

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

CFMB

Asignatura: Taller de Composición Musical

Cuadernillo de Análisis 2020

Titular: Diego Gustavo Graciosi

JTP: Pedro Hernández

Ayudantes Diplomados: Gastón Paganini

Adscriptos-alumnos: Rocío Segura, Manuel Díaz.

Aporte al trabajo de análisis musical: Emilio Iván González Tapia, Ramiro Mansilla Pons y Diego Escobar

Análisis sobre las variaciones de los materiales estructurales de la
pieza “Melodía en la Bruma”,
nº 107 de Microkosmos vol. 4 de Béla Bartók

Materiales:

1) armonías por 4^{as} (intervalos utilizados con frecuencia por el compositor), concentradas en el mismo registro: sol-do, la-re / *lab-do# (reb)*, *sib-mib* intercalados, generando una bordadura cromática cuádruple.

2) melodía diatónica, en una *aparente* escala de sol mayor, de carácter ambiguo (no suena el *sol* como centro en todas las frases) la cual se va completando con los sucesivos desarrollos melódicos. Su característica melódica es la bordura inicial seguida por saltos de 4^{as} y 3^{as}.

Macroforma:

Consta de una gran parte, conformada por 7 frases sucesivas en las que se desarrollan dialógicamente los 2 únicos materiales de toda la obra.

1ª frase (cc. 1 a 7): con figuras de *negras*, los tetracordios se alternan cromáticamente (como se explica arriba, generando una bordadura cromática cuádruple) en 7 ataques. El último de éstos quedará resonando para poder generar la sensación de derivación de la melodía grave, la cual tomará 3 de los 4 sonidos del último tetracordio (sol, do y re). ***Este tal vez sea el efecto que da nombre a la pieza****. La melodía se desplegará en un triple arco *asc.-desc.-asc.* terminando en el sol grave.

2ª frase (cc. 8 a 15): nuevamente en *negras*, los tetracordios invierten su orden generando también una inversión en la bordadura (ahora sería descendente), y presentándose esta vez con 10 ataques. La melodía, a su vez, se desplaza a un registro 2 octavas más agudo que el de su final en el compás 7, incluye la altura faltante (*la*) del tetracordio *sol-do-la-re* e invierte la rítmica central del motivo: $\eta. \eta \theta \theta \eta \eta$. (*1ª frase*) por $\eta. \theta \eta \eta \theta \eta$. (*2ª frase*)

3ª frase (cc. 16 a 23): siempre en *negras*, los tetracordios vuelven a aparecer con 10 ataques. Pero esta vez la variación consiste en la incorporación de una *bordadura doble* al tetracordio *lab-do# (reb)*, *sib-mib*, al incluir uno nuevo con las 4^{as} *la-re*, *si-mi*. La melodía, por su parte, incorpora 2 elementos

novedosos: el fa# (el cual podría dar cuenta de la escala mayor de Sol) y la duplicación de toda la melodía a una 8ª descendente. En cuanto al ritmo, se reexpone el motivo original (el de la 1ª frase).

4ª frase (cc. 24 a 31): siempre en *negras* y nuevamente con 10 ataques, el material de los tetracordios presenta un solo cambio, que consiste en la suma de una nueva bordadura hacia el grave con las alturas *fa#-si*, *la-b-do#* (*reb*). En cambio, el material preponderantemente melódico genera por 1ª vez un amplio descenso que completa la octava a lo largo de sus 4 cc. de prolongación (en las frases anteriores el ámbito melódico siempre correspondía al rango de 5ª J). En esta aparición, vuelve a utilizarse el modelo rítmico de la 2ª frase.

5ª frase (cc. 32 a 35): en esta variación la frase completa se contrae notablemente. El material de los tetracordios utiliza sólo 4 ataques, cuyas alturas corresponden a la *doble bordadura* de la 3ª frase. En el material melódico se puede observar que la contracción es máxima: sólo aparecen 2 alturas en 3 ataques (repitiendo el último sonido), se trata del bicordio *do-sol* (que podríamos considerarlo como la célula generadora de toda la obra).

6ª frase (cc. 36 a 39): más contraída aún esta frase despliega los tetracordios solamente en 3 ataques, que con la figura inicial de *blanca*, cambia el ritmo de este material por 1ª vez en toda la obra. Utiliza, a su vez, los tetracordios de la 4ª frase, dejando afuera *la-re*, *si-mi*. En cuanto a la melodía, ésta aparece tan contraída como en la frase anterior (3 ataques), generando una inversión en las alturas (*do-fa*, y luego *sol*) y una retrogradación en el ritmo (*blanca-negra*, luego sonido prolongado, mientras que en la frase anterior era *negra-blanca*, luego sonido prolongado).

7ª frase (cc. 39 a 44): esta última frase contiene varias ambigüedades. La 1ª es que no parece comenzar con los tetracordios, sino que éstos parecen contenidos dentro del sonido prolongado de las 8ªs de *sol* (se inician después de *sol*, y terminan antes de *sol*). De manera que podemos considerar que la nota *sol* que constituye todo lo que sucede en el compás 39 es final de la frase 6ª y comienzo de la 7ª simultáneamente. Otra ambigüedad que aparece en esta frase es que los primeros 4 tetracordios se dan simultáneamente en 2 ataques, comprimiendo de esta manera 4 ataques en 2. A su vez, estos 2 ataques en realidad utilizan una mayor duración que el de 4 negras sucesivas, suman en realidad 6 tiempos (*blanca + silencio de negra + blanca silencio de negra*). Los siguientes y últimos 4 tetracordios vuelven a desenvolverse sucesivamente. Las alturas aquí vuelven a ser las de la 1ª frase, con lo que podríamos considerarlo una reexposición en lo concerniente a las alturas. Finalmente vale destacar que esta última frase no contiene la melodía (que ha

funcionado a lo largo de la pieza como *consecuente*), o tal vez se pueda decir (desde el análisis, y no desde la escucha) que todo el material melódico se ha comprimiendo en el sonidos de *sol* duplicado a 2 octavas. En cualquiera de las 2 posibles conclusiones, el material *consecuente* no se oye.

Algunos comentarios generales.

Podemos caracterizar brevemente el comportamiento diferenciado de los 2 materiales (material 1: *tetracordios*; material 2: *homofonía*) en los diferentes parámetros:

En cuanto a la intensidad, el material 1 se caracteriza por el sonido ***piano***; mientras que el material 2 por el sonido ***fuerte***.

En cuanto al registro, el material 1 se encuentra siempre en el centro del registro total del piano; mientras que el material 2 no solamente rodea dicho registro central hacia el grave y hacia el agudo, sino que también se abre generando duplicaciones cada vez más lejanas.

En cuanto al ritmo: el material 1 plantea un comportamiento estático con la repetición de su diseño en negra más la duración prolongada e indefinida del final; mientras que el material 2 plantea una movilidad sutil pero continua al variar constantemente el orden de las pocas figuras rítmicas que utiliza (η. η θ)

Finalmente, la similitud más importante entre los dos materiales es su semejanza textural: ambas plantean un único plano, uno caracterizado por la superposición armónica y el otro por la homofonía.

Lo referido a las alturas utilizadas de cada material se menciona al comienzo del análisis, en el apartado ***Materiales***.

** o también podría ser el hecho de que la melodía se encuentra entre resonancias semejantes a clusters, o finalmente también podría ser porque la melodía “vaga” sin una dirección clara.*

Major seconds broken and together (Béla Bartók)

Segundas mayores quebradas y juntas

Para facilitar la comprensión de esta obra es necesario estar familiarizado con el concepto de **Enarmonía**: nombrar la misma nota de diferente manera.

Ejemplo: C# = Db

Macro forma

La obra esta compuesta por tres partes (A, A', A'') más una coda.

A: comprendida entre los compases 1 al 10

A': comprendida entre los compases 11 al 17

A'': comprendida entre los compases 18 al 21

CODA: comprendida entre los compases 22 al 24

Micro forma

A: posee 9 divisiones más pequeñas a las que denominaremos a1, a2, a3, a4, a5, a6, a7, a8 y a9.

Bicordios y acordes tienen lugar en la voz superior, mientras que la voz inferior presenta movimiento de carácter melódico.

Hay una idea de contracción del material siendo siempre la cabeza del material motivico una nota larga seguida de notas cortas. El compás 10 funciona a manera de cadencia una vez que el procedimiento de contracción del material es agotado.

Luego, de manera yuxtapuesta comienza A'.

A': en esta sección de la obra los bicordios y acordes se presentan en la voz inferior, mientras que la voz superior presenta carácter melódico, al revés de la parte A.

Los compases 11 y 12 son exactamente iguales a la voz superior de los compases 1 y 2 pero transportados una 9na menor ascendente. Este intervalo posee estrecha relación con el intervalo de 2da menor: B – C = 2da menor

B – C (transportada esta última nota una 8va arriba) = 9na menor.

La voz superior de los compases 13 y 14 son variaciones de la voz inferior de los compases 3 y 4 pero transportados una 9na menor ascendente.

En el compás 15 aparece en la voz superior un movimiento cromático ascendente a partir de la nota D, el cual será transportado en la misma voz una 3ra Mayor descendente en el compás 16, o sea a partir de la nota Bb, y otra vez más una 3ra Mayor descendente en el compás 17, a partir de F#.

A'': en esta sección comienza un comportamiento de tipo pregunta y respuesta (antecedente y consecuente) entre la voz superior e inferior, por primera vez en la obra.

En el compás 18 la voz superior presenta un motivo que funciona a manera de antecedente o pregunta, y que será respondida por la voz inferior en el compás 19 una 5ta justa descendente a manera de consecuente. El mismo comportamiento tendrá lugar en el compás 20 en la voz superior y en el compás 21 en la voz inferior.

CODA : siguiendo con esta idea de antecedente y consecuente planteada ya en la sección anterior, la línea melódica se complementa entre ambas voces; ya no se trata como sucedía en A A' y A'' de diferenciar los comportamientos de acordes en una voz y melodía en otra voz, aquí la melodía y la nota pedal se encuentran en ambas voces.

Tanto el antecedente y su consecuente (misma línea melódica transpuesta una 5ta justa descendente) aparecen superpuestos.

Esta idea de complementariedad se ve beneficiada y reforzada por el estrecho registro; no se supera el intervalo de 8va en toda la obra.

En esta sección hay un comportamiento de expansión del material, compuesto por el antecedente y el consecuente más la nota pedal.

MATERIALES

Respecto de la textura podríamos hablar de dos planos, un plano con comportamiento más estático que funciona a manera de acompañamiento y un plano más dinámico con carácter melódico. Tanto en las secciones A y A' hay una idea de **alternancia** entre estos planos, cuando uno presenta carácter estático o de acompañamiento el otro posee más dinamismo y viceversa, esta idea de alternancia entre un comportamiento y otro se va rompiendo cada vez más o mejor dicho estos procedimientos se van fusionando cada vez mas debido al comportamiento de tipo pregunta y respuesta que aparece en A'' y que deriva en la CODA con una

superposición de ambos planos, donde ya no podemos hablar de alternancia sino de **complementariedad** entre las voces.

Los intervalos predominantes en toda la obra son las 2das, en su mayoría Mayores.

¿De qué manera aparecen?

Si nos enfocamos en el acompañamiento o plano más estático, los intervalos tocados de manera plaqué (simultáneamente) son 2das Mayores. Este es el intervalo sobre el cual están contruidos los acordes (superposiciones de 2das Mayores)

Ej: E F# G# (compás 2).

Existe también un notorio **intercambio direccional** constante entre los acordes, la conducción de los mismos alterna siempre movimientos ascendentes y descendentes.

Si nos enfocamos en la melodía o plano más dinámico, encontraremos que los intervalos sobre los cuales está compuesta son 2das Mayores y menores y aquí también hay un **intercambio de direccionalidad** (ascendente y descendente) muy pregnante entre los intervalos.

Dúo nº 32 de los 44 dúos para violín de Béla Bartók

Esquema formal: **A – A´ – coda**

La obra presenta dos materiales y con ellos se construye un esquema

A (c.1 – c.10) - A´ (c.11 – c.16) – coda (c.17 – c.21)

En la parte **A** se presenta una *introducción* de 2 compases con el material que llamaremos 1 (bicordio repetido de 5ta justa) (y acompaña con el material de **pizzicato** que luego retornará), y en el compás 3 es relevado por el material 2 (melodía de notas repetidas mas pequeños saltos), este material forma la sección **a** (c.3-c.6), y es seguido por una sección **a´** (c.7-c.10), donde se presenta el material 2 transpuesto una 5ta justa ascendente (más dobles cuerdas sosteniendo un **re** en violín 1, como nota pedal), y con un mayor juego melódico en las dobles cuerdas de la voz inferior que funciona como acompañamiento.

Luego observamos (en c. 11) la reexposición de la introducción, a modo de **interludio** o **introducción** de la parte **A´** (c.11-c.12). Aquí la variación sobre al material 1 está puesta en el cambio de alturas (las 5tas son reemplazadas por 3ras y 2das), también hay un trocado: el material que correspondía al violín 2 pasa al 1 (el modelo rítmico) y el violín 2 enriquece con un juego contrapuntístico y de engrosamiento textural, y además hay un leve detenimiento del tempo (**poco rit.**) que dan pie luego a la nueva variación del material 2 (como **a´´**: c.13-c16). Aquí el material 2 presenta varias modificaciones (aunque sigue siendo perfectamente reconocible): el acompañamiento (en violín 2) está hecho completamente de **pizz.**, generando una sonoridad que apenas habíamos oído en la introducción; el movimiento del violín 2 es ascendente (a veces cromático, a veces diatónico) hasta formar el acorde que permanecerá hasta la coda

Finalmente tenemos la coda, que presenta comportamiento del material 1 repitiendo notas (el acorde en violín 2, luego el comportamiento rítmico del mismo material), también en violín 1 vemos la nota repetida como inicio de la sección y luego se transforma en un pequeño movimiento melódico de 2das. Cierra la obra con acorde de re mayor.

Dúo nº 28 de los 44 dúos para violín de Béla Bartók

El análisis de esta obra nos da como resultado el siguiente modelo formal:

A - A' - coda

dentro del cual podemos señalar partes internas, determinadas por la aparición de los tres materiales principales observados:

A: a (1-7) – b (8-15) – c (16-21)

A': a' (22-24) - b' (25-32) - c' (33-37)

coda. (38-46)

A: un motivo de 2 compases trocado entre las voces y luego extendido, funcionando a modo de introducción, dadas sus características desde la dinámica (p en crescendo hacia el final), contrastando en carácter con el material que le sigue (b) y también en registro y fraseo. En c.8 comienza b

B: con una estructura de 4+4 compases, se presenta un material repetido en vos superior y que la voz inferior “rearmoniza”, generando la sensación de tensión y distensión típica de una estructura antecedente-consecuente.

A esta sección sigue un segmento más breve que retoma el material rítmico de b pero lo presenta retrogrado y con la innovación de la nota repetida como elemento melódico central, fundiéndose en el final con la sección a' que actúa como pivot entre las dos grandes partes. Aquí el material de a se presenta solo 2 veces y sin trocado, pero cumple nuevamente con su papel introductorio

En la reexposición de b (b') la variación pasa principalmente por la textura, haciéndose aquí más compleja y rica, con combinaciones de dobles cuerdas en ambas voces (a terceras cuartas y quintas) , le sigue a esto un c' que mantiene la incorporación de las dobles cuerdas, enriqueciendo la textura y una variación diferente en la rítmica, retomando el modelo original de b ()

Finalmente reaparece el material de a para cerrar la obra con un ritardando que, apoyado en el decrescendo, concluye a obra en un acorde de la mayor.

“Seis piezas breves para piano” Arno Schoenberg (1911)

Opus 19 nº II

“...estudios de expresión concisa, aforística, cada uno de los cuales articula algún aspecto breve y preciso de la experiencia cromática”.

Eric Salzman “La música del siglo XX” (cap. 4)

Antes de comenzar el análisis de esta micro pieza del compositor Arno Schoenberg debemos tener en cuenta algunas premisas que establecieron - de manera preponderante- la plataforma del criterio compositivo Schonberiano.

- **El total cromático** (refiere a la utilización de las 12 notas del sistema temperado occidental: do; do#; re, re# etc.)
- **Atonalidad** (es decir carente de impulso tonal, sin direccionalidad)
- **Motivos** (la ausencia de tematicidad)
- **Articulaciones** (exactitud y precisión en relación con la tímbrica)
- La escritura concebida en forma contrapuntística.

Forma:

Esta pieza responde a una idea de estructura micro formal, (solo 9 compases), lo cual no nos impide localizar ciertos puntos de relevancia:

1era sección: compases 1 a 5 inclusive.

2da sección: compases 6 a 9.

Es necesario destacar que -como explicamos antes- la ausencia de un tema nos lleva a preferir denominaciones formales tales como: *1era y 2da sección* en contraposición a las más usuales: *A-B, A-‘A etc.*

Distribución del total cromático:

1era sección:	{	1) Sol	
		2) Si	
		3) Re	
		4) Fa#	/ Solb
		5) Re#	/ Mib
		6) La	
		7) Do	/ Si# (utilizado en la 2da sección)
		8) Lab	
		9) Sib	/ La#
		10) Fab	

2da sección: { 11) Fa
12) Do#

Materiales:

En la obra prevalece la utilización del intervalo de 3era (mayor o menor) en forma de pequeños esquemas unificados por repeticiones de motivos independientes. Motivos que se reducen a sonidos aislados que crean círculos que vienen y van. Por ejemplo:

Material "A" (bicordio)

Langsam ♩ = 60

Piano

pp

Material "B" (línea/mano derecha)

Compás 3:

Piano

pp

pspress.

Cabe destacar que para el compositor cada obra adquiere un desarrollo único y particular, es decir cada pieza está concebida con un criterio de unicidad y progreso fundamentales. Otros aspectos relevantes son por ejemplo: *el tratamiento de contraste en la dinámica y el cambio de registro.*

Compás 2:

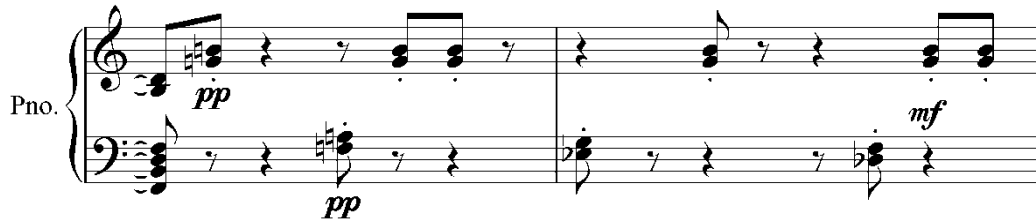
Piano

pp

mf

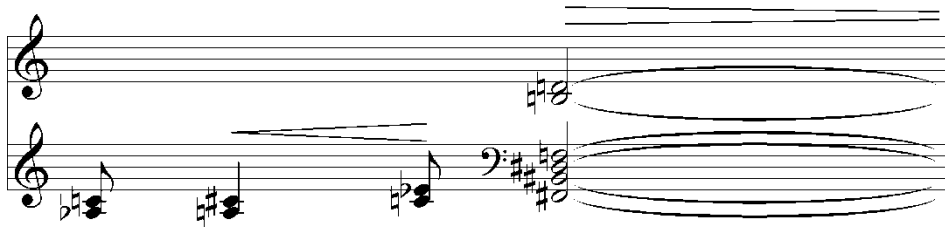
El procedimiento que da a los silencios como elementos integradores de los motivos y el uso de la repetición como recurso de unicidad:

Compases 7 y 8:



La relación línea-bloque, en cuanto a la textura:

Compas 6:



Luego de estas particularidades observaremos más en detalle algunas cualidades de la pieza en la partitura adjuntada. (Ver Partitura)

-

- *ACLARACIÓN: Este análisis destacó los aspectos más generales de la obra dejando de lado las múltiples relaciones subyacentes en la micro estructura de la misma.*