

En *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata (Argentina): EDULP.

La Temporalidad de la Música.

María de la Paz Jacquier y María Inés Burcet.

Cita:

María de la Paz Jacquier y María Inés Burcet (2013). *La Temporalidad de la Música. En Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. La Plata (Argentina): EDULP.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/20>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkvb/b0x>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La Temporalidad de la Música

María de la Paz Jacquier

María Inés Burcet

La música se desarrolla en el tiempo y es, a su vez, la experiencia que tenemos durante ese tiempo la que nos permite significarla. En otras palabras, la dimensión temporal constituye una cualidad esencial de la música que es experimentada y organizada por el oyente, de acuerdo a características *tipo reloj o narrativas* (Epstein, 1995; Shifres, 2006). De este modo, podemos pensar en un sentido *tipo reloj* de la experiencia temporal, como forma medida del tiempo vivido, por ejemplo, cuando marcamos un pulso y contamos sus unidades para estimar cuánto dura; y en un sentido *narrativo* de la experiencia del tiempo que nos remite a la propia configuración del tiempo musical o al establecimiento y caracterización de sucesiones de eventos musicales, por ejemplo, al describir aquello que escuchamos en términos de cómo sentimos el transcurso temporal en relación a la tensión y distensión, qué aconteció antes y qué ocurrió después.

El sentido *tipo reloj* de la experiencia temporal

La experiencia del tiempo *tipo reloj* se vincula con los aspectos cuantificables o medibles de la experiencia musical. Se dice *tipo reloj* siguiendo la idea de dividir el tiempo en intervalos iguales que se toman como unidad de medida. Por ejemplo, en la *Chamarrita de una bailanta* de W. Benavidez, interpretada por Soledad Villamil, podemos percutir un pulso, y luego contar cuántas pulsaciones dura la estrofa y cuántas el interludio para decir si estrofa e interludio duran lo mismo.

También podemos valernos de la medición para contrastar con nuestra experiencia más directa de duración de la música. Por ejemplo, en una ocasión propusimos a los estudiantes escuchar la *Gavota de la Suite Orquestal N^o 1 en Do Mayor* de J. S. Bach y comparar la duración de las seis partes en las que podemos organizar el comienzo de la pieza (fragmento 0:00 al 1:01). Los estudiantes, guiándose por la propia *intuición de duración*, coincidieron en señalar que la tercera parte era más extensa que la primera y que la segunda. Según Henri Bergson (1903), la *intuición de la duración* es el modo directo o simple de representarnos la duración, desde su movilidad y su fluencia. Luego, podemos solidificar esa duración para dividirla y contarla, y obtener así un punto de vista de la realidad que fluye. En ese análisis, advierte el autor, operamos sobre el

recuerdo inmóvil de la duración vivida, “... sobre la huella inmóvil que la movilidad de la duración deja tras sí, no sobre la duración misma” (Bergson, 1903: 22).

Pero, ¿qué podía aportarnos la medición, en esta situación de audición y análisis, siendo que ya ‘conozco la fluencia de la duración’ desde mi experiencia? Propusimos cotejar esa primera intuición de la duración a través de un conteo en número de tiempos de cada parte. Así, los estudiantes verificaron que las cuatro partes duraban lo mismo.

Buscábamos un lenguaje común que describiera y permitiera comunicar cómo había sido la experiencia musical. En este caso, contar la cantidad de tiempos que dura una parte, nos brindó herramientas para *objetivar* su dimensión y, de ese modo, poder comunicarnos acordando términos y descripciones acerca la música que estamos compartiendo y analizando.

En situaciones donde nuestra intuición de duración no se corresponde con los resultados de un análisis cuantitativo, emerge un impulso para reflexionar acerca de qué componentes musicales podrían estar interviniendo en dicha experiencia. Así, por ejemplo, en aquella ocasión, los estudiantes hipotetizaron que el comportamiento melódico contrastante de la tercera parte podría haber sido el motivo por el cual sintieron que esa parte tenía una duración diferente, particularmente más extensa. No se trata de desestimar en el análisis la impronta de la experiencia directa con la música, sino justamente de apoyarnos en ella para que resulte significativo. Caso contrario, si partimos de los conceptos, como señala Bergson, sustituimos la organización interior vivida de algo por un esquema o una construcción exterior. Es decir, si antepone la teoría de la música a la experiencia propia con la música, corremos el riesgo de ‘solidificar’ esa experiencia, perdiendo sus cualidades vitales, por ejemplo, la intuición de la duración en interacción con los componentes musicales particulares de la tercera parte de la *Gavota*.

Como se verá, otras perspectivas del sentido *tipo reloj* de la experiencia del tiempo serán desarrolladas en capítulos subsiguientes. Así, la *estructura métrica*, como organización de regularidades temporales percibidas (ver Capítulo 5), y el *ritmo*, como organización de patrones de eventos que se vinculan con dicha estructura (ver Capítulo 6), son vistos como también a partir de ese modo cuantitativo de percibir y pensar la temporalidad de la música. Por el contrario, este capítulo aborda una mirada más cualitativa de la experiencia del tiempo en la música.

El sentido *narrativo* de la experiencia temporal

El sentido *narrativo* refiere a diferentes aspectos cualitativos de la experiencia del tiempo. Esto ha sido explicado desde múltiples perspectivas. Así, por ejemplo, puede ser visto tanto siguiendo las cualidades dinámico-temporales de la experiencia (ver Imberty, 1997; 2011) como atendiendo a la organización y caracterización de las sucesiones de eventos en términos de qué sucedió antes y después (ver Imberty, 1981). En línea con las teorizaciones psicológicas acerca de la cualidad dinámico-temporal de la experiencia musical, Michel Imberty (1997) alude a la narratividad de la música en el sentido de presentar la tensión propia de la trama narrativa desarrollada en el tiempo. La *envoltura narrativa* de la experiencia con la música implica una línea de tensión dramática, que es anterior al lenguaje o, al menos, prescinde de él, pero que toma el sentido vital de los personajes en la trama. La trama temporal de la experiencia refiere a la organización sentida durante la experiencia musical. En esta concepción, el foco no está puesto en qué está contando la música (el relato), sino en el modo en que está siendo contada (el discurso) y en el que está siendo sentida (la experiencia). Por ejemplo, al escuchar la obra *Chamarrita de una bailanta* de W. Benavidez, la tensión dramática experimentada es diferente a la que proviene de escuchar la *Gavota de la Suite Orquestal N°1 en Do Mayor* de J. S. Bach, siendo, a su vez, única en cuanto a cómo organice y sienta cada oyente ese transcurrir musical.

Según Paul Ricœur, toda experiencia humana es de carácter temporal:

El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. (...) el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal (Ricœur, 1983: 41).

En la experiencia *narrativa* del tiempo llenamos de contenido lo que transcurre en él, es decir, experimentamos el paso del tiempo a partir de la identificación de acontecimientos en el continuo temporal. En este sentido, la experiencia narrativa de la música alude a la vivencia del tiempo durante la audición de la obra, pero también a la re-vivencia de esa temporalidad al momento de referirnos a ella donde volvemos a transitarla (Jacquier, 2011; 2012).

Como hemos señalado, la experiencia *narrativa* del tiempo ha sido vinculada también parcialmente a la organización y al establecimiento de relaciones antes-después entre segmentos musicales. Esta concepción *narrativa* de la experiencia temporal será central en la perspectiva propuesta en este capítulo, ya que da lugar a descripciones que involucran aspectos secuenciales de la experiencia. Así, cuando nos referimos a lo que

escuchamos a lo largo de la audición de una pieza musical, recuperamos el tiempo transcurrido mediante el ordenamiento de aquellos aspectos aprehendidos en ese tiempo.

En una investigación relativa a esta temática (Jacquier, 2008), al escuchar la *Danza Húngara N^o 3 en Fa Mayor* de J. Brahms, los oyentes organizaron sus discursos de diversas maneras. Por ejemplo, algunas descripciones aludieron explícitamente a la organización estructural¹:

Una obra con varias partes, básicamente se alternan dos. Una obra ejecutada más que nada por instrumentos de viento que alterna dos partes, me parece a mí, constantemente. Una parte como más picaresca, se podría llegar a decir, y otra más solemne. Y en un momento, una de las partes, de esas partes picarescas, se transforma totalmente, con mucha intensidad, aumenta también la densidad sonora, la cantidad de instrumentos, y todavía tiene reminiscencias de esa primera parte, de la parte picaresca, pero, al aumentar todo, es como que le cambia también el carácter a esa parte. Y finaliza como empieza.

Pero otros participantes proporcionaron descripciones alternativas en las que la experiencia de la música se manifestó a través de una organización temporal de hechos hilvanados dentro de una narración:

Me imaginé como diferentes escenas. Me iba imaginando una película o un fragmento de una película. Primero una chica que da saltos suaves juntando flores. La distrae una mariposa, cuando baja el bum bum. Después, aparece esa música... tenebrosa... hay algo acechando. Digamos un lobo. Y sigue juntando mariposas, sigue juntando flores y distrayéndose con las mariposas. El lobo se sigue acercando, mirando para todos lados. No se ven. Y en un momento aparece un salvador, antes de que se encuentren; y se enfrentan. La música acompaña como para que haya un enfrentamiento entre el lobo y el defensor de esta chica. Pero lo termina domesticando. Y se van los tres felices.

¹ Los dos relatos orales citados corresponden a las respuestas a un test donde se indaga acerca de la experiencia narrativa de la música (ver Jacquier, 2008). En el test participaron músicos y no músicos, quienes escucharon aleatoriamente *Salto Grande* de G. Zarba y la *Danza Húngara N^o3* de J. Brahms. Para ambas piezas se procedió de manera semejante: después de una audición de familiarización, los participantes realizaron dos tareas. La tarea 1 consistió en *segmentar* la obra en el transcurso de la audición de acuerdo a la identificación de cambios importantes. La tarea 2, luego de una nueva audición de la obra, consistió en *relatar* o contar lo que se ha escuchado. Los resultados obtenidos sugieren que la manera en que percibimos la organización del tiempo musical se refleja en el modo de segmentar durante la audición y de relatar lo que se pensó y se percibió acerca de la música.

Organizar la temporalidad de la música de modo narrativo implica dar sentido a lo que escuchamos al tiempo que escuchamos. Pero luego, comunicar esa organización implica dar sentido al recuerdo. Al respecto, Eric Kandel *et al.* (1997) consideran que, al recuperar la información, ponemos en marcha “diversas estrategias cognitivas que incluyen comparaciones, inferencias, conjeturas perspicaces y suposiciones” (1997: 700). Siguiendo esta idea, podríamos decir que los oyentes dan sentido a lo que escuchan y, luego, también otorgan sentido al recuerdo de lo escuchado.

Procesos de segmentación y agrupamiento

Durante la audición de una pieza musical, podemos identificar la presencia de elementos que nos llaman la atención y que permiten organizarla temporalmente. Proponemos involucrarnos en la pieza *No me dejes, canoíta* interpretada por R. Barboza, escuchándola y acompañándola con movimientos diversos, y luego describir la sucesión de los eventos que nos resultaron más pregnantes durante la audición. En el transcurso musical, se van identificando indicios perceptuales (elementos salientes) que nos permiten simplificar y ordenar el conjunto de información que estamos recibiendo para no sobrecargar la memoria de detalles, y, de ese modo, elaborar un bosquejo de la obra musical (Deliège, 1992).

Así, en el proceso de comprender la música, el oyente tiende a segmentar el continuo musical. La segmentación, como proceso perceptivo, permite dar cuenta de cómo es la vivencia del tiempo en la música. Este proceso implica la identificación de, por ejemplo, rupturas y cambios cualitativamente importantes en el flujo temporal musical. De tal modo, depende de los modelos aprendidos culturalmente y de la estructura propia de la obra (Imberty, 1981; 1997).

Mientras que Imberty (1981) considera que nuestra percepción procede *segmentando* el discurso musical, Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983), desde una mirada más computacional, consideran que el oyente organiza la información temporal *agrupando*, por lo que centran su modelo de análisis en la noción de *grupo perceptual*. Aunque los procesos perceptuales de segmentación y agrupamiento parecen involucrados en estrategias de análisis diferentes, pueden ser considerados como complementarios, pues ambos nos permitirán organizar y describir la temporalidad de la música. Según Irène Deliège (1992), cuando reconocemos que ciertas características permanecen invariantes durante todo un grupo es porque estamos operando con el *principio de similitud*; y cuando establecemos segmentaciones, estamos operando con el *principio de diferencia*.

Por ejemplo, al escuchar el *Aria 'Rejoice Greatly, O Daughter of Zion'* del *Messiah* de G. Handel, podemos advertir *cambios* tímbricos que colaboran en el proceso de segmentación entre partes cantadas y partes instrumentales. A su vez, la *permanencia* de ciertos rasgos de los eventos, como la melodía a cargo de un mismo instrumento, da lugar al proceso de agrupamiento de los eventos musicales.

En línea con esa perspectiva gestáltica, Leonard Meyer (1956) señala que los estímulos que percibimos son organizados y agrupados en formas simples, completas y satisfactorias dependiendo de la experiencia cultural. Por lo tanto, podemos suponer que el modo en que organizamos la música escuchada depende de nuestro entorno cultural y de los tipos de organización que resultan posibles y coherentes en él. De esta manera, según la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Lerdahl y Jackendoff (1983), el oyente pone en marcha determinados criterios de agrupamiento aprendidos por enculturación. Los autores definen un conjunto de *reglas de agrupamiento* de acuerdo a las cuales un silencio, un cambio de registro, dinámica, articulación, simetría o una nota más larga son algunos de los criterios que aplicamos para agrupar.

Para poner en evidencia el modo en que espontáneamente utilizamos estas reglas al agrupar eventos musicales sucesivos, se propone escuchar el *2^{do} Movimiento de la Sinfonía N° 94 'La sorpresa'* de J. Haydn. En el primer fragmento de esta obra (fragmento 0:00 al 0:16), podemos establecer partes y luego reflexionar acerca de los criterios con los que estamos operando. Entonces, probablemente organicemos el fragmento en cuatro partes si tomamos como criterio la nota larga en la que finalizan; pero también podemos organizarlo en dos partes, que reagrupan los anteriores, si el criterio responde a la identificación de las mismas características melódicas con las que se inician. En el gráfico de la figura 3.1, se sintetizan estos dos criterios.

[INSERTAR FIGURA 3.1.]

Consideraremos a los gráficos como un dispositivo metalingüístico que permite representar gráficamente la temporalidad de la música, traspasando la dimensión temporal a una dimensión espacial (en el eje horizontal y de izquierda a derecha). Es por ello que resulta una herramienta valiosa al momento de compartir el análisis, porque nos permite situarnos y contextualizar la porción de música a la cual nos referimos, y, como se verá, será retomada en el desarrollo de los diferentes capítulos de este volumen.

Volviendo a los procesos de segmentación y agrupamiento, si bien la nota larga es un criterio para agrupar eventos musicales (delimitando grupos), hay otras reglas que

también interactúan en este proceso. Al escuchar o cantar las cuecas anónimas bolivianas El Chaleco/Traidora, interpretadas por Luna Monti y Juan Quintero, podemos advertir que los silencios o los sonidos largos de la voz cantada permiten segmentar el discurso, pero que, además, la simetría dada por melodía de cada verso colabora en agrupar los elementos musicales de ese modo.

Un chaleco a medio hacer
del color del sufrimiento
con adornos del olvido
y la tela de escarmiento.

Un chaleco a medio hacer
del color del sufrimiento
con adornos del olvido
y la tela de escarmiento.

Has visto morir el sol
por los rayos de la tarde
así me'i de morir yo
sin dar mis quejas a nadie
así me'i de morir yo
sin dar mis quejas a nadie (...) (Anónima)

Por ejemplo, en el primer verso “*un chaleco a medio hacer*”, la última sílaba se extiende y, además, se genera un silencio que separa este verso del siguiente. Mientras que el verso “*por los rayos de la tarde*” comienza con un sonido alargado expresivamente que, en lugar de segmentar el discurso, se integra a los sonidos siguientes formando parte de una misma unidad o grupo. En este caso, la simetría de la melodía de los versos sería el criterio de preferencia para establecer los grupos y no el sonido largo. De este modo se observa que los oyentes pueden establecer grados de preferencia entre los posibles criterios de agrupamiento, que se conjugan con las características estructurales de la obra escuchada y el sentido producido de aquello que se percibe (Lerdahl y Jackendoff, 1983).

Según Justin London (2001), la *Teoría Generativa* no describe específicamente cómo son las relaciones estructurales de los eventos dentro de cada grupo perceptual. En tal sentido, Grosvenor Cooper y Leonard Meyer (1960), refiriéndose a la *Estructura*

Rítmica de la Música, puntualizan que el oyente agrupa los eventos débiles en torno a eventos fuertes, y agrupamientos rítmicos débiles en torno a agrupamientos rítmicos fuertes (ver Capítulo 6, § *El agrupamiento rítmico mínimo y la relación fuerte/débil*, en este volumen). De este modo, la música se organiza en niveles arquitectónicos, configurando una *estructura de agrupamiento*². Particularmente, estos autores dan cuenta de la complementariedad de los procesos de agrupamiento y segmentación señalando que ciertos elementos de la música colaboran en los procesos de segmentación (como la diferencia de timbre y volumen, la distancia en tiempo y altura, la repetición de un agrupamiento) mientras que otros en los procesos de agrupamiento (como la proximidad en tiempo y altura, la semejanza entre agrupamientos).

La organización jerárquica y la organización lineal del tiempo

Algunas teorías de análisis musical postulan que diversos aspectos de la organización de la música es de naturaleza *jerárquica* (ver Lerdahl y Jackendoff, 1983; Schenker, 1990). Aunque a menudo la noción de jerarquía es utilizada en un sentido amplio, definida estrictamente, una estructura jerárquica “... es una organización compuesta por distintos elementos o áreas relacionados de tal manera que cada elemento o área, o bien contiene otros elementos o áreas, o bien está subsumido o contenido en ellos” (Lerdahl y Jackendoff, 1983: 14-15). La estructura de agrupamiento se organiza jerárquicamente, esto implica que los elementos se ubican en niveles que resultan relativamente subordinados o supraordinados unos respecto de otros (ver, por ejemplo, el gráfico de la figura 3.1).

La psicología cognitiva de la música considera que los procesos de comprensión musical reflejan las estructura musicales. De ese modo, no sólo la música sino también la comprensión de la música ha sido descripta como jerárquica (ver Krumhansl, 1996; Martínez, 2002). Estas teorizaciones plantean que los procesos cognitivos en general ocurrirían de acuerdo a diferentes niveles jerárquicos, donde ciertos procesos más básicos colaboran en otros procesos más complejos, como también la organización de la música en particular, de un modo más general o más específico (Martínez, 2002).

² Es importante señalar que el concepto de *estructura de agrupamiento* corresponde a la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Lerdahl y Jackendoff (1983), y que aunque la noción de niveles arquitectónicos propuesta por Cooper y Meyer (1960) puede parecer similar, ésta reviste importantes diferencias (principalmente las restricciones impuestas por aquella teoría al concepto de *estructura jerárquica*, como se verá en la sección siguiente). Sin embargo, la idea de ‘estructura de agrupamiento’ tal como se la invoca en esta oración puede ser tomada *sui generis* como una denominación general de sentido común.

En esta dirección, Amadine Penel y Carolyn Drake (2000) señalan que la percepción de las partes, grupos más breves, o niveles inferiores de la estructura está influenciada especialmente por la organización melódica y por las cualidades propias de la ejecución expresiva. Es decir, más allá de la estructura de la pieza *per se*, el oyente captura las microvariaciones expresivas que realiza el ejecutante, y ello incide en el modo en el que delimita los grupos perceptuales. Apoyándonos en esta idea, podemos suponer que la percepción de los grupos más abarcadores o de los niveles superiores está ligada principalmente a niveles más globales de la organización melódica, a los patrones armónicos, a la reiteración o la variación de una melodía, entre otras cosas.

Por ejemplo, tomando un fragmento más extenso (fragmento 0:00 al 0:33) de la ejecución de la pieza de J. Haydn anteriormente nombrada, podemos identificar 8 grupos, que se organizan en 4 grupos de un nivel jerárquico superior, que a su vez pueden organizarse en 2 grupos de un nivel jerárquico aún superior, y, a su vez, esos 2 grupos conforman un único grupo que corresponde al fragmento musical en su totalidad (ver figura 3.2). Particularmente, organizamos este fragmento en grupos o partes que se segmentan sucesivamente en dos grupos de igual duración, guardando así la simetría y la proporción.

[INSERTAR FIGURA 3.2.]

En el fragmento inicial de la *Gavota de la Suite Orquestal N^{ro} 1 en Do Mayor* de J. S. Bach (fragmento 0:00 al 1:01), también identificamos una organización estructural proporcional, pero las relaciones no son siempre binarias, es decir, no siempre un nivel es segmentado en dos unidades del nivel inferior. En el gráfico de la figura 3.3, se observa que cada parte del nivel intermedio de la estructura contiene dos partes del nivel inferior, mientras que el del nivel superior, tres.

[INSERTAR FIGURA 3.3.]

En cambio, en la *Entrée de la Femme*, número correspondiente al 1^{er} Acto del Ballet *Relâche* de E. Satie, podemos percibir cambios con diferente jerarquía que nos permiten ir construyendo la estructura de agrupamiento en diferentes niveles, aun cuando no encontremos relaciones proporcionales entre los grupos, determinando simetrías en la organización de cada nivel (ver figura 3.4).

[INSERTAR FIGURA 3.4.]

Algunos autores han considerado que no sólo organizamos la música de manera jerárquica, sino también de manera lineal. De acuerdo con Imberty (1981), en el transcurso de la audición vamos percibiendo cambios pregnantes que irrumpen en el flujo temporal. La identificación de la sucesión de eventos junto con su posición serial nos permite dar cuenta de lo que viene antes y de lo que va después. Ahora bien, los diferentes grados de pregnancia en los cambios percibidos darán lugar a una organización jerárquica de los mismos; mientras que, percibir varios cambios con un grado relativamente igual de pregnancia, dificultará estructurarlos jerárquicamente. En el segundo caso, es justamente donde la linealidad adquiere mayor relevancia, es decir, donde la disposición sucesiva de las partes permitirá dar cuenta de la experiencia de audición en mayor medida que la jerarquía. Por ejemplo, al escuchar o cantar *Água e vinho* de E. Gismonti, en versión del autor, es probable que el oyente tienda a organizar su experiencia temporal de la música de un modo más lineal. Debido a la asimetría de los segmentos melódicos, la escasez de notas largas, entre otros factores, resulta complejo establecer una jerarquía en los cambios percibidos y organizar una estructura de agrupamiento (en el sentido jerárquico del término).

Ambos modos de organización temporal, el jerárquico y el lineal, se sitúan en los extremos de un continuum. El oyente pone en marcha procesos más cercanos a uno u otro extremo de acuerdo a las particularidades de la obra musical, a su experiencia musical, al contexto de escucha, etc. Es decir que la música no se pensaría de manera exclusivamente jerárquica o exclusivamente lineal, sino que, a menudo, empleamos ambas maneras aunque en diferente medida.

Análisis morfológico

El *análisis morfológico* o estudio de la *forma* musical es una disciplina con larga historia (ver, por ejemplo, Zamacois, 1960; Berry, 1986; Kühn, 1989; Rothstein, 1989; Caplin, 1998; Whittall, 2001; Christensen, 2008). En general, los tratados de la forma musical se abocan tanto a la categorización de los géneros musicales y su evolución histórica como a la descripción de su estructura u organización temporal (ver Zamacois 1960; Kühn 1989) planteados, especialmente, desde la composición o desde la mirada del compositor (Zamacois, 1960; Khün, 1989). Por ejemplo, como señala Clemens Khün, “la forma musical – el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de

toda una composición o de una serie de composiciones – presupone el acto generador de dar *forma*” por parte del compositor (1989: 17), o bien, desde la mirada de Arnold Schoenberg (1967), la forma corresponde a la organización de la pieza en un todo orgánico, lógico y comprensible.

En el contexto de este libro, la forma musical será abordada desde una perspectiva experiencial, considerando que, como hemos señalado antes, el oyente-intérprete establece segmentos o grupos organizando su audición, ya sea de manera jerárquica o de manera lineal y, de este modo, su experiencia temporal va cobrando una determinada *forma* a partir de la cual el devenir del tiempo se vuelve aprehensible.

Una de las problemáticas que surgen al momento de describir la forma musical es la terminología de uso para referirse a sus partes constitutivas. Si observamos los tratados de morfología musical, encontraremos que esta terminología resulta muy variada: *motivo*, *frase* y *período* suelen aparecer con más frecuencia, aunque en ciertas ocasiones esos términos encierran dimensiones contrapuestas. Por ejemplo, algunos autores parten de la *frase* y la describen como compuesta por *períodos*, y otros presentan al *período* integrado por *frases* (Zamacois, 1960; Berry, 1986). Por esta razón, y con el fin de evitar ambigüedades, en el marco de este libro, nos referiremos principalmente a *partes* o *unidades* que integran diferentes niveles de una estructura de agrupamiento. Así, por ejemplo podremos considerar que una parte o unidad contiene partes o unidades de un nivel más bajo, o bien que está contenida por otra parte o unidad de nivel más alto. Tanto los términos que designan las partes de la forma musical, como la concepción estructural de sus modelos de análisis, denotan una influencia lingüística. Por ejemplo, en su el tratado sobre la composición, Heinrich Koch (1782, citado en Burnham, 2008) intentó mostrar que la *frase musical* era análoga gramaticalmente a la oración en el lenguaje verbal. Similarmente, Wallace Berry (1986) propone que el *motivo* es comparable a una frase proposicional de dos o tres palabras. Así, tanto los autores mencionados como muchos otros tratadistas y analistas de la música han empleado términos provenientes de la lingüística, como *sentencia*, *pronunciación*, *enunciado*, etc. Esta vinculación puede extenderse aun más allá y observarse una incidencia del análisis morfológico de los *relatos de ficción* (Propp, 1927) en el análisis morfológico de la *música*, no sólo por la identificación de partes, sino también desde el establecimiento de sus relaciones y de la función que cumple cada una dentro del relato. Esta concepción de estructura lingüística se traslada al análisis musical, proponiendo establecer *relaciones* y asignar *funciones* entre las partes o unidades constitutivas de la forma.

Relación entre las partes de la forma musical

La *relación* entre las partes que articulan la forma musical refiere a la vinculación de contenido que hay entre ellas. Establecer relaciones entre unidades desde la audición supone la confrontación de contenido a partir de la memoria. En una primera aproximación, podemos advertir la relación entre dos partes basándonos en una imagen holística de las mismas, es decir, a partir de una impresión de los rasgos generales del discurso musical. Así, podemos identificar que dos partes son parecidas aun cuando no podamos precisar en qué medida los componentes musicales (melodía, ritmo, armonía, textura, intensidad, etc.) están interviniendo en esa impresión. Sin embargo, en la medida que el oyente cuenta con más herramientas para analizar los diferentes atributos, podrá realizar una descripción más detallada también.

Por ejemplo, si escuchamos el comienzo de la pieza *Humoresque en Sol# Mayor* de A. Dvořák (fragmento 0:00 al 0:25) en la interpretación de Yo Yo Ma e Itzhak Perlman), podemos establecer que las dos unidades que corresponden a ese fragmento son *similares*, aun cuando no podamos establecer las alturas, los agrupamientos rítmicos o las funciones armónicas que cambian. Y si escuchamos un fragmento más extenso (fragmento 0:00 al 0:46), podremos advertir que la misma melodía a cargo del violín, luego es interpretada por el violoncelo, es decir, encontramos dos partes melódicamente *iguales*. Para representar las relaciones entre las partes de la forma musical, frecuentemente se utilizan las letras del abecedario: igual letra para indicar que dos partes son iguales (*A A*); diferente letra para partes diferentes (*A B*); y el agregado de apóstrofes a letras iguales para dos partes similares (*A A'*).

En el caso de la pieza de Dvorak, nuestra organización de la forma presentaría dos niveles jerárquicos, con relaciones independientes entre las unidades de cada nivel: mientras que en un nivel subordinado identificamos que las dos unidades son similares, en un nivel superior podríamos establecer una relación de igualdad. Para consignar la relación entre unidades de diferente nivel jerárquico, utilizamos letras mayúsculas y minúsculas. Si considerásemos más niveles, podríamos utilizar diferentes tipografías para representar la relación entre las partes en cada nivel, por ejemplo, negrita o itálica. En la figura 3.5 se presentan las relaciones entre las partes de dos niveles jerárquicos de la estructura de agrupamiento del comienzo de la pieza de Dvořák (fragmento 0:00 al 0:46).

[INSERTAR FIGURA 3.5.]

En la canción *Desarma y sangra* de C. García, versión del autor, en el fragmento cuyo texto se transcribe en la figura 3.6, pueden identificarse las relaciones entre partes de 3 niveles jerárquicos diferentes.

[INSERTAR FIGURA 3.6.]

La secuencia de letras resultante puede entenderse como un *esquema* de la forma musical (Kühn, 1989), una síntesis de cómo organizamos la música, y una herramienta para comunicar y compartir este análisis.

Desde una perspectiva compositiva de la música, ciertos conceptos entendidos como ‘recursos generadores de forma’ (Kühn, 1989) pueden colaborar en la comunicación del modo en que organizamos la música a partir de la audición. Estos recursos son: la *repetición* (una partes es percibida como igual a otra), la *variante* (una parte es similar a otra), la *diversidad* (una parte es diferente de otra, en alguno de sus aspectos), el *contraste* (una parte no sólo es diferente sino opuesta a otra en diversos aspectos) y la *carencia de relación* (una parte es totalmente diferente de otra, no tienen nada en común). Retomando el esquema de letras, podemos sugerir que estos tres últimos ‘recursos’ se reúnen en la categoría *parte diferente*, recibiendo letras diferentes. Entonces, esta teoría nos proporciona una serie de conceptos a partir de los cuales podemos describir la relación entre las partes de la forma musical.

Función de las partes en la forma musical

Por otro lado, resulta posible asignar una función a las diferentes partes que componen la forma en una pieza musical. La *función*³ refiere al rol que adquiere una determinada parte en el todo, especialmente de acuerdo a su localización y su contenido (ver Zamacois, 1960).

Siguiendo la teoría de Berry (1896), la forma musical puede ser definida en relación a cinco procesos básicos:

1. El proceso *introdutorio* establece la base del contenido tonal y, en muchos casos, también el carácter de la pieza. Se trata de un proceso de preparación que puede variar en su duración.

³ ‘Función formal’ según Caplin (1998).

2. El proceso *expositivo* enuncia ideas diferentes, novedosas, que presentan cierta estabilidad relativa. La reexposición es consecuencia del mismo proceso, aunque involucre alguna elaboración.
3. El proceso *de transición*, que comúnmente involucra algún desarrollo, está subordinado al movimiento entre dos partes y tiene una duración relativamente breve.
4. El proceso de *desarrollo* típicamente corresponde a una parte que presenta cierta actividad intensificada donde un tema se va reelaborando a partir de un motivo inicial.
5. El proceso de *resolución*, de conclusión o de cierre puede involucrar una revisión final de los materiales fundamentalmente utilizados en el desarrollo, a menudo a través de puntos cadenciales.

Considerando que cada uno de los procesos estarían dando lugar a una *función estructural* (en términos de Berry), podríamos considerar que: (i) la *función introductoria*, por ejemplo, es la función que cumple la introducción de una pieza; (ii) la *función expositiva*, por ejemplo, corresponde a una estrofa en una canción o la exposición en una sonata; (iii) la *función transicional*, por ejemplo, a un puente o un interludio; (iv) la *función de desarrollo*, por ejemplo, a la parte de un solo en una canción o el desarrollo de una sonata; y (v) la *función de resolución*, por ejemplo, a una coda.

Por lo tanto, resulta posible identificar partes que presentan mayor o menor desarrollo en su contenido, que se presentan como más o menos novedosas y que se localizan en determinado lugar de la secuencia, criterios a partir de los cuales podemos asignar una función a cada parte de la forma, utilizando la terminología que resulte más pertinente de acuerdo al género y al estilo. Por ejemplo, podemos analizar las partes que conforman la *Zamba de Lozano* de M. Castilla y G. Leguizamón, identificando la función que tiene cada una en términos generales, y cómo la denominamos de acuerdo a esa función (ver figura 3.7).

[INSERTAR FIGURA 3.7.]

Mientras que, en una sonata, por ejemplo en la *Sonatina en Sol Mayor* de L. V. Beethoven, podemos asignar funciones a las diferentes partes identificadas apoyándonos en el contenido temático (ver figura 3.8).

[INSERTAR FIGURA 3.8.]

También resulta posible organizar temporalmente ciertas piezas de acuerdo a las características estructurales de la poesía de un género (estrofa, refrán, etc.) o de la danza (vuelta entera, zapateo y zarandeo, primera y segunda, etc.), aunque no tengan texto. Tal es el caso, de una chacarera o una zamba instrumental. Por ejemplo, en la chacarera *La vieja* de los Hermanos Díaz y O. Valles, interpretada por Raúl Carnota, podemos referirnos a *estrofa*, *estribillo*, etc. a partir de la identificación de la función que cada parte cumple en relación al todo (ver figura 3.9).

[INSERTAR FIGURA 3.9.]

Por estas razones, las denominaciones para las atribuciones de funciones de la forma musical dependerán de la terminología de uso en cada contexto musical. De ese modo, denominaciones usuales y, por tanto, con gran poder descriptivo en ciertos contextos, (por ejemplo, la *exposición* en el contexto de la sonata de comienzos del siglo XIX), carecen de sentido y de poder descriptivo en otros contextos (por ejemplo, no tiene sentido hablar de la *exposición* de una zamba). Se propone, entonces, atender al contexto que genera la forma musical para seleccionar las denominaciones de las funciones más adecuadas.

A modo de cierre

Finalmente, proponemos diferentes descripciones de la pieza *On stranger tides*, de H. Zimmer, G. Zanelli y E. Whitacre, en versión original para la película *Piratas del Caribe*, que involucran los conceptos abordados en este capítulo. Para ejemplificar este análisis sobre la temporalidad de la música, presentaremos algunas descripciones realizadas a partir de una experiencia pedagógica. En esa oportunidad, le solicitamos a un grupo de estudiantes que escuchara esta pieza y realizara un relato describiendo aquello que cada uno de ellos imaginaban durante la audición. El relato debía estar articulado conforme la organización temporal de la música, dando cuenta de lo que acontecía antes y después, como así también de los puntos de tensión y reposo identificados.

En el relato que se transcribe a continuación, podemos apreciar una descripción que da cuenta explícitamente de la organización de la pieza en tres partes, que son explicadas exclusivamente haciendo uso de conceptos teórico-musicales como *melodía* o *instrumentación*, intercalando, no obstante, términos que se vinculan a aspectos *de corte netamente experiencial*, en cuanto a aquello que sentimos al escuchar la música, como la idea de oscuridad o de tensión.

La obra presenta tres partes definidas. En la primera parte de ellas se genera una atmósfera con algunos instrumentos, luego comienzan a sonar las cuerdas con un recorrido melódico muy tensionante generando una oscuridad que súbitamente termina y da paso a la segunda parte, esta es la más rápida de las 3, hay un coro de voces masculinas y femeninas, estos están acompañados por una percusión que marca un ritmo muy estable, también suenan algunos bronce y cuerdas, esta parte igual que la primera termina súbitamente y da paso a otra atmósfera con pocos sonidos, algunas voces cantan y hacen que esa atmósfera sea tan oscura como la primera. En el final de la obra se hacen escuchar junto con las voces, las cuerdas aumentando el volumen y luego cesa el sonido de golpe.

Otro relato también da cuenta explícitamente de una experiencia musical organizada en tres partes, pero, en este caso, representando la organización de una historia imaginada:

Me imagino un soldado recordando la batalla. La primera parte es cuando se dispone a recordar. La segunda parte es el recuerdo de la batalla misma. Y la tercera parte es la calma y el alivio de que es sólo un recuerdo.

Mientras que ‘la primera’ y ‘la tercera’ parte se asemejan en tanto hablan del momento presente y de la situación de recordar, pero, a la vez, ambas implican diferente tensión, ‘la segunda’ parte alude a un carácter y una intención contrapuestos a las otras dos partes.

De modo semejante, el relato que sigue también presenta estas semejanzas y diferencias entre las tres partes. Sin embargo, se plantea combinando principalmente los sentimientos y las emociones que nos genera la música, con aspectos textuales y alguna referencia a situaciones imaginadas:

La música te lleva a pensar en un lugar tranquilo para estar con la familia, pero da la sensación como que va a ocurrir algo malo cuando la música va disminuyendo. Entonces, entra la percusión con mucha tensión y el coro con

angustia de fondo. Llegando al final pareciera que eso malo ocurrió, y la música hace pensar en algo triste.

Por último, el siguiente relato se organiza como una gran parte en continuo desarrollo, expresando el transcurrir de la música como movimiento constante, con sus propias dinámicas.

La música comienza con un aire misterioso como de presentación de algo que va a venir, avanzando de manera cada vez más tensionante, como generando un tire y afloje que cada vez te lleva a más y más hasta caer en un punto en que uno cree que sería el reposo pero es sólo un puntapié para ir a un momento de mayor tensión, creando como si fuera una batalla que va avanzando hacia su fin, y con un corte seco vuelve hacia lo sereno y misterioso, con un momento de tensión como si fuera a aparecer algo más, pero comienzan esos cantos de mujer que te llevan hacia la serenidad y hasta el fin, dejando un gran suspenso.

Luego se propuso a los estudiantes que realizaran una representación gráfica que (i) diera cuenta de la identificación de diferentes niveles de la estructura de agrupamiento, (ii) explicitara las relación entre las partes colocando letras a cada una en los niveles superiores, (iii) incluyera, en un determinado nivel de la estructura, las funciones asignadas a cada parte utilizando la terminología más adecuada según el tipo de música. En los gráficos de la figura 3.10, se representan dos ejemplos de *estructura de agrupamiento* donde se indica también *relaciones* entre las partes en niveles superiores asignadas. Y en los gráficos de la figura 3.11, se ejemplifica qué *funciones* asignaron los estudiantes a cada parte de la pieza.

[INSERTAR FIGURA 3.10.]

En ambos gráficos, la estructura de agrupamiento da cuenta de la identificación de tres partes y las relaciones temáticas asignadas muestran cierta identidad entre la primera y la última parte, al igual que lo observado en algunos relatos. En los ejemplos citados, podemos observar una diferencia entre la cantidad de niveles de la estructura identificados como así también una organización diferente de esas unidades. Por ejemplo, en el gráfico de la figura 3.10.a, la unidad *A* contiene dos partes y luego la siguiente no queda contenida dentro de esa unidad *A* ni de *B*, como si se tratara de una unidad de transición, que, además, no representa una estructura estrictamente jerárquica

pues algunos elementos no quedan subsumidos en el nivel supraordinado inmediato; mientras que en el gráfico de la figura 3.10.b, la parte A contiene 3 unidades y no hay una unidad de transición pues fue considerada como parte de una unidad mayor, dando cuenta de una representación más jerárquica (con excepción de la introducción).

También podemos suponer que primaron diferentes criterios al momento de organizar el gráfico, pues una misma unidad fue considerada como cumpliendo un proceso transicional en un caso (asignar una función), y como parte de una unidad mayor en otro (determinar el grupo perceptual). En principio, ambas interpretaciones resultarían posibles. Y, en este sentido, es importante considerar que, sin bien diferentes descripciones pueden resultar verosímiles, no todas las descripciones pueden resultar posibles. Por ejemplo, en el ejemplo descripto, no podríamos considerar que vuelva B. Pero además, la estructura de agrupamiento nos permite observar no sólo cómo las partes fueron organizadas, sino además nos permite representar otros aspectos de la organización temporal, como por ejemplo la duración de una parte en relación con la duración de otra parte. En los dos gráficos de la figura 3.10, podemos observar que la parte B fue graficada con mayor duración (más grande) que la parte A y A', y a su vez, la parte A' fue graficada con menor duración (más pequeña) que las otras unidades. Por otra parte, la asignación de letras para representar la asignación de relaciones entre unidades, nos permite observar decisiones que el oyente va tomando de acuerdo a la identidad de cada parte, como dijimos antes, de acuerdo a una impresión general que no contempla, necesariamente, el modo en que los diferentes componentes de la música intervienen en esa decisión, incluso puede variar de un oyente a otro. Como se observa en la figura 3.10, el gráfico a. da cuenta de una relación de similitud entre la primera parte y la última (A B A'), mientras que en el gráfico b., esa relación se representa como una igualdad (A B A). Aquí también la descripción puede dar lugar a diferentes interpretaciones, aunque algunas menos verosímiles, por ejemplo asignar a las 3 partes una relación de igualdad (A A A).

Del mismo modo, la asignación de funciones también puede dar lugar a diferentes interpretaciones tal como se encuentran representadas en la figura 3.11. Por ejemplo, en el gráfico a. se observa la asignación de una *función expositiva* a la primera parte, mientras que en el gráfico b., una *función introductoria*. A su vez, la parte que en el gráfico a. fue categorizada como *reexpositiva*, en el gráfico 2, lo fue como *resolución*. Estas diferencias implican interpretaciones diferentes de aquello que se considera más o menos temático, dando lugar a descripciones que, aunque diferentes, resultan posibles.

Además, ambas ejemplificaciones, señalan distintos niveles de detalle en la asignación de funciones. En tal sentido, el gráfico a. de la figura 3.11 especifica una parte introductoria y otras como transicionales, mientras que el gráfico b. representa una respuesta más global.

[INSERTAR FIGURA 3.11.]

Conclusión

Las miradas presentadas acerca de la temporalidad de la música a lo largo del capítulo muestran diferentes posibilidades de describir el discurso musical valiéndonos de múltiples recursos.

La identificación de partes y su organización jerárquica sintetizada en un gráfico que representa la estructura de agrupamiento, como así también la asignación de relaciones y funciones, nos proporciona una imagen detallada en relación a ciertos aspectos de la música, pero deja de lado otros como por ejemplo el aspecto afectivo e imaginativo, que los relatos nos ofrecen. Relatar cómo fue la experiencia durante el transcurso de la música nos permite describirla de otro modo, en tanto da lugar a la incorporación y expresión de un aspecto sentido-experimentado de la música.

A su vez, como hemos observado en el apartado anterior, existe diversidad de interpretaciones y descripciones que se generan al organizar temporalmente la música, y ello nos muestra que (i) resulta posible focalizar en diferentes niveles de la estructura de agrupamiento; (ii) cada experiencia subjetiva es particular pero puede encontrar aspectos en común con otras subjetividades; (iii) ciertos análisis resultan más verosímiles que otros; (iv) podemos tender lazos entre nuestra experiencia más subjetiva y los términos teóricos musicales que describen la forma musical; (v) la descripción de la música involucra diferentes dimensiones, sea un relato, un gráfico, incluso una partitura, etc.

La organización temporal de la música es muy rica y vasta, y ello significa un desafío para el análisis y posterior establecimiento de categorías conceptuales, pues cada estilo o género propone, desde la teoría o desde la práctica, desde la composición o desde la percepción, su propia terminología. Este capítulo constituye una primera aproximación al estudio de algunos aspectos temporales de la música que contribuyen a la comprensión, interpretación e imaginación auditiva, pero cualquier especificación vinculada a los estilos, los géneros, las especies o las formas musicales, como así

también a los períodos históricos, demandará complementar esta perspectiva analítica con otras fuentes teóricas.

Referencias musicales

- Anónima boliviana (s/f). *El Chaleco/Traidora*. CD: *El matecito de las siete*. Intérprete: Luna Monti y Juan Quintero (2003). Buenos Aires: Estudio del Arco. Pista 5.
- Bach, J. S. (1717-1723). *Suite Orquestal N^{ro} 1 en Do Mayor BWV 1066, Gavota*. CD: *Joyas de la Música 'Los Clásicos de los Clásicos'*, Vol. 10. Intérprete: Orquesta Escuela de Músicos de Berlín (1997). Revista Noticias. Pista 10.
- Barboza, R. (s/f). *No me dejes, canoíta*. CD: *La tierra sin mal*. Intérprete: Raúl Barboza (1995). Label La Lichere. Pista 6.
- Beethoven, L. van (s/f). *Sonatina en N^{ro} 1 en Sol Mayor*. Video consultado el 20 de febrero de 2011 en http://www.youtube.com/watch?v=qqHxdMKfj_I&feature=related
- Benavidez, W. (s/f). *Chamarrita de una bailanta*. CD: *Soledad Villamil Canta*. Intérprete: Soledad Villamil (2007). Buenos Aires: MDR Records. Pista 2.
- Brahms, J. (1865-1880). *Allegretto de la Danza Húngara N^{ro} 3 en Fa Mayor*. CD: *Joyas de la Música 'Los Clásicos de los Clásicos'* Vol. 2. Intérprete: Orquesta Sinfónica de R. Hamburgo (1997). Revista Noticias. Pista 3.
- Castilla, M. y Leguizamón, C. (s/f). *Zamba de Lozano*. CD: *Sentir el Folklore*. Intérprete: Mercedes Sosa (1999). Barcelona: Altaya. Pista 5.
- García, C. (1980). *Desarma y sangra*. CD: *Cantora 2*. Intérprete: Mercedes Sosa (2009) Buenos Aires: Sony Music. Pista 2.
- Gismonti, E. (s/f). *Agua e vinho*. CD: *Agua e vinho*. Intérprete: Egberto Gismonti (voces, piano) y orquesta de cuerdas dirigida por Mario Tavares (1972). Río de Janeiro: EMI-Odeon SMOFB 3746. Pista 6.
- Handel, G. F. (1741). *Messiah*. CD: *Handel Messiah Classic Gold*. Intérprete: The London Symphony Orchestra, Chorus and Soloists. Don Jackson Conductor. (1993). Nueva Jersey: Essex Entertainment. Pista 7.
- Haydn, J. (1791). *Sinfonía N^{ro} 94 'La sorpresa' 2^{do} Movimiento*. CD: *Joyas de la Música 'Los Clásicos de los Clásicos'* Vol. 3. Intérprete: Orquesta Sinfónica de Praga dirigida por Nielsson Von Gunther (1997). Revista Noticias. Pista 2.
- Hermanos Díaz y Valles, O. (s/f). *La vieja*. CD: *Sólo los martes*. Intérprete: Raúl Carnota (2000). Buenos Aires : Acqua Records. Pista 7.

- Satie, E. (1924). *Relâche. Ballet instantanéiste en deux actes. Acte I: Rideau – Entrée de la Femme*. CD: *Satie. Parade, Gymnopédies, Mercure, Relâche*. Intérprete : Orchestre Symphonique et lyrique de Nancy. Director: Jérôme Kaltenbach (1988). Toulouse : EMI Classics. Pista 22.
- Zimmer, H ; Zanelli, G y Whitacre, E. (s/r). *On stranger tides*. CD: *Piratas del Caribe. Navegando aguas misteriosas* (2011). México: Walt Disney Records. Pista 10.

Referencias bibliográficas

- Bergson, H. (1903). “Introduction à la métaphysique”. *Revue de métaphysique et de morale*. [Introducción a la metafísica & Intuición filosófica. (H. Alberti, Trad.). Buenos Aires: Leviatán (2011).]
- Berry, W. (1986). *Form in music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall (2^{da} Edition).
- Burnham, S. (2008). “Form”. En T. Christensen (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 880-906). Londres: Cambridge University Press.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press.
- Christensen, T. (2008). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Londres: Cambridge University Press.
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago. [Estructura Rítmica de la Música. P. Silles (tr.) Barcelona: Idea Books, S. A. 2000.]
- Deliège, I. (1992). “Paramètres et processus de segmentation dans l’écoute de la musique”. *Actes du Second Congrès* (pp. 83-89). Editadas por la Università degli Studi di Trento.
- Epstein, D. (1995). *Shaping Time. Music, the Brain and Performance*. Nueva York: Schirmer Books.
- Imberty, M. (1981). *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*. Tome 2. Paris: Editorial Dunod. [Los escritos del tiempo. Semántica psicológica de la música. Tomo 2. C. Mauleón, M. de la P. Jacquier y J. Epele, (tr.) Buenos Aires: SACCoM (2010).]
- Imberty, M. (1997). “Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique?” En A. Gabrielsson (Ed.) *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference* (pp. 23-32). Uppsala.

- Imberty, M. (2011). "Music, linguistic and cognition". En I. Deliège y J. Davidson (Eds.) *Music and the Mind. Essays in Honour of John Sloboda* (pp. 3-16). Nueva York: Oxford University Press.
- Jacquier, M. de la P. (2008). "La experiencia del tiempo musical". En P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) *Objetividad-Subjetividad y Música (Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM)* (pp. 273-284). Buenos Aires: SACCoM.
- Jacquier, M. de la P. (2011). "La experiencia de la música como narración y los modelos teóricos de organización temporal". En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (eds.) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales* (pp. 757-768). Buenos Aires: SACCoM.
- Jacquier, M. de la P. (2012). *La experiencia narrativa y la comprensión metafórica del tiempo musical (tesis de posgrado)*. La Plata: SeDiCI-UNLP. Consultado el 01 de mayo de 2012 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/ARG-UNLP-TPG-0000002965/12821.pdf>>
- Kandel, E., Schwartz, J. y Jessell, T. (1997). *Neurociencia y Conducta*. Madrid: Prentice Hall.
- Khün, C. (1989). *Formenlehre der Musik*. Munchén: Bärenreiter-Verlag Kassel. [Tratado de la forma musical. M. A. Centenero Gallego (tr.). Barcelona: Labor (1992).]
- Krumhansl, C. (1996). "A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K. 282: Segmentation, tension, and musical ideas". *Music Perception*, 13(3), 401-432.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press. [Teoría generativa de la música. J. González-Castelao (tr.). Madrid: Ed. Akal (2003).]
- London, J. (2001). "Rhythm". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^{da} Edition). Oxford University Press.
- Martínez, I. C. (2002). "Audición de la estructura subyacente: evidencia empírica y realidad cognitiva". En I. C. Martínez y O. Musumeci (eds.) *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*. Consultado el 01 de febrero de 2011 en <http://www.sacom.org.ar/2002_reunion2/SesionesTematicas/Martinez.htm>
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.

- Penel, A. y Drake, C. (2000). "Rhythm in music performance and perceived structure".
En P. Desain y L. Windsor (eds.) *Rhythm Perception and Production* (pp. 225-232). Netherlands: Swets & Zeitlinger B. V.
- Propp, V. (1927). *Morfologija skazky*. [*Morfología del cuento*. Buenos Aires. Juan Goyanarte Editor (1972).]
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tomo I: L'histoire et le récit*. Paris: Éditions du Seuil.
[*Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. A. Neira (tr.). Madrid: Ediciones Cristiandad (1987).]
- Rothstein, W. (1989). *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Nueva York/Londres: Schirmer Books.
- Schenker, H. (1990). *Tratado de armonía*. R. Barce (tr.). Madrid: Ed. Real Musical.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition*. [*Fundamentos de la composición musical*. A. Santos (tr.). Madrid: Real Musical (2000).]
- Shifres, F. (2006). "El tiempo musical: de nuestra dimensión perdida a la encrucijada entre performance, desarrollo y evolución". En *Tercera Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicología*. Buenos Aires: UCA.
- Whittall, A. (2001). "Form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^{da} Edition). Oxford University Press.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.