

EL ANÁLISIS MOTÍVICO *

Jonathan Dunsby y Arnold Whittall

Los grupos de notas son finitos en número y pueden ser dispuestos en una sucesión ordenada. Basándose en tal sucesión y en los modos en los que pueden demostrarse ciertos tipos de conexión entre sus miembros, Forte afirma ser capaz de describir la estructura de las composiciones atonales; y en el sentido más fundamental, esa descripción no se ve afectada por consideraciones de textura -esto es, si una composición consta predominantemente de acordes o es de carácter melódico (homofónico o contrapuntístico), o si puede establecerse alguna distinción entre melodía y acompañamiento-. Es probable que estos factores relativos a la textura se reflejen en la segmentación, naturalmente, pero no existe un tipo de *grupo de notas* para la melodía y otro para los acordes de acompañamiento. Como consecuencia de esto, la irrupción y el desarrollo del *análisis de los grupos de notas*¹ lo ha puesto aún más difícil a quienes creen que el elemento fundamental en el estudio de una composición atonal debiera ser la infinita diversidad de fenómenos de textura y, en particular, que la idea compositiva más importante debe ser la que un motivo básico representa. Puede ocurrir que tal motivo no sea reducido a su posible "forma primaria", sino que el análisis lo considere el origen de las transformaciones empleadas por el compositor en la composición en cuestión; en tal caso, podrá objetarse que las cualidades particulares de esa composición probablemente se expliquen más directamente mediante el análisis motivico que por medio de las profundas abstracciones de la *teoría de grupos*. Este carácter directo, inmediato, procede del hecho de que la base de la transformación -el motivo, el gesto, o la "idea" musical concreta- está literalmente presente en la música. Como he afirmado en otro lugar, la presencia de construcciones simétricas en una composición no puede ayudar de ninguna manera a identificar la organización formal de la música; de igual modo podemos contrastar el concepto de grupo de notas, por un lado, con el material musical que puede dar lugar a transformaciones posteriores, por otro.

* *Motives. Music Analysis in Theory and Practice*. © J. Dunsby y A. Whittall. Reproducido con permiso de Faber Music Ltd. Londres, 1988.

1. En inglés, "Pitch-class-set analysis".

Debido al simple hecho de que los motivos son ideas compositivas más que fuentes abstractas de materiales para la composición, no existe una “teoría del análisis motivico” que podamos situar junto a la teoría de grupos de notas. Cuando, en una ocasión –y refiriéndose al proceso temático– Reti señaló que “nunca se ha hecho un verdadero intento por tratar en un análisis sistemático el funcionamiento de este proceso, decisivo en la composición musical”, estaba describiendo una situación que su propia obra hizo poco por cambiar. Sin embargo, la ausencia de “una teoría sistemática de la afinidad” no puede ni debería impedir al analista seguir algunos instintos e ideas sobre conexiones unificadoras –en todo caso, en la música atonal, como vía para probar hasta qué punto estas ideas siguen siendo relevantes–. Otra razón para persistir en el análisis motivico de la música atonal, incluso reconociendo las virtudes contrastivas del análisis de grupos de notas, es la importancia atribuida a tal análisis por el maestro fundador de la atonalidad. Así es como un discípulo de Schönberg describió su trabajo con el maestro:

Se discutía la evaluación de las ideas musicales, su carácter y su elaboración; se trataba la simetría, el contraste, el equilibrio estructural entre secciones, así como la organización global. El punto de partida era el estudio de la unidad musical más pequeña: el motivo. Su desarrollo lógico hace posible la coherencia en la música, no sólo mediante la repetición exacta, cambios sutiles en la melodía, el ritmo, o la armonía, sino alterando el sonido y el carácter. Estos procedimientos configuran la técnica compositiva básica: la variación. La variación debería ser perpetua para hacer que la organización de la pieza sea natural, pues en lugar de contrastes debe establecerse un común denominador en toda composición.²

La cuestión de si Schönberg, Webern, y otros de los primeros compositores atonales pensaron realmente en términos de conjuntos desordenados hoy conocidos como *grupos de notas* continuará constituyendo materia de intenso debate. Pero lo más explícito en la obra de Schönberg, tanto en su faceta de compositor como en la de maestro, es su convicción de que los procesos motivicos son más decisivos, si cabe, que los procedimientos armónicos o contrapuntísticos:

Antes puede sacrificarse la lógica y la unidad en la armonía que en la sustancia temática, en los motivos, en el contenido de ideas [...]. Es difícil imaginar que una pieza musical tenga significado, a no ser que haya significado en el motivo y en la presentación temática de ideas. Por otra parte, una pieza cuya armonía no estuviera unificada, pero que desarrollase su material motivico y temático de manera lógica, tendría, hasta cierto punto, un significado inteligente.³

No obstante, Schönberg ofreció indicaciones más explícitas sobre el análisis de las “funciones estructurales de la armonía” en composiciones tonales que las indicaciones que aportó para determinar la posible naturaleza y profundidad de la una unidad temática tal y como opera en música tonal y atonal mediante transformaciones constantes de motivos o formas básicas. Ahora debe procurarse la distinción entre estos dos elementos temáticos, aunque el propio Schönberg definiera el primero

2. Paul Pisk, *Memories of Arnold Schönberg*. *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 1/1, 1976; pág. 40.

3. *Schönberg, Style and Idea*. Faber, Londres (1975); pág. 280.

más claramente que el segundo. En esencia, el motivo es más pequeño que la forma básica; es el “mínimo común múltiplo”, que “generalmente aparece de una manera característica y que causa impresión en el oyente al comienzo de una pieza” y cuyas “características [...] son intervalos y ritmos, combinados para producir una forma o contorno recordable”.⁴ Esta es “una unidad que contiene una o más características de intervalo y ritmo”,⁵ y parece claro que Schönberg estaba dispuesto a abstraer una clase de intervalo simple o un tipo de intervalo a partir de una línea más variada para así proponer un motivo generador subyacente de un solo intervalo.⁶ La forma básica, de acuerdo con el discípulo de Schönberg, Josef Rufer, es la mayor unidad formal después del motivo, una frase que puede tener una extensión de muchos compases y que consiste en la “firme conexión de uno o más motivos y sus repeticiones más o menos variadas”.⁷ Y lo que el propio Schönberg dice sobre este asunto –por ejemplo, que “una *forma* habitualmente consiste en más de una exposición del motivo”–⁸ ciertamente confirma el contraste entre los dos conceptos, sin disuadir necesariamente al analista de música atonal de utilizar la noción de forma básica, aún cuando la idea de “una frase que puede tener una longitud de muchos compases” parezca menos adecuada, especialmente en el caso de las composiciones atonales de pequeña extensión.

Si el analista busca una distinción tajante entre *motivo* y *forma básica*, entonces debe prestarse atención a las proporciones relativas entre los dos. Con respecto a su *op. 22 núm. 1*, Schönberg habló de una tercera menor y una segunda menor “combinadas para producir la siguiente “forma” [*Gestalt*].”⁹

Ejemplo 1

a) Schönberg, Cuatro canciones con orquesta op. 22/1



b) Schönberg, Cuatro canciones con orquesta op. 22/2



4. Schönberg, *Fundamentals of Music Composition*. Faber, Londres (1970); págs. 8-9.

5. Schönberg, *Models for Beginners in Composition*. Ed. Schirmer, Nueva York (1972); pág. 15.

6. Véase el estudio de Schönberg sobre la *Sinfonía núm. 4 de Brahms* en su libro *Style and Idea*; págs. 405-6.

7. Véase *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, de David Epstein. MIT Press; Cambridge, Mass. (1979); pág. 18 y apéndice A.

8. Schönberg's “*Gedanke*” Manuscript, de Alexander Goehr. *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 2/1 (1977); pág. 22.

9. Schönberg, análisis de sus *Cuatro canciones con orquesta op. 22*. Publicado en el libro de Boretz y Cone *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Princeton University Press (1968); págs. 28-9.

Del ejemplo 1b, referente al *op. 22/2*, Schönberg decía que esto “se puede encontrar casi en todos los lugares de la partitura, y bien puede considerarse como el “común denominador” de todas las formas de esta pieza”.¹⁰ Los ejemplos que pone Schönberg de tales derivaciones en el *op. 22/núms. 1 y 2* son muchos, pero de ninguna manera exhaustivos: y más adelante admite que “las canciones tercera y cuarta presentan grandes dificultades para su análisis [...]. Sé que esas canciones no carecen de lógica, pero no puedo probarlo.”¹¹ La terminología se complica aún más debido a que la expresión “análisis motivico” tiende a utilizarse indiscriminadamente. Esto sucede así independientemente de si el material esencial puede definirse adecuadamente como “motivo” o “forma básica”; tampoco se repara en si la unidad temática es definible como una variación de un sólo elemento común (algo que el mismo Schönberg clasificó como “repetición modificada”)¹² o como una transformación más profunda de los elementos –la “afinidad indirecta” de Réti-. Nótese, no obstante, que en este caso puede hablarse –en palabras de Pisk– de un “desarrollo lógico” del motivo.

Schönberg pretendía distinguir entre “variación” del motivo básico, con “cambios de significado subordinado que [...] tienen tan sólo el efecto local del embellecimiento” y “variación en desarrollo”, queriendo decir que “en la sucesión de formas motivicas producidas mediante la variación del motivo básico, hay algo que puede ser comparado con el desarrollo, con el crecimiento.”¹³ Este no fue de ningún modo el único intento de Schönberg de definir el concepto. Como afirma Walter Frisch, con cierta justificación, “quizá la definición más clara es una de las últimas que formuló, en un ensayo de 1950 titulado ‘Bach’”:

La música de estilo compositivo homofónico-melódico, esto es, música con un tema principal, acompañada por y basada en la armonía, produce su material por medio de lo que yo llamo variación en desarrollo. Esto significa que la variación de las características de una unidad básica produce todas las formulaciones temáticas que proporcionan –por una parte– fluidez, contrastes, variedad, lógica y unidad, y –por otra parte– carácter, humor, expresión, y todas las diferenciaciones necesarias, elaborando así la idea de la pieza.¹⁴

En otra parte, Schönberg afirma que la “variación [...] es una repetición en la que algunas características son cambiadas y el resto se mantiene.”¹⁵ El “desarrollo” permite la posibilidad de transformación: implica, incluso a la más pequeña escala, “no sólo crecimiento, aumento, extensión y expansión, sino también reducción, condensación e intensificación.”¹⁶ Claramente, el proceso de desarrollo trae consigo la posibilidad de relación y conexión y, llegado un punto, la separación y el

10. *Ibidem*; pág. 37.

11. *Ibidem*; pág. 39. Véase también el artículo de J. Dunsby *Schoenberg and the Writings of Heinrich Schenker* *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 2/1 (1977).

12. Schönberg, *Fundamentals of Music Composition*. Faber, Londres (1970); pág. 9.

13. *Ibidem*; pág. 8.

14. Schönberg, *Style and Idea* (1975); pág. 397. Citado en *Brahms and the Principle of Developing Variation*, de Walter Frisch; Berkeley, UC Press (1984); págs. 1-2.

15. Schönberg, *Fundamentals of Music Composition* (1970); pág. 9.

16. *Ibidem*; pág. 58.

contraste; el momento en el que esto ocurre puede ser a veces confuso, como confirmará el siguiente análisis del *op. 19/6*. El análisis motivico no es una disciplina con categorías absolutas, y es necesario recordar que la intención de Schönberg como teórico era estimular a los compositores, no promover el análisis como una disciplina académica con derecho propio. Hablando en términos prácticos, cuando el material en cuestión está provisto de miniaturas atonales, hay dos tipos definidos de análisis motivico: el primero está expresado principalmente por las propias alturas, intervalos, duraciones y demás características presentes en la música; el segundo tiende a concentrarse en las alturas, y a reducir las notas y los intervalos a *clases*, como en las primeras etapas de un análisis de grupos de notas; después, en lugar de proceder a establecer colecciones “desordenadas” y a explorar la significación armónica de las diversas colecciones por medio de relaciones de similitud y relaciones de complejos de grupos, el analista determinará un motivo “en abstracto”, o una forma básica, y trazará procesos de variación y transformación, de modos que no siempre han de coincidir con literalidad con todas las notas de la pieza. Además, el primer tipo de análisis motivico puede tender hacia diversas direcciones, de acuerdo con la naturaleza de la música de la que se trate. Puede ser capaz de justificar las relaciones dentro de la pieza completa, o predominantemente por medio de una serie de repeticiones modificadas, o variaciones, de uno o más motivos; o bien el énfasis debe ser mayor en las derivaciones, las transformaciones desarrolladas.

Por lo que se refiere a las miniaturas atonales consideradas aquí, está claro que el “motivo” debe ser entendido tanto en lo referente a exposiciones verticales como lineales, o a exposiciones distribuidas fragmentariamente en ambos planos. Después de todo, lo que Schönberg, en conexión con la música dodecafónica, llamó “trabajar las notas del motivo”,¹⁷ no excluía ciertamente tales formaciones no melódicas, permitiéndose como si dijéramos un concepto de uso “implícito” o “extendido” de los motivos. Así que, en el análisis del *op. 19/6* que sigue (ejemplo 2a), el motivo principal está formado por los dos acordes de tres notas que dan inicio a la pieza.

Ejemplo 2a

Schönberg, Seis pequeñas piezas para piano op. 19; núm. 6

Características: duración de 7 negras
dinámica *pp* uniforme

17. Schönberg, *Style and Idea* (1975); pág. 248.

EL ANÁLISIS MOTÍVICO

a¹

Musical score for motif a¹. It consists of two staves. The upper staff has notes with dynamics *pppp* and *p*. The lower staff has notes with dynamics *ppp*. There are circled numbers 3 and 4 above the notes.

Repetición variada de "a"
 Variantes: duración extendida a 8 negras
 expansión del contenido de alturas y registro
 diferenciación de niveles dinámicos
 La novena menor *re # / mi* puede ser derivada de *fa / fa #* de "a"

a²

Musical score for motif a². It consists of two staves. The upper staff has notes with dynamics *pp* and *ppp*. The lower staff has notes with dynamics *ppp*. There are circled numbers 5 and 6 above the notes.

Repetición modificada de "a¹"
 Variantes: duración extendida a un mínimo de 9 negras
 contenido de la nota expandida por (i) transposición parcial del acorde inicial de la mano izquierda, (ii) transposición ulterior del intervalo envolvente del acorde, *mi / re*, (iii) adición de la segunda mayor lineal, transformando (X) en "a¹"
 dinámica; disminuyendo general

b

Musical score for motif b. It consists of two staves. The upper staff has notes with dynamics *p*. The lower staff has notes with dynamics *p*. There is a circled number 7 above the notes.

mit sehr zartem Ausdruck

Esta es "una forma motívica demasiado ajena al motivo básico" como para estar derivada de las características literales de ese motivo. El *re / do # / re* inicial puede derivarse por inversión y expansión interválica de las novenas menores de "a²" y "a¹", mientras que *re* y *fa #* son notas repetidas de "a²". Pero esas relaciones no justifican la definición de esta idea en conjunto como una repetición modificada de cualquier exposición previa.

Dinámica: la más intensa de toda la pieza
 Duración más breve que cualquier exposición de "a"

c

Musical score for motif c. It consists of two staves. The upper staff has notes with dynamics *pp*. The lower staff has notes with dynamics *pp*. There are circled numbers 3 and 3 above the notes.

genau im Takt

No es una repetición modificada de "a", sino derivable por variación del acorde en mano izquierda de "a" y de la textura vertical/lineal de "a¹". "c" comprende: (i) una transposición del acorde de la mano izquierda (*do # / fa # / si*), (ii) dos alteraciones de este acorde *re / sol # / do* y *do # / sol / si*, (iii) una línea adicional de la mano derecha (*mi / mi b*) que es el espejo del diseño *fa # / sol* de la mano izquierda. Hay un precedente literal del semitono descendente en "a¹".

Dinámica: vuelve al *pp* básico
 Duración: la menor de toda la pieza

Musical score snippet showing a treble and bass clef. The treble clef has a chord marked a^3 and *PPP*. The bass clef has a note marked *b* and *PPPP*. The text "wie ein Hauch" is written below the treble clef.

Una repetición modificada de "a"

Variantes: duración reducida a un mínimo de negras
dinámica reducida a *ppp* / *pppp*
contenido de alturas extendido en la mano
izquierda con *si b* / *la b*.

Como elemento motivico característico,
éste es derivable literalmente del ámbi-
to del primer acorde de tres notas de "a",
o bien por alteración del *sol #* / *fa #* de "a²"

Como el ejemplo y sus anotaciones indican, esta composición está formada principalmente por el desarrollo de la idea inicial; incluso los dos sucesos concebidos como contrastes –más que como variantes del motivo principal– tienen puntos de contacto con ese motivo o sus variantes. La distinción entre los segmentos del tipo "a" y el resto, está por tanto basada más en la similitud de las exposiciones de "a" entre sí que en el principio de que "b" y "c" son totalmente independientes de "a". Pero quizá merezca la pena considerar al menos una segmentación alternativa, que elimina del todo esa distinción:

Segmento	Alternativa	
a	a	acorde + acorde
a ¹	a ¹	acordes + exposición lineal
a ²	a ²	acordes + exposición lineal
b]	a ³	exposición lineal: acordes + exposiciones lineales
c]		
a ³	a ⁴	acordes + exposición lineal

Es opinable hasta qué punto pueden ser exhaustivos los análisis motivicos de este tipo, y dejaremos para otra ocasión la pregunta de cómo el análisis puede hacer frente a la variedad de resultados que se derivan de una variedad de criterios de segmentación. Ciertamente, el límite entre exponer de modo pesado lo obvio y pasar por alto matices leves pero quizá significativos es muy tenue, y el ejemplo 2a debe ser visto más como aproximación global que como estudio en profundidad. El ejemplo 2b, un análisis motivico de tipo "abstracto", es obviamente más económico, y, al prescindir del verdadero orden de acontecimientos de la pieza, pone aún mayor énfasis en las "no-variantes" fundamentales, sobre todo en el intervalo de la clase 2, que sería de poca importancia en un análisis de grupos. También quedará claro, comparando el ejemplo 2b con un análisis de grupos de notas,

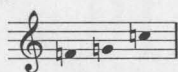
que incluso si este último tuviera que ser presentado de tal manera que identificara el uso del grupo de notas 3-9 (0, 2, 7) como una expansión del grupo 3-7 (0, 2, 5), quedarían en el análisis motivico segmentos -como "b" y "b²"- que no están presentados en el orden normal y apropiado para los grupos de notas.

Los dos análisis motivicos llevan su atención al punto en el que el desarrollo o derivación podrían convertirse en contraste, o incluso conflicto. El ejemplo 2b está limitado a las alturas; en el ejemplo 2a, al intentar describir los materiales de la pieza como motivos sujetos a repetición, desarrollo y transformación, tanto en tiempo como en espacio, surge inevitablemente la cuestión de la forma, y, con la forma, la duración. ■

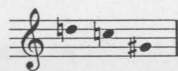
*Ejemplo 2b*¹⁸ Schönberg, Seis pequeñas piezas para piano op. 19; núm. 6



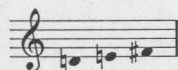
"a": fuente del acorde inicial de la mano derecha (c. 1)
grupo 3-7: 0, 2, 5



"a¹": fuente del acorde inicial de la mano izquierda (c. 1)
Derivable de "a" por retrogradación - *si, la, fa #*
inversión - *si, do #, mi*
expansión del 2º intervalo - *si, do #, fa*
transposición - *fa, sol, do*
grupo 3-9: 0, 2, 7



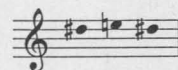
"a²": fuente del acorde inicial de tres notas de la mano derecha (c. 8); también para el acorde de la mano izquierda (cc. 5-6) *re, mi, sol #*
Derivable de "a" por retrogradación - *si, la, fa #*
expansión del 2º intervalo - *si, la, fa #*
transposición - *re, do, sol #*
grupo 3-8: 0, 2, 6



"a³": fuente del segundo acorde de la mano izquierda (c. 6)
Derivable de "a" por retrogradación - *si, la, fa #*
contracción del 2º intervalo - *si, do #, re #*
transposición - *re, mi, fa #*
grupo 3-6: 0, 2, 4

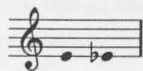


"a⁴": fuente de la segunda mayor lineal (cc. 5-6) y la novena mayor lineal (c. 9)
residuo de "a"

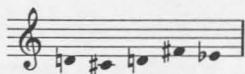


"b": fuente de la exposición lineal (cc. 3-4)
No directamente derivable de ninguna forma "a"

18. Como se verá en el ejemplo, en el análisis de grupos se denomina "0" a la nota más grave, siendo el resto de las notas designadas en función del número de semitonos que los separa de esta nota 0. En función de los números de las notas, se constituyen grupos utilizables para el análisis, tal como se explica en la obra de Allen Forte *The Structure of Atonal Music* (Yale University Press, 1973). [N. del T.]



“b¹”: fuente de las segundas menores lineales (c. 8)
residuo de “b”



“b²”: fuente del c. 7
Derivable como grupo de notas por extensión, bien desde “b”,
o bien desde “a” (0, 2, 5)
grupo 4-4: 0, 1, 2, 5

Traducción: **Maitte Eguiazábal**