

REGLAS PREFERENCIALES DE VARIACIÓN: UNA APLICACIÓN A LA SONATA K. 284 DE W. A. MOZART

Edgardo José Rodríguez

Introducción

Este trabajo forma parte de la investigación que procura desarrollar una teoría general de la variación en la música tonal.¹

El marco epistemológico general adoptado es el de Lerdahl & Jackendoff (1983).

La investigación se propone responder una pregunta básica: ¿en qué condiciones un oyente percibe relaciones de variación (RsV) entre materiales musicales?

Para responder esta pregunta hemos formulado varias hipótesis que a continuación serán explicadas sucintamente.²

En primer lugar, el esquema adoptado postula que un oyente experimentado en música tonal, puesto en contacto con la superficie musical, posee la capacidad perceptual de inferir RsV entre dos materiales musicales si éstos comparten lo que llamamos estructura básica (EB). La EB de un material musical consiste en los rasgos no afectados por las operaciones de variación (OsV).

La hipótesis de la EB se funda en la Hipótesis Reduccional Fuerte. Esta hipótesis postula que los eventos de altura son escuchados jerárquicamente y que los eventos menos importantes son escuchados subordinados a los eventos más importantes (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 106).

En segundo lugar, hemos considerado que las EBs pertinentes perceptualmente, se corresponden aproximadamente con los dos primeros niveles reduccionales de la reducción temporal [time-span reduction] de Lerdahl & Jackendoff (1983: 124).

Al mismo tiempo, para caracterizar las inferencias de RsV que los oyentes realizan, hemos adoptado el criterio de las Reglas Preferenciales (RPs). Las RPs consisten en descripciones que marcan tendencias generales o preferencias en los juicios sobre un conjunto relativamente amplio de estructuras musicales bien formadas que compiten entre sí. El grado controlado de indeterminación que poseen, lejos de ser un problema, constituye más bien, una hipótesis sobre la naturaleza de la percepción humana. Proviene directamente de la teoría de Lerdahl & Jackendoff (1983).³

Por último, debo señalar que esta investigación se ocupa del estado final del oyente con respecto a la percepción de RsV. No se han tomado en cuenta los problemas vinculados con el procesamiento en tiempo real, la codificación y la memorización de materiales musicales. Las inferencias de RsV provienen de un oyente que conoce las piezas a analizar.

Las Reglas Preferenciales de Variación (RPsV)

En otro trabajo,⁴ como resultado de una serie de análisis, hemos propuesto un conjunto de RPsV que modela las inferencias de RsV de un oyente experimentado. Aquí solo se las citará para luego estudiar su aplicación al ejemplo musical propuesto.

RPV 1: los oyentes experimentados en el idioma tonal prefieren construir RsV entre materiales musicales que comparten una misma EB.

¹ En el marco de una Beca de Iniciación del CONICET, dirigida por el doctor Gerardo V. Huseby.

² Para una discusión más amplia, véase Rodríguez (1996).

³ Las reglas de buena formación [well-formedness rules] determinan las descripciones estructurales posibles de una pieza musical, las reglas preferenciales [preference rules] caracterizan, entre las descripciones posibles, aquellas que se corresponden con la audición de los oyentes (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 9).

⁴ Ver Rodríguez, 1997.

RPV 2 (ritmo): los oyentes experimentados en el idioma tonal pueden establecer RsV que resultan tener cierta independencia de las OsV rítmico/métricas aplicadas a algunos materiales musicales si éstos comparten una misma EB.

RPV 3 (contorno): los oyentes experimentados en el idioma tonal pueden establecer RsV que resultan tener cierta independencia de la OV del contorno aplicada a algunos materiales musicales si éstos comparten una misma EB.

RPV 4 (arpeggio): dados dos materiales musicales cuyas EBs difieren por la aplicación de la OV de arpegiación, los oyentes experimentados en el idioma tonal tienden a establecer entre ellos RsV. La tendencia a establecer RsV es:

- (a) fuerte si el núcleo (N) se encuentra en un sector métricamente no acentuado,
- (b) débil si el N se encuentra en un sector métricamente acentuado.

RPV 5 (identidad): considerando la percepción de identidades entre materiales musicales, ésta resulta parcialmente independiente de la Hipótesis Reduccional.

Nótese que las RPsV caracterizan doblemente a las RsV. Por un lado explicitan ciertas características perceptuales involucradas en la percepción de RsV entre materiales musicales, por ejemplo: la relativa independencia de la percepción de RsV de las variaciones rítmicas y de contorno cuando los materiales comparten sus EBs. Pero por el otro, caracteriza las relaciones no pertinentes perceptualmente para un oyente experimentado: la RVP 1 condiciona el establecimiento de RsV entre materiales musicales a la identidad de EBs. En ese sentido las RPsV establecen un límite muy claro en la inferencia de RsV entre materiales.

El Andante mosso (tema con variaciones) de la Sonata K. 284 de W. A. Mozart

En esta sección realizaremos un análisis aplicando las RPsV presentadas más arriba. El análisis consistirá en realizar la reducción temporal para determinar las EBs de cada fragmento y luego compararlas. Paralelamente se correlacionarán las percepciones de la superficie musical con las predicciones y caracterizaciones establecidas por las RPsV.

En la *Fig. 1* se analizan los primeros compases del tema del Andante. La reducción temporal muestra la estructura del Tema: una anacrusa de cuarta ascendente, un arpeggio de tónica en el compás 1, un valor largo sobre el IV grado y un arpeggio de dominante en el compás 2, nuevamente valores largos sobre el I y el IV grado de compás 3, y, por último, el retardo 6-5 sobre la dominante.

La *Fig. 2* corresponde a la primera variación. Mi percepción construye RsV fuertes entre estos dos ejemplos. Las RPsV confirman esa intuición. Las EBs coinciden (RPV 1) salvo en el segundo compás, donde la OV consiste en un arpeggio del mismo acorde. La RVP 4 (arpeggio) predice el establecimiento de RsV en ese caso. Nótese la importancia que alcanza la RVP 3 (contorno) puesto que la variación 1 posee un cambio radical en el contorno de su superficie, a pesar del cual se siguen estableciendo RsV fuertes.

La *Fig. 3* corresponde a la cuarta variación, posee un EB similar a la del Tema, la RVP 1 predice el establecimiento de RsV. Analicemos sus modificaciones: en el segundo compás opera la RVP 4 (arpeggio) puesto que la variación de la EB consiste en un arpeggio del acorde correspondiente. En el cuarto compás operan la RVP 3 (contorno), principalmente, y también la RVP 4, produciendo RsV claras y fuertes. La acción de la RVP 3 es poderosa, nótese las grandes diferencias de contorno entre las dos superficies.

La variación 10 está representada en la *Fig. 4*. Mi percepción establece RsV relativamente fuertes entre ésta y el Tema. Analicemos en los términos propuestos: las EBs concuerdan sólo parcialmente, sobre todo si se comparan los segundos niveles reduccionales. En el nivel más superficial la nota E del tercer compás y todo el compás cuatro no concuerdan. La RVP 1 predice el establecimiento de RsV muy débiles o nulas.

Entonces, ¿por qué se tiende a establecer RsV con cierta fortaleza?. Lo que está sucediendo muy probablemente, es que se escuche el fragmento desplazado métricamente, tal

como se ejemplifica en la *Fig. 5*, de modo que la nota A del segundo compás se transforme en la anacrusa del D.

En principio esta audición resulta no forzada, consistiría en priorizar el salto ascendente (acento tonal) en vez del valor rítmico más prolongado (acento agógico). La EB resultante es más coincidente: las notas E y F# aparecen ahora como tiempos débiles del segundo y tercer compás respectivamente. Análogamente los Ns coinciden en su posición métrica con los Ns de la EB del Tema, reforzando el establecimiento de RsV, en virtud de la acción de la RPV 1.

La audición es un proceso dinámico que, entre otras características, trata de asignar una estructura métrica siempre que sea posible. Evidentemente, en algún momento de la pieza (probablemente hacia el compás 4 de la versión original, ver *Fig. 4*) se termina estableciendo el metro que coincide con el escrito. Sin embargo, la posibilidad de haber inferido otro metro es una interesante predicción de la RPV 2 (ritmo), que asigna al establecimiento de RsV cierta independencia de las OsV rítmico/métricas, si los Ns de las EBs coinciden. Es decir, se pudo asignar un metro alternativo, entre otras razones, porque coincidían las EBs (RPV 1).

El resto de las variaciones no establece RsV con el Tema. Tienden, más bien, a establecer vínculos entre ellas. Las variaciones 2, 5, 6 y 8 (*Fig. 6, 7, 8 y 9* respectivamente) poseen EBs no coincidentes entre sí, salvo por la anacrusa A-D y el final de la frase con el retardo 6-5 o 4-3, que se constituyen en los únicos momentos en los cuales se podrían establecer RsV parciales.⁵ Si se establecieran quedarían caracterizadas como un ejemplo de la RPV 5.

El caso de la variación 7 (*Fig. 10*) es análogo, pero a la mínima coincidencia de EBs se le debe agregar el distanciamiento (en términos de efecto de distancia tonal [key-distance effect]) que produce el estar construída en modo menor.

El análisis de la variación 9 (*Fig. 11*) nos está relativamente vedado debido a su componente contrapuntístico, aún así, se puede observar que la EB de la voz superior es, también, no coincidente.

Por último las variaciones 11 y 12 (*Fig. 12 y 13* respectivamente) producen en mi audición RsV débiles o muy débiles. Sus Ns son parcialmente coincidentes hasta el tercer compás, sobretodo en el primer nivel reduccional de la variación 11, si no se consideran los Ns débiles de los últimos tiempos del compás. Aunque las RsV establecidas resulten débiles, éstas dan cuenta muy fuertemente de la acción de la RPV 2 que predice la posibilidad de establecer RsV independientemente de la variación del metro (la variación 12 es la única escrita en tres cuartos).

Para finalizar diremos que las RPsV han demostrado un gran ajuste descriptivo con mis percepciones de la superficie musical. Restan estudiar todavía las relaciones entre el establecimiento de RsV, las estructuras de agrupamiento y la posición métrica. Sin embargo, estos nuevos y necesarios desarrollos no son contradictorios, hasta el momento, con el modelo propuesto.

⁵ La relación entre distintos niveles de agrupamiento y el establecimiento de RsV es un tópico central en los estudios que se están desarrollando actualmente

Figura 1

Musical score for *Figura 1*, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Figura 2

Musical score for *Figura 2*, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the treble with triplets and a rhythmic accompaniment in the bass.

Figura 3

Musical score for *Figura 3*, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the treble with triplets and a rhythmic accompaniment in the bass.

Figura 4

Musical score for *Figura 4*, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the treble with triplets and a rhythmic accompaniment in the bass.

Figura 5

Musical score for Figura 5, consisting of four systems of staves. The top system shows a complex sixteenth-note melody in the right hand, while the left hand provides a simple accompaniment of chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the melody becoming more intricate with some grace notes. The fourth system concludes the piece with a final chord and a few notes in the right hand.

Figura 6

Musical score for Figura 6, consisting of four systems of staves. The top system shows a complex sixteenth-note melody in the right hand, while the left hand provides a simple accompaniment of chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment, with triplets in the bass line. The third system shows the melody becoming more intricate with some grace notes. The fourth system concludes the piece with a final chord and a few notes in the right hand.

Figura 7

Musical score for Figura 7, consisting of four systems of staves. The top system shows a complex sixteenth-note melody in the right hand, while the left hand provides a simple accompaniment of chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the melody becoming more intricate with some grace notes. The fourth system concludes the piece with a final chord and a few notes in the right hand.

Figura 8

Musical score for *Figura 8*. The score is written for piano and consists of six staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a complex, rhythmic piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a simpler accompaniment with mostly quarter and eighth notes. The middle two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with some rests and simple rhythmic patterns.

Figura 9

Musical score for *Figura 9*. The score is written for piano and consists of six staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a complex, rhythmic piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a simpler accompaniment with mostly quarter and eighth notes. The middle two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with some rests and simple rhythmic patterns.

Figura 10

Musical score for *Figura 10*. The score is written for piano and consists of six staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a complex, rhythmic piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a simpler accompaniment with mostly quarter and eighth notes. The middle two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with some rests and simple rhythmic patterns.

Figura 11

Figura 11 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second system continues this pattern with similar melodic and bass lines. The music is in common time (C) and appears to be in a major key.

Figura 12

Figura 12 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a more complex texture with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a dense, rhythmic accompaniment. The second system continues this texture with similar melodic and bass lines. The music is in common time (C) and appears to be in a major key.

Figura 13

Figura 13 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second system continues this pattern with similar melodic and bass lines. The music is in 3/4 time and appears to be in a major key.