
LA ARTICULACIÓN RÍTMICA EN LA MÚSICA *

Wallace Berry

Este estudio está ordenado en tres partes: en primer lugar, voy a identificar ciertas ideas previas que tomaré como punto de partida, exponiendo así algunas cuestiones fundamentales que crean problemas con frecuencia en los estudios de ritmo y de métrica; un segundo segmento examina algunas de estas cuestiones por medio del análisis de dos piezas, ambas tratadas ampliamente en estudios analíticos; y finalmente voy a enumerar brevemente ciertas conclusiones a las que he llegado.

SUPOSICIONES IMPLÍCITAS

Concibo el ritmo como la articulación del tiempo por acontecimientos de alguna clase particular. Con lo que sugiero que existen numerosas corrientes rítmicas interactuantes o unificadoras en cualquier estructura individual; también reconozco la existencia de un agregado rítmico total formado por todos los acontecimientos de todos los elementos actuantes, agregado que, en piezas interesantes, será, por lo general, un ritmo de complejidad desconcertante.

Considero que el metro ¹ es una puntuación del tiempo por acontecimientos de la clase “acento”. Sin adentrarnos más en este contexto preliminar,

* *Metric and Rhythmic Articulation in Music*, en *Music Theory Spectrum* 7 (1985), págs. 7-33.

1. A lo largo del artículo el autor emplea el término *meter*, que habitualmente se traduciría por compás, para referirse a la forma en que se organizan, interactúan, etc., los acontecimientos pertenecientes a niveles distintos del de la superficie; forma que el autor considera análoga a la que, con respecto a los elementos pertenecientes a dicha superficie, supone el compás. Para referirse a éste, emplea construcciones más o menos complejas que he traducido de forma casi sistemática por compás. Por diversas razones, he empleado el término “metro” para traducir *meter*; esto puede chocar al lector, ya que en castellano metro se utiliza generalmente como sinónimo de compás, pero ninguna de las otras posibilidades que he considerado se adaptaba mejor a los distintos contextos en que aparecía el término original.

La analogía existente entre metro y compás hace que en algunos casos el autor emplee el primer término para referirse a los acontecimientos de la superficie, principalmente cuando hace consideraciones abstractas acerca de éstos, o cuando el compás real y el escrito no coinciden. Por la misma razón, lo que dice el autor en determinados momentos parece adaptarse tan bien a los fenómenos que se dan en la superficie, que podemos no advertir que, en realidad, a lo que se refiere es a lo que acontece en niveles más profundos de la estructura. (N. del T.)

cito unos compases de Haydn (ej. 1) como ilustración de una inequívoca serie de acentos (puntos en que quedan al descubierto las articulaciones de un determinado nivel de la estructura) debidos a propiedades contextuales intrínsecas. Más adelante me referiré a otro aspecto del metro, aspecto al cual atribuyo una enorme importancia: el metro como asociación interactiva de impulsos distintos pero funcionalmente interdependientes.

Ejemplo 1

Haydn. Sonata en re mayor,
H. XVI, 37. Finale



acentos de altura, duración, disonancia y anacrusa

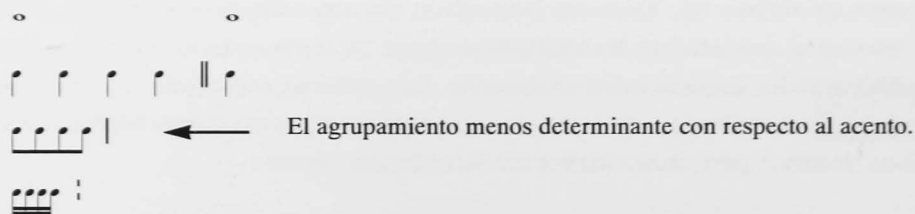
El problema del acento. Con respecto a esa articulación recurrente que es el compás, ¿qué factores específicos determinan la sensación de agrupamiento? En el ejemplo 2, podemos observar que el primer compás posee un impulso melódico que subrayan la textura, la tesitura relativamente alta, la duración, y el hecho de que lleguemos a él por medio de una anacrusa (la anacrusa da sustancia al acento tras la línea divisoria, como demuestra el hecho de que si la omitimos se produciría el efecto contrario). Debo decir que el ritmo armónico, como el motívico y otros, coincide con frecuencia con el metro, aunque a veces constituye un modo de articulación distinto, sutilmente opuesto, como en los compases 5-6.



Ejemplo 2

Chopin, Preludio en mi menor, op. 28, nº4, cc. 1-6.

Acentos de duración y anacrusa (a lo largo de todo el ejemplo) y altura (c. 1); los cambios del bajo son, normalmente, complementarios y corroboran dichos acentos (no obstante véanse los cc. 4-5). A la derecha, el metro en su aspecto periódico, como sistema de pulsos y pulsos amplificados en distintos niveles (en este contexto encontramos cuatro niveles); se representan unidades superficiales y otras más profundas que responden a un esquema fuerte-débil análogo.



La cuestión del acento puede plantearse también del modo siguiente: ¿Qué significa el “uno” -el “uno” de contar- en la unidad métrica? El término de Riemann “*Hervortreten*”, “dar un paso al frente”, es sugerente. Además, muchos comienzos de compás podrían ser adecuadamente descritos como una fusión de final y punto de partida, como consecuencia de la anacrusa y del impulso de la primera parte del compás. Si el “uno” de la unidad métrica se define como un impulso relativamente fuerte, queda aún el espinoso asunto de las razones que determinan la formación del acento: en principio, estas razones tienen que ver con propiedades como *más largo*, *más alto*, *más esto* o *más aquello*.²

Volveremos más adelante en este estudio al tema del acento; sólo quiero hacer notar aquí su complejidad e importancia, al tiempo que llamo la atención sobre algunos de sus aspectos. Claramente, necesitamos saber más sobre la experiencia del acento como determinante del agrupamiento.

Función tonal y acento. ¿Denota “peso” -acento en algún sentido- el I en la música tonal, como con frecuencia se supone? Soy de la opinión de que la primacía obvia del I en las estructuras tonales no debe confundirse con su variable importancia métrica. La consideración teórica de este tema ha estado, creo, muy influida por los primeros estudios de Edward T. Cone y Roger Sessions, que ven la cadencia como una especie de acento. Ambos examinan un cierto número de tipos de “acento” o “parte fuerte”, incluyendo, en el caso de Sessions, un “acento de peso” caracterizado como “el acento rítmico principal, que se corresponde con el final de una ‘frase’ musical”³ y, en el caso de Cone, un fenómeno comparable: “Por parte fuerte estructural, (...) entiendo (...) fenómenos como la articulación por la que identificamos el acorde cadencial de una frase, el peso que nos hace sentir que la segunda frase de un periodo es la resolución de la primera.” (Aquí la asociación de peso y tónica es explícita.) Y más adelante en el mismo artículo, “la cadencia es el punto de la frase en que el énfasis rít-

2. Véase *Structural Functions in Music* del autor de este artículo (Nueva York: Dover Publications, 1987), cap. 3; véase también, de William Benjamin, *A Theory of Musical Meter* (*Music Perception 1*, n° 4 [1984]; págs. 355-413), que contiene un importante y enjundioso estudio de las razones que determinan la formación del acento (especialmente las págs 358-371).

3. *Harmonic Practice* (Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1951), pág. 83.

mico y la función armónica coinciden”.⁴ Reconozco que Cone y Sessions, en estos estudios exploratorios, ya lejanos, consideran el acento en sentido diferente al de mi iniciador métrico, aunque términos como el “énfasis rítmico” de Cone seguramente denotan algo con consecuencias métricas.

El ejemplo 3 indica que ambos emplazamientos de la barra de compás son plausibles, y que dependen de las propiedades de acontecimientos distintos de sus posiciones o sus funciones tonales. Hay que señalar que la versión que coloca los acentos agógicos sobre las disonancias tiene un efecto general más “activo”.

Ejemplo 3

La relación entre peso acentual y función tonal es el tema de un estudio reciente de William Caplin titulado *Tonal Function and Metrical Accent: A Historical Perspective*.⁵ En una interesante observación, Caplin indica que Hugo Riemann parece partir de la opinión de que la tónica implica un acento métrico cuando cita ejemplos en los que el acento dinámico sobre una disonancia armónica contradice aparentemente la línea divisoria, aunque, como Caplin señala, Riemann no lleva esto tan lejos como para concluir que el compás queda así dislocado. Caplin se refiere aquí al tratado de Riemann *Musikalische Dynamik und Agogik*, que cito a continuación; Riemann está hablando más de necesidades interpretativas que del metro, pero quisiera extender el alcance de su comentario referido a la *op. 31 n° 1*, con el ejemplo 4:

Ejemplo 4

Beethoven,
Sonata en sol mayor
op. 31, n° 1.
Segundo movimiento

Adagio grazioso

4. *Analysis Today*, *Musical Quarterly* 46, n° 2 (1960) págs. 182-83. En este influyente estudio, Cone hace notar (pág.85), con respecto a su caracterización de Stravinsky como un compositor de “parte fuerte”, que se puede encontrar una excepción en el acento de final de frase (debido al cambio de modo y al de la orquestación) de la palabra *Domínium*, al principio del último movimiento de la *Sinfonía de los Salmos*. Creo que esto matiza de forma significativa la visión del peso inherente a la acción cadencial misma, ya que Cone cita aquí propiedades específicas de un particular evento cadencial al margen de su función tonal.

5. En *Music Theory Spectrum* 5 (1983) págs. 1-14.

“El paso de un acorde consonante a uno disonante requiere una ejecución más fuerte del último, mientras que la resolución de una disonancia es siempre una formulación negativa, la solución de un conflicto, y, por tanto, requiere un *diminuendo* en la interpretación, (compárese mi empleo, en circunstancias similares, de los términos “progresión” desde I y “recepción” hacia D). Cuando en la penúltima unidad de tiempo de un motivo o frase no muy enérgico aparece una disonancia que resuelve en la última unidad de tiempo, el punto culminante dinámico quedará casi siempre desplazado de la última unidad a la anterior.”⁶

El *sforzando* (ej. 4) es de Beethoven; las claramente inevitables indicaciones *crescendo-decrescendo* son de Riemann. Riemann parece satisfecho de que el “acento” natural de la tónica en que resuelve la disonancia quede sin perturbar. Debo decir que, aunque sería absurdo sugerir que en el compás 57 se produzca el desplazamiento de una línea divisoria ya firmemente establecida, sin embargo ocurre algo métricamente activo: la línea divisoria se “tambalea” un poco, hecho al que cabe atribuir gran parte de la vitalidad de la retórica musical clásica incluso en los niveles métricos más superficiales, creando una sutil y velada contradicción con respecto al compás establecido, a pesar de la tónica. El acento que produce la fluctuación lo hace por razones de dinámica, de altura, de disonancia y por estar soportado por una anacrusa; no depende de la función tonal en sí (se debe destacar que, en el ejemplo de Beethoven, después de los compases citados se producen agrupamientos de dos en dos).

Estructura interna de la unidad métrica. Como mejor se concibe el aspecto periódico de la estructura métrica es como una pulsación expandida, y lo que es especialmente interesante del metro es la asociación de impulsos interactivos que se produce dentro de esta unidad métrica articulada y dinámica, que se estructura como un patrón integrado por tendencias orgánicamente interfuncionales. Este es el aspecto del metro que resulta extensible de forma jerárquica, y que lo hace vitalmente funcional, no un mero marco de referencia. La animación de la música se debe en gran parte a esta propiedad del metro, en contraste con ese otro aspecto del metro que es rígidamente inanimado, una pulsación periódica y uniforme.

En otro lugar he examinado lo que llamo las “funciones” de impulsos interdependientes, que engloba a la unidad métrica, como una interrelación de acciones *hacia* y *desde* puntos formales de la obra, que dan cuenta de lo orgánico y dinámico de la estructura métrica.⁷ Estas interrelaciones, las de las funciones tonales, son un elemento necesario de lo que percibimos como el fluir y refluir de la música, como lo es la corriente dirigida de intervalos temporales, crecientes o decrecientes, que articula el metro.

6. *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hamburgo; D. Rahter, 1884) págs. 187-88.

7. *Structural Functions*, págs. 326-34.

La figura 1 es una imagen de la estructura interna de la unidad métrica vista de forma abstracta. De los impulsos característicos sólo el iniciativo, la parte fuerte, es activo (el *Her-vortreten* de Riemann, un golpe acentual, una descarga de energía, por así decirlo). Los otros impulsos funcionales son corrientes generalmente compuestas por ataques de nivel menor: el *hacia* anticipativo, el *desde* reactivo, y el final conclusivo que dispersa el acento inicial con que comienza la unidad métrica. Como sabemos por experiencia, los compases concluyen, en general, con una tendencia renovada hacia el acento siguiente.

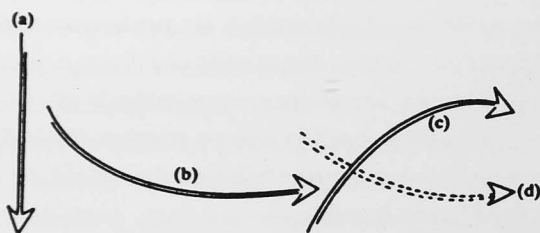


Figura 1

- (a) acento métrico iniciativo; parte fuerte
- (b) impulso reactivo *desde*; parte(s) débil(es)
- (c) impulso anticipativo *hacia*; anacrusa
- (d) impulso conclusivo (final, reactivo)

Por tanto, la “gestalt” (esquema, forma, imagen) métrica es esencial para mí como un factor de definición primordial, como poderoso foco de atención, y como factor de agrupamiento inconfundible.

Las afirmaciones de Carl Schachter acerca del metro no coinciden sustancialmente con las mías, pero él examina los ritmos tonales desde el punto de vista del reparto de las duraciones entre las funciones tonales y desde el punto de vista de las tendencias motrices (similares presumiblemente al “positivo” y al “negativo” de Riemann) de éstas. Tal y como yo lo entiendo, Schachter ve, además de las “implicaciones rítmicas de la repetición y la asociación tonales”, un aspecto rítmico adicional, pues considera que “en el sistema tonal, el punto crucial (es decir, donde el movimiento *desde* se convierte en movimiento *hacia*)” tiene “consecuencias rítmicas” de cierto tipo.⁸

En relación con mi planteamiento, me gusta la calificación de Schachter del metro según dos aspectos: “Cuando hablamos de ‘metro’ normalmente queremos decir algo más que la división del tiempo en segmentos iguales (o equivalentes); hablamos de un esquema compuesto de impulsos fuertes y débiles en algún tipo de alternancia regular.”⁹

8. *Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study*. *The Music Forum* 4 (1976); pág. 314.

9. *Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction*. *The Music Forum* 5 (1980); pág. 231.

Estos dos aspectos del metro, que considero de la máxima importancia, son también aplicables a otros agrupamientos rítmicos (claramente a los de la armonía tonal); y nos dicen algo acerca de la antigua percepción de la música como algo en un tiempo continuo y puntuado por acontecimientos contiguos.¹⁰

Periodicidad y fluctuación en la superficie. He cuestionado la suposición de que el aspecto de puntuación temporal del metro (para mí, de acento a acento) sea necesariamente regular, ni siquiera en el nivel del compás. Vuelvo al *Preludio op. 28, n.º 4* de Chopin, donde la periodicidad es, en este sentido, una serie de “pulsos amplificados” en cierto número de niveles (una inflación de la pulsación periódica fundamental, un poderoso marco de referencia, pero que, en sí, carece por completo de interés). En el ejemplo 2, hago una lista con algunas de las condiciones de acento evidentes mediante las que se articula el compás escrito, y una representación ordenada de los niveles de pulsación que se pueden distinguir en la pieza, entre los que se encuentra el compás escrito (más tarde hablaremos del de las redondas, que expresa el metro del nivel correspondiente a la frase).

El ejemplo 4, por otro lado, sugiere fluctuaciones en una suerte de medio relieve. Situaciones más extremas muestran, en contextos móviles, grupos formados en torno a los acentos, que se oponen deliberadamente al compás escrito, por lo general seguidos de un proceso de resolución que aclara de nuevo el orden establecido. Hay una oposición de este tipo al principio del ejemplo 5, a la que sigue la fluctuación que afirma, en el compás 5, la línea divisoria y el compás escritos.

Allegro molto

Ejemplo 5

Chopin, *Preludio en re mayor*
op. 28, n.º 5; cc. 1-5

acentos de duración (altura), articulación y disonancia, corroborados por el agrupamiento motivico.

* efecto decelerador de la unidad de cinco semicorcheas.

¹⁰ Véase Lewis Rowell, “The Subconscious Language of Musical Time”, *Music Theory Spectrum* 1 (1979); págs. 96-106. En este estudio, Rowell observa que “el problema central es éste: ¿cómo reconciliar la continuidad musical, percibida como movimiento, con la estructura de pulsos de la música...?” A este respecto se refiere a las antiguas consideraciones chinas del tiempo como algo “continuo y compartimentado” a la vez (pág. 98).

Mi lectura es que los compases 1-3 son métricamente periódicos aunque no coincidan con el compás escrito, y que es el agrupamiento ligeramente ampliado del c. 4 lo que “modula” hacia el acento de la primera parte del c. 5 (inmediatamente se produce una nueva fluctuación). Son tantos los acentos contradictorios a lo largo de la pieza (los grupos de 2 iniciales y las fluctuaciones siguientes), que se puede dudar que haya esquema métrico perceptible alguno, aunque hay un acorde decisivo que resuelve tras la línea divisoria situada cuatro compases antes del final. He llegado a la convicción de que este tipo de circunstancias, de las que a menudo se tiene una conciencia vaga frente al compás previamente establecido, son bastante comunes, y son, a menudo, lo que da vida a la estructura. Comprender esto es de vital importancia de cara a la interpretación. Como considero que el acento es el determinante métrico principal, no creo que el metro quede suspendido o interrumpido en estos contextos fluctuantes.

Fluctuación métrica procesiva; disonancia métrica. ¿Qué hipótesis podemos aventurar con respecto a los procesos expresivos resultantes de la fluctuación del compás? Por fluctuación procesiva entiendo aquella que posee una direccionalidad deliberada: unidades que se alargan o acortan creando efectos de retardo o aceleración patentes; el primero, por ejemplo, delata una tendencia cadencial, y el segundo es típico de los desarrollos a cualquier nivel o escala. Consideremos el ejemplo 6, citado a menudo en estudios sobre métrica. Si el *sforzato* de Mozart, en medio relieve, y mi interpretación pueden considerarse legítimos, los acentos “dinámicos” crean un “contra-compás” bastante perceptible, la fluctuación sería procesiva porque el grupo de 6 que sigue a los dos grupos asimétricos de 5 es cadencial, es decir, produce un retraso desde el punto de vista métrico, y sirve de soporte a la función cadencial, expresada tonalmente por la aproximación al V de *si b* y, temáticamente, por la repetición inmediata del motivo fluctuante. De igual modo, dicha repetición reanuda el proceso de desarrollo con la secuencia opuesta 6-5: una aceleración. Creo que la música, incluso la que parece uniforme desde el punto de vista métrico, está repleta de este tipo de tendencias procesivas organizadas de modo comparable; tendencias que se dirigen hacia -o provienen de- estados de relativa actividad o reposo. Esta movilidad con respecto al compás contiene un factor de “disonancia”, por así decirlo, en el aspecto métrico, aspecto del desarrollo que es complementario de la fluctuación tonal y que está sujeto a notables tendencias de resolución (véanse los ej. 4, 5, 7 y 9). La verdadera naturaleza de la fluctuación métrica depende por lo general de sutilezas de inflexión en la ejecución.

El preconditionamiento en la experiencia de la fluctuación métrica. ¿Es decisivo el preconditionamiento con respecto a la fluctuación métrica en un contexto determinado? En el ejemplo 5, la referencia métrica es en sí misma bastante vaga. Por el contrario, el ejemplo 7 es, como los ejemplos 4 y 6, más característico de la música tonal: la anomalía métrica se ve desde la perspectiva de un agrupamiento bien preconditionado, el metro incon-

Mozart, Cuarteto con piano en sol menor, K. 478. Primer movimiento

Ejemplo 6

(El grupo de 6 de la fluctuación 5-5-6 está todavía vigente en la tentativa cadencial del c. 61 prolongando el descenso de la voz superior.

Área de fluctuación métrica frente a una base previamente establecida: acentos de altura, articulación, *sforzato* y duración.

gruente, en medio relieve; se percibe contra una medida claramente establecida, lo cual crea de forma sutil una sensación de flexibilidad a la que el intérprete no debe resistirse si no quiere ahogarla. Estos ejemplos, por tanto, no plantean problemas serios de orientación métrica; los acontecimientos dan momentáneos “tirones” a la línea divisoria en una dirección u otra, pero la línea divisoria es reafirmada sin demora.

Ejemplo 7

Bach (?), Preludio para órgano en do mayor BWV 567

Sin embargo, hay veces en que el propósito compositivo es el de expresar una cierta ambigüedad métrica, como en el ejemplo 5 o en el tema de Beethoven citado en parte en el ejemplo 8, y que aparece en *Der freie Satz* como un caso de los que Schenker denominaba “situaciones rítmicas antimétricas” (en traducción de Oster). Schenker comenta: “La forma del comienzo se mantiene con valentía a lo largo del tema e incluso en las variaciones. Por lo que tanto los intérpretes como los oyentes tienden a confundir las partes del compás.”¹¹

Ejemplo 8

Beethoven, Cuarteto en mi bemol mayor op. 74. Cuarto movimiento

Allegretto con variazioni

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 10. It begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and rests. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the first staff in measure 5. Above the first staff, there are markings for measure numbers 3, 5, and 7. The second system covers measures 11 through 14. It begins with a forte (*f*) dynamic. A *pp* (pianissimo) marking is placed above the first staff in measure 11. Measure 10 is marked with a double bar line and repeat dots, indicating a first ending. Measure 11 is marked with a double bar line and repeat dots, indicating a second ending. The tempo is indicated as 'Allegretto con variazioni' at the top.

El metro en grupos de 2 está perfectamente claro, pero la posición de la línea divisoria resulta confusa porque el descenso de tercera del motivo se produce contra unas voces inferiores completamente inmóviles. Debo discrepar aquí con el comentario de Schenker de que esta circunstancia se extiende por todo el movimiento, ya que cuando el motivo cambia de dirección en el compás 7, y con el acento de altura, textura y duración del compás 8, la línea divisoria parece enfatizada, al menos de forma provisional.

El metro y otros modos de agrupamiento. Si queremos aprehender (en el análisis y en la experiencia) las complejidades manifiestas de la estructura rítmica, debemos considerar

11. *Free Composition*, trad. de Ernst Oster (Nueva York; Longman, 1979), pág. 123, referente a la fig. 146, cj. 4.

el metro de forma aislada, independientemente de que otros elementos divisores lo corroboren generalmente, o puedan prevalecer sobre él en los casos en que éste no resulte decisivo.

He aquí, una cuestión realmente crítica, la de la distinción necesaria entre el metro y otros tipos de agrupamiento. Es por lo que, de forma insistente, establezco la distinción entre la observación de que el agrupamiento armónico (o bien motivico, o de alguna otra clase) causa el agrupamiento métrico y la formulación habitual de que, generalmente, la armonía y otros elementos se adaptan al metro y lo corroboran.

Soy de la opinión de que el metro y la forma (motivo, frase y demás) no coinciden de modo invariable, sobre todo en el nivel de la frase y en niveles superiores, y que estas acciones contrapuestas son cruciales desde el punto de vista de la vitalidad rítmica de la música. Es fascinante (y concuerda, creo, con la experiencia) concebir la música interesante como una red de articulaciones rítmicas *inter-*, *contra-* y *co-*activas que siguen líneas de agrupamiento en las que participan todos los elementos pertenecientes al contexto. Gran parte de las dificultades que surgen en los estudios sobre ritmo, lo hacen por no haberse establecido distinciones claras entre los diferentes modos de agrupamiento, y por asociarse el compás, por definición, con los factores de agrupamiento coincidentes.

El ejemplo 9, que proviene de un movimiento que se cita con frecuencia por su interés, muestra la acción contrapuesta de diferentes modos de agrupamiento: el ritmo armónico, que coincide con el compás escrito; el motivo, que abarca dos compases; y un metro en la voz superior articulado por medio de acentos (principalmente acentos de resolución de la anacrusa, acentos de altura, de duración, de textura y de intensidad dinámica) que traza un ascenso por grados conjuntos seguido de un área de ampliación y resolución. Cualquiera puede oír con claridad la periodicidad de la articulación armónica. Pero es la falta de congruencia entre este hecho y el agrupamiento métrico creado por los acentos lo que da que pensar: el motivo y la armonía no se adaptan entre sí desde el punto de vista métrico. La forma en que esto se lleve a cabo en la interpretación es, por supuesto, crucial, y más aún, si cabe, en el sorprendente ejemplo del que tratamos a continuación (ej. 10).

(hacia una unidad ampliada de 3+2, cc. 5-6, que resuelve en el c. 7)

Ejemplo 9

Mozart, Sinfonía en do mayor
K. 551 "Júpiter".
Segundo movimiento.

Para mi oído, este pasaje es todavía más equívoco que el de Mozart. La armonía, en los compases 1-2, cruza la línea divisoria, con lo que el agrupamiento armónico contradice sutilmente el compás justo en el punto en que tiene lugar la parte fuerte. Con respecto a los acentos, hay, por un lado, una marcada articulación dinámica y de la textura en la primera negra. Por otro lado, la figura con puntillo de la voz superior tiene, como la de Mozart, carácter de anacrusa, y prepara un acento en la segunda negra de la voz superior que podría desplazar la parte fuerte del compás; dicho acento se produce por altura, por salto y por disonancia. Quizá se pueda ver -y reflejar en la ejecución- una tendencia a resolver sobre la segunda semifrase, con un proceso de disminución de los saltos hacia la segunda negra en los compases 1, 2 y 3.

Ejemplo 10

Haydn, Sonata en do mayor H. XVI, 35. Segundo movimiento.

Adagio

The image shows a musical score for a piano and violin duo. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a dynamic marking of *mf* and the violin part with a dynamic marking of *p*. There are various musical notations including slurs, trills, and a fermata. The second system continues the musical notation for both instruments.

En el ejemplo 11, el metro auténtico es corroborado por la armonía, mientras que la estructura motívica (nítidamente perfilada por los silencios) coincide con el compás escrito, pero se opone a los anteriores.¹²

12. La acción armónica “positiva/negativa” de Riemann es evidente aquí en algunos niveles: el movimiento “positivo” hacia el V tiene lugar en el c. 1; abarca toda la primera semifrase (cc. 1-4), y es la base de los cc. 1-13, tras los cuales se reanuda el tema. Aunque la dominante disonante puede, por supuesto, determinar un acento, no es la función tonal misma la que crea el impulso métrico en la ambigüedad del primer plano. El acento desplazado que sentimos desde el comienzo es atribuible a otros factores. Coincido con el análisis que hace de este pasaje Benjamin (*op. cit.*, 370), al que cito: “Si tuviésemos que considerar los tres primeros compases (...) como un grupo [es decir, como una estructura motívica], sin tener en cuenta los acentos, podríamos oír el silencio final de cada compás como un grupo ‘nulo’ independiente (...) y acabaríamos con un compás de 6/8. El hecho de que nos sintamos poco inclinados a hacer esto es el resultado de dos factores: el primero es otro tipo de agrupamiento, llamado ritmo armónico, que enlaza los eventos a pesar de los silencios (...); y el segundo, y más importante, es la sucesión de intervalos temporales entre los ataques que, sin tener en cuenta la semicorchea del compás 2, es 1,2,1,2,1,2, etc., lo cual coloca un (inadvertido) acento de duración sobre la segunda parte del compás escrito. En conjunto, estos factores materializan un compás de cuya parte fuerte coincide con la segunda del compás escrito.” Yo lo expresaría de forma algo diferente, diciendo que el compás “desplazado” (producido por acentos agógicos, de disonancia e inicialmente de altura) coincide con el ritmo armónico y queda, por tanto, reforzado. El consecuente es una resolución en la que el acento recae sobre la primera parte del compás escrito. A modo de aclaración, colocamos signos de respiración en correspondencia con las líneas divisorias.

Largo, con espressione

Ejemplo 11

Beethoven, Sonata en mi bemol mayor op. 7. Segundo movimiento.

El tema crucial de la estructura tonal como determinante rítmico será tratado a continuación *in extenso*, especialmente en lo que se refiere a la estructura tonal profunda, al reparto de la duración entre las funciones tonales que la integran, y al frecuente error de considerar esta amplia estructura como un “metro” del plano de fondo.

La estructura métrica en niveles subyacentes. ¿Se producen manifestaciones de tipo métrico en ámbitos mayores y en niveles más básicos? Y, de ser así, ¿no deberían las propiedades que articulan estas unidades mayores ser análogas a las de niveles más superficiales? Creo que la mayor parte de los teóricos admitiría agrupamientos semejantes a los de la unidad métrica superficial cuya extensión no superase la frase; más allá, las cosas se vuelven cada vez más problemáticas. De paso, el ejemplo 2 es una ilustración adecuada: el primer impulso es supuestamente donde se produce el acento primario (el iniciador acentual) de cada unidad de cuatro compases, y este principio es extensible a la frase entera.

¿Hasta que punto se podría extender este principio en una jerarquía de valores acentuales? ¿Podría aplicarse ese otro aspecto métrico –al que me he referido como una *gestalt* métrica integradora– a unidades estructurales mayores o, incluso, a secciones completas? La consideración de que el metro a niveles profundos es, por definición, periódico, constituye un prejuicio de dudosa utilidad para describir muchas estructuras métricas superficiales, y mucho más refutable en el nivel de la frase (y, por supuesto, en niveles más profundos). Mi percepción del metro como determinado por atributos generalmente fluctuantes en todos los niveles, y como una asociación estructural interna de impulsos y tendencias, descarta el rígido concepto del metro como mero pulso amplificado, pulsación de referencia aplicable a los niveles relativamente superficiales de la función métrica.¹³

13. Aunque la terminología es la suya propia, el estudio de Benjamin (*op. cit.*, 410) de los primeros 21 compases del segundo movimiento de la *Sonata K. 330* de Mozart viene bastante al caso aquí: con respecto a la métrica en relación con otros modos de agrupamiento, y con respecto a las funciones agrupadoras de acento a niveles subyacentes de la estructura.

No insistiré en el tema del acento y sus implicaciones a nivel profundo, ya que surge en los análisis detallados que emprenderemos a continuación.¹⁴ Quizá bastaría indicar aquí que mi concepción de lo que es una estructura métrica global atribuye una particular importancia al aspecto orgánico del metro; es decir, el metro como asociación de acontecimientos interfuncionales. En realidad el tema de la periodicidad pierde, obviamente, su importancia conforme nos sumergimos en la estructura para considerar unidades progresivamente mayores y, finalmente, una única “gestalt” global. Al concebir el metro como un despliegue de eventos que interactúan dentro de la unidad métrica del nivel que sea, y no como una mera sucesión de pulsaciones acentuadas (periódicas o no), considero completamente verosímil la idea de un agrupamiento rítmico omnímodo que describa la pieza en un amplio arco de organización dinámica dirigida. Volveré sobre este punto en el análisis de los dos ejemplos que siguen.

Pasamos ahora a dos preludios en *do mayor* para teclado, en un análisis orientado hacia algunos de los asuntos detallados más arriba. Se trata de los primeros preludios del *Clave Bien Temperado* de Bach y de la *op. 28* de Chopin; ambos revelan en su estructura infinidad de sutilezas y particularidades a pesar de su apariencia inocente.

Algunos de los ritmos del *Preludio* de Chopin (ej. 12). Con respecto a este preludio, y a modo de introducción, pregunto: ¿cuáles son sus ritmos? El análisis rítmico de esta pieza implica comprender las articulaciones –con sus agrupamientos consiguientes– en que se divide su duración dentro de cada uno de los elementos que intervienen. Una división rítmica podría ser: o bien un fenómeno musical (v.g., preeminencia de la tónica, una determinada posición en el registro, una frase); o un área de fluctuación de un estado a otro, unificado en una tendencia procesiva (digamos, un *crescendo*, o un cambio gradual de tempo).

Ejemplo 12

Chopin, Preludio en *do mayor*, op. 28 n° 1.

14. Una referencia adicional pertinente es mi análisis del *Pequeño Preludio en re menor* de Bach, en *Dialogue and Monologue in the Professional Community*, *College Music Symposium* 21, núm. 2 (1981) págs. 92-97.

Al intentar identificar estos ritmos que operan a la vez, vemos de golpe lo intrincado que es como paradigma el ritmo total de una pieza: el ritmo de la absoluta superficie, compuesto por todos los ataques del primer plano; el de las líneas individuales o voces; el del tempo y sus modulaciones; el de las unidades y las fluctuaciones de intensidad dinámica; el de los cambios armónicos de primer plano; el del contenido armónico subyacente; el de unidades de registro amplias (por ejemplo, la que une el *mi*₄ del compás 7 al del compás 16); el formal (motivos, periodos, frases); el de unidades métricas de nivel inferior; el de órdenes métricos tan elevados como puedan inferirse; el de las áreas de aceleración y deceleración, no del tempo, sino, por ejemplo, del ritmo armónico; el de los procesos formales (por ejemplo, cadenciales o de desarrollo); el de los tramos de ascenso o descenso melódicos, en cuanto opuestos a las áreas en que la acción permanece más o menos en el mismo sitio (como en los tres primeros compases o en la conclusión de la pieza). Estoy seguro de que estos son sólo algunos de los ritmos del preludio (segmentos identificables como acciones de un tipo particular) que pueden ser presentados teóricamente y experimentados en la práctica.

Organización métrica de la superficie. Deseo considerar algunos de estos ritmos, que son especialmente interesantes y problemáticos, comenzando con la organización métrica de la superficie, la del compás escrito. Un aspecto *agitato* del agrupamiento rítmico del



primer plano, es el desplazamiento aparente de la melodía de la voz superior con respecto a la línea divisoria y a la articulación inicial del bajo, y con respecto al ritmo armónico superficial. Puede tomarse como tal melodía, momentáneamente estable sobre el *sol*₂ (o *sol*₄), tanto la que se encuentra en el registro del pulgar de la mano derecha, como la que se encuentra en el registro superior. Al insistir de nuevo en distinguir entre el ritmo armónico y el metro (articulado por los acentos) como dos ritmos, al margen de cómo puedan interactuar o coactuar, se puede ver que existen conflictos entre el ritmo armónico¹⁵ y la estructura métrica de cualquiera de las dos opciones melódicas (la última desplazada medio compás, o un tresillo de semicorcheas). El intérprete que acentúe la primera nota del bajo de cada compás para “aclarar” la situación, no la ha comprendido.

En la actividad del pulgar de la mano derecha, hay un contraste funcional entre los eventos que tienen lugar inmediatamente tras la línea divisoria (cc. 18-20, en que la ubicación métrica compensa la aceleración del tempo, y 25-26, que expresan una relativa estabilidad sobre el acorde de tónica), y, por otro lado, los que presentan el desplazamiento, responsable de gran parte de la energía de la pieza. La notación de Chopin, que indica un mantenimiento de las notas en el “tenor”, sugiere esta interpretación (ej. 13), mientras que el acento de altura y duración de la mitad del compás aparece de forma explícita en la notación de los cc. 29-32. Esta última refleja un metro doble, realizado por la “ola” del acompañamiento que, excepto al final, asciende exactamente hasta este punto para descender a continuación. Pero la interpretación que representa el intervalo de desplazamiento menor tiene un manifiesto carácter *agitato*, al articular, con consecuencias claramente vigorizantes, tres metros que se contraponen (ej. 13).¹⁶

Ejemplo 13

15. El ritmo armónico convencional del preludio puede ser representado con respecto a los cambios en las clases de alturas (pitch-classes) del bajo, donde existe un cambio regular retenido únicamente en los puntos de retraso cadencial, o con respecto a los cambios de nota en el bajo, donde existe una total regularidad hasta la pedal del final. Ambos fenómenos dan una pulsación, periódica, referencial, y amplificada que coincide con la línea divisoria.

16. Con respecto a la situación de la melodía de la voz superior, es interesante comparar las grabaciones de Vladimir Ashkenazy (Decca CS 7101, 1978) y Rafael Orozco (Seraphim S-60093, 1969). El primero resalta, al comienzo, los ataques melódicos de la mitad del compás para pasar a los del pulgar de la mano derecha conforme se desarrolla la pieza; el último se concentra más en la opción del pulgar en una interpretación relativamente sencilla, que hace surgir de esta colocación de la melodía un compás de 3/8 bastante regular.

Implicaciones rítmicas de la estructura tonal. La cuestión de la articulación rítmica de la estructura tonal es, creo, menos problemática en el nivel medio que en el nivel profundo: por ejemplo, probablemente no haya problema con la afirmación de que los compases 1-4 (ej. 14) constituyen un grupo rítmico en este sentido.



Ejemplo 14

Es más, escuchando más profundamente, uno podría considerar la pieza completa como tres operaciones armónico-tonales: una progresión del I al V (cc. 1-8), la misma progresión elaborada y expandida (cc. 9-24), y el I en que resuelven (una pedal con calderón al final):

$8 + 16 + 10$. La claridad decisiva de la progresión I-V como delimitador de un segmento rítmico depende de otros factores paralelos con los que se corresponde. La Figura 2 contiene algunos modos complementarios de articulación rítmica por medio de los cuales se expresa -de forma más o menos nítida- el agrupamiento general $8 + 16 + 10$

Figura 2

$$8 + 16 + 10 \text{ compases}$$

forma: relaciones proporcionadas de 3 frases (es decir, 2 frases + codetta).

proceso armónico tonal: I-V, I-V, I.

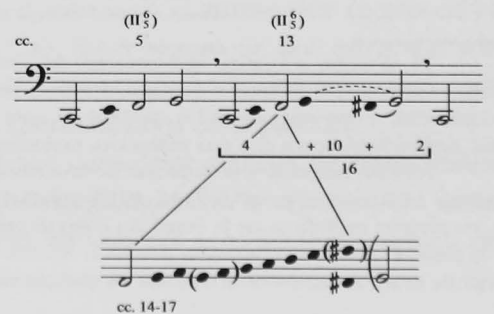
reanudaciones de los cc. 9, 25: [motívicas, armónicas, de registro] [progresión, progresión expandida, resolución] [activa, más activa, inactiva] [quinta del bajo, duodécima del bajo, bajo inmóvil] [Diatónica, cromática, diatónica.]

El ejemplo 15 representa la articulación de los procesos armónicos en el sentido que acabamos de describir. Cada una de las dos primeras frases activas está encapsulada del siguiente modo: primero la tónica y después la dominante con su subdominante preparatoria; es precisamente esta última la que sirve de vehículo de expansión en la unidad más larga (la expansión está representada en el ej. 15b).

Ejemplo 15a



Ejemplo 15b



Algunos análisis de esta pieza, al considerar estructural el compás 16, toman el compás 17 como la articulación subyacente esencial de un IV cuya voz superior (fa_4) es un floreo del obligado $\hat{3}$ del *Ursatz* schenkeriano.¹⁷ Según mi lectura, las dos frases coinciden en el punto en que aparece el IV (ej. 15a), grado que sirve de base a la expansión de la segunda frase; la presentación del I es exactamente la misma en los c. 9-12 que en los c. 1-4. Para resumirlo todo de un modo especial, diremos que el c. 16 (con su contrapartida en el compás 14) elabora el IV estructural rodeándolo, anticipándolo y apuntando al V cadencial del c. 24 (una característica de la repetición armónica -y, por tanto, del énfasis- que se produce entre los cc. 14-15 y 16-17). Es más, de haber un segmento inicial de 16 compases (con consecuencias rítmicas) que expresara el I del *Ursatz*, cuyo final sería el grado $\hat{3}$ de la escala en el c. 16, ¿de qué forma podría dicho segmento incluir la nota auxiliar superior siguiente, elaborada por los acordes de sexta ascendentes de los c. 17-22, cuando estos acordes están “expresando” también el grado que predomina en este pasaje, el IV ?

Lo interesante es que las diversas implicaciones de las articulaciones armónicas señalan supuestas estructuras de duración que no se distinguen con nitidez debido a funciones tonales trascendentes (en otros lugares utilizo el término “multilaterales”) que se solapan; esto puede verse de forma aún más palpable en el *Preludio* de Bach que analizaremos a continuación. Con respecto al “ritmo tonal” subyacente de la pieza de Bach debo recordar la afirmación de que el enigma del ritmo de duraciones que implican los elementos tonales básicos parece hacerse más oscuro cuanto más nos adentramos en la estructura tonal.

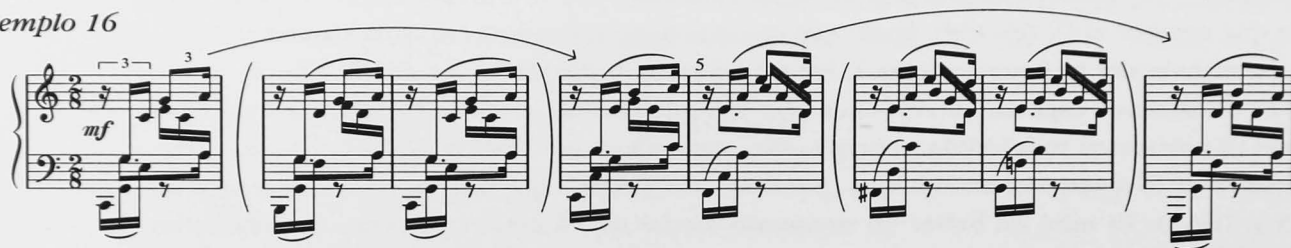
Estructura métrica general. Vuelvo ahora al tema del agrupamiento métrico de acento-a-acento buscando la forma de enfocar las cuestiones de estructura métrica más amplia en el preludio de Chopin, y definiendo esta estructura en función de los acentos resultantes de secciones completas.

En un primer paso, reduzco la escala de la pieza descartando segmentos con “función de paréntesis” para llegar al plan de acción básico del preludio. Por ejemplo, la melodía de la voz superior no se mueve de su sitio durante los tres primeros compases mientras se establece de forma clara la tónica; en este sentido el c. 1 apunta al 4 y, de forma análoga, el c. 5 al 8.

17. Los primeros 16 compases corresponden a lo que a veces se considera una amplia unidad de la estructura tonal de esta pieza (el acorde de tónica en segunda inversión del c. 16 sería el extremo de la prolongación de la tónica, y el grado de la escala $\hat{3}$ representaría la culminación de la arpegiación sol_3-mi_4 que comienza en el c. 1). Así, Salzer (*Structural Hearing* [Nueva York: Dover, 1962], págs. 240-241) considera estructural en este sentido el c. 16 (existe traducción española: *Audición Estructural* [Ed. Labor (Barcelona) 1990], pág. 250). Y en *Introduction to Schenkerian Analysis* (Nueva York: W. W. Norton, 1982; págs. 191-94), Allen Forte y Steven Gilbert ven el compás 16, el final de la segunda frase, como cadencial, como un “punto de descanso” en el sentido de prolongación de la tónica que antes mencionábamos (también existe traducción al español: *Introducción al Análisis Schenkeriano* [Ed. Labor (Barcelona), 1992], pág. 249).

Esto queda reflejado en el ejemplo 16, que pasa por alto la riqueza de detalle de la superficie, para quedarse con el contenido y la acción esenciales.

Ejemplo 16



Otro oyente podrá, por supuesto, discrepar con respecto a lo esencial de la pieza; pero para llegar al núcleo de la cuestión del metro general, deduzco que este ejercicio daría como resultado que los compases 6-7, 10-11, 16-17, 25-28, y 30-34 tienen función de paréntesis, y que los elementos que quedan contienen todo lo esencial de la melodía y de la armonía.¹⁸ De este modo consideramos que diecisiete compases son auxiliares para la acción primordial; exactamente la mitad de la pieza, al igual que en el Ejemplo 16 desechamos la mitad de la primera frase.

Doy la contracción resultante en el ejemplo 17, cuyo propósito principal es reflejar los acentos con implicaciones más profundas. Queda de manifiesto a medio nivel en esta representación una cierta regularidad de grupos de dos compases, que se refleja en el ejemplo 17a por medio de líneas divisorias continuas y discontinuas. El metro básico es el que definen los puntos culminantes de las progresiones de la voz superior, con lo que los criterios de valor acentual son principalmente la disonancia (la apoyatura motivica del Preludio) y la altura. El

Ejemplo 17a

The image shows a musical score for 'Ejemplo 17a' with extensive annotations. The score is written on a single staff with a treble clef. Annotations include:

- Top left: 'coincidencia de acento armónico y cambio armónico.'
- Top center: 'réplica del primer acento, culminación de alturas subsidiaria, punto de descenso provisional.'
- Top right: 'acento agógico de bajo nivel precondicionado, puntuación formal corroboradora, etc.'
- Bottom left: 'retorno, nuevo ascenso, reanudación, puntuación formal, réplica del acento de bajo nivel.'
- Bottom center: 'cromatismo, coincidencia con el cambio armónico.'
- Bottom right: 'precondicionado, cromatismo poco acentuado.'

 The score includes markings for 'etc.', 'stretto', and 'cresc.'. Vertical dashed lines connect the annotations to specific notes or groups of notes in the score. A bracket labeled '2' is placed under the first two notes.

18. Adviértase que he eliminado el c. 16, que ya ha aparecido en el examen anterior de la estructura tonal, considerando que, al ser una reiteración, se trata de una extensión "redundante" del c. 14, a mi modo de ver, y también porque voy a otorgar una particular importancia acentual al c. 15.

concebir el metro como una estructura orgánica, marcada por acentos análogos a los de la unidad de compás con sus pulsaciones internas, me conduce a la configuración métrica general que aparece en reducción proporcional en el ejemplo 17b. Aunque una representación semejante despoja la pieza de toda su riqueza de elaboración contextual, el esquema métrico general tiene el sentido de una contracción de los contornos dinámicos esenciales.

Lo que quiero decir es que en esta representación podemos ver (y oír) el metro en su aspecto más vital: sus manifestaciones más amplias están impulsadas y orientadas hacia acentos focales de amplio alcance, a partir de los cuales descienden; el metro cuyo esquema sinóptico presentamos es una de las estructuras rítmicas palpables del preludio, una de cuyas características importantes es la aceleración (en la unidad de tres elementos) hacia lo que en nuestro análisis es el acento principal. Aunque la periodicidad carece de importancia en el nivel más profundo (ej. 17b), forma parte todavía del metro en el nivel medio (ej. 17a).

Ejemplo 17b

c. 21 acento de altura de la voz superior, objeto del *stretto*, *cresc.*, etc.

c. 5

c. 15

5

3*

4

+

crescendo, *stretto*, cromatismo, aceleración como consecuencia del grupo más corto

* la aceleración 5-3 puede estar colaborando en la aproximación al acento principal del c. 21

Al destilar una de las líneas dinámicas de acción controlada “desde” y “hacia” un metro global, formado por impulsos asociados que son una extensión de aquellos impulsos (anticipativo, iniciativo y reactivo) de la “gestalt” métrica que se experimentan de forma más patente en la superficie, hemos conseguido un cierto grado de comprensión de uno de los aspectos, el aspecto rítmico, de entre los que componen la pieza.

Ritmos superficiales del primer *Preludio del Clave Bien Temperado* de Bach.

Voy a tratar muy por encima la superficie rítmica del preludio de Bach, para pasar después a algunas cuestiones más profundas sobre sus ritmos. Hay factores de regularidad obvios, entre ellos la incesante sucesión de semicorcheas y la unidad motívica de medio compás. La armonía no cambia con cada compás, pero sí hay alguna modificación sutil del contenido armónico en cada uno de ellos, lo cual, en cierto sentido, es una expresión de regularidad (más adelante tocaré brevemente los aspectos de la movilidad y la asimetría superficiales).

Algunos enfoques teóricos establecidos de los ritmos subyacentes de la pieza.

Un cierto número de análisis publicados se ocupa de los agrupamientos de compases de esta pieza, a menudo sin establecer criterios de agrupamiento claros. Riemann encuentra tres fra-

ses de una longitud normativa de 8 compases: la primera extendida (cc.1-11); la última, aún más extendida, de dieciséis compases (8 + 8, en los cc. 20-35), que se dividirían en cuatro de preparación del V, ocho de V, y cuatro de I.¹⁹ Más adelante adoptaré la concepción de Rie-

Ejemplo 18

Bach, Preludio
en do mayor,
El Clave Bien Tempe-
rado Vol. 1, nº 1

The musical score for Example 18 consists of nine systems of music, each containing four measures. The first system (measures 1-4) shows a treble clef with a series of eighth-note chords and a bass clef with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the treble line with more complex rhythmic patterns while the bass line remains steady. The third system (measures 9-12) introduces a change in the bass line with more active eighth-note patterns. The fourth system (measures 13-16) shows further development in both hands. The fifth system (measures 17-20) continues the progression. The sixth system (measures 21-24) shows a change in the bass line. The seventh system (measures 25-28) continues the development. The eighth system (measures 29-32) shows a change in the bass line. The ninth system (measures 33-35) concludes the piece with a final cadence in the bass clef.

19. *Analysis of J. S. Bach's Well-Tempered Clavier*; trad. al inglés de J. S. Shedlock, 3ª ed; Londres, Augener (1890); págs.1-3.

mann del c. 8 como una “contracción” (el término es mío), que es en lo que se basa para considerar la primera frase como una frase extendida.

En el análisis de los grupos de compases que hace Schenker (fácilmente accesible, pero que no nos es posible citar), el segmento inicial ocupa cuatro compases, un segmento armónico claramente cohesivo. Hasta el c. 5 no encontramos el primer punto de movilidad.²⁰ Un punto importante es el hecho de que Schenker considere débil, o recesiva, la cadencia: las de los c. 11, 19 y 35, las puntuaciones formales más enfáticas del preludio, son todas “cuatros” en sus agrupamientos respectivos. Y considera que el c. 24 es el punto en que comienza el V estructural, un asunto del que nos vamos a ocupar de inmediato.²¹

Aquí, la configuración de los agrupamientos de compases por medio de los acentos no es, con seguridad, un factor explícito; pero a veces puede ser deducido a partir de los datos pertinentes. Por ejemplo, el *fa*₃ inicial de los cc. 16-18 (voz superior) tiene un acento agógico, como lo tiene el *mi*₃ de los cc. 20-21. Y los acordes de los cc. 8, 12 y 16 pueden ser analizados como acentos por disonancia, como, de hecho, los consideraré más adelante. Con todo esto, la estructura de grupos de compases de Schenker podría surgir de unas pocas premisas sencillas: (1) el primer compás como un “uno” en el orden, (2) regularidad en las longitudes de los grupos (pero teniendo en cuenta las extensiones que se infieren en los cuatro primeros compases),²² y (3) las funciones normativas de las unidades dobles. La asociación de “cuatro” con resolución (constructo en el que coincido) surge de forma natural si partimos de estos supuestos.

Las “partes fuertes a gran escala” de Komar están asociadas a las cadencias y a la dominante principal del plano de fondo, que para él es la de la pedal -cuyo punto de ataque está en el c. 21, donde surge “en un nivel previo”.²³ (¿“Representa” también al V el c. 20? Porque de él

20. *Five Graphic Music Analyses* (Nueva York: Dover, 1969); págs. 36-37.

21. Seguramente los dos grupos de cuatro compases sobre la pedal de dominante que indica Schenker, serían interpretados como un grupo de ocho en un nivel más profundo; las disonancias más fuertes caen sobre los “unos” del grupo de ocho, y las apariciones de dos compases del *fa*₃ de la voz superior apoyan la formación de un grupo de ocho compases, como lo hace la pedal misma.

22. En su análisis, Schenker considera los compases 2, 3 y 4 como una extensión (*dehnung*) del primero y, por tanto, el primer grupo de cuatro compases no se completa hasta el compás 7. (N. del T.)

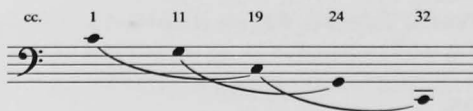
23. Arthur Komar, *Theory of Suspensions: A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music* (Princeton: Princeton University Press, 1971), págs. 119-22. El subtítulo de Komar es una indicación inequívoca del tema: “The Location of Large-Scale Metrical Accents”. El “acento métrico a gran escala” también aparece como “parte fuerte a gran escala”, con lo que queda claro que la organización métrica gira en torno a los “acentos” y las “partes fuertes”, que, sin embargo, se evalúan con respecto a la función tonal. Para Komar, los acontecimientos subyacentes a los compases 1, 21 y 32 son los acentos métricos principales; el del compás 21 es complementario de los otros dos, que son los “límites temporales” de la “duración estructural” de la pieza. Además, se afirma que el compás 21 es “más fuerte” que los compases 19 (cadencial) y 23 (V estructural). Supongo que el criterio por el que esto es así es que el autor deduce que este acorde tiene importancia a un nivel más profundo. En un mismo párrafo, Komar emplea los términos “fuerte”, “más fuerte” y “relativamente fuerte”, así como “secundario” al evaluar la importancia “métrica” de los eventos de la pieza.

se deduce claramente un IV, que a su vez implica un V, con lo que se podría interpretar como el punto de articulación básico del V). En los agrupamientos de cuatro compases de Komar, en los que el “uno” se toma como “parte fuerte” (v.g., la del c. 23), el acorde de retardo del c. 21 -del que se afirma que es el punto donde aparece de forma subyacente la pedal de V- se considera débil con respecto a su resolución “más fuerte” en el compás 23. Para Komar, los grupos de compases (el autor no explica claramente su agrupación) son: 7-10 (especialmente falto de justificación queda el c. 7, el “uno” inicial), 11-14 (el c. 11 es cadencial), 15-18, 19-22, y del 23 al final. En general, los “unos” de Komar coinciden con los “cuatros” de Schenker, y estos últimos a menudo concluyen los agrupamientos armónicos o formales.

He hecho referencia a estos estudios de división rítmica (no “métrica”) como parte de una panorámica destinada a examinar la desconcertante cuestión de los elementos tonales subyacentes como articuladores rítmicos, y para anticipar mi opinión de que cuanto más profundamente penetramos en la estructura tonal, más borrosas se vuelven las líneas de articulación rítmica que podamos inferir. Lo que me interesa es la amplia cuestión de las implicaciones rítmicas del *Ursatz* o cualquier otro nivel de fondo tonal, pero también la interpretación de los niveles medios, considerando como “rítmicos” los detalles de la segmentación de la duración de la pieza, más que las tendencias direccionales, otro aspecto rítmico cuya pertenencia a la esfera de las funciones tonales es obvia y no se pone en cuestión.

El problema de los elementos tonales profundos como determinantes de la segmentación temporal. En mi opinión, es preferible considerar los elementos fundamentales del preludio de Bach como un complejo de acontecimientos de la superficie que se anticipan y se reflejan entre sí. Dos apariciones del V, que se pueden considerar una única manifestación básica, encerradas entre tres apariciones del I forman una unidad fundamental de acontecimientos que se enlazan y solapan abarcando todo el preludio.

Ejemplo 19



En el ejemplo 19 se representan estos acontecimientos tonales fundamentales: el I del comienzo, el V al que se llega provisionalmente en el compás 11, el I de la cadencia del compás 19, gemela de la anterior, seguidos del V de la penúltima pedal y del I de la última. Estos eventos describen el curso de la composición entera, y, sin duda, expresan el ritmo de las tendencias tonales, pero no tanto el de las duraciones que articulan la pieza.²⁴

24. Lo cual me lleva a adoptar la posición de Schachter de que “las progresiones de la estructura fundamental plasman el ritmo tonal pero no el de las duraciones”, pero por mis propias razones [*op. cit.*, vol. 4 (1967); pág. 317]. Encuentro cierta ambivalencia en Schachter con respecto a una cuestión tan importante; por ejemplo, en algunos lugares identifica “dominantes estructurales breves” (pág. 296) y eventos semejantes.

Podríamos decir que estos acontecimientos crean un ritmo de duraciones, puesto que el segundo segmento aparece tras los primeros diez compases, el tercero después de ocho compases más, el cuarto tras otros cinco (se produce una aceleración), y el quinto después de ocho compases. Sin embargo, un “evento” tonal fundamental, al implicar factores preliminares de los que es consecuencia, así como fases subsiguientes que lo prolongan, no es sólo una determinada articulación de la superficie, sino que abarca tanto una preparación-consecuencia como una “reverberación” explícita o insinuada en el sentido que sugiere el ejemplo 19. Así, cualquier ritmo con contenido tonal profundo es equívoco (anticipativo, reflexivo, reverberante y sólo aparece señalado por articulaciones nítidas en la superficie). La imagen tonal subyacente así creada, aunque muestra tendencias rítmicas, carece claramente de intervalos de duración precisos, y, desde luego, no es métrica. Este puede ser un factor importante en nuestra sensación de que la música bien construida posee una continuidad orgánica, al tiempo que su superficie se encuentra puntuada por acontecimientos de todo tipo. Por todo ello, sugiero una imagen de la estructura musical progresivamente fluctuante y carente de periodicidad, así como crecientemente borrosa en lo que concierne a la segmentación rítmica, conforme nos adentramos en niveles tonales más profundos.

El ejemplo 20 es una representación más de los elementos tonales de los diecinueve primeros compases del preludio, y sugiere segmentos delimitados por acontecimientos, prolongaciones y procesos que no llegan a articular intervalos temporales precisos. Determinados eventos y repeticiones que parecen señalar en el gráfico intervalos explícitos, deben ser interpretados como señales veladas, parpadeantes, que desaparecen y reaparecen. Incluyo tanto los procesos armónico-melódicos (progresiones y regresiones, ámbitos definidos por medio de idas y venidas tonales) como las prolongaciones (apariciones, elaboraciones y repeticiones, aquí con cambios de registro en los movimientos más amplios). Las unidades y procesos armónicos son, así, rastreados de diversas maneras bajo la superficie.

En estos casos me estoy limitando a la idea de que los ritmos “duracionales” deben implicar unidades de tiempo que puedan ser medidas estrictamente, aunque el concepto de relación de duraciones puede tener también sentido si hablamos de unidades más cortas o más largas, unidades sin demarcaciones precisas, del mismo modo que en el *Preludio* de Bach podemos sentir un “acortarse” y un “alargarse” de las tónicas y de las dominantes en un nivel profundo.

Metros de la superficie y de la quasi-superficie. En los compases iniciales se articula un metro superficial, que coincide con el agrupamiento motivico, debido a un factor “negativo” de la textura: la aparición del *do*₃ desnudo y levemente acentuado. Hay, además, un acento de altura en las partes segunda y cuarta que divide el motivo. Pero las estructuras

Ejemplo 20

cc. 5 8 11 15 19

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

aparición / repetición armónica

área de proceso armónico unificado

extensiones con implicación anticipativa/reflexiva

- (1) Elaboración inicial del I, casi-superficial, punto de partida para todos los movimientos siguientes.
- (2) Expresión lineal del VI (= II del V), cc. 5-9
- (3) Expresión lineal del II (= V del V), cc. 6-10
- (4) Preparación (por sucesión de quintas: *la-re-sol*) del V provisional del c. 11 (a un nivel medio de la función tonal incluiría la armonía de los cc. 1-4: por tanto, IV-II-V del V)
- (5) Área de retonificación de do: II-V-I, por sucesión de quintas (*re-sol-do*) como en la anterior preparación del V
- (6) Expresión del V en el nivel medio por descenso de octava (que anticipa el V de la pedal siguiente)
- (7) Expresión lineal del II, característico del regreso al I retonizado
- (8) Apariciones del *do* que se perciben como anticipativas-reflexivas dentro de la elaboración general del $\hat{1}$ por el bajo en tres octavas
- (9) Articulación cadencial provisional del V (c. 11) dentro de la amplia prolongación del I; anticipa la pedal de V posterior
- (10) Amplio dominio de la prolongación del I plasmado en el descenso *do₃-do₂* del bajo
- (11) Fase móvil de la prolongación del I en sentido amplio, área de desarrollo fluctuante
- (12) Compases 20-31: V fundamental y preparación del V, seguidas de una codetta que es el extremo último de la tónica global.

métricas superficiales son considerablemente neutrales para estos factores relativamente poco conspicuos, y, por tanto, son los agrupamientos los que determinan factores motivicos y armónicos. Creo que el metro comparativamente poco enérgico de los primeros compases refuerza la función de anacrusa a gran escala que estos desempeñan (la preparación de la parte fuerte estructural del c. 5, punto que desarrollamos a continuación).

De paso, llamaré la atención sobre dos factores métricamente contrapuestos (ej. 21), que acentúan los suaves movimientos de la superficie de la música. Uno de ellos es consecuencia del cambio de dirección del motivo. El otro tiene lugar debido al mencionado acento

Ejemplo 21

etc.

y

etc.

de altura de las partes pares del compás. Y aunque parecen someterse a la regularidad general, sugieren líneas de separación difusas a lo largo de la estructura. Simplemente están ahí, sin requerir la intervención del intérprete, como veladas contraposiciones expresadas por los propios elementos de la superficie.²⁵

La estructura métrica general. En lo que respecta a la organización métrica profunda, el c. 5 es crucial. Mi interpretación del preludio produce la sensación de que los compases se agrupan de cuatro en cuatro, impresión que refuerzan los cuatro primeros compases –que considero como una gran anacrusa–, unificados por dicha función métrica así como por el contenido armónico. En el amplio descenso de dos octavas que elabora tanto la tónica como el bajo centrado a alrededor de ésta, los compases 1-4 resultan una preparación relativamente pasiva para la línea de acción que se desarrolla en el resto del preludio.

Aunque los cc. 5 y 6 mantienen el do_3 en un solapamiento explícito de la tónica inicial y el área móvil que sigue, es aquí donde comienza la acción; el salto de la voz superior en el c. 5, un evento inicial poderoso, da el empujón de salida (cualquier indicio de acento debe ser entendido, aquí, dentro de un carácter general de moderación articulativa). Este es un hecho singular; ningún otro evento da la señal de “en marcha” de modo tan claro (el *Hervortreten* de Riemann), condicionando todo lo que sigue en un recorrido general de movilidad en el desarrollo y retroceso final.²⁶

Por tanto, creo que el c. 5 es un punto iniciador crucial en mi consideración de la función métrica general; y mi expresión “impulso iniciativo” denota exactamente este aspecto de empuje. Es más, considero que el c. 12 (por la disonancia y el cromatismo, por iniciar un pequeño ascenso melódico y por reanudar el discurso tras la cadencia) es un acento secundario a gran escala, y que los compases cadenciales (11 y 19) son débiles impulsos reactivos y conclusivos separados por ocho compases con el agrupamiento habitual (en grupos de 4 y 8), punto en el que coincido con el análisis de otros autores, a pesar de existir grandes diferencias en otros aspectos.

Mi representación de una estructura métrica general en torno a los acentos principales (ej. 22) incorpora (como la de Riemann)²⁷ la idea de la “contracción” métrica del c. 8; como si

25. Una interpretación de Glenn Gould (Columbia D 35733, 1965) destaca –curiosa y quizá distractivamente– los acentos implícitos en las partes segunda y cuarta de la voz superior por medio de articulaciones staccato.

26. La permanencia en el bajo a la tónica en los cc. 5-6 tiene su contrapartida en la voz superior de los cc. 8-15, que elabora el do_4 mientras tienen lugar las principales fluctuaciones del Preludio y el bajo desciende la primera de sus dos octavas. Una consecuencia de esta retención del do_4 es, en los cc. 15-16 –el segundo cambio grande de registro– hacia el fa_3 , una conexión subyacente con el sol_4 del c. 7, como lo es el fa_4 del penúltimo compás.

27. *Analysis of J. S. Bach's Well-Tempered Clavier*, págs. 1-2. Véase también Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Nueva York: W. W. Norton, 1968), págs. 63-64, para encontrar un análisis análogo en el que el c. 23 se contempla como si “representara” dos compases, o dos eventos armónicos, situación que también resulta evidente porque los teóricos interpretan el compás 23 como un II 7, un VII 7, o como ambos a un tiempo.

éste “representara” dos eventos armónicos, dos compases: una resolución provisional del V6 que al mismo tiempo impulsa el movimiento por medio de la disonancia del retardo en el bajo.

* agrupamientos complementarios de secuencia, motivo y frase

Ejemplo 22

Un metro a tan gran escala, en el que el descenso do_3 - do_2 sería otra forma de agrupamiento que lo caracterizaría, es una “gestalt” dinámica; en la articulación que sustenta todo el pasaje, el bajo del primer “hipercompás” desciende del grado $\hat{1}$ al $\hat{5}$; el del segundo hipercompás del $\hat{5}$ al $\hat{1}$. Podemos percibir unidades más de superficie en los cc. 8 y 16 (puntos paralelos secuencialmente), que reciben, en condiciones relativamente recesivas, acentos de disonancia secundarios. Las causas principales de la amplia recesión que se produce a partir del c. 5 son el descenso de registro y la resolución tonal.²⁸

Este extenso metro puede realizarse en la interpretación por medio de sutiles inflexiones en determinados puntos, de la forma en que nos aproximamos a ellos y en que proseguimos. Estas inflexiones podrían incluir una discreta duda al llegar al c. 5, y otra entre la cadencia del c. 11 y la reanudación del discurso en el 12: estas inflexiones pueden oírse, de hecho, en algunas interpretaciones esclarecedoras. Y la reducción de duraciones (ej. 22) es bastante perceptible en la escucha, ya que refleja, como una imagen pálida pero fiel, un atributo estructural muy importante de la pieza, gran parte de cuya riqueza reside, por supuesto, en lo intrincado de la superficie del alto relieve (primer plano).

Antes de abandonar esta interesantísima pieza, sugeriré tres posibles continuaciones de la organización métrica básica (ej. 23).

28. Anteriormente señalaba que Schenker consideraba el c. 12 como un “reiniciador” (el término es mío) en el sentido de que en él comienza la repetición de un esquema a gran escala (*Free Composition*, fig. 118, ej. 1); los cc. 1-11 serían la exposición y los 12-19 la variante; a esta forma de agrupamiento la debo considerar complementaria de la métrica.



Ejemplo 23



(interpreta el grupo de tres como la contracción de uno de cuatro, una aceleración)



Lo esencial de la acción ha pasado ya, y todas estas interpretaciones ven las funciones métricas en un estado de recesión. El único problema que queda son los agrupamientos de orden inferior. El condicionamiento previo producido por unidades métricas anteriores es importante, como lo son los factores que determinan la aparición de acentos locales. Y, de nuevo, las cuestiones que surgen guardan relación con la interpretación, ya que cualquier realización esclarecedora precisa de la elección entre estos u otros constructos semejantes.

La primera interpretación encuentra un acento (“hipermétrico”) en el retardo del c. 21,²⁹ señalado también por un salto descendente del bajo. Este agrupamiento hace que la unidad precedente se extienda, debido a la permanencia del bajo sobre *do*, y que la unidad sobre la que recae el retardo sea más breve, tras lo cual (como en cualquiera de los tres casos) continúan los agrupamientos de 4 compases.

La segunda, considera que el grupo de 3 anómalo implica un grupo de 4 normal, como si el c. 23 contrajese un II 4/3 y un VII 4/2 (véase la nota 27), en una aceleración localmente intensificadora hacia la pedal de dominante.

29. La articulación del V estructural en un “nivel previo” de Komar, y una de sus tres partes fuertes principales.

Y la tercera posibilidad toma la disonancia relativamente modesta del c. 20, dentro todavía del acorde de tónica, como inicio de un nuevo grupo de cuatro compases que sirve de continuación tras la cadencia, aunque esta posibilidad depende en gran medida del efecto de una regularidad preconditionada.³⁰ Y estas distintas posibilidades dependen a su vez de que uno interprete el compás 20 como, por un lado, la extensión reactivo-recesiva de una cadencia métricamente débil, o, por el otro, como el punto en que comienza de nuevo el agrupamiento de cuatro compases que prevalece a lo largo de toda la estructura métrica subyacente.

Llegado este punto, conviene recordar una máxima fundamental de Yeston: “se considera que el ritmo es, ante todo, el ritmo de algo”.³¹ Seguramente en cualquier estructura hay un ritmo de todo; pero percibimos los ritmos como corrientes de articulación individuales en interacción con otras corrientes distintas. Las interrupciones, cambios y proyecciones de eventos de alguna clase particular, como las articulaciones rítmicas, agrupan dichos eventos y dividen el tiempo expresando así un ritmo formado por duraciones identificables: en esto reside el sentido rítmico. En cualquier contexto, los ritmos más enérgicos, sin duda, predominan sobre otros agrupamientos menos conspicuos; y con frecuencia, dos o más elementos rítmicos coinciden en corroborar una articulación predominante. La cuestión de la que parte cualquier investigación rítmica es esta: ¿De qué (es decir, de qué elemento) es este ritmo y qué articulaciones produce? Y al mismo tiempo que el análisis investiga el contenido y la estructura de dicho ritmo, explora su convergencia o divergencia con respecto a otros ritmos.

Conforme consideramos por medio del análisis y de la experiencia las corrientes activas y discretas de determinados ritmos, nos encontramos con que la estructura métrica, articulada por medio de acentos y definida con respecto al contenido de la unidad como una “gestalt” de impulsos interactivos, a menudo no es congruente con los ritmos formales, tonales, de textura o de otros elementos en lo que respecta al *cómo* o al *dónde* se producen las respectivas puntuaciones.³² El acento métrico no es sino un potente factor por medio del cual se agrupan los eventos, y si queremos comprender las complejidades de la experiencia rítmica debemos considerar el agrupamiento acentual de forma diferenciada, advirtiendo que allí

30. Es interesante señalar que Schenker considera que el compás 20 inicia un grupo de cuatro compases, y que forma parte de lo que denominaríamos un grupo de subdominante, en una reducción duracional que aparece como fig. 115, ej. 1a en *Free Composition*. Sin embargo, la intención de Schenker es estudiar la conducción de las voces, no el metro. El agrupamiento de compases que se encuentra en *Five Graphic Analyses* también toma el compás 20 como un “uno”.

31. Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm* (New Haven: Yale University Press, 1976); pág. 38.

32. Aquí y allá he desarrollado la idea de que la fraseología formal y la métrica de frase no sólo con frecuencia no coinciden en los agrupamientos, sino que es inherente a la cadencia formal ser normalmente recesiva en lo que respecta a la tonalidad, al registro, a la textura y a otros aspectos. Así que el llamado acento final de la frase es, o una rareza, o algo que queda sin determinar.

donde coincidan diferentes agrupamientos, éstos siguen perteneciendo a corrientes concurrentes distintas, y no a un mismo fenómeno. He destilado la siguiente observación: la superposición de dos ritmos es un ritmo formado por dos elementos que se complementan durante un intervalo temporal determinado.

El acento es el único factor de articulación rítmica en el que los elementos co-actúan proyectándose a lo largo de la estructura; es, por tanto, producto de propiedades como el registro, la intensidad, la textura, el timbre o la disonancia (de hecho, generalmente de varios de estos elementos pertenecientes a un mismo evento). En este sentido, el acento es un caso especial entre los determinantes rítmicos.

Además, de los elementos de articulación métrica, sólo el acento iniciativo representa un punto en la unidad a la que afecta, punto del que derivan los eventos reactivos y hacia el que tienden los preparatorios (estos acontecimientos reactivos y anticipativos constituyen, por otro lado, fases de la acción; fases que a veces aparecen asociadas respectivamente a la deceleración y a la aceleración del tempo, o a movimientos melódicos ascendentes y descendentes).

Considero que el “pulso” es una referencia métrica esencialmente periódica por medio de la cual medimos las unidades rítmicas: esta pulsación neutra proporciona un fondo contra el cual tienen lugar los acontecimientos rítmicos, y en relación con el cual pueden apreciarse en el marco del transcurrir del tiempo. La serie de pulsaciones hace palpable el flujo temporal como un campo de experiencia en el que se pueden captar los ritmos.

La articulación del tiempo musical en compases, medios compases y unidades similares no es más que una sucesión de pulsaciones en distintos niveles (la línea divisoria convencional representaría pulsaciones “amplificadas”) análoga a las de orden inferior (las internas al compás) con el valor normativo en la estructura. Estas unidades métricas (neutras, inanimadas, una mera referencia) quedan agrupadas por acciones expresivas de muchos tipos. Y el metro resulta progresivamente fluctuante en los niveles más profundos, aunque en los niveles relativamente superficiales siga siendo periódico. La figura 3 representa esta característica, al mismo tiempo que resume la idea de metro, a cualquier nivel, con respecto a los intervalos de acentuación y al complejo de impulsos que interactúan dentro de la unidad iniciada por el acento. Con lo que el metro es visto como un elemento dinámico que forma parte orgánica del ritmo.³³

33. La unidad métrica como conjunto de tendencias interactivas hace pensar en factores comparables en los ritmos que surgen de los distintos parámetros musicales. La denominación “tendencia” puede ser atribuido claramente a algunas articulaciones rítmicas (v.g., las de la armonía disonante), pero probablemente no a todas, si con “tendencia” queremos decir “inclinación” hacia algún otro estado. Pero la tendencia como aspecto de la experiencia rítmica (algo de lo que no sabemos mucho excepto, quizá, en el funcionamiento explícitamente tonal) puede muy bien ser un atributo rítmico pertinente en las articulaciones de elementos que normalmente no se consideran desde este punto de vista: en las acumulaciones de la textura, por ejemplo, o en los cambios de intensidad dirigidos, o incluso en los del timbre.

Figura 3

SUPERFICIE MÉTRICA

La periodicidad métrica desaparece progresivamente; la organización métrica final está formada sólo por impulsos interactivos agrupados.

Los factores rítmicos de tendencia / inclinación son más fuertes en las estructuras métricas y tonales más profundas, mientras que los aspectos rítmicos de la estructura tonal relacionados con la duración se vuelven progresivamente borrosos

Dos características del metro: (1) relaciones entre agrupamientos contiguos (los de orden inferior son a menudo periódicos); (2) disposición interna de los impulsos hacia la parte fuerte y desde ésta.

NIVELES MÉTRICOS
MÁS PROFUNDOS

Al discernir los agrupamientos, un factor que casi nunca se tiene en cuenta es el efecto del condicionamiento previo. Una vez que en un nivel determinado se ha establecido un agrupamiento -métrico o de otro tipo-, éste tiende a influir sobre los siguientes, incluso sobre los de otras clases (esto tiene que ver con el hecho de que en los segmentos finales del prelude de Bach, los agrupamientos métricos de cuatro compases, que prevalecen a lo largo de casi toda la pieza, parecen continuar incluso allí donde el acento no resulta muy claro). Y oímos los agrupamientos como abreviados o extendidos, en parte porque consideramos ciertos eventos como contracciones o elaboraciones amplificadoras en relación con un agrupamiento ya establecido que sirve de norma. Sospecho que la experiencia del metro en sus niveles más obvios refleja por lo general las consecuencias de un agrupamiento claro en torno a un acento, incluso después de sólo una o dos articulaciones; esto es de la mayor importancia para el intérprete, especialmente allí donde se debe dejar un poco de rienda suelta -aunque nunca poner brutalmente de relieve- a las tendencias móviles y variables de la estructura métrica, restando importancia, hábil y discretamente, a los agrupamientos que puedan crear un condicionamiento previo.

Las jerarquías de la estructura rítmica son relevantes porque ciertos eventos pertenecientes a un determinado modo de agrupamiento parecen tener una mayor "reverberación" que otros, es decir, sus consecuencias abarcan un ámbito mayor, de modo que articulan unidades más amplias y niveles de estructura más profundos. En las unidades métricas más pro-

fundas, los principios que determinan y organizan los grupos son una evidente amplificación de los que nos permiten comprender los agrupamientos métricos locales más obvios. Así, mi respuesta a la pregunta “¿qué indica el ‘uno’ de un agrupamiento métrico de nivel profundo que abarca toda una serie de compases?”, es que se trata de un acento análogo al de la unidad más superficial pero cuyas consecuencias abarcan un dominio mayor. Un acento con una trascendencia semejante debe ser un punto único dentro de la unidad a la que da comienzo, como ocurre en el análisis del preludio de Chopin, que en este sentido resultaría holístico, o de forma más problemática, en el preludio de Bach.

Mi suposición es que todo acento con implicaciones bajo la superficie, por problemática que pueda resultar la evaluación de su status jerárquico, puede ser identificado por consecuencias rítmicas relativamente precisas y únicas; en última instancia sólo existe uno de tales acentos. Por lo tanto, planteo la hipótesis de que el acento principal, al menos en las piezas comparativamente breves que hemos examinado bajo esta luz, es único en cualquier nivel estructural, y ciertamente en el esquema métrico general que he elaborado. Hasta qué punto son aplicables estos principios a estructuras más amplias es algo que resulta, por lo menos, incierto, dado el actual estado de nuestros conocimientos, pero creo que el análisis muestra que la estructura métrica así definida es aplicable a piezas de las dimensiones de las que hemos examinado aquí, y he planteado la hipótesis de que estas interacciones métricas resultan pertinentes en piezas de extensión aún mayor.

No creo que las estructuras rítmicas más profundas puedan tener significado rítmico alguno (en el aspecto de las duraciones) salvo en los casos en que los eventos que las puntúan, que implican límites temporales, puedan ser fijados con precisión, como pueden serlo la nota más alta o el valor más largo, por ejemplo, o un acontecimiento formal como la entrada de un tema. En este sentido, y como ya he señalado, me interesan especialmente las ideas sobre las implicaciones rítmicas de las estructuras tonales profundas, y sostengo que la estructura tonal más profunda (tanto el *Ursatz* schenkeriano como cualquier plano de fondo tonal que se quiera considerar) tiene significado rítmico en lo que a las tendencias direccionales y asimiladoras de la función tonal se refiere, pero no en cuanto a las divisiones de la duración de la pieza que implicaría.

En mi opinión, allí donde se escucha la conexión entre repeticiones, así como prolongaciones que se solapan, los eventos tonales subyacentes carecen de posición específica. Es por esto por lo que pienso que la búsqueda de la dominante estructural parte de una premisa dudosa, ya que se deben tener en cuenta tanto las prolongaciones como las preparaciones, con lo que se difumina cualquier punto de división que pueda sugerir una duración específi-

ca; así, las líneas rítmicas se vuelven progresivamente borrosas conforme penetramos en las profundidades de la estructura, incluso aunque las tendencias, que son atributos rítmicos, se puedan sentir, quizá, de forma más poderosa en los niveles profundos de la estructura. De hecho, esto nos puede llevar a conclusiones acerca de dónde tienen lugar en la superficie los acontecimientos tonales principales que nos sorprendan, si somos honestos, por lo estrafalario. Quizá tenga importancia decir que la articulación subyacente más profunda de un evento tonal primario puede muy bien ser la totalidad arrítmica de las apariciones que lo engloban, anticipan y reflejan, como muestra en el preludio de Bach el descenso de dos octavas del bajo que encierra la octava descendente de dominante a dominante.

Por último, desearía hacer hincapié en algunas observaciones sobre el ritmo. Estas observaciones son interdependientes y tienen una importancia fundamental para cualquier aproximación constructiva al estudio de la división temporal que producen los eventos rítmicos en la música. En este último punto formulo algunas preguntas que tienen que ver con tres atributos esenciales en cualquier acontecimiento estructural al que queramos atribuir importancia rítmica. El primero de éstos es su posición: ¿dónde se encuentra en el esquema *antes-después* de las cosas? El segundo depende del primero, su duración, que puede ser literal a niveles relativamente superficiales, o el ámbito en que creemos que está implícito si se trata de niveles más profundos: ¿cómo es de largo? En sus apariciones-repeticiones, en el proceso de su elaboración o en el ámbito en el que permanece implícito, ¿de dónde a dónde se extiende? Y la tercera es su calidad de inclinación o reacción: ¿tiende a manifestarse en la superficie o a permanecer en la sombra? ¿Se inclina *hacia*, o procede *de* otros eventos de su clase? Este último atributo es especialmente aplicable a las estructuras tonales y a las métricas.

El ritmo es todo. Los teóricos musicales tienden a hacer de las cosas sencillas complejas construcciones, pero también tienden, a veces, a interpretar cosas complejas de forma demasiado sencilla, quizá por desesperación; una desesperación -y el ritmo es sobre todo algo complejo- en la que nuestra perplejidad parece a veces proporcional a la complejidad del ritmo. Para remarcar este tema concluyo citando unas líneas de un estudio del *Pequeño preludio en re menor* de Bach, en el que se describe la pieza como "un organismo rítmico variopinto que requiere diversas vías de acceso, cada una de las cuales proporciona algo de luz aunque ninguna resulta enteramente adecuada ¿No está lo milagroso de los ritmos de esta pieza en la superficie engañosamente benigna que enmascara las corrientes rítmicas operantes conjuntamente (algunas sorprendentemente desplazadas; algunas manifiestas, otras subyacentes; agrupamientos que encierran otros agrupamientos condicio-

nados por factores diversos -lineales, armónicos, de textura, registro y acento-)?"³⁴ El presente estudio plantea algunas preguntas, al tiempo que sugiere ciertos enfoques para el estudio, y algunos principios que quizá puedan guiarnos, o al menos, inspirarnos constructivamente, en nuestra búsqueda. ■

Traducción: **Claudio Martínez** y **Arístides Carra**

34. De *Dialogue and Monologue in the Professional Community*, pág. 96, del autor.