

# CAPÍTULO 7

## LA MELODÍA: MOVIMIENTO, DIRECCIONALIDAD Y CONTORNO

*María Victoria Assinnato y Pablo Musicco*

La interpretación de un conjunto de alturas y ritmos que se suceden organizados de un modo determinado y en un lapso de tiempo determinado, conforman lo que habitualmente denominamos melodía. Esa interpretación es una entidad que tiene existencia propia. Su existencia está dada por el movimiento y la energía que conlleva la música, tanto para quien la produce como para quien la percibe. Teniendo en cuenta esta idea de existencia propia que la música tiene en relación a los sujetos involucrados, la melodía puede ser entendida por ellos como un agente intencional, es decir, como un sujeto independiente que realiza cosas de manera intencionada (Johnson, 2007; Leman, 2008). Podemos decir entonces que la melodía *cobra vida* dentro de una interpretación musical y es por eso que suele ser percibida a través de su propia intencionalidad, en el contexto de un proceso de percepción-acción que transita el oyente durante la audición. Lo que permite al oyente vincular lo que escucha con una intención melódica es el modo *activo* en que interactúa con ella. En este sentido, el oyente hace su propia construcción de aquello que está escuchando como movimiento energético y en definitiva, esto es lo que contribuye al significado, entendiendo percepción, acción y pensamiento como un todo indisoluble (Nöe, 2004). De esta manera, no solo la configuración de los sonidos involucrados estaría proporcionando la identidad a la melodía, sino que además estarían participando las intenciones de los agentes involucrados, básicamente el modo en el que el oyente reconoce tal intencionalidad.

La noción de movimiento en la música (tal como se ha visto en los capítulos 3, 5 y 6) es central ya que de ese movimiento depende al menos gran parte de ese sentido de intencionalidad. Ya en el pensamiento musical griego el movimiento era descrito no sólo como algo necesariamente involucrado en la propagación del sonido, sino asociado al tiempo y con ello, al movimiento ordenado de la música en el tiempo, haciendo una fuerte alusión al ritmo (ver

Capítulo 6). También se lo vinculaba con el concepto de cambio, concebido como fuente del movimiento, pudiendo ser un cambio cuantitativo, cualitativo, espacial y temporal: todo lo que está en movimiento, necesariamente está cambiando (Rothfarb, 2008: 930; ver Capítulo 3). Durante la edad media, la preocupación central giraba en torno a la regulación parcial del movimiento de las voces en vinculación con la textura contrapuntística y esto derivó más adelante en la valorización del movimiento de las alturas por encima del resto de los componentes, manifiesta durante el período clásico. Ya en el siglo XIX, el movimiento de la música fue asociado al movimiento espiritual del compositor (Rothfarb, 2008). A principios del siglo XX, varios autores intentaron explicar esta cualidad de movimiento remitiendo a las nociones de energía, fuerza y poder que tiene una melodía. Por ejemplo, para Heinrich Schenker (1906) el movimiento melódico puede ser entendido como la fuerza de movimiento de la armonía. De acuerdo con Victor Zuckerkandl, el movimiento es energía direccional que habita en los elementos del sistema tonal, y para Ernest Kurth, es una fuerza psicológica y es la razón por la cual durante la experiencia auditiva se produce una resonancia psíquica (Rothfarb, 2008). Más recientemente, Marc Leman (2008) ha denominado resonancia conductual a este tipo de relación empática que tenemos con la música, también apelando al movimiento, entendiendo la música como *formas sónicas en movimiento* (una noción que proviene de algunos filósofos del siglo XIX, en particular Eduard Hanslik): en analogía con las formas de movimiento en danza, en la música habría formas en movimiento sónicas (Leman, 2008).

A partir de todos estos antecedentes, entonces, una manera de explicar el comportamiento melódico nos conduce a la noción de agente intencional. Un agente intencional es un objeto que se mueve, realiza acciones y procede de modo tal que otorga a través de su comportamiento la posibilidad de que se le confiera un propósito, a partir del cual es posible adjudicarle significado. Para entender la idea de melodía como agente intencional, pensemos en el modo en que nos referimos generalmente a ella. Por ejemplo, podemos decir “la melodía *se dirige* hacia *su meta*” o “la frase melódica *se propone* crecer hasta llegar a un punto de tensión” y aun en una descripción más formalizada, “la melodía llega a un punto de tensión empleando determinados grados de la escala y decrece empleando el movimiento por grado conjunto”. En estas afirmaciones subyace la idea de que existe una mente que controla, planifica y ejecuta el

accionar de la melodía. Es por eso que operamos con la melodía como si ella tuviera una mente, efectuando acciones en forma intencional. De este modo, la melodía no es sólo el ascenso y descenso, sino que concierne algo más. Integra entonces el movimiento de las alturas y la experiencia de intencionalidad que esto nos proporciona. Esta integración se vincula directamente con la manera en que vivenciamos la música. Así, es posible equiparar el modo en que se comporta la melodía con el modo en que se comporta un sujeto.

Algunas teorías recientes sobre el rol del cuerpo para la comprensión y experiencia de la música pueden servirnos a los efectos de sustentar más sólidamente este planteo. Por ejemplo desde la perspectiva de Mark Johnson (2007), en la profundidad de los procesos corporales el significado emerge, vive y crece a partir de las estructuras de las interacciones y transacciones organismo-entorno, y se basa en nuestra experiencia corporal, interpretada como el resultado de la combinación de nuestros cerebros, cuerpos, entornos, interacciones sociales, instituciones y prácticas; y todo ello, se fundamenta en nuestro sistema sensoriomotor y en nuestras capacidades imaginativas para usar este sistema durante el entendimiento de conceptos abstractos. Para este autor, el movimiento es la principal manera por la cual aprendemos el significado de las cosas y adquirimos nuestro sentido, cada vez mayor, de lo que es el mundo. Como se ha visto (ver capítulos 3 y 6) básicamente, el movimiento emerge al pensar la temporalidad de la música a partir de dos metáforas: la *metáfora del tiempo en movimiento*, cuando proponemos que los objetos son los que se mueven y la *metáfora del observador en movimiento*, cuando somos nosotros los que nos movemos. Consecuentemente, la música tiene significado para nosotros, entre otras cosas, porque la podemos entender a través de la metáfora del tiempo en movimiento, y por eso utilizamos expresiones tales como “la melodía va llegando hacia la meta más cercana”, y a través de la metáfora del observador en movimiento, y entonces decimos “vamos llegando hacia el final de la melodía”. Así, nuestra comprensión del desarrollo melódico quedaría fuertemente entrelazada con nuestras experiencias corporeizadas de la música.

Para Daniel Stern (2010), la experiencia vital sentida resulta de la combinación de 5 atributos esenciales que conforman lo que este autor denomina *forma de la vitalidad*. Esta forma está dada por el contorno que se genera del encuentro

entre los atributos de tiempo, fuerza, espacio, dirección e intención en una determinada experiencia corporal y lo que percibimos finalmente, es la forma vital que emerge como resultado de esa experiencia. De acuerdo con lo que plantea este autor, podemos sugerir que al escuchar una melodía, percibimos el movimiento melódico en función del tiempo en el que se desarrolla, del espacio que toma para hacerlo, de diferentes manifestaciones de fuerza que este movimiento conlleva (la sonoridad, las relaciones tonales, etc.), de la direccionalidad que generan las diferentes metas que tienen lugar en el discurso melódico y la intencionalidad que atribuimos al mismo. Por esto, decimos que en definitiva lo que percibimos es el resultado que emerge de nuestra experiencia sentida de las formas vitales de la melodía.

Aquí queda en evidencia la importante cantidad de autores (Schenker, 1906; Zuckerkandl, 1956; Johnson, 2007; Leman, 2008; Rothfarb, 2008; Stern, 2010;) que acuden a la noción de *movimiento* a la hora de dar una explicación sobre la experiencia musical. Consecuentemente con ellos, nosotros utilizaremos la noción de movimiento para describir y explicar la experiencia de la melodía, desarrollando diferentes dimensiones de análisis: en primer lugar vamos a recurrir a una definición del contorno de la melodía, vinculando a raíz de ello la idea de movimiento y de direccionalidad con las alturas que lo componen. Posteriormente, vamos a explicar los conceptos de atracción, meta, energía e impulso por ser estos los que intervienen directamente en una percepción más holística del movimiento de la melodía. Luego describiremos procedimientos de elaboración melódica que dan como resultado diferentes tipos de diseño melódico. Hacia el final vamos a reforzar el valor de estos conceptos, advirtiendo la importancia que pueden tener para el desarrollo de la audición musical.

## El contorno de la melodía

Como anticipamos en la sección anterior, la melodía en su totalidad nos permite entender y construir su identidad, seguir su intencionalidad e incluso inducirnos a un determinado tipo de movimiento. Sin embargo, una vez escuchada, podemos empezar a analizarla poniendo el foco en distintos elementos que hacen a su configuración, que emergen en realidad como

dimensiones de análisis. En principio pondremos el foco en el contorno que ella genera. El contorno melódico propiamente dicho se centra solamente en la altura. Para Jay Dowling (1994) el contorno brinda la información global de la direccionalidad de las alturas, es decir, la información general del movimiento de las mismas, que no implica necesariamente datos precisos sobre la relación entre las alturas que componen la melodía. Pensemos por ejemplo, en el tipo de contorno melódico que puede entenderse a partir de la escucha del fragmento inicial (9 segundos) de *La Tempesta di Mare* de A. Vivaldi. En un rápido movimiento, se oye una melodía ejecutada por las cuerdas que puede describirse con un contorno melódico ascendente, seguido por un salto. Esto se consolida como el contorno básico de esta pequeña parte a través de la repetición. Sin embargo, si escuchamos toda la introducción (fragmento 0:00 a 0:34) podremos notar cómo la idea de ese contorno básico inicial se reconoce nuevamente en la melodía siguiente aunque aparezca invertido. Lo mismo sucede si escuchamos la pieza completa, cada vez que aparece ese fragmento inicial probablemente podamos reconocerlo. Eso se debe, en gran parte, a las características propias del contorno melódico que presenta esa sección en contraposición con las restantes. En general, el contorno melódico es una configuración que está activa desde la primera escucha, contribuyendo al establecimiento de la estructura de agrupamiento (ver Capítulo 3), y de relaciones y comparaciones entre sonidos; en suma, al desarrollo de un conjunto de operaciones perceptivas que servirán como herramientas para comprender la coherencia discursiva de la melodía y conferirle identidad. Durante la percepción del contorno se ponen en juego (i) el ámbito tonal que abarca el movimiento (es decir qué porción de la escala – ver Capítulo 4 – o del espacio tonal – ver Capítulo 10 – por la que se desenvuelve ese movimiento), (ii) la proporción de ascensos y descensos y (iii) el sitio en el que se producen cambios de direccionalidad en el devenir melódico. Son estas características las que ayudan a definir y comprender dicho contorno.

Podemos agregar que el contorno melódico brinda una visión holística de su recorrido y otorga información sobre aquellos puntos que sirven de estructura a la melodía, es decir, permite al oyente diferenciar los lugares relevantes de aquellos menos importantes o que funcionan más como adornos y rellenos en una melodía. Ahora bien, el contorno melódico puede hacer referencia a una mirada general de la melodía, pero también puede transformarse en una

descripción más puntual de las alturas que lo componen, descripción que probablemente requiera de sucesivas interacciones entre el individuo y la melodía. Entonces, cuando hablemos del *contorno melódico* nos vamos a referir únicamente a la relación entre las alturas, más precisamente, a la resultante que se desprende del ordenamiento de las alturas de una melodía, sin importar cuál es la distancia entre las mismas: lo que verdaderamente importa es si su relación es de ascenso, descenso o mantenimiento. Así, el contorno melódico permite, ya desde la escucha inicial, configurar un esquema general que resume la direccionalidad de la melodía.

Para explicar la melodía, Joseph Fradera (2009) también utiliza las nociones de contorno melódico y de direccionalidad vinculadas estrictamente con las alturas y propone vincular por analogía el contorno de una melodía con un simple dibujo. Es este dibujo del contorno melódico de ascenso, descenso o repetición, el que ayudará al oyente a visualizar aquello que pudo percibir llevándolo al dominio que refiere al movimiento de las alturas. Al trasladar un suceso auditivo a una imagen visual queda conformada una partitura, sea ésta analógica o en notación tradicional. Esta última, a través de la utilización del pentagrama, presenta el contorno melódico con un alto grado de precisión – nota a nota – y como consecuencia, suele ser utilizada como herramienta para la comunicación de la música en forma de transcripción. La partitura construida a partir del sistema de notación convencional en el pentagrama, es un dispositivo que permite puntualizar todas y cada una de las notas de una melodía, pero también, permite visualizarlas de una manera más global conformando el contorno melódico global. Dicho de otro modo, si pudiéramos seguir el recorrido de las notas con una línea, nos encontraríamos finalmente con el dibujo del contorno, porque la notación convencional captura esta vinculación de las relaciones grave-agudo con las relaciones abajo-arriba.

Por ejemplo, al escuchar la melodía de oboe en el comienzo del *1<sup>er</sup> Movimiento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 8* de F. Schubert, es posible imaginar el contorno vinculando el movimiento de sus alturas con una línea que sube, baja o se mantiene como lo muestra las líneas trazadas en el panel superior de la figura 7.1. Este contorno puede a su vez vincularse fácilmente con la transcripción de la melodía en el pentagrama ubicado debajo. Allí puede verse cómo el movimiento del contorno de cada uno de los motivos melódicos que conforman

el fragmento guarda estrecha relación con la ubicación espacial de las notas en el pentagrama.



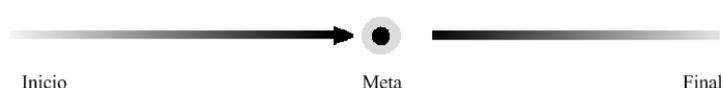
Figura 7.1. Dibujo del contorno melódico de la melodía ejecutada por el oboe en el comienzo del 1<sup>er</sup> Movimiento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 8 de F. Schubert.

## Atracción melódica y meta

En relación con la definición de contorno melódico que se presentó en el apartado anterior, se ha utilizado el concepto de direccionalidad para describir los movimientos de ascenso, descenso y mantenimiento de la melodía. Esta utilización del término está haciendo referencia exclusivamente a las alturas. Sin embargo, si entendemos la melodía como un suceso dinámico, podemos definir la direccionalidad como un factor inherente al movimiento, pero un movimiento que alude principalmente a la energía. Esta energía es la fuerza que hace que la melodía pueda moverse con cierta intencionalidad, lo que le permite llegar a un punto determinado, pudiendo luego volver a iniciar su recorrido. Cuando nos referíamos en el apartado anterior al contorno melódico, la direccionalidad apuntaba al movimiento de las alturas. Ahora, la direccionalidad especifica la fluctuación de esta energía. Claro que, reconocer la direccionalidad en este sentido, conlleva una experiencia altamente subjetiva del movimiento melódico, porque implica construir un significado específico.

Esta energía surge entonces de la necesidad de la melodía de dirigirse, a través de su intención, a un punto determinado. De este modo, es posible encontrar en el trayecto de una melodía sitios sobre los que se produce una *concentración* de la energía. A cada uno de estos sitios los denominaremos *meta*. La meta es entonces el sitio puntual de la melodía de mayor concentración de energía. En estos términos, el movimiento melódico se define a partir de su *inicio*, la llegada a una *meta* y su *final*. Así, durante el movimiento melódico se produce una fuerza de *atracción melódica*, a la que definimos como el nivel de persuasión que poseen las distintas metas de la melodía.

Como consecuencia, el movimiento se dirige hacia la meta, y una vez que la alcanza, la energía se *disuelve* para finalizar el movimiento. Entonces, la energía concentrada en el movimiento de la melodía provoca la direccionalidad hacia la meta, y a medida que avanzamos en el discurso musical, se alcanzan y se dejan atrás sucesivas metas y esto, nos permite configurar lo que en definitiva terminamos escuchando como movimiento en la música. Podemos decir entonces que la meta se manifiesta a partir del movimiento melódico hacia un punto de arribo y produce una fuerza interna a través de la que se genera una atracción melódica de la totalidad de las alturas que componen el motivo. En otras palabras, el movimiento melódico no se reduce sólo al ascenso y descenso de las alturas, sino que también implica la direccionalidad impulsiva hacia los puntos que ocasionan las diferentes acentuaciones dentro del movimiento melódico. Esto significa que la meta es el punto de la melodía que aparece reforzado por cada uno de los elementos compositivos que lo conforman en un determinado contexto y que es resultado de la confluencia de factores estructurales de la melodía en su contexto y factores contextuales que involucran la situación particular de escucha, la experiencia del sujeto, la interacción con la obra, con otros sujetos, entre otras. Por esto, decimos que comprender el movimiento de la melodía como la energía concentrada en cada meta y disuelta a partir de ella, no es solamente un problema de la sucesión de las alturas, sino que implica una conjunción de múltiples factores.



**Figura 7.2.** *Esquema 1 de atracción melódica: el movimiento se dirige a la meta gradualmente para luego ir diluyéndose hacia el final.*

Para comprender esta noción, se propone observar la figura 7.2 que esquematiza el proceso del movimiento melódico en términos de energía, desde su inicio hasta su final, mediado por la atracción melódica y la consecuente disolución de energía que genera la meta. De esta manera, se produce una intencionada dirección del movimiento hacia la meta que luego continúa sin una dirección clara hacia un determinado foco<sup>1</sup>.

Para comprender la idea que intenta transmitir el esquema que presentamos, se propone escuchar la melodía con que se inicia la pieza *Instrumental suite from indecent proposal* de J. Barry, en la que cada uno de los primeros cuatro motivos tiene una clara fuerza direccional hacia el quinto grado más agudo, deteniendo gradualmente su movimiento.



**Figura 7.3.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en el 1er motivo de *Instrumental Suite from Indecent Proposal* de J. Barry.

Luego de estos motivos, se presentan otros de mayor duración (5<sup>to</sup> y 6<sup>to</sup>) en los que se demora el doble de tiempo en llegar a la meta, extendiéndose también al momento de disolver esa energía. La figura 7.4 representa el modo en que se generan y se suceden los esquemas de atracción durante el movimiento melódico en el 5<sup>to</sup> motivo.



**Figura 7.4.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en el 5to motivo de *Instrumental Suite from Indecent Proposal* de J. Barry.

## Variantes del esquema inicial de atracción melódica

Además del esquema básico presentado en la figura 7.2 podemos presentar otras variantes. Por ejemplo, la energía puede estar concentrada al inicio del gesto melódico, ya sea encontrando la meta en el primer sonido de la melodía o luego de un impulso muy corto, llegando a la meta casi instantáneamente. Es posible representar este tipo de movimiento con un esquema que se inicia

directamente en la meta continuando la disolución de la energía, tal como indica la figura 7.5.



**Figura 7.5.** Esquema 2 de atracción melódica: el movimiento tiene su inicio en la meta y cierra de modo atenuado el gesto melódico.

Durante la escucha de la canción *Agua de beber* interpretada por A. Gilberto puede advertirse la preponderancia de este tipo de gesto, donde la *meta* se encuentra ya en el inicio del motivo, conteniendo toda su fuerza energética en la primera nota, disolviendo luego esa energía (ver figura 7.6).



**Figura 7.6.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en *Agua de beber* interpretada por A. Gilberto.

Otra variante sucede cuando se presenta una paulatina carga de la energía hasta llegar a la meta, sobre la que se descarga toda la energía, dejando el recorrido en ese punto energético sin necesidad de producir un momento melódico para aliviar gradualmente esa energía. Con esto, surge otro esquema que se constituye a partir de un movimiento que se dirige hacia la meta y ahí mismo finaliza (ver figura 7.7).

En la pieza *Infanzia e maturità* de E. Morricone, se puede apreciar cómo en cada uno de los motivos iniciales de la parte A (fragmento 0:10 al 0:20) se sucede el esquema 3 (ver figura 7.8).



**Figura 7.7.** Esquema 3 de atracción melódica: el movimiento finaliza en la meta.



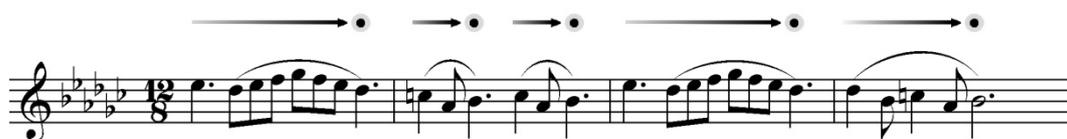
**Figura 7.8.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en *Infanzia e maturità* de E. Morricone.

En este caso, si bien es fuerte la pulsación constante que van generando las metas, pueden apreciarse otros elementos, tanto compositivos como expresivos, puestos en juego. Puede notarse por ejemplo, la diferencia en la duración que tiene la meta comparativamente con cada una de las alturas que la preceden. A su vez, los primeros dos motivos tienen una clara direccionalidad de sus alturas hacia la meta, lo que marca una fuerte identidad melódica como para que la melodía, entendida como agente intencional que busca coherencia interna entre sus componentes, necesite mantener la misma estructura en los dos motivos que completan la frase. Si se observa esta frase melódica completa desde una perspectiva más general, puede decirse que las metas de cada motivo tienen a su vez una clara direccionalidad energética hacia la tercera meta, dejando el último motivo para disolver la energía (ver figura 7.9).



**Figura 7.9.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en *Infanzia e maturità* de E. Morricone en distintos niveles de agrupamiento.

Esta misma intención melódica puede apreciarse en la canción *Gently as she goes* de A. Silvestri, donde todos los motivos que conforman la estrofa logran llegar a la meta en la última altura (ver figura 7.10).



**Figura 7.10.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en *Gently as she goes* de A. Silvestri.

A diferencia de *Infanzia e maturità*, en la canción *Gently as she goes*, las metas no coinciden con el tiempo fuerte del compás. Cabe destacar que es el discurso armónico que acompaña la melodía, quien ayuda a remarcar en la direccionalidad estos impulsos energéticos del movimiento melódico.

Un impulso de atracción melódica similar al que indicábamos en el ejemplo *Gently as she goes*, podría ser aquél en el que después de llegar a la meta por un movimiento gradual y creciente de la energía, se sucediera un corto desvanecimiento de la misma. En este sentido se propone escuchar el tema del *1<sup>er</sup> Movimiento de la Sonata para Piano N<sup>o</sup> 11* (K 331) de W. A. Mozart, en el cual los motivos generan una creciente energía hacia la meta para luego disolverla con la última altura del motivo (ver figura 7.11).



**Figura 7.11.** Sucesión de esquemas de atracción melódica en la sección A del *1<sup>er</sup> Movimiento de la Sonata para Piano N<sup>o</sup> 11 de W. A. Mozart.*

Por un lado, resulta interesante destacar que el ritmo del ejemplo de Mozart se vincula con las metas a través de las notas más largas. Por el otro, cabe destacar que, si bien las metas no se encuentran en el tiempo fuerte del compás, se puede observar la regularidad respecto del lugar en que éstas se suceden. Esto permite vislumbrar cómo el movimiento más holístico de la melodía planteado como un movimiento direccional hacia sus metas, puede ayudar a entender la melodía dentro de su propio ordenamiento interno confiriéndole identidad propia a la vez que coherencia discursiva.

En los ejemplos hasta aquí presentados puede inferirse que, tal como lo anticipamos, la configuración de estas metas nace de la confluencia de factores tanto internos como externos. Se produce entonces este movimiento de la energía a partir de una interrelación de los distintos elementos compositivos (los niveles jerárquicos de la estructura tonal, el movimiento de las alturas, el ritmo, la estructura métrica, los planos que acompañan la melodía, etc.) y expresivos (dinámicas, articulaciones, movimientos de tempo, etc.), elementos que influirán en el oyente, quien al adentrarse en mente y cuerpo en la música podrá involucrarse en ella predisponiéndose a encontrar esa energía y llevarla hasta su meta.

Es frecuente encontrar estos impulsos de atracción melódica en diferentes combinaciones. Tal es el caso de la melodía que ya mencionamos del inicio del *1<sup>er</sup> Movimiento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 8* de F. Schubert, donde es posible apreciar durante la audición cómo se suceden los distintos esquemas (ver figura 7.12).



**Figura 7.12.** Sucesión de esquemas de atracción melódica del fragmento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 8 de F. Schubert.

Resulta interesante cómo el motivo inicial es reiterado en el segundo motivo, donde, a diferencia del primero, se produce una acumulación que desemboca en la meta. Luego imita ese gesto inicial en el tercer motivo, el cual lleva gradualmente a la meta, pero sin realizar el cierre que sí ocurrió en los primeros dos motivos, dejándonos a la espera del motivo final que, finalmente, cierra la frase. Además, la concentración de energía se enfatiza habida cuenta de que el último motivo se demora un compás más en llegar a la meta, en comparación con la distancia de tiempo existente entre las demás.

A su vez, las metas de un discurso melódico poseen diferente grado de atracción melódica, y no necesariamente tienen la misma importancia, con lo cual puede haber algunas que ejerzan cierto nivel de subordinación sobre otras. Dependiendo de esa diferencia, algunas metas pueden pasar más desapercibidas que otras, dejando lugar a *una* sola meta en un discurso más prolongado. El comienzo del *1<sup>er</sup> Movimiento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 1* de J. Brahms puede ser un buen ejemplo de este tipo de comportamiento melódico porque propone una melodía que alcanza la meta habiendo pasado por distintas metas de menor jerarquía (fragmento 0:00 a 0:40). Aunque con distinto carácter, sucede algo similar en el *1<sup>er</sup> Movimiento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 5* de G. Mahler. A pesar de que algunas metas sean más significativas que otras, es factible que coexistan junto con otras metas de menor preponderancia.

Es necesario destacar las razones por las cuales sostenemos que la noción de atracción melódica se conforma a gracias a la *unidad* en la que se integran

todos los elementos que configuran una obra musical. En primer lugar, porque cada meta no sólo está definida por la altura, la duración, la ubicación métrica, entre otros elementos musicales, sino que además está enfatizada por los atributos expresivos puestos en juego en la interpretación de una obra musical, como ya se dijo anteriormente, en especial con aquellos relacionados con la dinámica y con las microvariaciones de tempo. Consecuentemente con lo que propone Stern (2010) en relación a la experiencia de las formas dinámicas de la vitalidad, podemos decir que de la conjunción de estos elementos en términos de los atributos de tiempo, fuerza, espacio, dirección e intención emerge la forma vital de lo que percibimos como melodía. En otras palabras, estos elementos musicales que interactúan en la melodía pueden ser comprendidos a través de la energía que se despliega en la melodía, que tiene lugar gracias a los atributos a partir de los que surge la forma vital melódica.

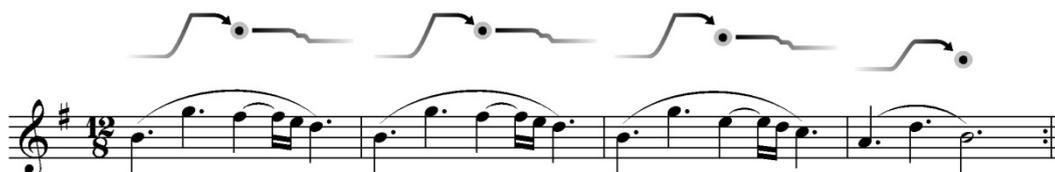
En segundo lugar, porque el arribo a la meta se relaciona con otro proceso importante involucrado en el pensamiento musical, el de la expectativa melódica. David Huron (2006) sostiene que los oyentes tendemos a completar aquello que escuchamos del mismo modo que lo hacemos en la percepción visual. Por ejemplo, si nuestra expectativa está basada en el principio de buena forma, al escuchar un antecedente aguardamos por un consecuente que provoque el completamiento de esa estructura en relación con lo que se considera completo en un contexto determinado. La expectativa entonces está conformada tanto por aquello que se logra construir durante la audición de una obra musical como por la intuición del lugar (en el tiempo, en el espacio tonal) al que el discurso podría dirigirse. Eventualmente, puede que no tengamos en todo momento una expectativa definida respecto al lugar al que la melodía puede conducirse, y puede que luego se agudice nuestra habilidad de expectación, transformándose en un efecto más intenso e incluso posiblemente más acertado, cuanto más nos acerquemos a la meta en un proceso de atracción melódica. En otras palabras, la meta es el punto de la melodía que es alcanzado mediante el proceso de atracción melódica y esto imprime una direccionalidad, y a medida que el camino de esa direccionalidad va avanzando y se va acercando hacia otra meta, es posible intuir con mayor firmeza el lugar

al que el movimiento melódico está tratando de llegar. La confirmación o no confirmación de la expectativa generada resolverá en un nuevo punto de partida para una nueva expectativa melódica. Se propone escuchar *La danse des dauphins* de B. Coulais, tratando de hacer consciente la expectativa y reflexionando sobre su posible acrecentamiento a medida que la melodía se va acercando a las metas indicadas en los esquemas de atracción melódica sobre la partitura que exhibe la figura 7.13.



**Figura 7.13.** Fragmento de *La danse des dauphins* de B. Coulais.

A partir del análisis de la pieza de Coulais surge una fuerte vinculación entre los esquemas de atracción melódica y la expectativa del oyente, y la comprensión y construcción de la identidad de una melodía. Como consecuencia, la percepción de la melodía no sólo va a estar influenciada por todos los elementos compositivos y expresivos que la componen, sino que también se encontrará afectada por el conjunto de procesos psicológicos que intervienen en la audición. A través de todos estos factores, percibimos el movimiento melódico, el movimiento de su energía, cómo se produce esa atracción hacia determinados puntos y cómo resaltan ciertos momentos por sobre otros. A medida que *vivimos* una melodía, podemos hacerla nuestra y conferirle identidad. De este modo, podemos focalizar en alguno de los elementos que componen la melodía, centrando la atención solamente en una parte del todo.



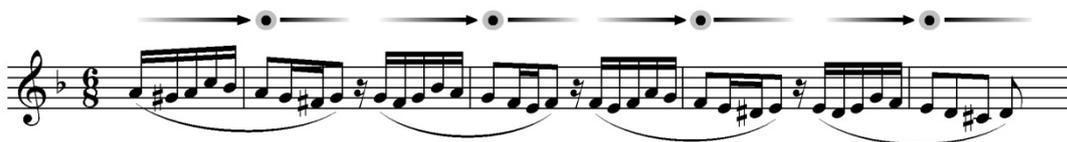
**Figura 7.14.** Esquema de contorno y atracción melódica en el comienzo de la Pieza N° 1 de *Kinderszenen* de R. Schumann.

Para cerrar esta idea, se sugiere escuchar la Pieza N<sup>o</sup> 1 de *Kinderszenen* de R. Schumann mientras se observa el gráfico que muestra el contorno y la atracción melódica en la figura 7.14. Es posible aquí hacer foco únicamente en el contorno, sin embargo los demás elementos que determinan el movimiento continúan ejerciendo su influencia.

## Procedimientos usuales en la elaboración compositiva de la melodía

En el ámbito de la composición musical encontramos algunos procedimientos que permiten explicar el desarrollo melódico en términos de modos de desarrollo estandarizados o conductas habituales, tales como la *secuencia*, la *inversión* y la *variación*. La *secuencia* tiene lugar cuando un motivo reaparece trasladado a otro ámbito de la escala, es decir, que parte desde otro grado. Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, una secuencia es una idea melódica indicada sucesivamente en un tono diferente, por lo que se mueve hacia arriba o hacia abajo en una escala de intervalos equidistantes (Sadie, 1980). Más sencillamente, una secuencia puede ser entendida como la repetición más o menos exacta de una melodía en otra altura, superior o inferior: si la repetición sólo implica la melodía, con nueva armonía, se denomina secuencia melódica, y si la repetición melódica es seguida también en la armonía, se llama secuencia armónica (Latham, 2001). Durante la escucha es posible advertir que un motivo aparece secuenciado, al percatarse de la relación de similitud en el contorno melódico que ambos guardan entre sí. Por ejemplo, si se escucha el vals *Palomita blanca* interpretado por Las Guitarras de Oro puede advertirse este comportamiento que sucede de modo literal en la estrofa (a excepción del último motivo) y de modo variado en el estribillo. Se propone escuchar esta versión atendiendo principalmente a la primera parte de la estrofa, mientras se observa el esquema de atracción melódica graficado en la figura 7.15. En la partitura se podrá corroborar que cada grupo comienza en una altura diferente de la escala y que todos los motivos guardan una estrecha relación, dada por la repetición del diseño casi

en forma literal, reforzado por su correspondiente esquema de atracción melódica (ver figura 7.15). En otras palabras, se corroborará la secuencia melódica que se produce en la estrofa.



**Figura 7.15.** Esquema de atracción melódica para la primera parte de la estrofa del vals Palomita blanca interpretado por Las Guitarras de Oro.

Se sugiere realizar lo mismo centrando la atención en la primera parte del estribillo y luego comparar esta secuencia con la que se desarrolla durante la estrofa (ver figura 7.16).



**Figura 7.16.** Secuencia de la primera parte del estribillo del vals Palomita blanca interpretado por Las Guitarras de Oro. Los círculos encierran los arpeggios donde pueden notarse estas variaciones.

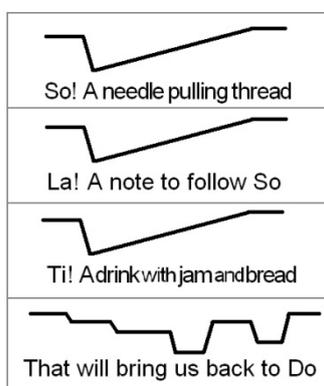
La secuencia de la estrofa puede ser categorizada como una secuencia literal, en tanto que la del estribillo puede ser clasificada como una secuencia variada, porque la secuenciación presenta variaciones melódicas, en términos de las relaciones interválicas involucradas, pero que no alteran su identidad. Basado en el mismo material, la frase siguiente presenta una secuencia literal ininterrumpida.

Es importante destacar que una secuencia puede presentarse de manera descendente, como sucede en el ejemplo anterior donde cada motivo se inicia en una altura más grave, o en forma ascendente tal como sucede en la canción *Sound of music do-re-mi* interpretada por J. Andrews. Allí, luego de la introducción cantada, el tercer y cuarto motivo de la melodía que continúa presentan una secuencia literal en relación a los primeros dos motivos, partiendo de una altura más aguda (ver figura 7.17).



**Figura 7.17.** Primera parte de la estrofa de *Sound of music do-re-mi* interpretada por J. Andrews.

Luego, en la segunda parte de la estrofa, se establece una nueva secuencia realmente literal, porque mantiene exactas las relaciones interválicas, aunque ello implique alterar algunos grados de la escala (ver gráfico de la figura 7.18).

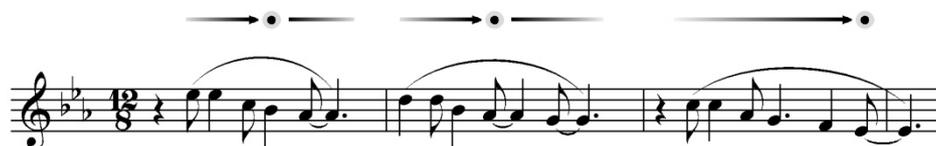


**Figura 7.18.** Segunda parte de la primera estrofa de *Sound of music do-re-mi* interpretada por J. Andrews.

En este ejemplo encontramos entonces dos secuencias que se producen en distintos niveles de la estructura morfológica de la misma. Más allá de esto, en ambos casos puede escucharse la repetición del gesto melódico partiendo de distintos grados de la escala, repetición que, como dice Fradera (2009), es diversificada por los cambios que esta reubicación en la escala generan, produciendo una repetición dinámica.

Como hemos visto, la secuencia puede presentar variaciones de índole melódica o solamente rítmicas. Por ejemplo, una variación melódica mínima puede escucharse en la canción *Give me the simple life* interpretada por S. Tyrell durante los motivos iniciales de la estrofa A, donde los primeros dos motivos presentan una secuencia literal respecto a sus alturas aunque con variaciones en el ritmo, y el tercero, una secuencia variada. La variación melódica que ésta presenta se da sobre el final, donde se agrega una altura extra para completar el cierre de la secuencia, cierre que coincide con un punto

de articulación importante dentro de la frase melódica, siendo que dicho punto separa las dos semifrases que conforman la estrofa A. Vale aclarar que la variación establecida a partir del agregado, en este caso de una altura, implica también la posibilidad de generar un cambio en el movimiento energético de esa melodía. Esto puede notarse en la secuencia del último ejemplo tratado, donde la meta se dirige hacia la nota agregada. Así, en las estrofas A de esta canción se suceden tres motivos propuestos secuencialmente, siendo el tercero el único que presenta un movimiento energético diferente, tal como se indica en la figura 7.19.



**Figura 7.19.** *Movimiento energético del inicio de la primera estrofa de la canción Give me the simple life interpretada por S. Tyrell.*

Aunque una idea melódica puede tener particularidades cualitativamente diferentes, para considerar la resultante como secuencia se deberán mantener sus características generales. Por ende, la traslación no necesita conservar las relaciones interválicas exactas, y en muchas ocasiones el comportamiento armónico implica una transformación de la secuencia. Para comprender esta idea, se sugiere escuchar el *Minuet en Sol Mayor N<sup>o</sup> 2* de J. S. Bach donde el diseño melódico termina combinándose con el encadenamiento armónico, y fruto de esa relación nace una secuencia diferente, denominada secuencia tonal porque prioriza la conducción tonal por sobre la exactitud interválica del diseño melódico. Entonces, es posible advertir cómo la relación entre los primeros dos motivos no preserva las condiciones de literalidad tal como sucedía en la canción *Sound of music do-re-mi*. Sin embargo, tanto el contorno como su configuración energética, o sea su identidad, no presentan cambios significativos.

Por otra parte, los motivos que conforman una secuencia pueden aparecer de manera consecutiva o bien de forma interrumpida. Volviendo al ejemplo interpretado por S. Tyrell, *Give me the simple life*, pero ahora deteniéndonos en

la estrofa B, es posible notar cómo el motivo inicial vuelve a aparecer secuenciado en el tercer motivo. Esta secuencia se encuentra interrumpida ya que los motivos que la componen están separados por un motivo que, si bien presenta una variación del primero, no conforma una secuencia con el mismo. Para seguir ejemplificando esta idea de secuencia variada se propone escuchar la pieza *Married life* de M. Giacchino, la cual presenta en varias ocasiones secuencias basadas en el motivo melódico con el que comienza la obra. Estas secuencias aparecen variadas en distinto grado. Por ejemplo, si comparamos el primer y el segundo motivo que ejecuta la trompeta cuando empieza la obra, el grado de variación es relativamente bajo; en tanto que si la comparación es entre el primer y el último motivo propuesto por el violín (que prosigue a la trompeta), la variación es significativamente más vasta. Entonces, es posible encontrar en esta pieza tanto pequeñas variaciones interválicas como agregados melódicos al motivo de base que generan un cambio cualitativamente mayor.

Un segundo procedimiento usual, la *inversión*, tiene lugar cuando el contorno melódico presenta primero una direccionalidad determinada y luego, la opuesta, entendida esta direccionalidad del contorno desde una mirada general de la melodía, en contraposición a lo que sería la inversión más puntual de las alturas que lo componen (tal como es tratado por lo general este procedimiento en los tratados clásicos de contrapunto). Según el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, una melodía invertida sigue la forma de la original en una imagen de espejo, de modo tal que cuando la melodía original sube, su inversión baja y viceversa. De manera similar a como ocurre en la secuencia, en la inversión los intervalos entre alturas sucesivas no se replican de forma idéntica, sino que se vuelven equivalentes dentro de la escala diatónica. La inversión melódica es una característica común de las formas imitativas, particularmente de la fuga (Latham, 2008). Dicho de otro modo, la inversión parece contrarrestar el movimiento dentro de un desarrollo motivico, o entre un motivo y su vecino inmediato, tal como puede escucharse en la canción *Por ti mi vals* de N. Jerbes. En el fragmento donde la cantante interpreta “juega el viento entre nosotros, y el ángel sereno que habita en tus ojos” es factible advertir cómo un

descenso por grado conjunto seguido por un ascenso que recorre casi todas las mismas notas en el sentido contrario. Asimismo, puede darse también un criterio de inversión desde una visión más abarcadora, por ejemplo en una frase completa. En este caso, si la primera parte de la frase se caracteriza por el ascenso, la parte siguiente tenderá al descenso. Para entender este planteo se sugiere escuchar *Pajarillo verde* de C. Todd. La frase que contiene el texto “pajarillo verde como no quieres que llore” promueve el ascenso general de la melodía, mientras que la frase siguiente “pajarillo verde como no voy a llorar” descomprime el movimiento con un descenso global.

También proponemos escuchar la *Fuga II* (BWV 847) y el *Preludio V* (BWV 850) de J. S. Bach para ejemplificar la inversión. La primera de estas obras presenta un sujeto (ya al iniciar la primera línea melódica) que comienza con una bordadura sobre la primera nota, para luego pegar un salto descendente y volver a ascender. Inmediatamente después vuelve a iniciar con la bordadura, para luego invertir el comportamiento presentado anteriormente, primero ascendiendo y luego realizando salto descendente (ver figura 7.20).



**Figura 7.20.** Inicio de la Fuga II (BWV 847) de J. S. Bach.

La segunda obra, el *Preludio V*, propone un tipo de inversión más literal, siendo que el inicio que asciende por grado conjunto para luego realizar un salto descendente es contrarrestado por un descenso por grado conjunto y un salto ascendente (ver figura 7.21).



**Figura 7.21.** Inicio del Preludio V (BWV 850) de J. S. Bach.

También es frecuente encontrar que un desarrollo melódico se basa en la *variación* de una idea inicial, es decir, que ocurre una reaparición de la melodía con modificaciones que no logran cambiar su identidad. Una variación es una forma fundada en la repetición y, como tal, una consecuencia de un principio fundamental musical y retórico, en el que un tema discreto se repite algunas o muchas veces con varias modificaciones (Sadie, 1980). Esto implica el fortalecimiento de un tema por medio de ornamentos y figuras, generando los efectos estéticos de la repetición, que vienen directamente desde el arte de la retórica. El concepto de variación ha sido utilizado en música para denominar una repetición que presenta una mutación en alguno de sus elementos. Así, Walter Piston (1941) vincula la idea de variación melódica con la generación de cambios de una melodía dada. Siendo que el término *variación* resulta ser muy abarcador, vamos a proponer en este apartado dos tipos generales de variación.

Por un lado, una variación que provoque un cambio a nivel local, por ejemplo cuando una idea melódica se repite con un cambio mínimo. Por el otro, una variación más global que desarrolle una mutación que implique un cambio de carácter general. De aquí que llamemos variación a una melodía que se reitera y cambia sólo una altura, y que también usemos variación para indicar un cambio cualitativamente más grande, pero que mantenga la identidad melódica. Esto puede ser observado en diferentes niveles de la organización morfológica de una obra y, también, puede ocurrir a partir de cambios de diversas índoles (cambio de armonía, ritmo, modo, contorno melódico). A su vez, existen herramientas compositivas, como por ejemplo la *ampliación*, ya sea por aumentación en alguno de sus valores rítmicos o por agregación de elementos; o la *reducción*, que implica la desagregación o transformación de alguno de sus componentes. Ambas contribuyen a la constitución de las variaciones.

Para ejemplificar el concepto de variación local, se sugiere escuchar el inicio del primer movimiento de la *Sonata en La Mayor* (K331) de W. A. Mozart correspondiente al fragmento representado en la figura 7.11. Esta sección puede dividirse en dos semifrases que presentan el mismo material melódico

pero con un cambio en su desenlace, dado principalmente por la diferencia entre la tensión con la que finaliza la primera de las semifrases y el reposo al que llega la segunda. Si bien ambos cierres tienen diferencias en sus alturas, desde una mirada general presentan el mismo contorno (ascenso y descenso), aunque la primera semifrase le dedica más tiempo al ascenso generando una mayor carga energética para concluir en un punto fuerte de tensión; mientras que la segunda semifrase deja más espacio al descenso, el cual se dirige directamente a la tónica.

Por otro lado, para ejemplificar variaciones más globales se propone escuchar el vals *Quiero ser tu sombra* interpretado por el dúo Fumero-Samela. Esta pieza presenta una forma musical A-B-A', donde cada una de estas partes se compone, básicamente, por la alternancia de dos secciones. Sin embargo, cada vez que estas secciones aparecen, presentan variaciones melódicas, rítmicas o ambas si se comparan con la primera exposición de cada una de ellas. Incluso, se presenta una parte (B) que se caracteriza por el cambio en la estructura métrica inicial y, con ello, en el ritmo de la melodía de cada sección. Si nos detenemos en la primera sección de la parte A y la cantamos, luego hacemos lo mismo con la sección siguiente (donde presenta la melodía a la 8va.), y finalmente comparamos las versiones, probablemente podamos advertir a través de nuestra experiencia la manera en que estas variaciones melódico-rítmicas se comportan durante el transcurso de la melodía.

Un ejemplo que presenta diversas variaciones de un mismo gesto melódico se puede hallar en la última parte de *Sacred guardian of the mountain* de J. Horner. Allí, cada uno de los motivos de la melodía que realiza la flauta, y que luego es repetida por las cuerdas, parte de un mismo gesto melódico pero cada vez lo resuelve en una dirección diferente, presentando a veces variaciones rítmicas o variaciones en su contorno más puntuales, y en ocasiones ampliando el gesto melódico y redefiniendo su rumbo, lo que conlleva a definirlo como una variación a nivel más global. Se propone escuchar este ejemplo siguiendo la figura 7.22, en la que además de notarse la relación que mantienen cada uno de los motivos desde el contorno melódico, puede observarse la articulación de los esquemas de atracción melódica de dichos

motivos. Resulta interesante vincular la energía del movimiento melódico con la relación entre las semifrases que la melodía desarrolla, ambas concebidas a partir de la misma sucesión de esquemas de atracción melódica.



**Figura 7.22.** Variaciones en el fragmento de Sacred guardian of the mountain de J. Horner.

Como se puede observar, el concepto de variación no sólo alude a diferentes formas musicales sino que también propone un alcance distinto en cada obra. Es por esto que debemos aportar mayores detalles cuando indiquemos que algo se trata de una variación.

Es preciso destacar que la utilización de procedimientos y herramientas compositivos mencionados anteriormente no se produce necesariamente de manera literal y tampoco resultan, en igual medida, sobresalientes durante la audición. Aún así, aparecen frecuentemente en obras de repertorio tonal y, en consecuencia, se involucran directamente con nuestra comprensión, memorización, atención y experiencia durante la percepción de música tonal. Entonces, poder conceptualizar los procedimientos de elaboración y tener ese conocimiento disponible, resultará beneficioso para el pensamiento musical del oyente, contribuyendo a su comprensión del discurso melódico. Conferirle un significado a un comportamiento melódico determinado en términos de los procedimientos desenvueltos en su composición, y vincular ese significado con los elementos que conforman la melodía en cuestión, podría potenciar el conocimiento de la misma, y a su vez permitiría justificar o hasta replantear dicho significado. En otras palabras, disponer de este conocimiento hace que podamos prever el modo en que el movimiento melódico se desenvolverá y con

ello, tendremos mayores chances de entender más rápidamente cómo se comporta una melodía.

## Consideraciones finales

En este capítulo ofrecimos una explicación del modo en el que podemos pensar y explicar una melodía. Para ello partimos de entenderla como un agente intencional en *movimiento*, con una *direccionalidad* determinada. De este modo planteamos que la melodía se dirige hacia una *meta* en un proceso que llamamos *atracción melódica*. Así, es posible comprender el movimiento melódico que alcanzan las diferentes metas en este proceso, sólo si atendemos a la obra musical como unidad, es decir configurando un todo con el conjunto completo de los elementos que se integran en la música. En base a estas nociones, podemos interpretar el movimiento, con todo lo que eso incluye a nivel musical y con todo lo que la interpretación implica a nivel personal. Aunque de manera inicial, hemos planteado cuestiones elementales para el entendimiento del movimiento melódico, que esperamos sirvan para comprender mejor pensamientos, comportamientos y habilidades musicales que se despliegan en base a la música como movimiento. La utilización de los conceptos tratados en este capítulo puede brindar un conjunto de herramientas, a partir de las cuales justificar y adaptar a los términos del lenguaje musical aquello que se experimenta desde la audición, principalmente lo que refiere al desarrollo del movimiento melódico.

## Notas

1. A pesar de la similitud aparente de esta propuesta con el esquema-imagen fuerza en el marco de la teoría de la metáfora de Mark Johnson (1987), es preciso notar que estos autores utilizan un gráfico similar (flecha-punto-flecha) para explicar en términos cualitativos cómo esa fuerza de propulsión hace posible el movimiento que finalmente conforma las proyecciones metafóricas que funcionan como guía de nuestro conocimiento del mundo. En cambio, en nuestra propuesta tiene que

ver con la explicación del movimiento en una melodía. Para ello, la representación gráfica que proponemos emplea la flecha y el punto, pero además utiliza la línea y ambas aparecen en degradé, para denotar el incremento o la disminución de la energía que se concentra en un determinado punto del discurso y que está exhibida en el punto sombreado, diferencias que pretenden ser capturadas gráficamente en los detalles de este gráfico.

## Referencias musicales

- Aieta, A. y García Jiménez, F. (1929). *Palomita blanca*. CD: Tangos, valeses y milongas. Intérprete: Las Guitarras de oro. (1996). Buenos Aires: D&D Producciones Fonográficas. Pista 8.
- Bach, J. S. (1725). *Minuet en Sol Mayor*. CD: Álbum para Ana Magdalena Bach. Intérprete: Christian Petzold. (1995). Barcelona: Boileau. Pista 2.
- Barry, J. (1993). *Instrumental suite from indecent proposal*. CD: Indecent Proposal. Intérprete: John Barry. (1993). Nueva York: Mca. Pista 8.
- Brahms, J. (1876). *Sinfonía N<sup>o</sup>1. 1er movimiento*. CD: Flowers. Intérprete: Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Wilhelm Furtwangler. (1993). EMI. Pista 1.
- Coulais, B. (s/r). *La danse des dauphins*. CD: Oceans. Intérprete: Bruno Coulais. (2010). Legacy. Pista 5.
- Gilberto, A. (1963). *Agua De Beber*. CD: Hearbreakers. Intérprete: Astrud Gilberto. (2001). RCA Victor. Pista 2.
- Horner, J. (1998). *Sacred guardian of the mountain*. CD: Mighty Joe Young. Intérprete: James Horner. (1999). Hollywood Records - Roadrunner Records. Pista 1.
- Jerbes, N. (s/r). *Por tí mi vals*. CD: Nadia Jerbes. Intérprete: Nadia Jerbes. (2005). Buenos Aires: Warner Music Argentina. Pista 11.
- Malher, G. (1901). *Sinfonía N<sup>o</sup> 5. 1er movimiento*. CD: Mahler - Sinfonía N<sup>o</sup> 5. Intérprete: Nueva Orquesta Filarmónica dirigida por Sir John Barbirolli (1969). EMI. Pista 1.
- Morricone, E. (1988). *Infanzia e Maturità*. CD: Cinema Paradiso. Intérprete: Ennio Morricone. (1998). Acqua Records. Pista 4.
- Mozart, W. (1778/1783). *Sonata N<sup>o</sup> 11 en La Mayor. 1er movimiento*. CD: Mozart piano sonatas. Volumen IV. Intérprete: Heidi Lowy (2001) MSR Classics. Pista 1.
- Prada, A. (s/d). *Amago de caña*. CD: Soy Sola. Intérprete: Ana Prada (2006). Los años luz discos. Pista 1.

- Rodgers, R. (1959). *The sound of music do-re-mi*. CD: The Sound of Music. Intérprete: Julie Andrews. (2000). RCA Records Label. Pista 8.
- Ruby, H. y Bloom, R. (1946). *Give me the simple life*. CD: Father of The Bride Part II. Intérprete: Steve Tyrell. (1995). Hollywood Records. Pista 1.
- Schubert, F. (1822). *Sinfonía N<sup>o</sup> 8 en Si menor Inconclusa. 1er movimiento*. CD: La gran música del Romanticismo. (1998). Viola Publications y Records Ltd., UK for Ediciones Altaya S.A. Pista 5.
- Schumann, R. (1838). *Kinderszenen Op. 15 N<sup>o</sup> 1*. CD: Robert Schumann: Kinderszenen-Kreisleriana. Intérprete: Martha Argerich (1990). Deutsche Grammophon. Pista 1.
- Silvestri, A. (s/r). *Gently As She Goes*. CD: Beowulf. Intérprete: Alan Silvestri (2007). Warner Brothers. Pista 3,
- Todd, C. (1974). *Pajarillo verde*. CD: Pajarillo verde. 1997. Intérprete: Cecilia Todd. Acqua Records. Pista2.
- Vivaldi, A. (1725). *La Tempesta di Mare*. CD: Joyas de la Música. Intérprete: Orquesta Sinfónica de Berlín dirigida por Albert von Cammus. (1997). España: Tecnodisco. Pista 10.

## Referencias bibliográficas

- Bach, J. S. (1801[1984]). *El clave bien temperado. Primera Parte*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Dowling, J. (1994). Melodic contour in Hearing and Remembering Melodies. En R. Aiello (Ed.). *Musical perceptions*. New York: University Press.
- Fradera, J. (2009). *La práctica del lenguaje musical*. Barcelona: Robin Book Grupo Editorial.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the mind. The bodily basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. (Coord.). 1<sup>era</sup> Edición. México: Fondo de cultura económica.

- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press.
- Nöe, A. (2004). *Action in perception*. Cambridge: The MIT Press.
- Piston, W. (1941) *Harmony* [Rev. Mark DeVoto, *Armonía*, Florida: SpanPress Universitaria (1998)] Nueva York y Londres: W.W.Norton & Company, Inc.
- Rothfarb, L. (2008). Energetics. En T. Christensen (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. UK: Cambridge University Press, pp. 927-955.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1<sup>era</sup> Edición. Londres: Macmillan.
- Schenker, H. (1906). *Harmonielehre* [Tratado de Armonía. (R. Barce, traductor) Madrid: Real Musical, 1990]. Universal Edition.
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford: Oxford University Press.