p. 315). De paso se comenta que esta afirmación sugiere la influencia del planteamiento construido por A. Schoenberg denominado “Grundgestalt” (Epstein, 1980, p. 17).

Y continúa Bas afirmando lo siguiente:

Esta afinidad de temas participa indiscutiblemente de la Variación, y en especial modo, de aquella denominada variación amplificadora...

...El concepto y el sentimiento de la unidad cíclica, es decir, de la unidad que nace en cierto modo de la consanguinidad misma de los individuos, por cuanto todos generados (sic) por un mismo germen, confiere una única idea musical (Bas, 1947, p. 317).

3.2.6 Reflexiones en torno a Julio Bas

Puede comprenderse, a partir de las anteriores consideraciones, cómo desde los múltiples elementos del número, el carácter y el movimiento, el tono, la forma, la amplitud, los tiempos entrelazados y las obras cíclicas o de un solo tema se puede generar unidad en las grandes formas a partir de su interacción y relación, que hacen que la obra sea un todo en sí misma.

Sin embargo, el enfoque de Bas se queda limitado por su consideración del objeto de estudio desde la perspectiva del conjunto de la sonata, dejando por fuera otros géneros que constituyen obras a partir de diferentes partes o movimientos, tales como la misa, la suite, la ópera y demás géneros que están compuestos por varias partes. Otro de los limitantes identificados en el análisis de su tratado de forma es la falta de evidencias metodológicas para abordar el análisis en macro; puede apreciarse la fuerte tendencia descriptiva de los diferentes elementos, sin que la misma pase a niveles analíticos más profundos a partir de la comprensión de la estructura macroformal de las obras compuestas por diferentes partes o movimientos.

3.3 Clemens Kühn: la idea de lo cíclico y los factores de unidad musical

Kühn entendió el fenómeno de la unidad en las grandes formas a partir de la idea de lo cíclico y definió por ello las reiteraciones motívicas o temáticas que hacen los compositores en sus obras elaboradas por diferentes partes o movimientos. Las mismas se pueden encontrar de manera literal o variada. Es claro que el autor relaciona la cohesión con el factor melódico, a partir del elemento motívico o temático.

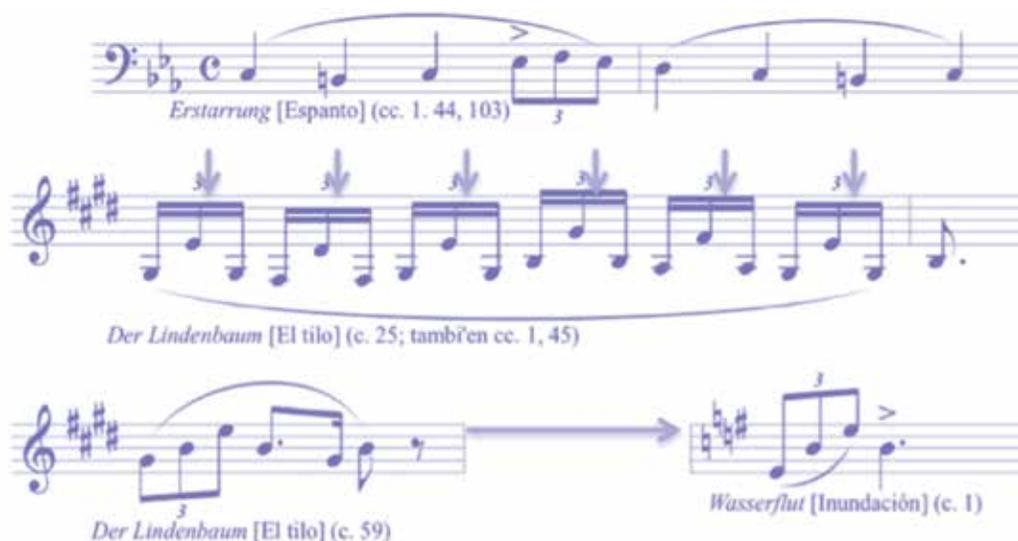
Clemens Kühn (2003) plantea, en su “Tratado de la forma musical”, las posibilidades que tiene lo cíclico en la construcción de unidad en la macroforma. El autor argumenta que lo cíclico tiene que ver con la reiteración de elementos motívicos, rítmicos y armónicos en las piezas elaboradas por partes, es decir, la idea de citar mediante ciertas referencias en todos los movimientos de una obra. Para el efecto, Kühn propone varios géneros cíclicos: el *lied* y ciclo de *lieder*, la misa, la sinfonía, la sonata, la variación y la suite.

3.3.1. El *lied* y ciclo de *lieder*

El autor plantea que las formas con que se ha desarrollado el modelo del procedimiento cíclico han sido muy variadas; entre ellas, se pueden resaltar las múltiples citaciones o repeticiones de motivos o frases en cada uno de los movimientos de una obra.

En el caso de los ciclos de *lieder* podemos referirnos a F. Schubert (figura 1)

Figura 1 Reiteración melódica en algunos ciclos de *Lieder* de F. Schubert



Fuente: Kühn (1992, p. 205)

En el ejemplo anterior se pueden identificar las citas o referencias del motivo expuesto originalmente en el *lied* “*Erstarrung*” y más tarde en “*Der Lindenbaum*”; a su vez, el motivo que comienza con tresillo ascendente de corcheas en “*Der Lindenbaum*” se repite en “*Wasserflut*”. Según Kühn (2003), “mediante tales referencias, en el ciclo se origina una coherencia musical interna, explícita o encubierta, que cala más profundamente que la cohesión debida al texto” (p. 206).

3.3.2 La misa

En el caso de la misa como género representativo de macroforma, se puede notar, desde la perspectiva de la estructura formal, una coherencia que confluye y se centra en el *credo* como parte intermedia, lo que genera una simetría a manera de espejo (tabla 2)

Tabla 2 Simetría de las partes del ordinario de la misa

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
Súplica	Alabanza	Profesión de fe	Alabanza	Súplica



Fuente: Kühn (1992, p. 215)

Con respecto a lo anterior, el autor plantea:

las partes de la misa se agrupan en torno al *credo*, que actúa como centro, el *Agnus* vuelve, por así decirlo, al punto de partida. Resulta entonces comprensible, desde el punto de vista de la significación –y no sólo como redondeamiento cíclico–, que un *Agnus* recurra posteriormente a la música utilizada en el *Kyrie* (Kühn, 2003, p. 215).

En la sinfonía y la sonata, las relaciones de unidad se generan, además, a partir del carácter y el número de los movimientos. Los *tempi* entre movimientos generan una unidad en sí misma, ya que los contrastes entre ellos proyectan balance, tal como se daba en la obertura italiana: rápido - lento - rápido. “Todos los factores se condicionan mutuamente (de modo que también otras soluciones formales derivan su sentido de conjunto): el número de movimientos, su carácter, su forma y su posición” (Kühn, 2003, p. 218).

Es importante anotar que, en especial, el último movimiento de una sonata o sinfonía se ha caracterizado por ser la síntesis de la obra; es allí donde se hace una reunión de elementos motivicos o temáticos expuestos en los movimientos anteriores; por lo general es el movimiento más extenso y cargado de síntesis musical. Ejemplos de lo anterior se pueden encontrar, entre muchas otras obras, en los últimos movimientos de las sinfonías 41^a de Mozart, 5^a y 9^a de Beethoven, 4^a de Schumann, 9^a de Dvorak y 5^a de Mahler.

El cierre se identifica, entonces, con la construcción de unidad, en la macroforma, mediante las citas o referencias de los elementos musicales expuestos durante el desarrollo de la obra.

3.3.3 La suite

La suite es otra de las formas que se consideran cíclicas en el sentido de reiteraciones motivicas o temáticas en cada una de sus partes o danzas. “La sucesión de danzas contrastantes se encadenan (sic) cíclicamente: los movimientos de danza contrarios quedan unidos por una misma sustancia melódico-armónica. Así pues, lo fundamental es la pretensión de producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente” (Kühn, 2003, p. 234). Es importante aclarar que no todas las suites son cíclicas; si bien muchas de ellas establecen las relaciones propuestas por Kühn, no en todas se aplican dichos procedimientos.

A partir de los aportes realizados por los tres referentes expuestos (LaRue, Bas y Kühn), podemos verificar, entre otras cosas, la supremacía del elemento melódico

en el marco de la construcción de unidad en la macroforma.

Lo anterior establece la necesidad de identificar otros elementos fuera de lo melódico, que nos permitan reconocer relaciones de unidad musical en las obras conformadas por varias partes o movimientos. Tal como lo plantea LaRue, el sonido, la armonía, el ritmo y la duración, entre otros aspectos, podrían considerarse como factores complementarios que permitan mayores procesos de acercamiento a las relaciones de unidad en la dimensión macroformal.

4. FACTORES DE UNIDAD Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En el campo del análisis macroformal dirigido hacia la búsqueda de las posibles relaciones de unidad que tienen las obras compuestas por varias partes o movimientos, es importante determinar algunos factores que hemos denominado de unidad musical, con el fin de identificar dichas relaciones en el decurso de la obra. Se hace importante aclarar que el orden en el que se exponen tales factores de manera inevitable tiene una fuerte relación con las condiciones históricas a partir de las cuales se ha observado la unidad musical desde los diferentes enfoques de análisis y sus múltiples jerarquías de unos elementos frente a otros.

4.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas

Se entiende por relaciones tonales o lógicas interválicas aquellas relaciones que se identifican entre los centros tonales o ejes gravitacionales de las partes o movimientos de una obra. En este sentido, se hablará de tonalidades en el caso de la música tonal funcional y de centros gravitacionales en el caso de no ser funcional. De igual manera, si la obra tiene un lenguaje atonal, se propone la referencia de las lógicas interválicas.

Si nos remitimos, por ejemplo, a las nueve sinfonías de L. van Beethoven (tabla 3), encontraremos que las relaciones tonales entre sus movimientos podrían comprenderse a partir de grandes o extensas macrocadenancias plagales (I-IV-I) o auténticas (I-V-I) o relaciones de cualquier otra lógica tonal o interválica.

Tabla 3. Relaciones tonales de las nueve sinfonías de L. van Beethoven

SINFONÍAS DE L. VAN BEETHOVEN					
Número de Sinfonía	Mov. 1	Mov. 2	Mov. 3	Mov. 4	Mov. 5
1	I (C)	IV (F)	I (C)	I (C)	
2	I (D)	V (A)	I (D)	I (D)	
3	I (Eb)	vi (Cm)	I (Eb)	I (Eb)	
4	I (Bb)	IV (Eb)	I (Bb)	I (Bb)	
5	i (Cm)	bVI (Ab)	i (Cm)	I (C)	
6	I (F)	IV (Bb)	I (F)	i (Fm)	I (F)
7	I (A)	i (Am)	bVI (F)	I (A)	
8	I (F)	IV (Bb)	I (F)	I (F)	
9	i (Dm)	i (Dm)	bVI (Bb)	i (Dm)-I (D)	

Fuente: elaboración propia

Si observamos en el cuadro, identificaremos extensas macrocadencias plagales entre los movimientos de las sinfonías 1, 4, 6 y 8. Vemos también una macrocadencia auténtica entre las relaciones tonales de la sinfonía N° 2 y, por último, constatamos que las sinfonías 3, 5, y 9 establecen una lógica interválica de relaciones por terceras diatónicas con respecto a la tónica, es decir, una expansión de la armonía de tónica que genera un efecto estático del centro tonal; además, en la sinfonía 7 puede observarse una elaboración armónica de relación por tercera cromática (De La Motte, 1998), propia del tratamiento armónico de Beethoven en los niveles micro y meso (Burnett and Nitzberg, 2007, pp.233-235).

Dentro de las macrocadencias o lógicas interválicas entre movimientos se pueden también identificar relaciones de mixtura modal entre algunos movimientos de las sinfonías 5 (cuatro movimiento), 6 (cuatro movimiento), 7 (movimientos segundo y tercero) y 9 (cuarto movimiento). Lo anterior aporta un tratamiento del color armónico entre las relaciones de los movimientos, que también es usual en las elaboraciones armónicas, tanto en lo micro como en lo mesoformal, las cuales se caracterizan por el intercambio o la combinación de diferentes modos, sean ellos paralelos o relativos con respecto a la tónica.

Para aclarar la idea de lógicas interválicas nos remitiremos al análisis macro de centros tonales, de la obra “Música para cuerdas, percusión y celesta” del compositor húngaro Béla Bartók elaborado por Lendvai (2003 p. 14). Ver tabla 4:

Tabla 4. Relaciones tonales por movimiento de “Música para cuerdas, percusión y celesta” de B. Bartók

MOVIMIENTO	INICIO	CENTRO TONAL	FINAL
I	A	Eb (c. 56)	A
II	C	F# (c. 263)	C
III	F#	C (c. 46)	F#
IV	A	Eb (c. 83)	A

Fuente: Lendvai (2003 p. 14).

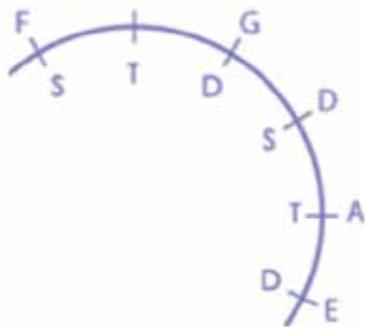
En la tabla, Lendvai nos muestra una lógica interválica en los cuatro movimientos de la obra de Bartók, lógica esta que se enmarca dentro del intervalo de tritono, aplicación de los ejes tonales que Bartók utilizaba como recurso de composición. Según Lendvai (2003, p. 11),

Su sistema tonal se desarrolló a partir de la música funcional. Desde los comienzos de los conceptos funcionales, a través de las armonías del clasicismo vienés y del mundo tonal del romanticismo puede seguirse una ininterrumpida línea de evolución hasta su *sistema axial*.

Para comprender el sistema axial de Bartók propuesto por Lendvai (2003), es importante identificar su lógica en el círculo de quintas. Al respecto, el autor plantea:

Tomemos el Do como tónica (T). Luego el Fa, cuarto grado, es la subdominante (S); el Sol, quinto grado, la dominante (D); el La, sexto grado y relativo de la tónica, funciona como tónica, el Re, segundo grado y relativo de la subdominante, funciona como subdominante, el Mi, tercer grado y relativo de la dominante, funciona como dominante. La serie de quintas, Mi-La-Re-Sol-Do-Fa corresponde a la serie funcional D-T-S-D-T-S (pp. 11-12)

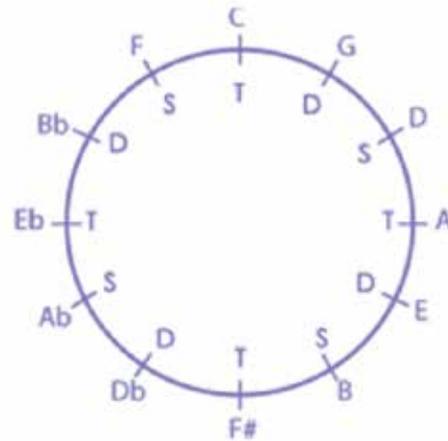
Figura 2. Funciones parciales del sistema axial de Lendvai



Fuente: Lendvai (2003, p. 12)

Lendvai propone realizar una extensión de esta lógica a lo largo de todo el círculo de quinta para identificar el sistema axial completo. Ver figura 3.

Figura 3 Sistema axial completo de Lendvai



Fuente: Lendvai (2003, p. 12)

Si se separan las tres funciones se identificarán las siguientes relaciones, como se aprecia en las figuras 4, 5 y 6:

Figura 4. Ejes de subdominante

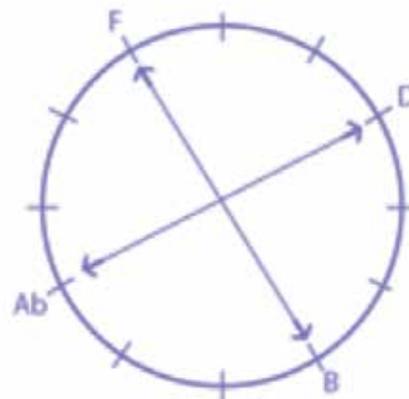


Figura 5. Ejes de tónica

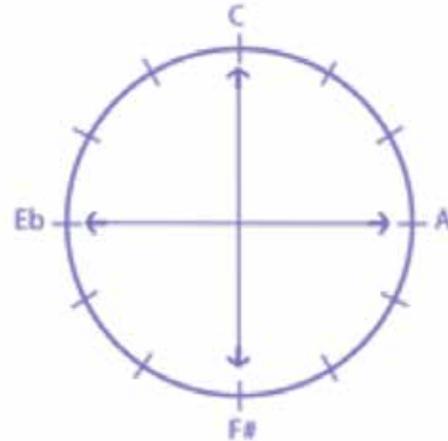
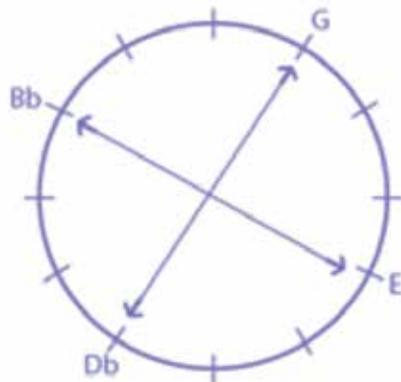


Figura 6. Ejes de dominante



Fuente de figuras 4, 5 y 6: Lendvai (2003, p. 13)

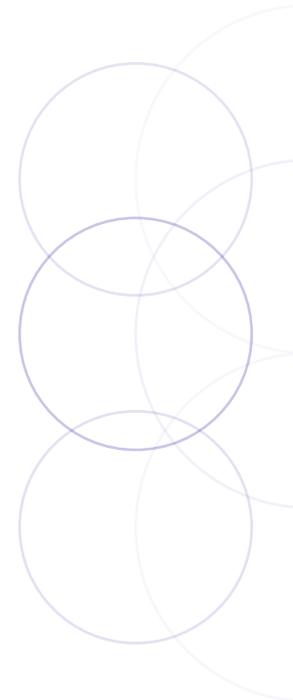
Así, lo que se identificó en la tabla 4 nos muestra que los cuatro movimientos de “Música para cuerdas, percusión y celesta” descansan en el eje con función tónica la-domib-fa# (figura 5).

Las anteriores consideraciones nos abren un camino que puede ser recorrido para un acercamiento analítico a la macroforma, a partir de la identificación de las relaciones tonales o lógicas interválicas que puedan alcanzar las obras musicales entre sus partes o movimientos.

4.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable

Para el análisis macroformal, las relaciones de este tipo entre los movimientos de una obra pueden observarse desde la perspectiva de la forma cíclica; según Taylor (2010, pp. 46-47) es:

uno de los términos más frecuentemente usados aunque no tan bien definidos en las discusiones musicales. Es descrito por Charles Rosen como: “un término tan ambiguo como vago”; James Webster pone en el prefacio de su influyente estudio de la integración cíclica en la Sinfonía los Adioses de Haydn, con una crítica negativa de la impropiedad de la palabra misma “cíclico”, mientras que Hans Keller característicamente lo llama “uno de los términos técnicos más sinsentido en la rica historia del sinsentido musicológico”. Brevemente dicho, “forma cíclica” es un término usado para describir una obra instrumental de gran alcance, por lo general del siglo XIX o principios del XX, en la cual se usa el mismo material o uno muy semejante en, al menos, dos movimientos distintos. Las técnicas cíclicas pueden diferenciarse en aquellas que retoman o citan literalmente temas previos y aquéllas que desarrollan y transforman el material. Tipos formales específicos asociados con este principio incluyen temas característicos del encuadre, tales como hacer eco de la apertura de la



obra en la *coda* del final (literalmente, “cíclico” como “circular”), o la sobreposición y confluencia de movimientos individuales para crear un diseño compuesto⁵ (traducción del autor del presente artículo).

Es importante resaltar, en la cita de Taylor, las consideraciones con respecto a la reiteración del material temático, sea literal o variado, en, al menos, dos movimientos de la obra. Aunque, si bien es cierto que este procedimiento se dio con frecuencia en el siglo XIX y principios del XX, hubo desde el Renacimiento una práctica muy común en la elaboración de misas cíclicas que, mediante técnicas como la *misa motto*, la de *cantus firmus*, la *misa paráfrasis* y *misa parodia* –o mejor llamada de *imitación*–, usaban un elemento cíclico, sea un motivo, un *cantus firmus* o un fragmento polifónico de origen sacro o secular, para incluirlo en todos los movimientos o partes de la *misa* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*). Un ejemplo bastante conocido de este tipo de *misa* es La “*Misa Pange lingua*” de Josquin des Prez (c. 1520) (figura 7), que utiliza el mismo elemento temático al iniciar cada parte.

Figura 7 Relaciones melódicas en las partes de la “Misa Pange Lingua” de Josquin Desprez



Fuente: elaboración propia

5 “Cyclic Form” is one of the most frequently used yet least well-defined terms in musical discussion. Charles Rosen describes it as “an ambiguous as well as a vague term”; James Webster prefaces his influential study of cyclic integration in Haydn’s “Farewell” Symphony with a disclaimer on the unsuitability of the very word “cyclic,” while Hans Keller characteristically calls it “one of the most senseless technical terms in the rich history of musicological nonsense.” Put briefly, “cyclic form” is a term used to describe a large-scale instrumental work, normally from the nineteenth or early twentieth century, in which the same or very similar thematic material is used in at least two different movements. Cyclic techniques can be differentiated into those that literally recall or quote earlier themes and those that develop and transform material; specific formal types associated with this principle include framing devices, such as echoing the opening of the work in the finale’s coda (literally “cyclic” [kykliko’6], as circular), or the running-on and merging of individual movements to create a composite design.

En general, como parte de uno de los factores más sobresalientes desde el punto de vista de la identificación de unidad entre las partes o movimientos de una obra, la forma cíclica es, por excelencia, el procedimiento que mayor relevancia ha tenido en cuanto a las relaciones temáticas, motivicas o de otra cualquier idea celular generatriz identificable en el análisis macroformal.

4.3 Relaciones de duración aproximada

Aunque las duraciones tienen cierto grado de aproximación relativa, debido no solo a las múltiples versiones que puede tener una misma obra desde la perspectiva del intérprete o la del director, sino también a las determinaciones que desde la percepción del oyente puedan identificarse, las consideraciones comparativas de duración con las variables de medición 'corto' y 'largo' podrían determinar grados y funciones de relación entre los movimientos.

Al respecto, es pertinente recordar lo que afirma La Rue (2004, p. 82) en relación con este factor:

Las relaciones de longitud entre los movimientos podrían ser analizados mediante las siguientes categorías de análisis:

- a. Longitud equivalente, similar o congruente.
- b. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
- c. Un miembro dos veces más largo que otro. (Una articulación media en el miembro mayor nos ayudará a menudo a reconocer esta doble proporción).

Esta metodología podría determinar contrastes de duración y tiempo entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina los ritmos extensos, que establecen, con la notación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; es aquí donde un movimiento más corto podría ser considerado como una anacrusa, transición o puente de gran escala. Ejemplos de ello son las estructuras macroformales de largo-corto-corto-largo o largo-corto-largo-corto-largo.

Tomaremos como ejemplo el "Concierto Brandemburgués N° 3 de J. S. Bach. Para obtener una mirada más objetiva de la duración de la obra, tomamos la muestra de tres versiones y procedemos a comparar las duraciones aproximadas en cada uno de los movimientos (tabla 5).

Tabla 5. Duraciones aproximadas de tres versiones del "Concierto Brandemburgués N° 3" de J. S. Bach

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN CRONOMETRICA APROXIMADA		
	Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, director*	Director: Hans Hadulla, Productora: Isabel Iturriagoitia**	Leonhardt, Lamon***
I	ca. 6:00	ca. 5:40	ca. 6:07
II	ca. 1:00	ca. 0:15	ca. 0:19
III	ca. 5:20	ca. 5:18	ca. 4:30

Fuente: elaboración propia con base en *: Bach (s.f.c); **: Bach (s.f.a); ***: Bach (s.f.b)

Se evidencia, a partir de la comparación de las tres versiones, que el movimiento intermedio presenta una duración muy corta con respecto a los demás, lo que sugiere una posición secundaria con respecto a ellos, como si sirviera de puente entre los dos movimientos externos o, quizá, de introducción del último movimiento.

En términos generales, se podría afirmar que la importancia estructural del concierto analizado se encuentra, en lo primordial, en los movimientos uno y tres.

Si quisiéramos representar estas duraciones a manera de figuras rítmicas, podríamos sugerir la siguiente ilustración (tabla 6):

Tabla 6. Figuración rítmica de la duración por movimiento del "Concierto Brandemburgués N° 3 de J. S. Bach

MOVIMIENTO	I	II	III
Figuración de la duración aproximada.			

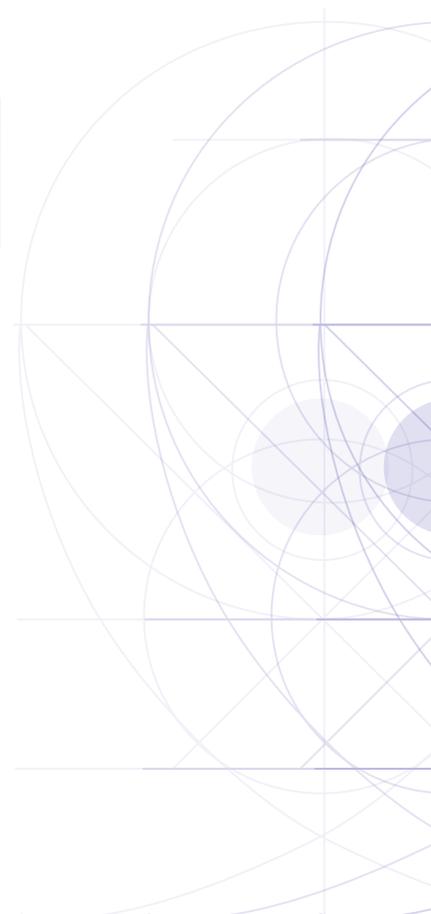
Fuente: elaboración propia

Según las duraciones, se podrían identificar relaciones que permitan comprender las funciones de los diferentes movimientos en una obra, con el fin de aportar de dicha manera al análisis macroformal de acuerdo con el factor de duración aproximada.

4.4 Relaciones del ritmo, el tempo y la métrica

4.4.1 El ritmo

Con respecto a las relaciones del ritmo, se pretende identificar tratamientos figurativos similares entre las partes o movimientos de una obra. En muchas ocasiones, los compositores realizan diferentes contrastes entre las partes de sus obras sobre la base de una estructura similar desde el punto de vista rítmico.



Aunque es un factor muy cercano a la melodía, su aplicación en el análisis macroformal permitirá identificar relaciones en diferentes células musicales, sin depender de las alturas como factor determinante para justificar las relaciones de unidad.

Uno de los ejemplos tal vez más conocidos frente a este factor es el de la quinta sinfonía de L. van Beethoven. Con la célula rítmica inicial, el compositor estructura toda la obra. El motivo rítmico aparece a lo largo de todos los movimientos de la sinfonía, mediante la presentación de variaciones tales como aumentaciones, disminuciones e inversiones, entre otras.

Sin embargo, pondremos como ejemplo otra pieza que establece relaciones de unidad musical entre sus movimientos a través del ritmo. Es la Fantasía en do mayor, op. 15 (D760) de F. Schubert.

En el primer compás de la obra se genera la siguiente combinación rítmica (figura 8):

Figura 8. Motivo rítmico del primer movimiento del op. 15 de F. Schubert



Fuente: elaboración propia

Figura 9. Motivo rítmico del segundo movimiento del op. 15 de F. Schubert



Fuente: elaboración propia

Figura 10. Motivo rítmico del tercer movimiento del op. 15 de F. Schubert



Fuente: elaboración propia

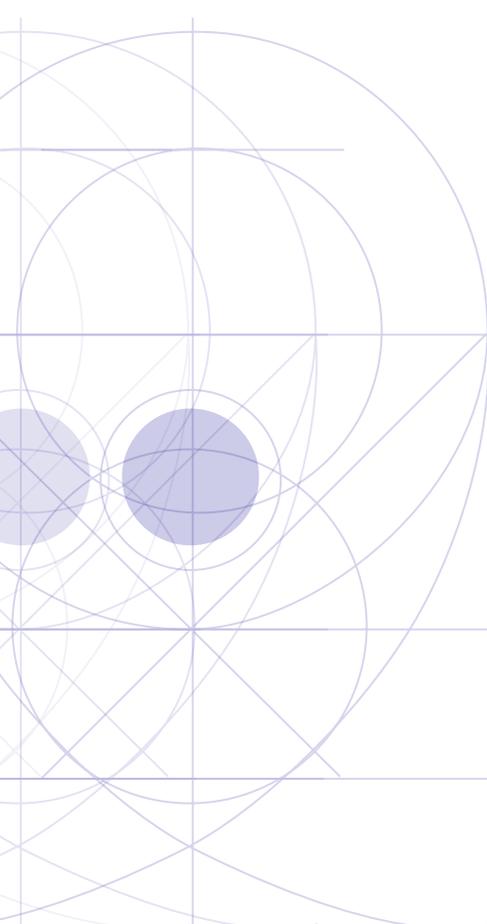


Figura 11. Motivo rítmico del cuarto movimiento del op. 15 de F. Schubert



Fuente: elaboración propia

Como puede observarse, el motivo rítmico inicial de la obra estructura una cohesión macroformal en todos los movimientos, lo que genera relaciones de unidad a partir del factor rítmico.

4.4.2 El tempo

Las relaciones de los *tempi* son consideraciones que permiten una unidad en el paso de un movimiento a otro, puesto que, tanto para instrumentistas como para directores, es indispensable construir un proceso de comparación para hallar una unidad de tiempo a partir de la cual pensar las diferentes velocidades de los movimientos.

En este sentido, se hace fundamental hallar las lógicas que se establecen entre las relaciones del *tempo* o del carácter de cada uno de los movimientos, con el fin de determinar el grado de unidad que generan de acuerdo con el análisis macroformal de toda la obra.

Estas consideraciones, tienen relación con las estructuras temporales que según Gómez- Vignes (1979), utilizaban en la obertura italiana y la francesa originalmente; rápido-lento-rápido y lento-rápido-lento son relaciones que establecen cualidades cíclicas en la percepción de las obras a partir del tratamiento de la velocidad de los movimientos; terminar como se inicia es un procedimiento compositivo que se relaciona con la necesidad de recapitular y de reexponer los elementos.

La sonata 17 op. 31 N° 2 de L. van Beethoven establece, por ejemplo, la siguiente relación temporal (tabla 7):

Tabla 7. Relaciones de tempo en el op. 31 N° 2 de Beethoven

MOVIMIENTO	I	II	III
Indicación	Allegro	Adagio	Allegretto

Fuente: elaboración propia

Dichas relaciones establecerían una percepción que podría representarse así:

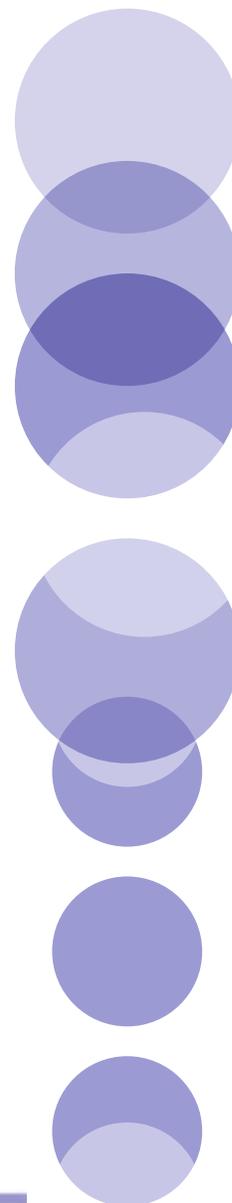
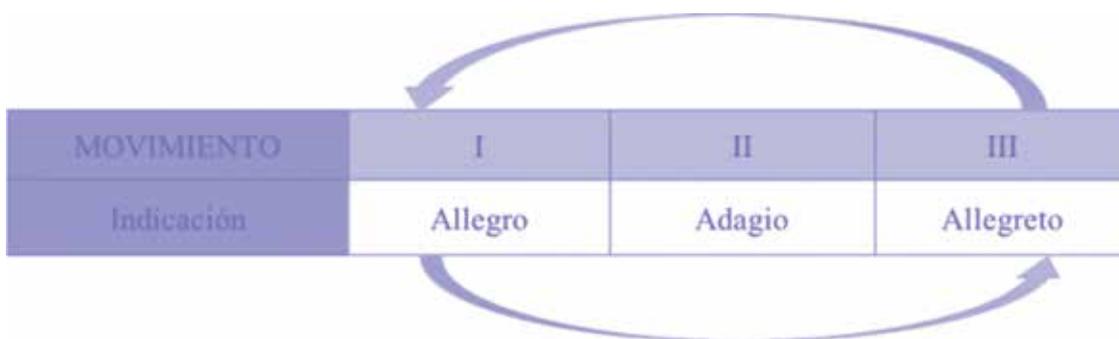


Tabla 8. Relación cíclica de los tempi del op. 31 N° 2 de Beethoven



Fuente: elaboración propia

4.4.3 La métrica

La comparación métrica es otro factor que podría aportar información sobre las modulaciones en el campo del ritmo que se dan entre movimientos o partes de una obra.

Identificar coherencias en este sentido podría arrojar información sobre el grado de estatismo métrico de la pieza si es que solo se mantiene en un tipo, o sobre las relaciones de contraste que se usan, considerando allí la aplicación de métricas binarias o ternarias, entre otras, y sus combinaciones en la dimensión macroformal de toda la obra.

Sigamos con el ejemplo de Beethoven, el op. 31 N°2. Identificamos que sus relaciones métricas se establecen, desde el comienzo, con el uso de los compases de subdivisión binaria, lo que contrasta con el tercer movimiento, que prescribe un compás de subdivisión ternaria. Si se observa en una dimensión más global, se identificará que el uso de las métricas tiene una coherencia descendente en el proceso de toda la obra con el paso de un movimiento a otro (tabla 9).

Tabla 9. Relaciones formales del uso de la métrica en el op. 31 N° 2 de Beethoven

MOVIMIENTO	I	II	III
Métrica	4/4 Compás partido	3/4	3/8

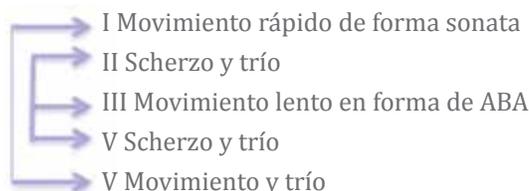
Fuente: elaboración propia

4.5 Relaciones formales o estructurales

A partir del esquema formal de cada movimiento en relación con los demás, pueden observarse diversas relaciones en la macroforma. Desde este punto de vista, el uso repetitivo o diverso de formas en los movimientos de la obra sugiere una variedad de relaciones que es importante abordar desde una perspectiva que permita la comprensión en gran escala.

Las formas de los movimientos, comprendidas de acuerdo con esta propuesta, se convierten en un factor importante a partir del cual la relación entre las partes de una obra toman significado según el balance y la simetría entre ellos.

Como un ejemplo de lo anterior se abordarán los cuartetos de cuerdas números cuatro (1928) y cinco (1934) de B. Bartók, referenciados con este mismo propósito en Lester (2005, p. 66):



Fuente: Lester (2005, p. 66)

En la figura 12 se puede observar la simetría desde un movimiento central (III), a partir del cual se invierte el orden de los dos primeros a manera de espejo. De esta forma, el movimiento intermedio cumpliría una función de punto de llegada y de inicio en relación con los esquemas formales de ambas obras en los movimientos externos. También se establece, mediante dicho procedimiento, una relación cíclica a partir de la cual se termina la obra como se inicia, en cuanto a las aplicaciones formales en cada movimiento.

4.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación

A partir de las consideraciones de nuestro problema de estudio, que se relaciona con el grado de unidad musical que puede identificarse entre las partes o movimientos de una obra, es indispensable tratar el factor de la instrumentación, ya que, desde una mirada estilística, es quizá el elemento que mayor cohesión ofrece si lo observamos como un asunto que por lo general se establece en las obras compuestas de varias partes; es decir, que una suite o una sinfonía, entre otros géneros, se caracterizan en sí mismas por una estabilidad en la instrumentación general de la obra, dato que nos ofrece un grado de unidad por cada obra analizada.

Sin embargo, el análisis podría afrontar otra serie de búsquedas de acuerdo con el factor de la instrumentación; por ejemplo: ¿cuál es el uso de la instrumentación entre movimientos?, ¿cuáles características predominantes existen en las combinaciones orquestales que se usan entre los planos de una obra en sus movimientos?, ¿predomina el uso estructural de alguna de las familias orquestales entre los movimientos o partes? Estas y otras preguntas podrían arrojar información importante para determinar, según este factor, el grado de unidad de una obra en un análisis macroformal.

Como ejemplo de aplicación del factor mencionado se referenciará la sinfonía N° 5 de L. van Beethoven (tabla 10).

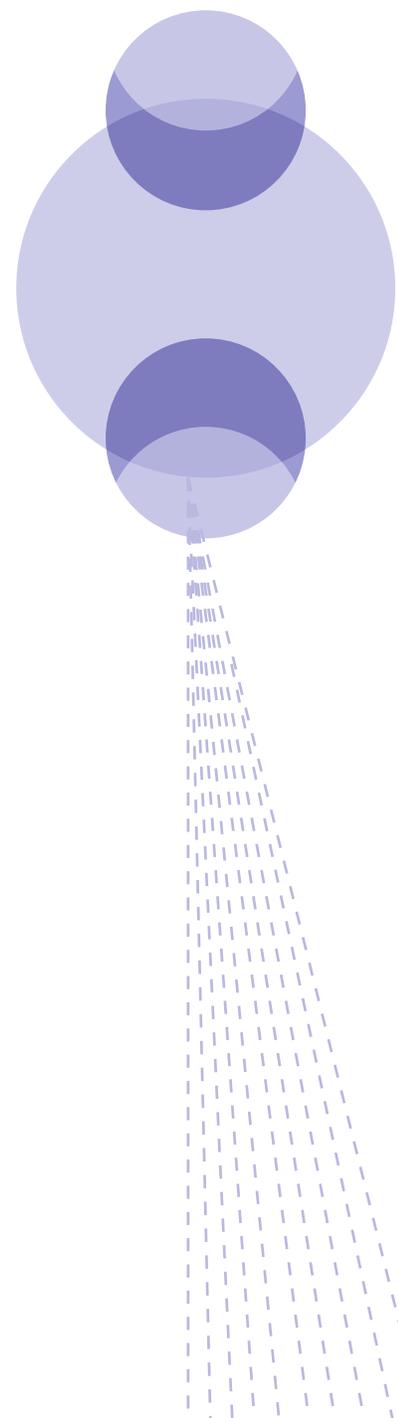


Tabla 10. Instrumentación de la sinfonía Nº 5 de L. van Beethoven

MOVIMIENTO	I	II	III	IV
Instrumentación	2 flautas 2 oboes 2 clarinetes en B 2 fagotes Corno en Eb Trompetas en C Timbales Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	2 flautas 2 oboes 2 clarinetes en B 2 fagotes Cornos en C Trompetas en C Timbales Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	2 flautas 2 oboes 2 clarinetes en B 2 fagotes Corno en Eb Trompetas en C Timbales Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	Piccolo 2 flautas 2 oboes 2 clarinetes en C 2 fagotes Contrafagot Corno en C Trompetas en C Timbales Trombón alto Trombón tenor Trombón bajo Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo

Fuente: elaboración propia

Según la tabla anterior, podemos identificar que los tres primeros movimientos, en general, tienen la misma instrumentación. Sin embargo, el último movimiento expande la instrumentación con una flauta piccolo, un contrafagot y tres trombones, lo cual establece una relación de crecimiento de nivel macroformal de acuerdo con la conformación instrumental.

Este tipo de procedimiento se sugiere en varias obras que conciben el último movimiento como de síntesis de la obra en la que, incluso, se observan reiteraciones de otros factores tales como la melodía, el ritmo o el centro tonal, entre otros.

En esta obra particular se observa, entonces, desde la perspectiva de la instrumentación, un crecimiento abrupto en el cuarto movimiento, que podría ilustrarse como aparece en la tabla 11.

Tabla 11. Crecimiento de la instrumentación en el cuarto movimiento de la quinta sinfonía de L. van Beethoven

MOVIMIENTO	I	II	III	IV
INSTRUMENTACIÓN	Parcial	Parcial	Parcial	Completa



Fuente: elaboración propia

4.7 Relaciones extramusicales

Este tipo de relación hace referencia a las obras cuya unidad se establece a partir de un elemento extramusical que puede ser de diferente índole, es decir, un programa específico o un referente visual, literario, geográfico, teatral entre otros. Las obras de esta clase, en sí mismas, contienen un elemento que unifica y da una razón de ser a cada parte o movimiento dentro de su visión global. En este caso, se consideran, por ejemplo las óperas, las obras programáticas e incidentales y, en general, todas las obras vocales.

Es importante aclarar que, de acuerdo con este factor, también se tienen en cuenta pensamientos o situaciones personales que los compositores sugieren en sus obras, que cargan de significados extramusicales ciertos pasajes o movimientos que, a su vez, proyectan relaciones en los niveles de la macroforma.

En general, se trata de ilustrar, mediante este elemento, cómo la carga extramusical que tiene la obra establece, a partir de los movimientos o partes, las relaciones de unidad en la dimensión macroformal.

Si bien es cierto que la obra en sí misma, al depender de un libreto o un factor extramusical, ya establecería per se un alto grado de relaciones de unidad macroformal, la propuesta metodológica establece la necesidad de sistematizar aquellas relaciones para sugerir comprensión de las mismas con respecto al análisis macroformal.

Preguntas acerca de ¿cómo el programa establece relaciones de unidad entre los movimientos de la obra? entrarían a determinarse a partir de dicho factor. Además, ¿cómo lo extramusical establece, a su vez, correspondencia con los demás factores, con el objetivo de crear relaciones de unidad musical desde el punto de vista de lo macro? Así, cada obra que se considere influenciada por elementos extramusicales tendrá sus propias respuestas de acuerdo con un análisis que pretenda la identificación de relaciones de unidad en obras conformadas por varias partes o movimientos.

Por lo anterior, no se presentará ningún ejemplo de este factor, ya que es, quizá, uno de los que mayor especificidad plantea para el análisis que nos corresponde. En el op. 25 de Ginastera se podrá encontrar una aplicación de este elemento.

La metodología propuesta se determina por siete factores que, consideramos, podrían arrojar una interesante información con respecto a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos. Si bien podrían agregarse muchos más elementos o categorías de análisis, consideramos pertinente cerrar el conjunto de factores para no perder el control del análisis de lo que nos sugiere el objetivo del trabajo.

Es importante aclarar que no todos los factores tendrían que aplicarse en una obra. Por ejemplo, podría suceder que el factor extramusical no pueda implementarse como categoría de análisis en una obra: sin embargo, esto no determina que las relaciones de unidad que posea la obra no puedan identificarse desde la perspectiva de los demás factores de análisis.

5. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS

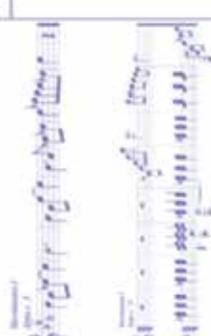
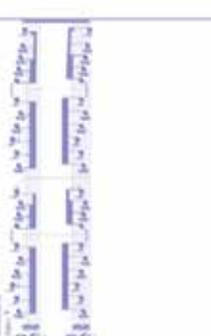
La obra que se propone para la aplicación de la metodología de análisis macroformal es el Concierto para arpa y orquesta op. 25 de A. Ginastera. Se eligió, en un principio, según el criterio general lógico: ser una obra compuesta por varias partes o movimientos. Una vez planteada esta salvedad se procedió a la aplicación de los siguientes criterios⁶, más específicos: variedad histórica, conformación instrumental y lugares geográficos.

Análisis macroformal del Concierto para arpa y orquesta op. 25 de A. Ginastera

El Concierto para arpa y orquesta op. 25 de Alberto Ginastera es una composición de 1956 comprendida por tres movimientos: *Allegro giusto*, *Molto moderato* y *Liberamente capriccioso-Vivace*; compuesta con una instrumentación clásica, esta obra se enmarca en el período expresionista del compositor.

⁶ Tales criterios se aplicaron para la elección de las cuatro obras propuestas en la tesis de maestría ya referidas al inicio del artículo.

Tabla 12. Matriz general de análisis macroformal del op. 25 de A. Ginastera

Concierto para Arpa y Orquesta Op. 25 A. Ginastera		Relaciones de duración.			Tempo	Métrica	Relaciones formales	Relaciones de confirmación instrumental
Relaciones focales	Relaciones temáticas, motivos o de otra idea celular generalizadora identificable.	Proby van Eschoten, 1970 y 19 Orquesta de Cámara I.S.O. (Caja Suzuki, director)	Zuf. Jón. Brilant (Clasica)	Máxim. Buch. (Clasica)				
Movimiento I	E♭ 	ca. 8.05	ca. 8.35	ca. 8.52	Allegro giusto ♩ = 144	3 (6) 4 (8)	Forma Sonata	Flautín, Flauta 1,2, Oboe 1,2, Clarinete 1,2, Fagot 1,2, Corno 1,2, Trompeta 1,2, Timbales, Toms 4, Pandereta, Claves, Güiro, Redoblante con entorchado, Caja Clara, Crotales 1,2, Glockenspiel, Triángulo, Platos (sosp.) 3, Bongos 3, Xilófono, Celesta, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo
Movimiento II	C 	ca. 5.50	ca. 6.43	ca. 6.50	Molto moderato ♩ = 60	6 8	Forma Temaria Compuesta	Flauta 1,2 Oboe 1 Clarinete 1 Fagot 1 Corno 1 Platos 3 (sosp.) Triángulo Glockenspiel Celesta Arpa Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo
Movimiento III	E♭ 	ca. 7.45	ca. 7.33	ca. 7.54	Cadenza Libremente Capriccioso ♩ = 60	Cadenza	Forma Temaria Simple	Arpa
					Vivace ♩ = 168	3 (6) 4 (16)	Rondo de cinco Secciones ABACA	Flautín, Flauta 1,2, Oboe 1,2, Clarinete 1,2, Fagot 1,2, Corno 1,2, Trompeta 1,2, Timbale, Pandereta, Cajas Chinas, Claves, Toms 4, Caja Clara, Redoblante con entorchado, Bombo, Cencerro, Platos (sosp.) 3, Látigo, Güiro, Maraca, Bongos 3, Xilófono, Glockenspiel, Celesta, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo

Fuente: elaboración propia

5.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas

Si bien la obra no se define de manera completa de conformidad con la práctica tonal funcional, sí se identifican centros tonales en cada movimiento. Estos centros se podrían considerar como tonos en los que el discurso musical reposa o genera cadencias de llegada al final de las secciones o partes.

A partir del análisis realizado al Concierto para arpa y orquesta de Ginastera se identificaron los siguientes centros tonales por movimiento (tabla 13):

Tabla 13. Relaciones tonales de los movimientos del Concierto para arpa y orquesta de Ginastera

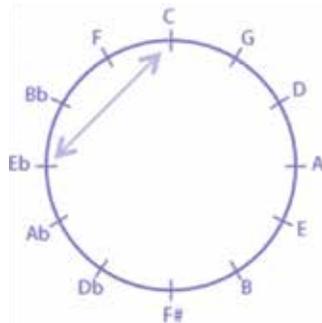
MOVIMIENTO	I	II	III
CENTRO TONAL	Eb	C	Eb

Fuente: elaboración propia

De la tabla anterior se podrían establecer algunas consideraciones al respecto:

Desde el punto de vista del análisis macroformal, se hace relevante la relación de tercera descendente entre los centros tonales del primero y el segundo movimientos. Dicha relación se comprende como una expansión del centro tonal inicial teniendo en cuenta, no solo el número de notas en común, sino su condición de cercanía como “relativo” del centro tonal del primer movimiento. Además, si retomamos la teoría de los ejes axiales de Lendvai, podríamos afirmar que ambos tonos pertenecen al eje de función tónica (figura 13).

Figura 13. Relaciones tonales del concierto desde el punto de vista de los ejes de Lendvai



Fuente: elaboración propia

Es importante resaltar que el centro tonal del tercer movimiento se configura como una recapitulación del tono principal del primero, lo que genera un procedimiento cíclico que permite relacionar el final de la obra con el principio de la misma (tabla 14).

Tabla 14. Relaciones tonales del concierto de Ginastera

MOVIMIENTO	I	II	III
CENTRO TONAL	Eb	C	Eb

Fuente: elaboración propia

5.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable

Según este factor, si bien la obra no exhibe elementos melódicos recurrentes entre los movimientos, sí se identifica un diseño melódico que caracteriza algunas de las melodías principales en los tres movimientos (figura 14).

Figura 14. Reiteraciones de diseño melódico en el concierto de Ginastera

Movimiento I
Arpa c. 3

Movimiento II
Contrabajo c. 1

Movimiento II
Arpa c. 45

Movimiento III
Arpa c. 17

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar en la figura, el diseño melódico recurrente que se muestra entre las notas señaladas por el corchete horizontal se determina por un movimiento de paso descendente, salto ascendente y paso o salto descendente.

No se puede pasar por alto el uso sistemático que Ginastera hace del arpegio mi-la-re-sol-si-mi, que coincide con la afinación de las notas al aire de la guitarra. Si bien no se abordan en nuestro análisis como un elemento recurrente en el Concierto para arpa y orquesta, sí es un elemento que, desde una mirada macro del estilo compositivo de Ginastera, es reiterativo en muchas de sus obras, lo cual nos podría acercar a futuras investigaciones sobre el análisis del estilo musical del compositor.

5.3 Relaciones de duración aproximadas

La duración aproximada de cada uno de los tres movimientos es como sigue:

Tabla 15. Relación de duración del concierto de Ginastera

MOVIMIENTO	VERSION Y DURACION APROXIMADA		
	Remy van Kesteren, arpa y la Orquesta de Cámara NJO. Clark Rundell, director*	Zoff, Jutta, Brilliant Classics**	Masters, Rache, Chandos***
I	ca. 8:05	ca. 8:35	ca. 8:52
II	ca. 5:50	ca. 6:43	ca. 6:50
III	ca. 7:45	ca. 7:33	ca. 7:54

Fuentes: *: Ginastera (s.f.b); **: Ginastera (s.f.c); ***: Ginastera (s.f.a)

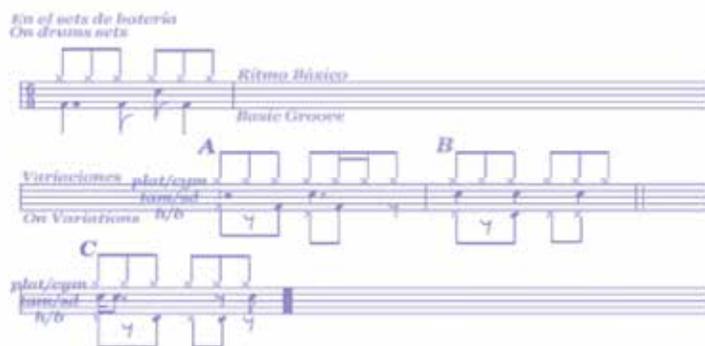
A partir de la duración indicada se puede encontrar que los movimientos extremos son los que mayor duración aproximada tienen, lo que indica una relación temporal entre ambos. También se podría considerar que el movimiento intermedio demuestra, una vez más, en el marco de la duración, una función que contrasta la relación de unidad que tienen los movimientos extremos.

Lo anterior también nos permite comprender el segundo movimiento como puente entre los movimientos uno y tres, debido a la similitud cronométrica y, además, temporal, tonal e instrumental de los mismos.

5.4 Relaciones de ritmo, tempo y métrica

En relación con el ritmo, no se podría pasar por alto la influencia que este factor tiene en la obra con respecto a la música tradicional argentina. Quizá sea el mismo uno de los más importantes con respecto a la unidad macroformal de la obra. De manera específica, hablamos de la influencia del ritmo tradicional llamado “chacarera” (figura 15), cuya particularidad métrica (3/4 y 6/8), y acentual se reconoce en el concierto de Ginastera, en particular en los movimientos I y III.

Figura 15. Esquema rítmico de la “chacarera” argentina



Fuente: Percussive Arts Society, Argentina Chapter (s.f.)

Si bien para esta segunda etapa del compositor, denominada de nacionalismo subjetivo, no se aplican de manera literal los ritmos y melodías tradicionales, sí hay una influencia que permite determinar relaciones con aires propios de la música tradicional argentina.

Los *tempi* de la obra se enmarcan dentro del estilo de la obertura italiana, esto es, rápido-lento-rápido, aspecto este que coincide con un tratamiento clásico de la estructura temporal de cada movimiento en la obra por parte del compositor.

En la siguiente tabla se relacionan las velocidades de cada movimiento:

Tabla 16. Relación de tempos del concierto de Ginastera

MOVIMIENTO	I	II	III	
Medida aproximada	Allegro giusto ♩=144	Molto moderato ♩=60	Cadenza Libremente capriccioso ♩=60	Vivace ♩=168

Fuente: elaboración propia

Una vez más desde la perspectiva de este factor, se ratifican las consideraciones planteadas antes con respecto a la relación entre los movimientos extremos de la obra y, por supuesto, también se confirma el papel intermedio de contraste que tiene el segundo movimiento.

Con respecto al análisis macroformal de la métrica, se podrían identificar las siguientes relaciones:

Tabla 17. Relaciones métricas del concierto de Ginastera

MOVIMIENTO	I	II	III	
Métrica	3/4 (6/8)	6/8	Cadenza	3/4 (6/16)

Fuente: elaboración propia

Es importante notar la permanencia del compás ternario durante toda la obra; de esta manera, según LaRue (2004), la obra tendría una estructura métrica global que se define ternaria y propulsiva en su temporalidad. Esto podría ser, en parte, por la influencia nacionalista del concierto con respecto al uso implícito de ritmos folclóricos argentinos en los movimientos.

5.5 Relaciones formales o estructurales

Los esquemas formales de cada movimiento se podrían comprender como se indica en la siguiente tabla:

Tabla 18. Relaciones formales del concierto de Ginastera

MOVIMIENTO	I	II	III	
Esquema formal	Forma sonata	Forma Ternaria compuesta <small>(Gómez-Vignes, 1988, p. 17)</small>	Forma Ternaria simple <small>(Gómez-Vignes, 1988, p. 17)</small>	Rondó de cinco secciones ABACA

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar en el cuadro anterior, todos los esquemas formales aplicados por Ginastera en cada uno de los tres movimientos tienen una característica recurrente: reexponer la sección inicial como fenómeno cíclico de cerrar con los elementos iniciales. Este procedimiento, no solo establece relaciones de unidad en el nivel de la mesoforma, sino que también, en gran escala, deja percibir tal regularidad.

Es importante notar, con respecto a este factor, el uso tradicional que hace Ginastera de los esquemas formales en cada uno de los movimientos del concierto.

5.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación

Para el análisis macro, es importante identificar la conformación instrumental de cada uno de los tres movimientos (tabla 19):

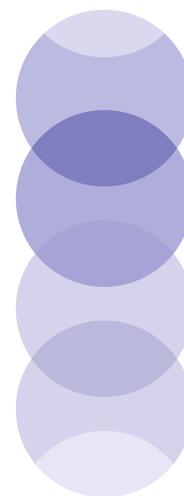
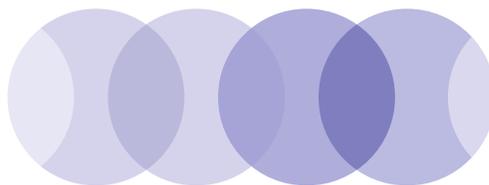


Tabla 19. Relaciones instrumentales entre los movimientos del concierto de Ginastera

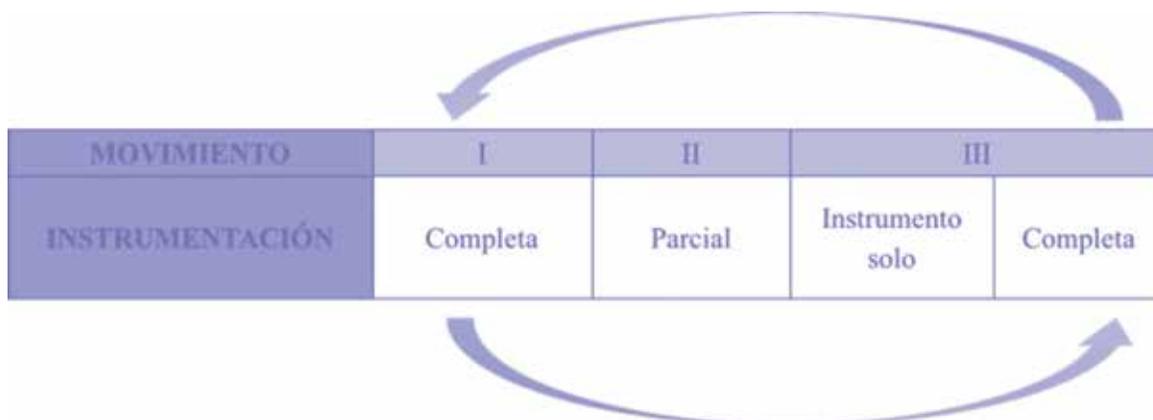
MOVIMIENTO	I	II	III	
			Cadenza	Vivace
Instrumentación	Flautín			Flautín
	Flauta 1,2			Flauta 1,2
	Oboe 1,2			Oboe 1,2
	Clarinete 1,2			Clarinete 1,2
	Fagot 1,2			Fagot 1,2
	Corno 1,2			Corno 1,2
	Trompeta 1,2			Trompeta 1,2
	Timbales		Flauta 1,2	Timbales
	Toms 4		Oboe 1	Pandereta
	Pandereta		Clarinete 1	Cajas Chinas
	Claves		Fagot 1	Claves
	Güiro		Corno 1	Toms 4
	Redoblante con entorchado		Platos 3 (sosp.)	Caja Clara
	Caja Clara		Triangulo	Redoblante con entorchado
	Crotalos 1,2		Glockenspiel	Bombo
	Glockenspiel		Celesta	Cencerro
	Triangulo		Arpa	Platos (sosp.) 3
	Platos (sosp.) 3		Violín I	Látigo
	Bongos 3		Violín II	Güiro
	Xilófono		Viola	Maraca
	Celesta		Violonchelo	Bongos 3
	Arpa		Contrabajo	Xilófono
	Violín I			Glockenspiel
	Violín II			Celesta
	Viola			Arpa
	Violonchelo			Violín I
	Contrabajo			Violín II
				Viola
			Violonchelo	
			Contrabajo	

Fuente: elaboración propia

Una característica importante que nos muestra un grado de unidad general, de acuerdo con la instrumentación, es la condición típica en el género concierto relacionada con el uso del instrumento solista. En todos los tres movimientos de la obra aparece el arpa como instrumento protagonista, lo cual, desde una mirada macroformal, es la tímbrica que cohesiona, aportando un alto grado de unidad en medio de los diferentes contrastes musicales que plantean todos los movimientos.

Como se puede observar en la tabla 19, a partir de la instrumentación también se identifica un contraste, sobre todo en el número de instrumentos del segundo movimiento y el inicio del movimiento tres. Por su parte, los movimientos extremos, tanto el primero como el tercero (*vivace*), se relacionan, no solo por la cantidad de instrumentos, sino también por la cualidad de los mismos.

Tabla 20. Relaciones cíclicas en el tratamiento de la instrumentación del concierto de Ginastera

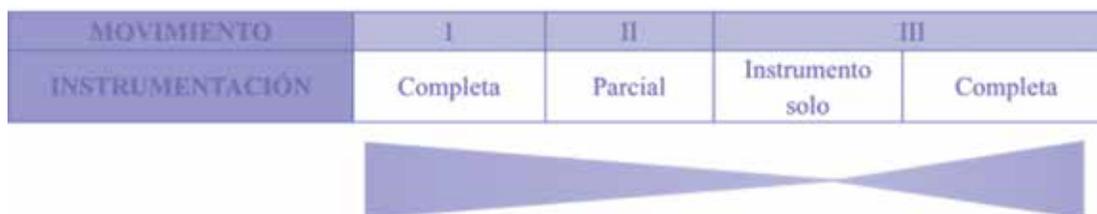


Fuente: elaboración propia

De esta forma, se podría concluir que la obra, de acuerdo con el factor del timbre, la instrumentación y la orquestación, tiene un tratamiento cíclico reiterativo de cerrar como se inicia; además, coincide con la idea de LaRue (2004) a partir de la cual se percibe un decrecimiento instrumental hasta la primera parte del movimiento tres y un crecimiento después de la *cadenza*; esto, por la condición del último movimiento a partir del *vivace*, de caracterizarse como la parte de la obra con mayores recursos instrumentales, sobre todo con la variedad de instrumentos de percusión.

Las anteriores consideraciones podrían expresarse como se ilustra en la siguiente tabla:

Tabla 21. Relación de crecimiento desde la instrumentación del concierto de Ginastera



Fuente: elaboración propia

5.7 Relaciones extramusicales

A simple vista, podríamos afirmar que, desde la perspectiva de lo extramusical, la obra no tiene ninguna relación, ya que no se asocia en forma expresa con algún tipo de referente o recurso que no sea netamente musical. Sin embargo, si nos apropiamos de la idea a partir de la cual la postura nacionalista del compositor al utilizar aires relacionados con el folclor argentino podría determinarse como un factor que, si bien no es programático o incidental, sí determina una influencia en el proceso creativo de la composición, entonces podríamos concluir que, desde una postura quizá antropológico-social del compositor, por medio de la cual se hacen tratamientos del folclor argentino en la creación, la obra estaría cohesionada por dicha postura para generar, a su vez, un alto grado de unidad extramusical en todos los movimientos del concierto para orquesta op. 25 de A. Ginastera.

Lo anterior se fundamenta desde una mirada del nacionalismo, que va más allá de los parámetros netamente musicales y trasciende hacia una postura compositiva que se relaciona con el uso de diversas construcciones culturales, que se acogen en una comunidad específica como propios, y que determinan una incidencia en los procedimientos creativos de un compositor para dar cuenta, desde los puntos de vista objetivo o subjetivo, de una condición o característica regional a partir de lo tradicional o folclórico.

CONCLUSIONES

Cuando se habla de dimensiones micro, meso y macro, queda claro que son variables relativas de medición analítica que toman sentido solo en un contexto particular y específico que el analista establece para la aplicación de su metodología. La macroforma se entendería así como una dimensión que establece nuevos alcances en la reflexión analítica sobre las obras musicales. Por lo menos para nuestro trabajo, este fue el marco sobre el que se trató de abordar el análisis macroformal.

Consideramos que la metodología de análisis propuesta funciona, para el análisis macroformal, como un proceso que permite el acercamiento a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos. Sin embargo, se considera necesario, no solo profundizar en cada uno de los factores de análisis, sino también ampliarlos con otros nuevos, con el fin de expandir la comprensión macroformal de las obras. En este sentido, es importante que se tomen en cuenta elementos wque, de acuerdo con la percepción (Grauer, 2000), puedan enriquecer la propuesta, ya que muchos de los procesos analíticos aplicados en nuestro trabajo establecen una relación directa con la experiencia estética que los oyentes pueden tener, relacionada con sus formas de percibir las obras como un todo en sí mismo.

Concluimos que la propuesta de análisis, tal como se aplicó en el op. 25 de A. Ginastera, puede ser aplicada a diversos repertorios, tanto en el aspecto histórico como en el geográfico y el estilístico. La metodología

establece tal flexibilidad, desde las perspectivas de los factores, que permite indagar las relaciones de unidad en repertorios variados sin discriminar el tipo de lenguaje o estética compositiva. Esperamos, con esta propuesta, haber aportado a las reflexiones metodológicas del análisis musical en las dimensiones macroformales, aspecto que, por lo demás, es necesario seguir investigando como un campo del análisis musical que merece ser estudiado.

REFERENCIAS

Bach, J. S. (s.f.a). *Concierto brandemburgués N° 3*. Versión de Freiburger Barockorchester; Hans Hadulla, director. Recuperado el 14 de abril de 2015, de: https://www.youtube.com/watch?v=QLj_gMBqHX8

Bach, J. S. (s.f.b). *Concierto brandemburgués N° 3*. Versión de Gustav Leonhardt, Lamon. Recuperado el 14 de abril de 2015, de: <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=886443571754>

Bach, J. S. (s.f.c). *Concierto brandemburgués N° 3*. Versión de Münchener Bach-Orchester; Karl Richter, director. Recuperado el 14 de abril de 2015, de: <https://youtu.be/Ehbar90jHz8?t=1957>

Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Burnett, H., & Nitzberg, R. (2007). *Composition, chromaticism and the developmental process. A new theory of tonality*. Aldershot: Ashgate

De La Motte, D. (1998). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.

Epstein, D. (1980). *Beyond Orpheus. Studies in musical structure*. Cambridge, MA: Oxford University Press.

Ginastera, A. (s.f.a). *Concierto para arpa y orquesta, op. 25*. Versión de Masters, Rache, Chandos. Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=CHAN9094>

Ginastera, A. (s.f.b). *Concierto para arpa y orquesta*, op. 25. Versión de Remy van Kesteren, arpa y la Orquesta de Cámara NJO; Clark Rundell, director. Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: https://www.youtube.com/watch?v=UaM3p_PYFE

Ginastera, A. (s.f.c). *Concierto para arpa y orquesta*, op. 25. Versión de Zoff, Jutta, Brilliant Classics . Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: <http://eafit.naxos-musiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=BC9438>

Gómez-Vignes, M. (1979). *La sinfonía. Colombia: Instituto colombiano de cultura* (Colcultura).

Gómez-Vignes, M. (1988). *Curso de formas musicales* (apuntes de clase sin editar). Medellín: Universidad EAFIT.

Grauer, V. A. (2000). *A field theory of music semiosis. Part one*. Recuperado el 14 de abril de 2015, de: <http://www.eunomios.org/contrib/grauer1/grauer1.html>

Guzmán, A. (2011). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Kühn, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

Kühn, C. (2003). *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Madrid: Idea Books.

LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Madrid: Idea Books.

Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók. Análisis de su música*. Madrid: Idea Books.

Lester, Joel. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Percussive Arts Society, Argentina Chapter (s.f.). *Ritmos argentinos*. Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: <http://community.pas.org/Argentina/ritmosargen>

Taylor, B. (2010). *Cyclic form, time, and memory in Mendelssohn's A-minor quartet, op. 13. The Musical Quarterly*, 93(1), 45-89.

Yepes Londoño, G. A. (2011). *Cuatro teoremas sobre*

la música tonal. Cuadernos de investigación, 87. Medellín: Universidad EAFIT. Recuperado el 14 de marzo de 2015, de: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/cuadernos-investigacion/article/download/1310/1181>