

# CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

## III

### PROBLEMAS SEMANTICOS, MORFOLOGICOS Y EXPRESIVOS DE LA MELODICA Y LA HORIZONTALIDAD MUSICAL

#### I. HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD

p o r

*Gustavo Becerra*

Horizontalidad y verticalidad pueden asimilarse a los conceptos de simultaneidad y sucesión. De esto se desprende que hay diversas clases de verticalidad (funcional, acordal, lógica y mecánica) que se refieren generalmente a casos de "situación prevista" de la materia acústica. También podemos encontrar varios tipos de hechos sucesivos en el acontecer musical (rítmico, melódico, funcional, tensional, lógico y mecánico) que aluden a las diversas maneras de agrupar los acontecimientos de la música con finalidades expresivas. La melodía y la monodía son los dos casos genéricos más estudiados. Nos servirán de ejemplo para el desarrollo del presente artículo, sin pretender que su examen particular resuelva la totalidad del problema. Tampoco debe tomarse como consejo implícito el desarrollar una didáctica a partir de elementos diferenciados, puesto que se ha propiciado la individuación de cada caso a través de la asociación libre musical o improvisación.

2. El ritmo es un elemento, la melodía un compuesto.

Empecemos con un ejemplo de verdadera melodía, es decir, con una línea predominante que lleva y requiere de un acompañamiento. Nos parece más adecuado como material el siguiente trocito de Robert Schumann.

Semplice  $J = 108$  Album de la Juventud N° 1 "Melodia" Schumann

The image shows a musical score for a piece titled "Melodia" from Schumann's "Album de la Juventud N° 1". The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic. The accompaniment is a simple, rhythmic pattern. Below the staves, there is a sequence of Roman numerals indicating the chord progression: I, V2, I, II7, V2, I, 6, V4, I-IV, I, V2-I. The piece is numbered 100.

\* 100 \*



mientos con frecuencia e intensidad determinadas. No podemos dar validez absoluta de elemento al acto en sí, de variar de altura. La coordenada del tiempo es imprescindible si se quiere determinar el fenómeno. La música es un diálogo entre las posibilidades de transición y situación. La primera debe primar (*Ars tempi*), por más que las imágenes carezcan en última instancia de tiempo. Ritmo es sinónimo de proporción. Esta puede ser estática o dinámica. En último análisis todo es ritmo.

Ritmo armónico

The diagram illustrates three rhythmic patterns labeled I, II, and III. Pattern I is a horizontal line with a box around the first tick mark. Pattern II shows a sequence of notes with stems and beams, with some notes having a 'u' above them. Pattern III shows notes with stems and beams, some grouped with parentheses and a slur.

Este ejemplo demuestra que todo este trozo tiende al anapesto que se establece por medio de las funciones armónicas. Su examen revela, además, que la notación de Schumann es impropia.

4. La melodía es ritmo con trayectoria espacial.

Sea el ritmo la última abstracción de las relaciones proporcionales del acontecer musical y sea la melodía, como esencia, variación de altura. Así tenemos al ritmo como resultado de una multiplicidad de gestiones entre las cuales la trayectoria lineal es una parte importante. En cierto sentido esta última, entre otras es causa y el primero, efecto. Si aplicamos un criterio determinista, tenemos que la gestiones aparentemente no rítmicas a él conducen y que, por lo tanto, están condicionadas a su predominio. La melodía es antes que nada sentido y este último se dirige hacia la determinación de proporciones (ritmo). El curso horizontal es aclaratorio, es el gesto en cuya motivación hay un hecho formal hacia el cual tiende en su "descripción". La horizontalidad es una "concomitancia" que fija matices a su base y motivo, la proporción abstracta. En cierto sentido la melodía es al ritmo como la redacción a la idea. El ritmo se acerca al concepto. La melodía a la gestión que lo forma. El ritmo en la imaginación origina, impulsa. En la apreciación ilumina como un ideal al cual se tiende. El plano rítmico proyecta en el espacio del cual hace parte la melodía (creación, imaginación). El ritmo es la proyección del resto de los elementos de la música (audición, apreciación). El ritmo es "motor", el resto es "lo movido". La melodía es el "gesto" (gestión) del ritmo.

La principal diferencia entre ritmo y melodía estriba en lo genérico del primero y lo específico de la última.

*VISION DE SU ACTUAL ESTADO ACADEMICO. ASPECTOS  
ANALITICO-SINTETICOS*

El signo negativo más importante de la academia actual es el de tender hacia un descriptivismo cada vez más ajeno a las causas que determinan los hechos que nutren el texto musical. Nomenclaturas y más nomenclaturas. Definiciones y más definiciones. La mayor parte de sus resultados no poseen fuerza orientadora. Su validez no se mide en pocos años, sino que su acción real abarca además, en muchos casos, pocos kilómetros a la redonda de quien los escribe. Sus textos son superficiales, eluden las materias fundamentales. Son ayunos de conocimientos generales. Los pocos casos en que el buen sentido de un teórico toca el centro del embrión musical, su descubrimiento es combatido, no con razones, sino con "citas". Aparentemente, la verdad se decide en forma democrática; quince a favor, diez en contra; los quince tienen razón. Tratados tan fundamentales como los de Lussy y Dalcroze, apenas son conocidos. Ante un hecho determinado el teórico dice, ésto es así o asá, o se llama de ésta u otra manera. Rara vez se alude a la génesis, sentido y parte del pensamiento que hace un elemento descrito. Yo me pregunto, ¿cómputos de esta clase, para qué sirven?

1. Fundamentos de la melódica académica en la actualidad.

En la base de la presente academia de la horizontalidad se encuentran tres conceptos: Tono, Modo y Tonalidad. Se les define como hechos consumados sin acertar, la mayoría de las veces, a una ordenación lógica, acorde con los conceptos de género próximo y diferencia específica.

Tono: Se le define generalmente como sinónimo de tonalidad y con el significado de fundamental de la tónica principal de una composición. Los teóricos franceses y alemanes han acertado con la diferenciación particular de tono y la más general de tonalidad. Pero, la carencia de conceptos precisos lleva a inexactitudes a teóricos de la talla de Willi Apel, que pasa por encima de las definiciones sin hacer un estudio crítico. Ya Riemann en su diccionario de música dá una definición válida y diferencial de tono y tonalidad, de acuerdo con la que usan tratadistas como Gedalge y D'Indy. ¿Qué es lo que ha ocurrido después? Se pensaría que alguien hubiese demostrado la invalidez de las definiciones de Riemann y los otros citados, pero no ha sido así. Si sus enunciados son considerados válidos, ¿por qué no han sido puestos al día? ¿Es que la expresión del movimiento y el reposo, que ya ha sido estudiado y resuelto en sus bases por la psicología experimental, es desconocida por los tratadistas de la academia presente?

Tono es un sonido que desempeña la función de producir el reposo. La función en sí misma se ha llamado tónica. Su origen etimológico, que puede trazarse hasta el sánscrito, revela relaciones con la danza y significa tensión mínima, tonicidad o estado latente de un organismo vivo en reposo. Pero, ¿qué es lo que hace que un sonido determinado produzca este efecto y no cualquier otro? Según las explicaciones de la mayoría de los textos en boga, se debe a que los pasajes en cuestión terminan en tal o cual grado de tal o cual tono con su correspondiente modo. Muchas veces se confunden estos últimos en un insoportable uso sinonimal. Todo hace presumir que las funciones de movimiento y reposo son hechos "a priori" preexistentes en la estructura de tonos y modos. La falacia de estas afirmaciones es muy fácil de demostrar. Baste con aludir a la posibilidad de escribir en los modos gregorianos para cualquiera de las armaduras de nuestro sistema tonal. ¿Qué es, entonces, lo que hace que sonidos idénticos puedan desempeñar distintas funciones en escalas-repertorio idénticas? Podemos responder: la costumbre. En todos sus grados, como factor variable. Como factor invariable podemos mencionar las leyes acústicas. Así, dentro de los límites razonables, se pueden crear funciones de movimiento y reposo. Cualquier estímulo (no doloroso) o grupo puede inducir al reposo al incorporarse a lo habitual (regularidad estática). Basándonos en ésto, podemos habituar al auditor a un determinado sonido, insistiendo en su presencia e importancia de manera que su ausencia al final del trozo deje la impresión inevitable de suspenso. Igual se puede hacer para un grupo de estímulos simultáneos o sucesivos. Aún en la sucesión de estímulos podemos incluir uno que no sea acústico (olfatorio, visual o táctil), de manera que se establezca su predominio. Si establece regularidad, será el que precipite el reposo.

La tradición y el estilo representan costumbres, su predominio es sinónimo de reposo, su transgresión de movimiento. No olvidemos que la transformación constante también puede ser una regla. Ante esta paradoja todo se invierte.

De lo dicho más arriba se desprende que la Tonalidad es un principio general de tendencia de los sonidos que forman un pasaje musical hacia un tono de reposo.

Modo: Este vocablo ha tenido mejor suerte que los anteriores y se ha mantenido dentro de su sentido tradicional, aunque algunos tratadistas, en su afán de aclarar su sentido, han suprimido algunos de sus factores en su definición. Sirva como ejemplo el concepto imperante de que un modo es sólo una fórmula interválica ascendente o descendente. Este concepto está indeterminado y no perfila debidamente lo que en

realidad es, con sus funciones específicas de movimiento y reposo. Un ámbito y una fórmula interválica no bastan para definir la modalidad. Hasta aquí sólo se ha fijado una escala-repertorio. El modo es, además, el conjunto de costumbres de uso de un repertorio de sonidos.

De paso, podemos hacer un análisis crítico de la división de la evolución de la música en época modal, tonal y atonal. La primera abarcaría hasta la aparición del bajo cifrado. La segunda hasta la aparición de la técnica dodecafónica. Sabido es que para poder definir un sujeto, es necesario ubicarlo en un campo más amplio o género que lo contenga, para luego indicar la diferencia específica entre aquél y sus congéneres. De esta manera la definición sólo se puede aplicar al definiendo. Así se evitan ambigüedades y confusiones. Si observamos la anterior clasificación con ánimo lógico, veremos que no resiste un análisis. Epoca modal, quiere decir, lapso en que predominaba lo modal o que, la diferencia específica entre esa época y las demás, reside en lo modal. Que se trate de un predominio de lo modal es probable; pero, ¿con qué clase de concepto? ¿Con el de Ellos o con el nuestro? Ellos hablaban más de tonos que de modos: Tonos salmódicos; Tonos del Canto Figurado; Tonos eclesiásticos, etc. Es arbitrario usar la designación de "época modal", aun con nuestro concepto, porque modalidad es una cualidad general que ha existido siempre. Es, por lo tanto, genérica y mal puede servir como diferencia específica de una época.

Epoca tonal. ¿Cómo puede calificarse una época de tonal si esta propiedad es común a todas? Funciones de movimiento y reposo habrá siempre. ¿Por qué, entonces, calificar proféticamente a la época venidera de "atonal", nada más que por oposición a una mala clasificación de la época anterior? Schoenberg reconoce la validez de este término. Las dos primeras épocas pretenden ser clasificadas por medio de cualidades que no les son específicas ni predominantes y que tampoco se designaron así en los escritos teóricos correspondientes. En cuanto a la designación de la última época, ella proviene de deseos de que sea así. Es una designación tendenciosa. Modal-Tonal-Atonal. Suena bien, pero es falso. En cambio, la agrupación de las épocas según la aparición de los recursos, es mucho más clara. Hay en la historia de la música occidental una época monódica en la que no ocurre otra cosa que eso. Hay después otra, en la que se adita el recurso polifónico sin que haya más que eso. Después la música se organiza verticalmente con la armonía. Luego, el color aparece como recurso enriquecedor. Y, ahora, todos los elementos de la música se organizan en forma serial. Además, es probable que todo se organice en forma lógica y psicológica, en el estricto sentido de estas palabras.

Cada uno de los recursos que sirven, en este caso, para clasificar la evolución de la música no fueron sistematizados antes y su predominio es claro. Las épocas quedarían enunciadas así: Monódica, polifónica, armónica, colorística, serial y gramático-funcional (Es obvio que la última designación carece de valor normativo).

Concluiremos, volviendo al tema de la modalidad, diciendo que es el conjunto de los usos respecto de una escala-repertorio.

### *Semántica melódica*

**Motivo:** Esta voz envuelve generalmente el significado de pequeño fragmento de un pensamiento musical. Desgraciadamente, no se le distingue suficientemente de otras designaciones similares. Bas, por ejemplo, designa al inciso como sinónimo de motivo, introduciendo con ello confusión en la nomenclatura. Es curioso como este teórico, cuyas observaciones son generalmente acertadas, las oscurece con una semántica escasamente diferenciada. También confunde la frase con el período.

No me explico cómo vocablos que tienen un sentido tan bien diferenciado como motivo e inciso, se puedan agrupar como género y confundirse. ¿Acaso no es evidente que la motivación es el mínimo expresable con sentido en música? ¿No es también obvio que inciso quiere decir corte (incisión) en algo que no está naturalmente desmembrado? Por eso es que me atrevo a recomendar el uso unívoco de "motivo" para la porción más pequeña separable con sentido de la música (por lo tanto, de la melodía también) y de "inciso", exclusivamente para las divisiones (artificiales) que dentro de aquél se hagan. De esta manera queda el motivo como equivalente de la palabra en literatura. Al igual que ésta puede ir prefijado o sufijado (pressus y orisco del canto gregoriano).

**Frase:** Esta designación se la confunde generalmente con el período y este último no tiene como cualidad esencial la periodicidad. Envuelve, por lo común, trozos de música divididos según las funciones enunciativas de "antecedente" y "consecuente". Pero, como todo en música se organiza según aquellas funciones, su aplicación es imprecisa y se presta a debates sin rumbo. ¿Por qué, si es que se toman de la gramática literaria las designaciones no se respeta su sentido lógico? La frase no es un enunciado con sentido completo. Una oración, juicio analítico o período, sí lo es. Se ve claramente que frase es la designación de un integrante de período. Sin embargo, se les confunde. Lo curioso es que este tipo de confusiones afecten a Julio Bas, quien es de los poquísimos que han planteado en forma intuitiva la existencia lógica de frases afirmativas y

negativas correspondientes a los juicios homónimos. Mala semántica es la que elige malos sinónimos. ¿Hasta cuándo vamos a seguir con estas confusiones? ¿No es mejor darle a los términos sentidos inequívocos? Por ejemplo, designar como frase sólo a los enunciados que, por ser heterogéneos, no estén completos. ¡Designar como período sólo a aquello que sea periódico, además de la cualidad de estar integrado por frases (que deben ser submúltiplos)!

En el uso de los términos frase, período, antecedente y consecuente, el factor aclaratorio reside en las relaciones de la música con la gramática general de la literatura. Motivo, como equivalente de palabra. Inciso, como equivalente de sílaba (también prefijo y sufijo). Antecedente, como equivalente de sujeto. Consecuente, como equivalente de predicado. Música periódica, como equivalente del verso. Música no metrificada, como equivalente de la prosa. Tema, como equivalente de título. Período, como equivalente de estrofa. Sobre esto último, podemos desarrollar una pequeña demostración inspirada en la incomparable definición de prosa y verso de Amado Alonso, en su insuperable estudio sobre las "Sonatas" de don Ramón del Valle Inclán. En la prosa la longitud de las oraciones y párrafos está determinada por el sentido, sin compromisos de duración. En el verso hay una determinación mecánica recurrente de medidas, sin que estas correspondan exactamente a la división del sentido, salvo en grupos más extensos que son, generalmente, partes resultantes de la división proporcional de la estrofa. Al final de ésta, por lo regular coinciden metros y contenidos. Es obvio que en la música sin especiales compromisos de duración sucede lo mismo que en la prosa y que el período tiene en relación a su sistema métrico las mismas relaciones con la lógica que detenta la estrofa. Entonces, podemos hablar con propiedad de música en verso y en prosa, sin recurrir a nada nuevo, salvo la extensión sistemática de la semántica gramatical proveniente de la lingüística comparada al campo musical, en todos aquellos puntos en donde las condiciones sean básicamente las mismas.

Cuando lleguemos al planteamiento de la neotécnica, veremos como el período es siempre un juicio completo y las frases integrantes enunciados proposicionales. También demostraremos cómo es que la música estrófica puede ser más fácilmente cerrada (hecha de partes con sentido completo), debido a la tendencia tautológica de su procedimiento. Para ello demostraremos, desde luego, la existencia de música cerrada y música abierta.

### *El periodicismo*

Aparte de las debilidades enunciadas más arriba, la nomenclatura vigente tiende a aplicarse de una manera forzada. Parece que en la mente de los musicólogos no cupiesen las excepciones. Todo tiene que ser, a perpetuidad, de la misma manera. Entre estas actitudes de mecanización analítica y composicional, cabe destacar el "periodicismo". Esta tendencia no sólo se limita a establecer en líneas generales los períodos comunes, sino que extiende sus tentáculos hasta lo más molecular de la música. Todo debe ser periódico. Pero, además, los períodos deben ser de preferencia de un metro determinado y este metro es el de ocho compases. Lo que más incita a la rebelión en esta clase de especulaciones es la consideración que se da a la barra de repetición. Consideran u omiten las repeticiones sin dar mayores razones. Afortunadamente hay maneras de demostrar, como veremos más adelante, la necesidad lógica de reiterar un enunciado. Hay, por lo tanto, repeticiones accesorias y funcionales.

Pan de cada día son los disparates autorizados respecto de la articulación. Oscurecidos más que aclarados por el estudio de los viejos tratados como el de Violín de Leopoldo Mozart o el de Flauta de Quantz. Todos estos escritos dan razones incompletas como fundamento de la articulación, puesto que ninguno de ellos rebasa la etapa del razonamiento tradicional o el apoyo de las condiciones instrumentales. Sin embargo, ya entonces era obvio que al cambiar de instrumento cambiaba la articulación. ¿Qué quiere decir esto? Que el sentido musical se exterioriza de distintas maneras y que hay una lógica directriz en las diversas articulaciones que tienden a un mismo efecto. Si analizamos las oscilaciones articulatorias, veremos que, según los medios, tienden a aclarar el sentido rítmico. La claridad rítmica es la base de la articulación. Ella tiende a destacar los puntos de reposo y las zonas de movimiento. El violín cambia de arco antes de la barra de compás en la mayor parte de los casos para tener fuerza de ataque en el tiempo que se sigue. Esto no afecta el hecho de que, de todas maneras, la mayor parte de los motivos envueltos terminen una vez cruzada la barra. No existe necesidad de correspondencia entre la unidad articulatoria y la lógica. Prueba de ello es que podremos confirmar hasta el cansancio la articulación distinta de pasajes idénticos (vocales e instrumentales) en las obras dramáticas de Juan Sebastián Bach. Es obvio que virtuosos excepcionalmente dotados pueden articular de maneras poco acostumbradas sin que por ello se afecte el sentido de un pasaje. En torno a esto una manía

notable parece tender a encerrar las articulaciones dentro de los límites de la barra de compás, como si todos los instrumentos fuesen de arco. A confundir más los hechos vienen los "ligados de frase", más extensos que los corrientes y generalmente detallados por otros más breves. Parecen algunos teóricos no haberse dado cuenta que lo que interesa es que las notas vayan sueltas o enlazadas y que sus duraciones y fuerzas sean mayores o menores, así sea necesario usar de la nariz para obtener estos resultados. En la música electrónica se pueden reproducir todos los efectos de ataque sin que nadie eche de menos especulaciones sobre los dedos, arcos y respiraciones. Estos últimos medios se procesan y sistematizan no como ritos mágicos, sino que llevan directamente a resultados más probables para ejecutantes comunes, de variaciones del medio acústico. Al fin de cuentas los sonidos son largos o cortos, fuertes o débiles, van separados por silencios más o menos extensos o van encadenados. Podríamos seguir destacando más vicios derivados de la consideración de hechos extramusicales como, por ejemplo, los visuales, que llevan a verdaderos análisis plásticos de la música escrita. No lo haremos, son evidentes al primer examen.

### *Los matices*

La especulación tradicional sobre los matices es un asunto jugoso que no se nos puede escapar. Todas las pontificaciones posibles ya se han hecho. Algunas creen reconstruir las costumbres históricas, otras las renuevan. Pero, a pesar de que hay estudios fundamentales que lo permiten, ninguna se preocupa de manera científica de los efectos psicológicos de los matices. No tratemos de ver en esto un deseo ambicioso; se trata sólo de comprobar los hechos más simples respecto de las relaciones entre fuerza y velocidad, y fuerza y altura.

El metrónomo, que tanta ayuda presta en los momentos iniciales de una obra, destroza casi todo a su paso en el transcurso. Jamás ha sido el ritmo proporcional matemático idéntico al percibido. El interés, la inercia acústica y la capacidad de entrar en vibración, rigen funcionalmente el efecto que produce en la personalidad la materia sonora. Por ello es que, debido a la mecanización del ritmo, la música ha empezado a sonar curiosamente a "destiempo". Las reglas de la agógica parecen ignorarse o interpretarse en función de la dinámica, al revés de lo que evidentemente son. La velocidad y la fuerza deben regirse por razones inversas en los casos normales. Sin embargo, hasta hay quien aconseja lo contrario, como si fuese natural tomar menos tiempo con sonidos

cada vez más fuertes. Aún más, sonidos excesivamente fuertes tienden a perdurar en el oído por muy breve que haya sido su duración real. Un crescendo tocado "a tiempo" presupone un ritardando funcional. De cuatro notas escritas iguales de valor, pero con acento en la primera, resulta un acelerando hacia el final. No es que de los textos de K. Ph. E. Bach, Leopoldo Mozart, Quantz y otros, no se desprenda lo mismo "de entre líneas", sino que pasa inadvertido al observador superficial. Sólo el fundamentalista ve lo que hay que ver en estos tratados. Un falso criterio para tocar "a tiempo" impide llevar "tempi" correctos a los ejecutantes, analizar correctamente el ritmo a los musicólogos y componer correctamente a los creadores. Nunca ha sido tan importante como ahora la experiencia directa instrumental, para procesar críticamente la teoría. Se discuten arduamente los matices en su detalle, más bien a partir de bibliografías que de principios, y se descuida su agrupación en géneros susceptibles de una utilización formal en la macroestructura musical.

Si adentramos nuestros ojos en el detalle de la didáctica actual de la melodía, veremos que ella se mueve en los mismos saludables "Moderatos" y "Andantes", que hacen de la actual técnica una antítesis de su objetivo. Las variaciones de "tempo" crean problemas específicos, jerarquizaciones nuevas de los sonidos que es preciso estudiar y resolver. Pero no, la reptación académica obliga a una deformación que impide establecer con precisión qué sonidos o grupos importan menos. Esto hace suponer que el oído sea omnificaz. Desgraciadamente no puede ser así y los musicólogos formados en esta escuela vagan en medio de los sonidos cuando no tienen una partitura que les permita estudiar la "obra" a velocidades más modestas. ¿Qué es esto? ¿Es que, otra vez, como Boecio, vamos a descartar el testimonio del oído? Por lo que se ve, poco bueno puede esperarse de procedimientos tan antimusicales. Una de las características peores de lo que hemos llamado "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente", es la de una tendencia a la irrealidad. Una especie de "empapelamiento" lleva a los musicólogos a la máxima de las soberbias, rechazar el mensaje sonoro para reemplazarlo por lecturas, la mayor parte de las veces, imprecisas y aberradas. En blanco y negro todo parece escrito con la misma importancia, o parece destacarse (visualmente) lo que el compositor quiso. Pero, ¿es lo mismo en el momento de la audición?

Analizar una vez como ejemplo una obra hasta la última nota, es necesario y útil, pero no sacar de ese trabajo conclusiones de orden jerárquico que establezcan la inutilidad del proceso exhaustivo, es caer en el "analismo". El reverso de la medalla se encuentra en la composición

musical, su nombre elegante es "preciosismo"; pero más bien parece un simple "detallismo". Por eso es que nos encontramos a cada dos obras con verdaderos prototipos de recargo, especialmente lamentables en el terreno melódico en donde el daño es irreparable. La peor orientada de las tendencias contemporáneas es la serialista, una vez dodecafónica que, como academismo, sigue atentando contra las posibilidades auditivas y asociativas apoyada en sus falaces escritos.

Tres soberbias pretensiones "adornan" al serialismo:

1. La pretensión "atonal" de que no haya polarización de sonidos. Olvida que es el hombre quien establece al oír las jerarquías.

2. La pretensión de que las relaciones "modales" de las series se oyen y controlan, a sabiendas de que ni aun en su sentido directo podrían, en determinados casos de velocidad y complicación, establecer nada a partir de su testimonio auditivo.

3. La pretensión inaudita de haber hecho una reforma sustancial en la música, ahora que lo accesorio de la operación serial del sonido les ha demostrado que sólo en el ritmo está su salvación.

No pudieron modelar satisfactoriamente la materia sonora a partir del principio serial. Razones lógicas hay para que esto no sea posible. Con la melodía basta para evidenciarlas. Por el momento la falta de verdadero sentido del sistema los obliga a refugiarse en la percusión, cada vez que la sintaxis no cuaja por los medios usuales. Es por la tangente que se escapan los mejores talentos hacia un sentido más lógico y consecuente con la acústica y la psicología. Los mejores ejemplos están en Webern, Boulez, Stockhausen, Henze, Eimert, etc.

\* \* \*

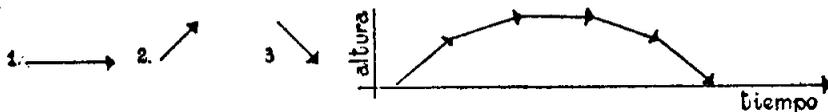
El balance del estado académico de la melodía nos arroja, por una parte, estudios tradicionales mal fundados y peor aplicados. Por otra, la melódica serial se nos presenta incapaz de incorporar sin deformar los elementos anteriores del aporte histórico. Las posiciones tanto hacia el pasado como hacia el futuro son academizantes y, por lo tanto, carentes de verdadera fuerza. Una línea ininterrumpida de prejuicios se ha mantenido desde los mejores intentos funcionales de dar a la música una técnica consecuente, hechos hace poco más de cincuenta años. Los avances de la antropología cultural, de la psicología experimental y de la gramática, permiten hacer un replanteo de las bases.

**PLANTEAMIENTO DE UNA NEO-TECNICA ANALITICO-SINTETICA PARA LA MELODICA Y LA HORIZONTALIDAD MUSICALES**

**1. Planteamiento vectorial de la representación melódica.**

Si en un día cualquiera empezamos a hacer asociación libre lineal a partir de un sonido dado, comprobaremos las siguientes decisiones: a) ante el imperativo de seguir hay tres posibilidades generales: I. repetir el sonido, II. producir otro distinto. La primera decisión es repetir o cambiar; b) si se elige cambiar, el segundo sonido puede ser más alto o más bajo que el primero, y c) al elegirse el segundo sonido, el proceso se repite.

De esto, podemos desprender el hecho de que la melodía se va construyendo sobre decisiones de desplazamiento. La manera más práctica de representar estos desplazamientos es un segmento dirigido o vector, cuyo ángulo está determinado por la magnitud del desplazamiento en función del tiempo transcurrido. Así, tenemos que la imaginación del compositor queda reducida en su base a tendencias de permanencia o cambio. Estos últimos son los embriones tendenciales más evidentes de la imaginación y equivalen a reacciones tan simples y básicas como son los tactismos y tropismos de los unicelulares.

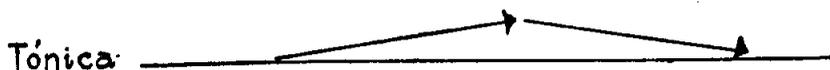


En el gráfico precedente podemos ver representaciones de trayectorias melódicas que podrían ajustarse a cualquiera escala temporal o sonora. Es evidente de que los desplazamientos lineales del sonido representan (producen reflejos de) movimiento y espacio. La melodía es una de las formas musicales de sugerir el gesto.

Aparte de lo anterior, la melodía es el vehículo habitual del canto. Este es el resultado de un compromiso entre la palabra y la música. Por lo tanto, el hábito nos hace pensar en palabras según los estímulos melódicos (o monódicos) que se acerquen al ritmo prosódico. La melodía reúne en sí misma dos aspectos sugerentes: uno básico, el movimiento; otro adquirido, el lenguaje. Este último produce, según los casos, las alteraciones correspondientes de los reflejos respiratorios y glosofaríngeos, a medida que su texto corresponde a lo habitual de las prácticas orales.

### La frase natural melódica

Así como existe un orden natural de la frase en la gramática literaria, hay en la musical una clase fundamental de enunciado melódico. Su trayectoria puede resumirse así:



Esta forma tectónica de trayecto lineal no es de origen convencional como suelen ser los recursos orales, sino que tiene un claro origen psicofisiológico. Su forma proviene de una de tantas curvas de respuesta a un estímulo. Corresponden a las actitudes de contracción y relajación. Representan, sucesivamente, las tendencias de movimiento y reposo. La primera trayectoria ascendente (prótasis) es una función dinámica. La segunda, descendente (apódosis), es una función estática.

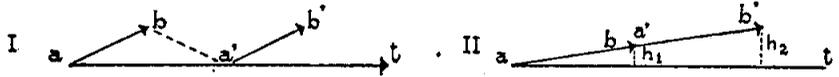
¿Por qué es que el ascenso melódico produce contracción, sensación de inestabilidad? Podemos responder que produce desequilibrio porque, por más que está producida en instrumentos mecánicos, excita reflejamente al mecanismo de fonación, y éste se contrae hacia el agudo. A mayor frecuencia, mayor tensión de las cuerdas vocales. Si esto no sucediera, sería que no hubiese resonancia entre el medio y el auditor. Este tipo de "resonancia" motora y física es imprescindible a la formación de las etapas psicológicas posteriores y a la "asimilación".

Según lo expuesto en las líneas anteriores, es natural que el orden mínimo de un enunciado cualquiera sea: a) acción, y b) reacción. Hay tres momentos en esta gestión: I. reposo, II. movimiento, y III. reposo. Todo esto en la melodía o la monodía se cumple en las funciones sucesivas de prótasis y apódosis.

La trayectoria que acabamos de discutir y establecer como natural, sin embargo, no ofrece a la lógica un contenido completo. Desgraciadamente, sólo el juicio analítico es lógico, y en el caso expuesto las direcciones entre el sujeto y el predicado se oponen, excluyen o niegan. Es, por lo tanto, bajo el punto de vista lógico, la frase común, un enunciado heterogéneo o sintético. Este hecho hace que un predicado complete su análisis. La forma más común de juicio de esta clase es el período bímembre, generalmente tautológico.



El problema en este caso es que el factor tiempo es irreproductible y que las dos frases corresponden a tiempos distintos. Otros intentos de tautología son menos afortunados todavía.



En el primer caso, la tautología es imposible, porque la segunda vez, además de un tiempo distinto, presenta una nueva relación b-a', que da un carácter distinto a cada vector. En el caso II, la diferencia más importante es de altura ( $h_1$  y  $h_2$ ).

Como se puede ver, para que sean juzgadas trayectorias como idénticas es necesario que determinados factores o recorridos se desprecien. ¿Cuáles son ellos?

### *Factores de separación melódica*

El presente rubro se refiere al equivalente de la puntuación sintáctica de la literatura en sus aspectos musicales, además de los recursos especiales de este último arte para separar o destacar sus elementos (motivos).

Principios:

I. Anulada la trayectoria como elemento lógico por estatismo o regularidad mecánica de su avance, queda por decidir al ritmo.

II. Anulado el ritmo como elemento lógico por isocronía o regularidad mecánica, toca resolver a la trayectoria.

III. Si existen desplazamientos con función lógica tanto en el ritmo como en los vectores, unos y otros deciden con preferencia del factor rítmico.

A esto debemos añadir un principio fundamental que no por ser evidente no merezca enunciarse.

*El ritmo es la oscilación expresiva de movimiento y reposo. El movimiento es siempre suspensivo. El reposo siempre conclusivo. Habrá en la música, por lo tanto, dos tipos de divisiones: artificiales o suspensivos y naturales o cadenciales.*

Lo primero que parece evidente es que las divisiones naturales tendrán que predominar y que las artificiales estarán ostensiblemente indicadas. De lo contrario, el compositor descuidado verá mal interpretada su música. A continuación, podemos dar una lista de casos en los que el signo de división es claro.

1. Notas más largas que las comunes. Corresponden a la versión métrica de ritmo afirmativo y se basan en la conversión de acento en duración.

2. Notas más fuertes que las comunes, estén o no al principio de los compases. Representan la versión dinámica del ritmo afirmativo.

3. Prolongaciones mecánicas de notas o giros lo suficientemente breves como para hacer de pedales figurados.

4. Silencios después de notas acentuales. Equivalen a prolongaciones.

En los casos de anulación rítmica:

5. Cambios de dirección, particulares o generales.

6. La nota cúspide de un giro constituye un equivalente de un acento final de un vector interrogativo de ascenso con ritmo afirmativo.

7. La nota inferior de un giro descendente se comporta como acento final de un vector afirmativo con ritmo afirmativo.

8. Los giros afirmativos que conducen hacia funciones melódicas de reposo lo son totalmente y se comportan como divisiones cadenciales.

9. Los giros afirmativos que se dirigen hacia funciones de movimiento, son semicadenciales.

10. Los giros interrogativos intensifican su función cuando sus notas finales caen sobre funciones del mismo género y se debilitan *cuan-do terminan en funciones* contrarias.

11. Los giros neutros por el conflicto entre sus elementos rítmicos y vectoriales, se definen según la función melódica en que concluyen.

12. En casos de poca diferenciación funcional, deciden los giros como tales según su dirección predominante. Este último caso sería aplicable al supuesto atonal de la técnica serialista. En la melodía dodecafónica, por ejemplo, todo lo ascendente sería (descartado el ritmo) interrogativo y lo descendente afirmativo.

#### *Limitaciones de la frase dodecafónica \**

El orden natural de la frase tectónica procede de causas psicofisiológicas. Un hombre cualquiera, al cantar empieza de una nota que emite su órgano fonal en reposo (lo mismo que al hablar), por eso es que retorna a la nota inicial. Por eso es que sabemos el tono en que habla cada persona y notamos su cambio según los estados emocionales. Webern intuía esto, por eso es que tendía a retrogradar su serie al fi-

\* Pido excusas por tratar aquí una materia que correspondería al rubro de crítica académica, pero recién ahora tenemos los elementos para hacerlo.

nal de sus obras, así podía terminar en la misma nota que empezaba. Los dodecafonistas actuales han proscrito este procedimiento, por ser de raigambre tonal. Con ello han descartado una de las pocas oportunidades que quedaban a este sistema para compensar sus frases. La simetría está vedada a la dodecafonía y en general al seralismo. En esta técnica el "cancrizant" es un contrasentido. Al desaparecer la variación interválica queda sólo la variación articulativa. La exclusividad de la técnica es más una limitación que un aporte.

Continuando con nuestros signos de división en el texto musical:

13. Al no presentarse mayores señas de división en un trozo melódico y en general en cualquier trozo, para los efectos del análisis y la composición, se puede agrupar los contenidos según los géneros que formen, atendiendo a cualquiera de los elementos que se destaquen, además del recurso de ocasionales repeticiones:

a) Entre dos géneros distintos, no apreciablemente separados por elementos sintácticos, pueden hacerse divisiones, y

b) El puro y simple hecho de repetir crea una división que agrupa cada unidad dentro de sí misma.

14. Nuestro último signo general de reposo y, por lo tanto, de división, será la suspensión de acontecimientos nuevos, por más que el último se prolongue.

#### *Principio final*

Todo conjunto heterogéneo obliga a una predicación. En un conjunto de esta clase se propone una estructura completa. La exclusión entre los elementos (síntesis) hace presentir el desenlace o predicado; por eso es que toda música que se plantea con elementos heterogéneos queda "abierta" a su predicación. Por eso el período bimembre tautológico es cerrado o con sentido completo. Los mejores temas son sintéticos. Los mejores períodos son analíticos. Toda obra concluida es analítica, aunque sea paradójica.

**LA SÍNTESIS ES UNA FUNCIÓN DE MOVIMIENTO; EL ANÁLISIS, UNA DE REPOSO**

#### *Resumen*

Hay signos lógicos y psicológicos en la sintaxis musical. Todos ellos se presentan también al nivel lineal (melódico o monódico). La lógica es el universo de las clases. Analizar es clasificar. Los principios y signos definidos nos permitirán realizar la tarea.

*Equivalencia de las puntuaciones literaria y musical*

Literatura	Música
punto seguido	semicadencia
punto aparte	cadencia
coma	terminación interrogativa
punto y coma	miembro de antecedente o consec.
dos puntos	cualquier tipo de cadencia al final de un grupo heterogéneo

En la música metrificada, al igual que la poesía, existen dos tipos de puntuación, la rítmica y la sintáctica. En la primera las detenciones son suspensivas. En la segunda, de reposo. La coincidencia de las puntuaciones rítmicas y de sintaxis producen una doble satisfacción.

*Aspectos verticales de la melódica*

Este aspecto ha sido muy comentado en los últimos tiempos, en que la música "puntillista" parece imponer su criterio "oblicuo" (simultáneo, melódico y armónico). Hay un prejuicio importante que evitar en este campo, el de reducir la aparición armónica de los intervalos a una precedencia melódica.

Los orígenes de las superposiciones armónicas podrían ordenarse de la siguiente manera:

- a) La superposición casual empírica. De esto hay ejemplos en los cantos paralelos de varias culturas primitivas, además de los cánones casuales en la práctica de los cantos procesionales;
- b) Las superposiciones que proceden de observaciones de leyes acústicas. En este campo las observaciones pueden provenir de cuerdas y tubos, sin excluir como factor considerable a las campanas. Estas últimas presentan una especie de lucha de armónicos con la fundamental, hasta que uno de estos últimos prevalece, y
- c) Superposiciones dirigidas empíricas.

Teniendo en cuenta lo dicho, al oír una melodía o monodía, se pueden producir asociaciones verticales:

- I. Cuando la fuerza de los sonidos favorece la inercia acústica;
- II. Cuando las intervalaciones recuerden (por ser idénticas o parecidas en arpeggio) a las verticalidades experimentadas, y
- III. Cuando las figuraciones se acerquen a las costumbres de arpeggiar. Las observaciones apuntadas inciden en un hecho fundamental, las

superposiciones proceden, de preferencia, de campos extramelódicos. La melodía recibe a la armonía, no la crea.

El hecho de que en la técnica dodecafónica se pretenda igualar lo vertical con lo horizontal, no autoriza a generalizar sobre los procesos armónicos melódicos de épocas anteriores.

Antes de pasar a casos de análisis, debemos recordar que:

- A. Los cómputos a efectuarse deben procesarse jerárquicamente, según las probabilidades de audición y asociación;
- B. La regularidad periódica (tratada en el artículo anterior) resuelve las posibilidades de penetración de los estímulos. La penetración decrece ante la regularidad y limita con su anulación (al invertirse el proceso), y
- C. El resultado jerarquizado de los cómputos debe ser sometido a las leyes de la lógica. De su aplicación resultará la forma del pensamiento musical.

Análisis de un pensamiento Gregoriano

El presente ejemplo monódico es uno de los más sencillos obtenibles de su clase. Consta de tres partes repetidas tres veces (iij), lo que le da un carácter periódico. Corresponde, por lo tanto, a la clasificación literaria de verso. Afortunadamente para nosotros, el canto gregoriano posee una serie de elementos sintácticos precisos: a) el texto, analizable desde el punto de vista de la gramática correspondiente, y b) la

entonación, con divisiones mínimas (°), medias (≡≡≡) y finales

(≡≡≡), de frase y de período (≡≡≡). Además, en este caso

corresponden fielmente las funciones de movimiento y reposo al modo hipomixolidio (sol-do).

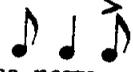
El trozo que está antes de la primera división máxima es una frase musical homóloga de la literaria subyacente y posee de acuerdo con ésta un antecedente y un consecuente sintéticos (que son distintos, contrastantes o que se excluyen), separados por una división mínima (?). El sintetismo de esta frase hace de este enunciado un hecho ilógico, a pesar de su claro sentido tectónico. Las repeticiones se hacen, por lo tanto, necesarias. Una vez predicado por medio de las reiteraciones del enunciado, el juicio queda completo y la unidad gramatical se cierra con sus cualidades de contenido y periodicidad. Igual sucede con los enunciados repetidos con el texto del *Christe...* y con la vuelta a los *Kyries*, considerados aisladamente. Pero, al comparar miembro a miembro las frases de esta forma, resultan contrastantes los antecedentes y homogéneos (con algunas reservas en la última frase) los consecuentes.

La continuidad de este trozo se basa en las obligadas predicaciones que resultan de los enunciados heterogéneos y su unidad proviene de la satisfacción de la necesidad analítica (de enunciados parecidos) que se observa en las predicaciones comparadas, miembro a miembro. La periodicidad ternaria, si se mira con atención, posee más fuerza dinámica que estática. Determina más una necesidad de continuar que de concluir. Un juicio, que para ser lógico debe ser necesariamente analítico, es como la sucesión de los actos de proponer y reconocer. Es una acción repetida, doble. Una acción triple es un hecho gramatical, confirmatorio, pero inquietante. El pareamiento es una tendencia simétrica notable en la música y en la gramática comparada, que es necesario consignar. Dice don Carlos Vicuña Fuentes, en su tratado elemental de análisis lógico, algo muy claro e inolvidable al respecto: "Un pensamiento para ser lógico, debe ser, por lo menos, idéntico consigo mismo." Traducido a términos gramaticales es un compromiso tácito de doble enunciado. La triple identidad desorienta.

Las letras minúsculas representan las unidades motivicas con sus respectivas cualidades nucleares y con sus variaciones elementales y los ocasionales prefijos y sufijos que presentan. La clasificación es separativa, pero esto no quiere decir que se omitan las relaciones de encadenamiento (siempre presentes).

Si examinamos del primer antecedente sus dos motivos integrantes, podremos demostrar su relación sintética. El motivo a es puramente rítmico, y el b es rítmico melódico. Este último se compone de dos gru-

pos de tres notas. El primero es un "porrectus" ( $\text{N}$ ) de la notación neumática gregoriana y el segundo en un "tórculus", equivalente de nuestro mordente superior. Un criterio más detallista podría dividir el motivo b en dos fragmentos, según su notación neumática.

-Ritmo  $\cup \cup -$  (afirmativo) . La corchea acentuada tiende a durar una negra.

Motivo a (l) -Intervalación. Vectores  $1 = 0, 2 = 0$ . Nulos.

El motivo es afirmativo por su elemento rítmico. Está construido, además, sobre la "finalis" o función de reposo del tono correspondiente.

-Ritmo: 1.

$\cup \cup \cup = \text{musical notation} (?) ; 2. \text{musical notation} = - \cup \cup (l) ;$  en resumen ?!

Motivo b (l)

-Intervalación (medida en semitonos,  $- = \uparrow = ?$

$= + =$ ).  $[+ 2, \text{de enlace}] \quad 1 = + 3, + 3, - 2, - 2, + 2.$

El conjunto del ritmo es neutro.

El conjunto del trayecto interior del motivo es interrogativo 2 se-

mitonos  $\uparrow$ . Si restamos la relación de enlace  $[ \ ]$ , el recorrido es nulo. El motivo termina sobre la función de reposo (finalis, sol).

Rítmicamente los motivos de este antecedente son afirmativos. Pero, su contenido es heterogéneo. El enunciado no es lógico. Un motivo niega al otro. La inflexión del antecedente es inferior a la nota de reposo (Curva plagal). El trayecto ha sido compensado. Las gestiones vectoriales son de afirmación, luego de suspensión.

Si examinamos el consecuente, encontramos que describe, en general, una trayectoria contraria. El ritmo de c es femenino (dubitativo) y el de d, masculino (afirmativo). Las trayectorias se compensan, porque se empieza y termina en la misma nota. Esta es la función de reposo, tanto en el antecedente como en el consecuente. El contenido de los motivos del consecuente se oponen entre sí, por eso es que se trata de un

miembro de frase interiormente heterogéneo como el anterior. La relación de entrambos, en cambio, ofrece comunidad de elementos rítmicos. El consecuente, por lo tanto, es algo predicativo del antecedente. El conjunto resultante no pasa de ser una proposición, porque las cualidades del antecedente no han sido totalmente predicadas en el consecuente. Este enunciado no es un juicio. Su forma reiterada, si lo es.

Si el analista cuidadoso quiere establecer con más precisión el estilo de una obra (que no es lo mismo que establecer su sentido), deberá completar sus cómputos respecto de frecuencia y orden de todos los elementos (número y orden de los intervalos, acentos y duraciones sobre sus respectivos sonidos, números de miembros, etc.).

Nuestro ánimo es el de establecer una gramática general. El estilo queda en este caso como una componente accesoria. Estamos tratando de penetrar en el pensamiento musical, no en sus ocasionales condiciones mecánicas. En el momento de componer, el autor tendrá sus preferencias.

Una última consideración sobre este pequeño trozo gregoriano nos faculta para confirmar nuestro supuesto sobre el pareamiento de los enunciados como una regla gramatical. El Kyrie que hemos examinado está constituido por repeticiones triples de cada una de sus partes, que podrían esquematizarse así: AAA, BBB, A'A'A' (A', en este caso, por tener igual letra y distinto contenido musical). En lo que respecta a la letra, los Kyries se parean al final, pero los Christes, no. En cuanto a la música, ésta queda predicada, porque el último trozo contiene elementos de los grupos anteriores y, posee, además, doble longitud, con lo cual se parean los metros en un total de doce porciones más o menos equivalentes. La solución métrica del presente Kyrie puede ser considerada como regla para analizar otros que, en el canto gregoriano, casi invariablemente presentan el mismo tipo de compensación. Algo parecido ocurre en el pareamiento de las entradas de los sujetos en las fugas de número impar de voces (entradas supernumerarias de compensación).

*Análisis de un pensamiento de Schumann*

Album de la Juventud Nº 1  
"Melodía" Schumann

Semplice  $\text{♩} = 108$

1 v<sub>2</sub> 1 — II<sub>7</sub> v<sub>2</sub> 1 4 — v<sub>4</sub> 1-IV 1 4 v<sub>3</sub>-1

Ya hemos hecho algunas consideraciones sobre este trocito. Fácil-

mente nos podemos dar cuenta que se trata de una frase moduladora. Dentro de la aparente similitud de textura de este enunciado, se distingue en su melodía dos miembros contrastantes. Por este capítulo el trozo es algo heterogéneo e incompleto como juicio. Si observamos el análisis armónico, veremos que modula al tono de su dominante por medio de una equivalencia funcional un tanto tardía de su consecuente. De hecho la modulación no se completa, sino a la repetición del trozo. La primera y la segunda vez de este trozo están claramente diferenciadas por la razón anotada más arriba. Una vez se propone la modulación, la otra se consuma. El paso de la primera vez a la segunda cambia claramente la función del acorde inicial (de tónica a subdominante). De lo afirmado se puede inferir que no podría considerarse el enunciado simple como período y que para que ésta exista, es necesario repetir.

Hasta aquí hemos desarrollado una teoría lógica para determinar cuándo las repeticiones son funcionales o necesarias. Cuando el conjunto simple es heterogéneo, la repetición se hace necesaria. Cuando es analítico, ella es accesoría. Esto no impide que en la música aplicada, como en la danza, se repita por razones extramusicales.

Los conceptos que poseemos nos permiten afirmar que la sonata es una forma abierta, debido a que el enunciado de su exposición es contrastante y requiere una predicación para llegar a ser un enunciado lógico. La clasificación del campo musical en abierto y cerrado es la más funcional existente, no hay razones válidas para que caiga en el desuso que se encuentra en el presente. La música, que es una serie de enunciados analíticos completos, es cerrada. Consta de una serie de juicios y, por lo tanto, separables (no separados). La música que se compone de juicios subordinados, que se van predicando constantemente o la que plantea largos grupos de elementos que se excluyen y requieren predicaciones posteriores, es abierta. Su enunciado sólo se vuelve lógico al terminar la obra.

#### *Consideraciones sobre un pensamiento de Bártok*

Del III Mov. de su 3<sup>er</sup>  
Conc. de Piano y Orq.  
♩ = 92

Este breve trozo fugado puede considerarse como un período cuyo antecedente es el sujeto, y cuyo consecuente es la respuesta tonal correspondiente. La frase o semiperíodo es de un claro sentido tectónico. Considerando el aire de danza de este trozo como regular, queda como algo que se destaca la diferencia de tratamiento rítmico del consecuente, que es irregular en comparación con el antecedente que se ajusta al acompañamiento de tres octavos. El período es de dieciséis compases, la frase de ocho y los miembros de ésta (antecedentes y consecuentes), de cuatro. Se da la sensación de un "ritmo di Quattro battute". Hay, hasta los miembros de frase, una estricta correspondencia entre el contenido y el metro. Aparte de la inercia veloz de este trozo, contribuyen a su continuación, sus elementos heterogéneos. Estos se hacen evidentes, como ya lo hemos destacado, en los consecuentes. Poseen, desde luego, sentido descendente contrastante con los antecedentes, pero lo más importante es que su juego rítmico rompe (patético según la nomenclatura de Lussy) el compás ( — ) , basado en la transformación de un yambo en anapestos con variaciones de la acentuación. El resultado es altamente inquietante y un solo período no basta para establecer un juicio completo, porque se requeriría una satisfacción psicológica, aparte de la lógica para que se relajara la tensión producida.

Hasta aquí terminamos con la aplicación de un nuevo criterio objetivo, psicológico y lógico para el análisis melódico o lineal. Mayores detalles fundamentales de la técnica se encuentran en el artículo anterior sobre el ritmo.

### *Etapas en la formación de una técnica melódica*

Se subentiende que en nuestros días, el ejercicio específico de la melodía o la monodía no es habitual. Se puede decir que, a través de la radio y el disco solamente, el oído armónico es un hecho predominante en el mundo occidental. No corresponde, por lo tanto, iniciar el aprendizaje composicional por el problema lineal. Antes es imprescindible un ejercicio improvisado más heterogéneo. De éste, poco a poco, se puede especializar hasta llegar funcionalmente a las limitaciones melódicas. Nuestro punto de partida para esta ocasión será el problema lineal mismo, dando por experimentado todo lo anterior.

(Todo debe practicarse escrito, oral e instrumental).

1. Asociación libre melódica, a partir de una nota dada arbitrariamente;

2. Asociación libre, a partir de dos notas dadas:
    - a) Notas repetidas: I) acento en la primera, y II) acento en la segunda;
    - b) Notas ascendentes, variando la acentuación, y
    - c) Notas descendentes, variando sus acentos;
  3. Asociación libre, a partir de más de dos notas dadas, con sus posibilidades de variación acentual.  
*Asociación dirigida:*
  4. Asociación isorrítmica e isoacentual, con el objeto de ejercitar el control de la trayectoria:
    - a) Ejercicio de trayectorias simples: I) sobre motivos varios; II) sobre un motivo dado, y III) sobre varios motivos dados;
- Nota: Los elementos dados deben proceder de la imaginación del educando. El maestro sólo indicará las condiciones que deban cumplir.
5. Asociación sobre un ritmo obstinado, quedando en libertad la trayectoria;
  6. Asociación sobre una trayectoria dada, (serie) dejando libre al ritmo;
  7. Construcción de estructuras de ritmo y trayectoria obstinadas no coincidentes;
  8. Repetición del proceso, contrayendo compromisos modales:
    - a) Rítmicos: I) tradicionales, y II) nuevos, y
    - b) Melódicos: I) tradicionales, y II) nuevos;
  9. Ejercicio de improvisación periódica:
    - a) Tonal;
    - b) Modulante, y
    - c) Serial;
  10. Desarrollo de uno y más temas y sin compromisos formales dentro del campo tradicional y de la invención;
  11. Clasificación de los hechos más frecuentes o preferidos. Determinación de sus reglas generales y personales de manejo;
  12. Contracción de compromisos instrumentales, vocales y de texto;
  13. Repetición del proceso en base a proyectos definidos, descartando la improvisación, y
  14. Discusión crítica de los resultados particulares y generales con el maestro y planteamiento de problemas complementarios.