

CAPÍTULO 6

LA ORGANIZACIÓN RÍTMICA DE LA MÚSICA

*María de la Paz Jacquier, Gabriela Martínez,
Alejandro Pereira Ghiena y Violeta Silva*

Delinear una definición de *ritmo* en música es una tarea compleja si tenemos en cuenta que existe una multiplicidad de perspectivas desde las que se ha trabajado en ello, tales como la musicología, la psicología o la historia de la música, y una gran diversidad de cuestionamientos que se intentaron resolver en cada época en relación a dicha definición, abarcando la notación, el sistema conceptual, la percepción y organización de patrones de acentos, entre otros problemas. Por ello, necesitamos situar el estudio del ritmo en el contexto específico del desarrollo de las habilidades de audición en la formación musical, para esbozar algunas definiciones que nos permitan operar con el ritmo y así delimitar algunas problemáticas puntuales a discutir.

En un sentido amplio, ciertas teorías plantean que analizar el aspecto rítmico de la música implica considerar la música en su totalidad, dado que el ritmo es organizado por, y al mismo tiempo organiza, todos los demás componentes musicales (Cooper y Meyer, 1960).

En otras teorías, la definición de *ritmo* en música se centra en la descripción del aspecto temporal y, por consiguiente, separado y diferenciado de los aspectos que conciernen a la *altura* musical (Kennedy, 1995). Tan fuerte ha sido esta escisión que, a lo largo de la historia, las diferentes metodologías de análisis musical, y sus derivaciones pedagógicas, han sido caracterizadas como yendo *desde el ritmo hacia la altura* o *desde la altura hacia el ritmo* según el componente que fuera considerado más relevante para la organización musical (Yeston, 1976).

Particularmente, en la teoría de William Rothstein (1989) encontramos una mirada del ritmo que, aunque conciliadora en tal separación, parte de la altura. Una idea central de este autor es la constitución de la 'frase' como unidad a partir del movimiento tonal que ocurre en el transcurso de la música. Este movimiento conlleva una direccionalidad con un impulso dinámico particular desde una entidad tonal hacia otra, sean éstas armónicas, melódicas o ambas cosas. Análogamente, dado que el movimiento musical debe ocurrir en el tiempo, se considera que la 'frase' se constituye también como unidad rítmica. La reunión de diferentes aspectos de la música incidiendo en la organización rítmica que encontramos en esta teoría, nos hace reflexionar acerca de la importancia de vincular la estructura tonal (ver Capítulo 4) entendiendo la organización temporal como un todo (ver Capítulo 3), entre otros aspectos, al momento de analizar el ritmo de la música.

Otra mirada plantea que el *ritmo musical* abarca todo lo concerniente tanto al tiempo como al *movimiento*, es decir, al modo en el que los elementos musicales se organizan en el tiempo (Latham, 2008). Al respecto, Maury Yeston (1976), por ejemplo, puntualiza que esta idea de movimiento en la teoría del ritmo musical destaca una cualidad en los sonidos musicales que va más allá del valor de duración, la altura o la intensidad, y también permite considerar la presencia de ciertas regularidades en la música.

Desde una perspectiva psicológica, Bruno Repp (2000) señala que la *organización rítmica* concierne a la percepción de patrones temporales de eventos o actos que, a su vez, están en interacción con la identificación de regularidades temporales en la música, es decir, con la *estructura métrica*. En otras palabras, lo que caracteriza a un pulso es la regularidad temporal percibida, mientras que el ritmo organiza el tiempo en grupos perceptuales. Siguiendo esta distinción y complementación de aspectos métricos y aspectos rítmicos, Justin London (2001) considera que el ritmo involucra los patrones de duraciones fenoménicamente identificables en la música, siendo la percepción de los niveles de pulsaciones y de la estructura métrica lo que nos permite anticipar y ubicar temporalmente dichos patrones.

Contrariamente a otros abordajes del ritmo en la música (particularmente el de Cooper y Meyer, 1960), para Yeston (1976) es necesario abordar el estudio del ritmo considerando una serie de categorías analíticas, tales como el acento, la estructura métrica, el tempo y la propia estructura rítmica, en relaciones de interdependencia, y prescindiendo de las problemáticas vinculadas a la notación musical y las problemáticas derivadas de su desarrollo histórico, y de los patrones que estableció la prosodia griega (fuerte-débil).

Sin embargo, en este capítulo abordamos diferentes modos de pensar y analizar el ritmo en la música que incluyen aspectos de todas estas definiciones, focalizados, direccionados e interpretados en función del objetivo teórico-metodológico de este libro. Por ello, en primer lugar, presentamos un análisis del ritmo en vinculación con la estructura métrica, en atención tanto a la coincidencia de los eventos rítmicos con las pulsaciones sucesivas de un determinado nivel métrico, como a las condiciones de estabilidad métrica que se establecen a partir de la configuración de dicha estructura. En segundo lugar, consideramos los diferentes factores de acentuación tanto *estructurales* como *fenoménicos* que inciden en la experiencia del ritmo en la música. En tercer lugar, pensamos el ritmo a partir de la relación fuerte-débil y de la identificación y tipificación de grupos perceptuales mínimos que emergen de tal relación. También analizamos ciertos desfases entre los grupos perceptuales, siguiendo ese modo de análisis, y los grupos que determina el código de notación usado al momento de escribir el ritmo. En cuarto lugar, utilizamos la milonga para ejemplificar cómo el reconocimiento de o la familiaridad con un género o estilo musical nos activa características de la música que hemos categorizado con anterioridad, particularmente en cuanto a su aspecto rítmico. Finalmente, presentamos la Teoría de la Metáfora Conceptual como una vía de explicación alternativa del modo en que imaginamos la música y su ritmo a partir de configuraciones experienciales anteriores. En esa dirección se halla, por ejemplo, el modo de entender el ritmo musical como movimiento a partir del movimiento del propio cuerpo en el medio físico.

El ritmo en vinculación con la estructura métrica

En el capítulo anterior hemos explicado el concepto de estructura métrica como una organización jerárquica de niveles de pulsos contruidos psicológicamente a partir de indicios perceptuales. En esta sección consideraremos la organización rítmica de la música partiendo de esa concepción de estructura métrica.

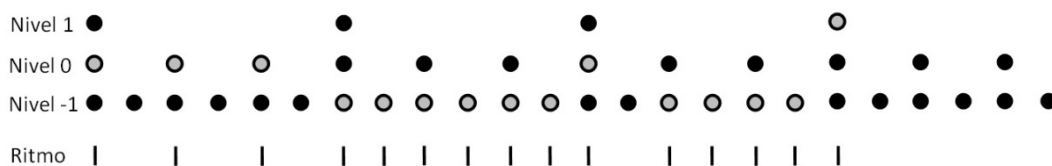
La configuración de la estructura métrica nos permite entender la estabilidad métrica de los eventos musicales. Cada evento será más o menos estable métricamente dependiendo de la posición que ocupe en dicha estructura. Así, sentiremos más estables métricamente a los eventos que se articulen sobre los puntos en donde se superpone una mayor cantidad de niveles métricos. El concepto de estabilidad métrica resulta sumamente importante para comprender la experiencia del ritmo y de la estructura métrica ya no como dos elementos separados, sino como un todo experiencial. Por esta razón, profundizaremos en este concepto a través de la presentación de ejemplos que colaboren en la comprensión de tal relación.

Coincidencia con las pulsaciones en los niveles métricos

Uno de los modos de pensar la vinculación del ritmo con la estructura métrica consiste en focalizar en las coincidencias de las articulaciones rítmicas con las pulsaciones de los diferentes niveles métricos.

Al escuchar la *Italiana* de la *Suite III de Danzas Antiguas para Laúd* de O. Respighi y analizar su estructura métrica, identificamos el pie métrico binario y el metro 3 (ver Capítulo 5). Si analizamos el comienzo de la melodía (primeros doce tiempos) en relación con los pulsos de la estructura métrica notaremos que los primeros cuatro sonidos de la melodía se articulan coincidentemente con el nivel 0, y los siguientes con el nivel -1. La figura 6.1 muestra un gráfico de la estructura métrica de la obra con los niveles más relevantes para el análisis rítmico del fragmento mencionado, y la representación gráfica del ritmo

La organización rítmica de la segunda parte es similar a la de la primera, pero con algunas pequeñas diferencias. Si la analizamos de la misma manera que la anterior, observamos que presenta mayor alternancia entre los niveles 0 y -1 (ver figura 6.2).



De este modo, es posible pensar la organización rítmica como una sucesión de sonidos articulados que coinciden con algún nivel métrico, alternando de uno a otro nivel de referencia. Claro está que en esta obra el ritmo coincide con las pulsaciones de cada nivel métrico durante un lapso de tiempo suficiente para establecer el vínculo entre ellos. Por ello es posible pensar con facilidad el ritmo en referencia alternada a diferentes niveles de la estructura métrica. Sin embargo, este análisis puede resultar más complejo en obras donde se reconoce mayor alternancia entre niveles métricos en lapsos breves de tiempo o mayor cantidad de niveles métricos involucrados, articulaciones en pulsaciones no sucesivas de un mismo nivel, etc. Por ejemplo, si analizamos el ritmo de la melodía de la obra *Sicilienne Op. 78* de G. Fauré, notaremos que

ciertos sonidos coinciden con pulsaciones del nivel -1. No obstante, algunos se prolongan hasta la siguiente pulsación de dicho nivel. Asimismo, podremos notar que las articulaciones que coinciden con el nivel -2 aparecen de modo esporádico y no sucesivo (ver figura 6.3). De este modo, se enturbia un posible análisis del ritmo en relación con pulsaciones sucesivas. Entonces, esta estrategia no siempre será la más accesible para pensar el ritmo, de modo que tendremos que apoyarnos en otros recursos teóricos que consideren diferentes aspectos de la experiencia musical.

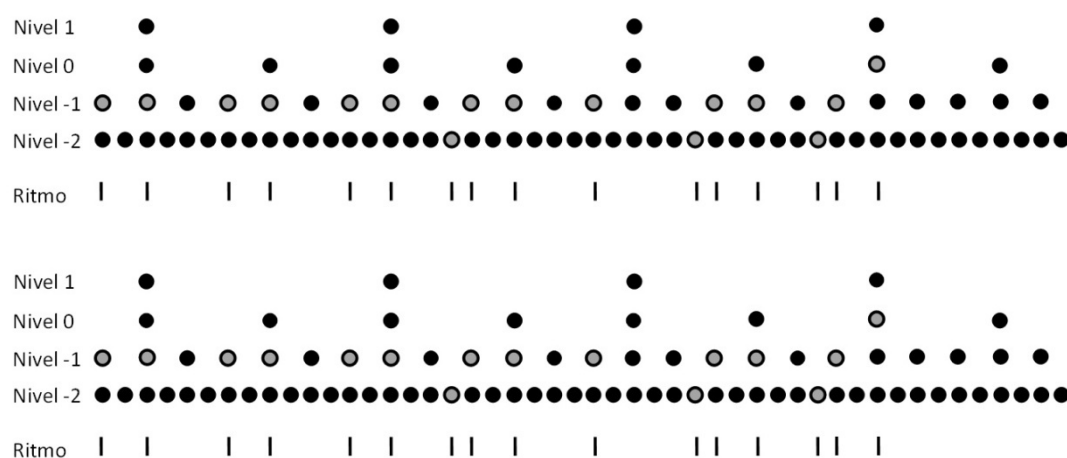


Figura 6.3. *Representación gráfica del comienzo de la obra Sicilienne Op. 78 de G. Fauré en relación con la estructura métrica.*

Esta perspectiva basada en la identificación del ritmo con los niveles de la estructura métrica implica una categorización de la variedad de duraciones que se da en la experiencia, y muchas veces requiere interpretar y 'acomodar' las desviaciones expresivas al marco métrico. Esta categorización queda de manifiesto al transcribir un ritmo utilizando el sistema de escritura musical convencional que se basa un número reducido de signos como categorías discretas.

De acuerdo con London (2001), las características de la notación musical no permiten reflejar la complejidad que se presenta en la ejecución y en la percepción del ritmo musical. Si bien es indudable el valor comunicacional de la escritura musical, es importante tener en cuenta las limitaciones propias de

este sistema de escritura. Para escribir el ritmo tomaremos como referencia el pulso de base utilizando las figuras musicales: negras [♩] para representar los valores rítmicos que coinciden con las pulsaciones del nivel 0, cuando el pie es binario, o negras con puntillo [♩.], cuando el pie es ternario. Así, los niveles subordinados (-1, -2, etc.) estarán representados por figuras de menor duración (corcheas [♪], semicorcheas [♪♪], etc.) y los niveles superordinados (1, 2, etc.), por figuras de mayor duración (blancas [♩], redondas [♩], etc.).

La figura 6.4 presenta la partitura del fragmento analizado de la obra de Respighi, en vinculación con la representación gráfica de la estructura métrica. En la grilla, se destacan los puntos en los cuales se articulan sonidos. De este modo, podemos observar gráficamente cómo se vinculan los valores rítmicos de la melodía con los niveles métricos.

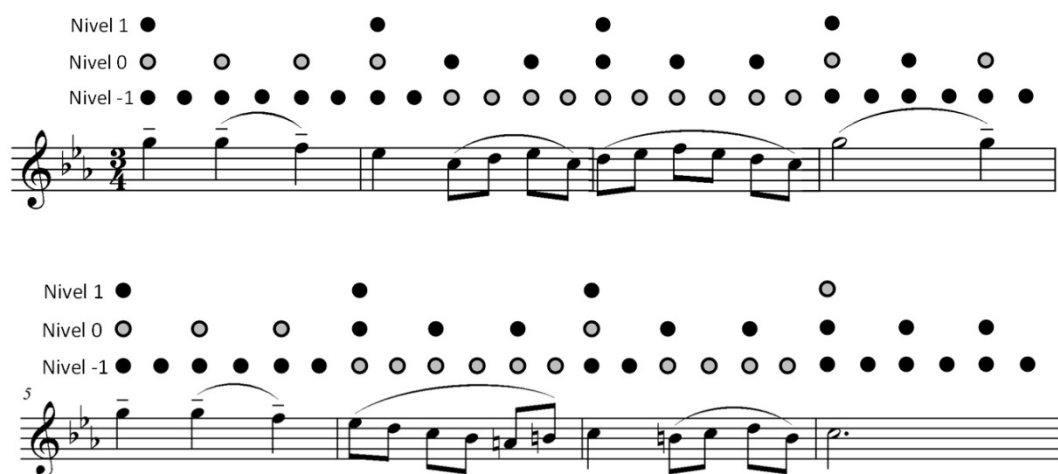


Figura 6.4. Partitura de la melodía de la primera parte de la obra Italiana de la Suite III de Danzas Antiguas para Laúd de O. Respighi en relación con la estructura métrica.

Así, vemos que al escribir un ritmo consideramos la identificación de la estructura métrica (pulso de base, pie métrico, metro, relaciones entre niveles, etc.) y, desde esta perspectiva, la vinculación de los ataques de los sonidos con los niveles métricos de acuerdo a las categorías proporcionales de la escritura. Más adelante veremos que otras perspectivas de análisis del ritmo involucran considerar otros aspectos de la experiencia musical que, de alguna

manera, podrían brindar diferentes herramientas para la comprensión, la transcripción y la comunicación.

Las condiciones de estabilidad métrica

El marco temporal que proporciona la estructura métrica configura el conjunto de condiciones de estabilidad métrica de los sonidos musicales. Como ya dijimos, un sonido es más estable métricamente cuando se articula en un punto donde coinciden mayor cantidad de pulsaciones de diferentes niveles métricos. El modo en que experimentamos la estabilidad métrica depende de la configuración de la estructura, por lo tanto, es necesario que haya transcurrido un lapso de tiempo suficiente para establecerla a partir de los indicios.

Al escuchar el *Allegretto de la Sinfonía N^o 7* de L. V. Beethoven podemos identificar un comienzo constituido por una serie de notas repetidas. Si comparamos el segundo y el tercer sonido de la melodía que se repite varias veces, notaremos que presentan la misma altura (nota mi), duración, articulación, armonía, etc., pero al escuchar la obra es probable que los sintamos diferentes. Esa diferencia está vinculada a la posición métrica que ocupa cada sonido, por lo tanto, sentiremos más estable métricamente el segundo sonido que el tercero porque aquél coincide con mayor cantidad de niveles. Del mismo modo, podemos comparar el cuarto sonido con el quinto, que presentan las mismas características en cuanto a la altura y la duración, siendo el cuarto más estable métricamente que el quinto (ver figura 6.5). Esta noción podría explicar por qué se escucha con cierta inestabilidad un sonido que tonalmente es estable, esto es, porque se percibiría una inestabilidad de índole métrica.

Pensar el ritmo a partir de las condiciones de estabilidad métrica permite dar cuenta de la experiencia del ritmo y de la estructura métrica como un todo, y no simplemente como una sucesión de duraciones entre sonidos sucesivos. Así es posible ir más allá de las figuras con las que se escribe y capturar otros aspectos dinámicos de la experiencia vinculados a la estructura métrica.

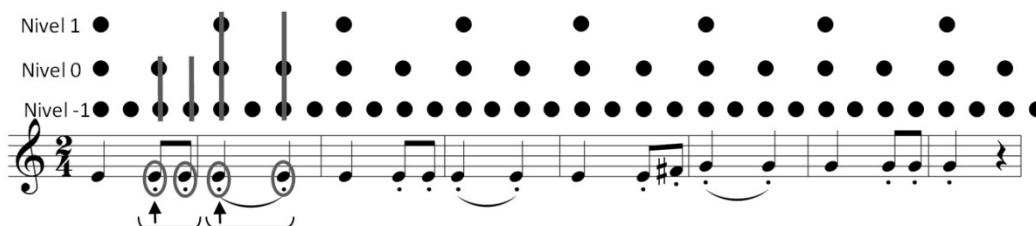


Figura 6.5. Comparación de la estabilidad métrica entre sonidos en la melodía del Allegretto de la Sinfonía N^{ro} 7 de L. V. Beethoven. Las líneas verticales indican la cantidad de niveles métricos que confluyen en los puntos en donde se articulan las notas analizadas, y las flechas señalan al sonido más estable métricamente.

Cuando escuchamos esta obra, o cualquier otra música, la estabilidad métrica interactúa con diversos factores de acentuación, de modo que la resultante puede aumentar la carga de otros eventos que no necesariamente coinciden con los puntos de mayor superposición de pulsos, desestabilizando el marco métrico. Más adelante se abordarán los diferentes factores de acentuación y su relación con la experiencia perceptual.

Tipos de comienzo

Las condiciones de estabilidad métrica también explican el *tipo de comienzo* de una obra musical. El *tipo de comienzo* se define por la dirección del gesto inicial, es decir, por cómo se percibe la orientación de la energía en el arranque de un fragmento musical: desde dónde y hacia dónde se dirige la energía de la música (Berry, 1976). Esta direccionalidad se vincula con la posición métrica del comienzo en relación con el primer *beat* o tiempo del metro como punto estable de la estructura (ver Capítulo 5).

Una obra musical, o una parte de una obra, puede comenzar: a) en el primer tiempo del metro - *comienzo tético o crúsico* -, b) antes del primer tiempo del metro y dirigirse hacia éste - *comienzo ársico o anacrúsico* -, o c) después del primer tiempo del metro - *comienzo acéfalo o katacrúsico* – (ver Piston, 1941; Doğantan, 2001; Mayer Brown y Bockmaier, 2001; Rushton, 2001).

Al escuchar el 2^{do} Movimiento de la Sinfonía N^{ro} 94 La Sorpresa de J. Haydn, notaremos que el punto de inicio de la melodía coincide con un lugar estable de la estructura métrica, en este caso, con el primer beat del metro. Así como el comienzo de la obra es tético, la repetición de ese fragmento inicial presenta el mismo comienzo (ver figura 6.6). Si nos situamos en diferentes niveles de la estructura de agrupamiento a lo largo de la obra, encontraremos que la mayoría de los grupos tienen comienzos téticos. Por ejemplo, en la figura 6.7 puede apreciarse que, tanto los arcos más pequeños como los más abarcadores, delimitan grupos con comienzos téticos.

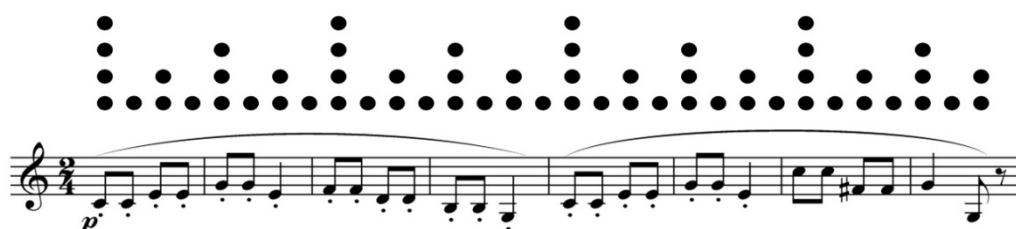


Figura 6.6. Fragmento inicial de la melodía del Violín I del 2^{do} Movimiento de la Sinfonía N^{ro} 94 La Sorpresa de J. Haydn en relación con la grilla métrica. Las columnas más altas de puntos coinciden con los comienzos téticos de las partes.



Figura 6.7. Fragmento de la melodía del Violín I del 2^{do} Movimiento de la Sinfonía N^{ro} 94 La Sorpresa de J. Haydn. Comienzos téticos en grupos de diferentes niveles de la estructura de agrupamientos.

Como mencionamos anteriormente, cuando la posición métrica que ocupa el primer sonido no coincide con el primer *beat* del metro, o sea, cuando articula en un punto menos estable de la estructura métrica, se presentan otros tipos de comienzos: comienzo *anacrúsico* y comienzo *acéfalo*. En un comienzo

anacrúsico, la energía se dirige hacia un punto más estable, mientras que en un comienzo *acéfalo*, la descarga de energía se produce antes del inicio del gesto sonoro.

Por ejemplo, en la obra *Sicilienne Op. 78* de G. Fauré, el primer sonido de la melodía está en una posición inestable de la estructura métrica mientras que el segundo sonido coincide con el primer *beat* metro (ver figura 6.8).

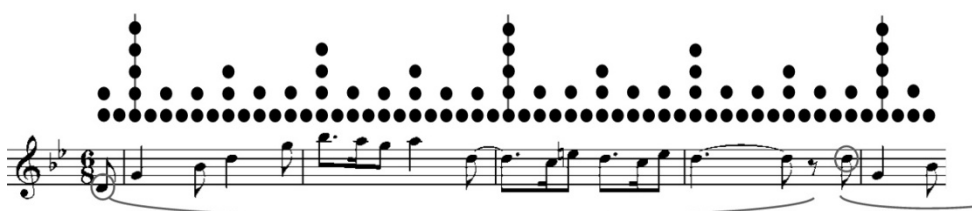


Figura 6.8. Fragmento de *Sicilienne Op. 78* de G. Fauré. El círculo señala la anacrusa.

Así, cuando la obra comienza en una posición métrica débil o inestable, anticipando al acento métrico, decimos que posee un comienzo anacrúsico. La anacrusa puede estar formada por una nota o una serie de notas, “su característica más importante es el impulso hacia adelante que se genera hacia el acento [métrico]”¹ (Doğantan, 2001: ¶4).

El comienzo *acéfalo* se da después del primer tiempo del metro, y suele haber un silencio o una nota prolongada que ya viene sonando en ese punto, desde un tiempo anterior. Este comienzo se presenta entonces en un punto inestable de la estructura métrica y toma su energía del acento métrico anterior.

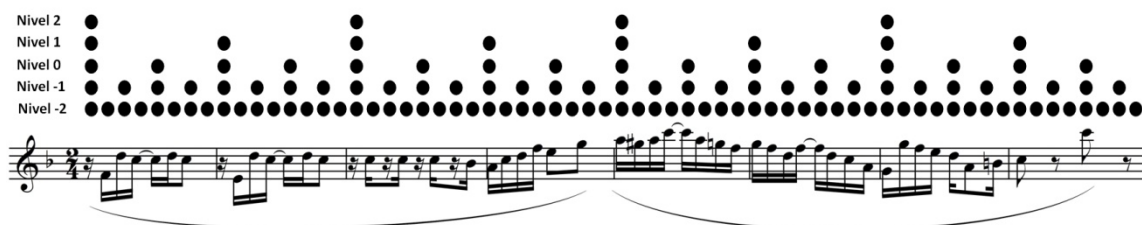


Figura 6.9. Fragmento inicial de la melodía de *Elite Syncopation* de S. Joplin. Presenta un comienzo *acéfalo* en la primera parte y un comienzo *tético* en la segunda parte.

En el comienzo de la obra *Elite Syncopation* de S. Joplin, podemos encontrar un comienzo acéfalo en la parte inicial y luego un comienzo tético en la segunda parte (ver figura 6.9).

Si escuchamos la canción *Hasta siempre* de C. Puebla, podemos notar que los versos de las estrofas y el estribillo tienen distintos tipos de comienzo. En la letra de la canción, que se transcribe debajo, aparecen subrayados los lugares en donde cae el primer tiempo del metro.

(acéfalo)	_Aprendimos a quererte,
(acéfalo)	_Desde la histórica altura,
(tético)	<u>Donde</u> el sol de tu bravura
(acéfalo)	_Le puso cerco a la muerte.
(anacrúsico)	<u>Aquí</u> se queda la clara,
(acéfalo)	_La entrañable transparencia
(anacrúsico)	De <u>tu</u> querida presencia,
(anacrúsico)	Comand <u>ante</u> Che Guevara.

En este caso, encontramos que, por ejemplo, la acentuación de las palabras *Aquí* y *Comandante* coinciden con los puntos hacia donde se dirige la energía de la melodía en cada una de esas partes. Esto puede ayudarnos a comprender la relación entre el impulso de los versos y la estructura métrica.

Así, vemos que los tipos de comienzo implican tanto la posición métrica del primer sonido de la melodía como la orientación de la energía. De este modo, analizar los tipos de comienzos también nos ayuda a entender la organización rítmica de la música, y además, nos permitirá, por ejemplo, organizar la escritura en relación con las barras de compás, concertar una ejecución grupal, entre otras aplicaciones.

El ritmo en vinculación con los factores de acentuación

Al escuchar el 2^{do} *Movimiento del Concierto para Clarinete K622* de W. A. Mozart podemos percibir que ciertos eventos resultan enfatizados. Consideraremos *acento* al énfasis perceptual sobre un determinado evento o momento, y lo describiremos en torno a la interacción de diferentes factores de acentuación.

Mathias Thiemel (2001) define el *acento* como la prominencia dada a un sonido en la ejecución a través del incremento en el volumen (acento dinámico), la prolongación en la duración o la articulación de un sonido precedido de un silencio (acento agógico), el cambio de altura en la melodía (acento de altura o tónico), o una combinación de ellos.

Según Grosvenor Cooper y Leonard Meyer (1960), la 'sensación de acento' es creada por factores como la duración, la intensidad, el contorno melódico, la regularidad, entre otros. Ningún factor es determinante individualmente, sino que el acento como experiencia depende de la interrelación entre ellos. Estos autores destacan que el acento es un concepto relativo, pues sentimos un sonido acentuado en torno a otros que no lo están.

Por su parte, Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983) categorizan los factores de acentuación en tres grupos: los acentos fenoménicos (por ejemplo, cambio de intensidad, notas largas, saltos en la melodía), los acentos estructurales (por ejemplo, jerarquía armónica, cadencias) y los acentos métricos (jerarquía de los sonidos en la estructura métrica).

Considerando que los acentos métricos forman parte de los acentos estructurales, en tanto dependen de la configuración de la estructura métrica, aquí agruparemos los distintos factores de acentuación en dos tipos: a) los *acentos estructurales*, que se vinculan a las características del sonido enfatizado de acuerdo a la estructura métrica y tonal (que son construidas por el oyente), entre otras, dependen de conocimientos previos y de factores culturales, por ejemplo, conocimientos teóricos musicales, habilidades vinculadas a la ejecución vocal e instrumental, familiaridad con un determinado tipo de música, conocimiento de cierta música en relación al contexto geográfico, social y cultural, prácticas socio-culturales; y b) los *acentos fenoménicos*, que se vinculan a las características localmente únicas del sonido enfatizado, obedecen a las restricciones particulares de nuestro sistema perceptual, son propios del fenómeno sonoro, y no dependen de los conocimientos previos ni de factores culturales (ver tabla 6.1).

Acentos Estructurales	Tonales	Dependen de la jerarquía tonal relativa en el contexto local
	Métricos	Dependen de la posición métrica relativa
	Otros	Motívicos, texturales, ornamentales, armónicos, etc.
Acentos Fenoménicos	Agógicos	Dependen de la duración relativa en el contexto local
	Dinámicos	Dependen de la sonoridad relativa en el contexto local
	Tónicos	Dependen de la altura relativa en el contexto local
	Tímbricos	Dependen de la calidad tímbrica relativa en el contexto local

Tabla 6.1. Factores de acentuación: acentos estructurales y acentos fenoménicos.

Desde el punto de vista de la psicología cognitiva clásica (ver, por ejemplo, Fodor, 1983; Jackendoff, 1987), podríamos decir que algunos acentos conciernen a procesos de arriba hacia abajo (*top-down*) y los otros, a procesos de abajo hacia arriba (*bottom-up*). Esto es, mientras que en un caso partimos de información ya organizada y categorizada con la que contamos, como las estructuras métrica y tonal, en el otro caso partimos del registro sensitivo o de la información que recibimos directamente del conjunto de sonidos para suscitar el acento y, por consiguiente, interpretar de qué tipo de acento se trata. En el comienzo de la obra de Mozart mencionada anteriormente, se esboza una cierta regularidad métrica que se vuelve ambigua por la interacción de diferentes acentuaciones y que recién se re-define con la reiteración del motivo del compás 5 y 6 (ver figura 6.10, pentagrama B). Explicaremos esa ambigüedad y su resolución a través de un análisis de cómo interactúan los diversos factores de acentuación. Por ejemplo, podemos percibir un acento tónico en el comienzo de la melodía a partir del salto de dominante-tónica (ver figura 6.10, pentagrama C), es decir, el primer sonido (la dominante) es atraído por el siguiente (la tónica), resultando enfatizado el segundo (ver Capítulos 4 y 10 para una explicación de la jerarquía tonal). Esta acentuación tónica se refuerza con una acentuación tonal y agógica, como también sucede respecto de la segunda nota tónica con la que concluye ese primer motivo. A su vez, identificamos una acentuación armónica en esos sonidos vinculada al cambio de función armónica que manifiesta el acompañamiento particularmente (ver

Capítulo 9 para una definición de función armónica). A partir de estas acentuaciones percibidas, comenzamos a perfilar una estructura métrica que luego no llega a consolidarse en el desarrollo de la pieza.

Recién en la reiteración del motivo del compás 5 y 6 (ver figura 6.10, pentagrama B), junto con los cambios armónicos y las características texturales, se arma la estructura métrica, y, consecuentemente, los acentos métricos se suman de manera retrospectiva. Entonces, en el comienzo de la obra sentimos ciertas acentuaciones que nos sugieren una estructura métrica que entra conflicto con la que establecemos posteriormente en la obra.

En la figura 6.10, se destacan algunos sonidos del comienzo de la obra de Mozart analizada que pueden percibirse enfatizados por diferentes causas. En el pentagrama A, se marcan los sonidos que sentimos acentuados por estar en una posición métrica más estable (acento métrico), es decir, que coinciden con pulsaciones del nivel métrico 1. En el pentagrama B, por presentar una mayor duración que los sonidos próximos (acento agógico). En el pentagrama C, por su jerarquía tonal (acentos tonales), en cuanto a la sonoridad gobernante a largo plazo (ver Capítulo 4) porque el primer re es la tónica de la escala, y en cuanto a la sonoridad gobernante a corto plazo (ver Capítulo 9), porque es la fundamental del acorde que está sonando. Lo mismo sucede con el la del compás 8, que en ese momento resulta enfatizado por la dominante secundaria anterior y adquiere jerarquía tonal. En el pentagrama D, se destacan algunos sonidos que se perciben enfatizados por un cambio de altura, en este caso, por saltos ascendentes o descendentes (acentos tónicos). En el pentagrama E, por los cambios armónicos (acento armónico).

En el pentagrama F se reúnen los acentos anteriormente mencionados y se observa cómo la coincidencia de más de un factor de acentuación genera el refuerzo del acento.

En el gráfico también puede observarse que el primer motivo se establece con una serie de acentuaciones que perfila cierta estructura métrica; el segundo motivo pierde esa regularidad ya que la confluencia de acentos se ve debilitada y contradice la estructura esbozada inicialmente; el tercer y el cuarto motivo consolidan, con la coincidencia acentual, una nueva regularidad que va a

explicitarse en la obra consecutivamente. Además, se puede apreciar claramente cómo las columnas de acentuaciones son divergentes en los primeros motivos, especialmente en el segundo, y cómo se focalizan y suman hacia el final de la parte analizada, generando, por sumatoria, una regularidad y definiendo así la estructura métrica.

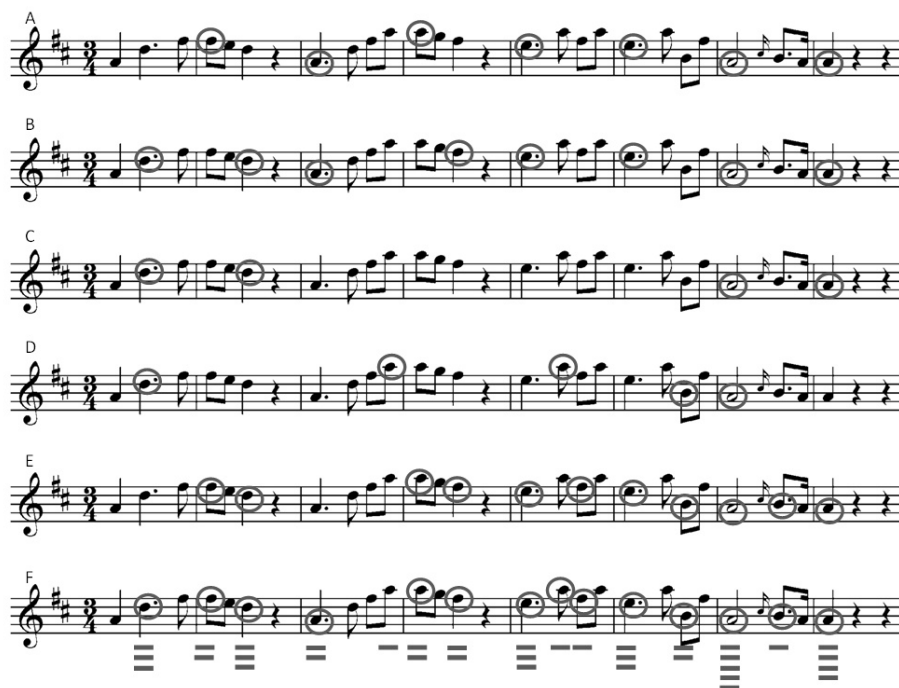


Figura 6.10. Factores de acentuación analizados en 2^{do} Movimiento del Concierto para Clarinete K622 de W. A. Mozart. Pentagrama A: acentos métricos. Pentagrama B: acentos agógicos. Pentagrama C: acentos tonales. Pentagrama D: acentos tónicos. Pentagrama E: acentos armónicos. Pentagrama F: confluencia de los acentos analizados (los guiones indican la sumatoria).

Asimismo, esta concurrencia de acentos nos permite explicar por qué teniendo dos sonidos de igual altura y duración (el fa del compás 1 y el fa del compás 2), uno de ellos resulte acentuado por sobre el otro; o por qué sonidos que podrían resultar acentuados por su posición dentro de la estructura tonal, por ejemplo, el re del segundo motivo, se vean debilitados por otros aspectos (duración menor, posición métrica menos estable, etc.). Así, este análisis representa una interpretación de algunas acentuaciones percibidas en el transcurso de la experiencia musical.

Entonces, pensar en la naturaleza de las acentuaciones que surgen en el fluir temporal de los eventos nos brinda herramientas para identificar la estructura

métrica y de agrupamiento, para analizar la organización rítmica, y para confrontar esa información en las decisiones que tomamos al escribir la música.

El grupo rítmico mínimo y la relación fuerte/débil

Alrededor del S. XVII, las teorías rítmicas reemplazaron las explicaciones basadas en las duraciones corto-largo por otras fundamentadas en las relaciones fuerte-débil, relación que depende tanto del contexto como de la variabilidad del carácter de la música (Thiemel, 2001). Ya en el S. XX, Cooper y Meyer (1960) continúan el estudio del ritmo desde la relación fuerte-débil siguiendo la tradición de la *ritmopea* clásica o de *pies rítmicos*, compatible con una visión apoyada en la estructura métrica. Concomitantemente, esta teoría tiene por objeto el análisis del ritmo a través de la identificación y demarcación de *pies* o *patrones rítmicos* de acuerdo al modo en el que se vinculan los elementos fuertes y débiles. Por ejemplo: débil-fuerte (yambo), fuerte-débil (troqueo), débil-débil-fuerte (anapesto), débil-fuerte-débil (anfíbraco), fuerte-débil-débil (dáctilo). Estos términos que definen los cinco *agrupamientos rítmicos básicos* están asociados al estudio clásico de la prosodia.

Entonces, “(l)a experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados” (Cooper y Meyer, 1960: 9). Siguiendo esta idea, estos autores definen al ritmo como “... el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación a una parte que sí lo está” (Cooper y Meyer, 1960: 15). En otras palabras, el agrupamiento o patrón rítmico se concibe a partir del énfasis relativo fuerte-débil con el que se perciben los eventos dentro del grupo. Como hemos señalado anteriormente, que una parte resulte ‘fuerte’ y otra ‘débil’ no depende solamente de su duración sino que aparecen otras variables que producen tal efecto perceptual e inciden en la organización del ritmo. Por ejemplo, al escuchar la introducción del *Vals de las Flores* del ballet *El cascanueces* de P. Tchaikovsky, podemos establecer pequeños grupos de dos o tres sonidos de acuerdo a las acentuaciones que

percibimos en la línea melódica, es decir, siguiendo la relación fuerte-débil (ver figura 6.11).



Figura 6.11. Grupos rítmicos mínimos establecidos en la introducción del Vals de las Flores del ballet El cascanueces de P. Tchaikovsky. (+) = fuerte, (-) = débil.

Cada sonido fuerte identificado atrae al sonido o los sonidos contiguos como consecuencia de la interacción de diferentes factores de acentuación, y así organizamos grupos de sonidos. Por definición, cada grupo mínimo contendrá un *único sonido fuerte*. En el primer grupo, siguiendo con el ejemplo de Tchaikovsky, podemos encontrar una acentuación métrica en el primer sonido por coincidir con un nivel métrico de mayor jerarquía, y una acentuación tonal por ser éste el más estable en ese momento, el que responde a la *sonoridad gobernante* (ver Capítulos 4 y 9) en esta parte de la obra. En el segundo grupo, vinculamos el segundo sonido a diferentes acentuaciones: se distingue una acentuación tónica en el punto más agudo del ascenso de la melodía, una acentuación agógica por ser el sonido de mayor duración, y, en menor medida, una acentuación métrica en coincidencia con un nivel métrico de mayor jerarquía. En el tercer grupo, también identificamos una acentuación métrica. En el cuarto grupo, además de lo señalado para el primer grupo, encontramos un acento motivico debido a la repetición del primer motivo; y lo mismo ocurre con los siguientes dos grupos, donde podrían estar interviniendo los factores de acentuación ya analizados.

De esta manera, quedan establecidos diferentes grupos de acuerdo a relaciones fuerte-débil que Cooper y Meyer (1960) llaman *agrupamiento rítmico básico*, pero nosotros preferimos denominarlo *grupos rítmicos mínimos*. Esta denominación está en línea con lo expuesto en el Capítulo 3 y obedece a la diferenciación entre el 'proceso de agrupamiento', por el que generamos grupos o segmentos, y los propios grupos establecidos.

De esta manera, podemos pensar la estructura rítmica como una sucesión de grupos rítmicos. A su vez, cada grupo puede subordinarse a otro grupo de acuerdo a nuevos factores de acentuación, constituyendo una *estructura multinivel*, no estrictamente jerárquica, u *organización arquitectónica* en términos de Cooper y Meyer (1960), como se ilustra en la figura 6.12.

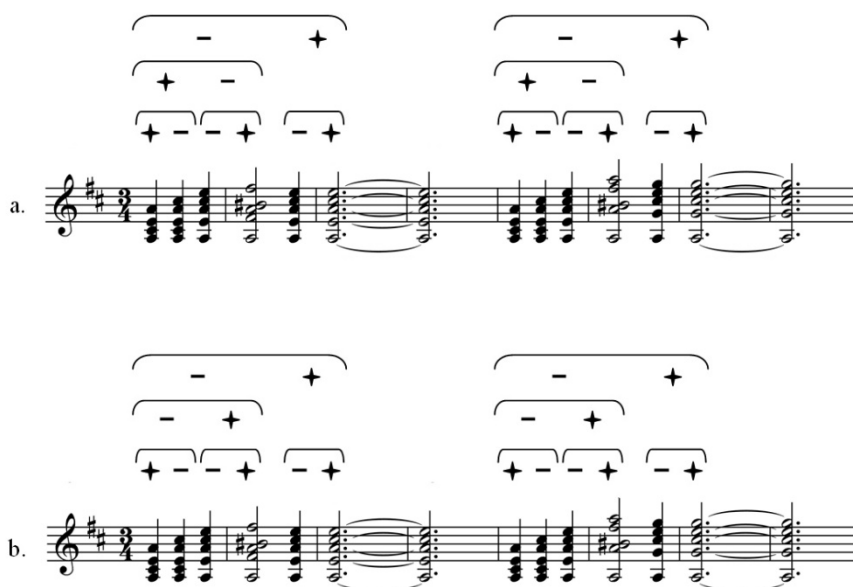
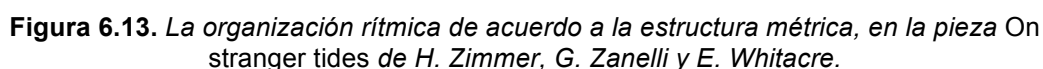


Figura 6.12. Dos posibilidades para pensar la organización de los grupos rítmicos mínimos en la introducción del Vals de las Flores del ballet El cascanueces de P. Tchaikovsky. a) Fuerte-débil-débil. b) Débil-fuerte-débil. En ambos se evidencia una estructura arquitectónica no jerárquica.

Entonces, en un nivel superior de la estructura, podemos encontrar un *grupo rítmico fuerte-débil* que agrupa los dos primeros grupos rítmicos mínimos, considerando que el primer grupo se encuentra enfatizado por la posición métrica y por un acento tonal (figura 6.12.a). Sin embargo, si tenemos en cuenta que la melodía se dirige hacia el punto más agudo (acento tónico), coincidiendo éste con un sonido de mayor duración (acento agógico), podemos pensar en un *grupo rítmico débil-fuerte* que reúne los dos primeros grupos rítmicos mínimos (figura 6.12.b). En ambos casos, cada uno se agrupa al siguiente grupo rítmico mínimo en un nivel aun superior, estableciendo un *grupo débil-fuerte*, según se perciba un acento agógico y/o un acento tónico en el último sonido. Siguiendo un criterio similar podremos analizar la segunda parte de la introducción (figura 6.12.a y b).

A partir de la audición de la obra *On stranger tides* de H. Zimmer, G. Zanelli y E. Whitacre, podemos establecer los grupos rítmicos mínimos del comienzo de la melodía principal y, también, analizar cómo se inserta esta sucesión de sonidos fuertes y débiles en relación a la estructura métrica de la obra. En la figura 6.13 observamos que los sonidos acentuados de cada grupo coinciden con los niveles superiores de la estructura métrica.



190

la nota que sigue (que corresponde a la última corchea de ese mismo tiempo) es atraída por la nota posterior (anotada con la negra con punto del compás siguiente), escritas separadas por la barra de compás, es decir, perteneciendo a dos compases diferentes.

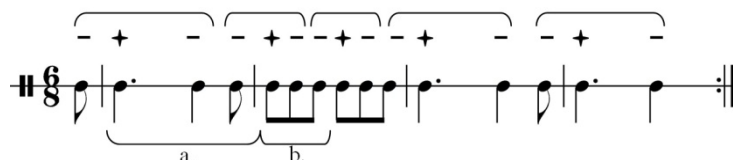


Figura 6.14. Grupos determinados por la escritura en conflicto con los grupos perceptuales en el comienzo de *On stranger tides* de H. Zimmer, G. Zanelli y E. Whitacre. Arriba: grupos rítmicos mínimos. Abajo: grupos que establece la estructura, (a) grupo determinado por las barras compás, y (b) grupo de tres corcheas en pie ternario.

Reconocer que los grupos perceptuales pueden no corresponderse con los grupos que determina la escritura musical nos advierte acerca de la complejidad de la relación entre la experiencia del ritmo y su escritura. Es decir, la notación tiene ciertas reglas, que son las que finalmente se usan en la construcción de una partitura, donde los grupos aparecen como estáticos en relación al efecto dinámico que sentimos en la interacción de grupos perceptuales téticos y anacrúsicos.

El ritmo en relación al género musical

Los géneros² musicales han sido estudiados desde la musicología y desde la etnomusicología en torno a un conjunto de características, como el contorno melódico, el patrón rítmico, el patrón armónico, la forma musical, la instrumentación, además de la zona geográfica, el período histórico, el contexto sociocultural.

Sin embargo, otros autores se han focalizado más en la experiencia del oyente. Por ejemplo, Robert Gjerdingen y David Perrot (2008) testearon que los oyentes identifican el género musical sólo con escuchar un fragmento muy breve (milisegundos) de una obra. Las conclusiones destacan que la inmediatez en el reconocimiento del género se debe especialmente a su

significancia social y personal, y también a ciertas características estructurales principalmente vinculadas al timbre. Entonces, no siempre sería necesario escuchar una obra completa y establecer su forma musical, por ejemplo, para luego asociarla a un género, pues alcanzaría con un acorde o una nota de la melodía para estimar de qué se trata.

Para estos autores, un factor determinante en la identificación del género es la categorización que realizamos previamente en la propia frecuentación de un tipo de música. Es decir, relacionamos las categorizaciones que vamos haciendo de alguna característica musical en la audición presente con las categorizaciones globales que hemos construido anteriormente para ciertos géneros (ver también López Cano, 2004).

En este apartado, nos interesa reflexionar acerca de cómo la familiaridad con un determinado género musical nos vincula más directamente con sus propias características, en este caso con el ritmo, porque ya las categorizamos en experiencias musicales anteriores, colaborando así en la comprensión y el análisis de su ritmo.

La identificación de la recurrencia de un mismo patrón rítmico en diferentes obras es uno de los elementos que nos permite caracterizar el género musical. Nuestro conocimiento de ciertos géneros musicales se conjugaría en la experiencia particular de una obra, activando las características que nos resultan significativas para dicho género, como puede suceder, por ejemplo, con el ritmo. Reconocer un género y reconocer un patrón rítmico implica procesos que se retroalimentan, y no necesariamente uno como consecuencia del otro, en sentido unidireccional.

Para ciertos géneros, los patrones rítmicos, entendidos como unidades rítmicas recurrentes intra e inter opus, constituyen uno de los elementos organizadores más destacados y suelen captar la atención más inmediatamente, como ocurre con el ritmo de la clave de candombe, los grupos rítmicos típicos del carnavalito o de la milonga (consideradas 'especies musicales' por Carlos Vega, 2007), entre otros. Si escuchamos la versión de Rodolfo Mederos de la *Milonga de mis Amores*, de J. Contursi y P. Laurenz, podemos reconocer ciertos patrones rítmicos característicos de la milonga (ver figura 6.15, pentagramas A y B), por

ejemplo, en el acompañamiento de la guitarra. En este caso, la posibilidad de asociar el patrón rítmico al género está vinculada con el bagaje cultural del oyente. La familiaridad con un determinado género permite comprender, de un modo más natural o espontáneo, la organización rítmica de la música.



Figura 6.15. Patrones rítmicos característicos de la milonga (pentagramas A y B).

De la misma manera, al escuchar la milonga *Certificao* de A. Pontier y M. Robles, cantada por Alberto Marino, podemos percibir un patrón rítmico característico en el acompañamiento durante la estrofa (ver figura 6.15, pentagrama A). A su vez, esta unidad rítmica puede formar parte de una organización más extensa constituyendo un nuevo patrón, vinculado a la forma (organización interna de la estrofa) y al ritmo armónico (ver figura 6.16).

La recurrencia de un patrón rítmico, sus variaciones y sus elaboraciones aparecen tanto en las diferentes obras de una especie como dentro de una misma obra. A partir de la audición de la milonga-candombe *Treinta y tres cucarachas y un tenedor* de R. Mederos podemos observar la variación del patrón rítmico de la melodía (ver figura 6.17), y su elaboración en el desarrollo de la obra.

Así como ejemplificamos la relación entre género y ritmo con los patrones rítmicos de la milonga, podemos categorizar y reconocer muchos géneros musicales con sus propios patrones rítmicos característicos. En estos casos, la preponderancia de algún patrón rítmico cobra una función identitaria, es decir, nos permite identificar la música con ese patrón y caracterizar rítmicamente el género (o la especie) musical. Así, la familiaridad con el género brinda un modo más directo de acceso a la música que colabora con su identificación, comprensión, ejecución, interpretación, transcripción, etc.

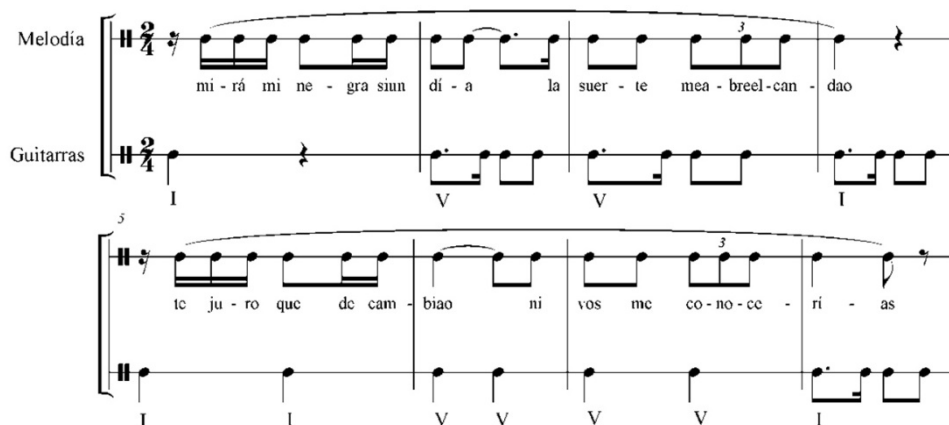


Figura 6.16. Transcripción del ritmo de la melodía y del patrón rítmico del acompañamiento en la milonga *Certificao* de A. Pontier y M. Robles (primeros cuatro versos). Vinculación con la forma y el ritmo armónico.



Figura 6.17. Transcripción del patrón rítmico de la melodía y sus variaciones (segundo y tercer sistema) en la milonga *Treinta y tres cucarachas y un tenedor* de R. Mederos.

El ritmo y la metáfora de movimiento

La experiencia del ritmo, como particularidad de la experiencia humana del tiempo, también puede ser explicada desde la Teoría de la Metáfora Conceptual (Lakoff y Johnson, 1980; Johnson, 2007; Lakoff, 2008). Esta teoría propone que una parte de la construcción de significado en dominios de conocimiento más abstractos depende del conocimiento proveniente de dominios más concretos basados en la experiencia sensorio-motriz. Por ejemplo, partiendo del modo en el que el cuerpo se mueve en el medio físico, el transcurrir del tiempo puede ser conceptualizado como movimiento en el espacio. En otras palabras, el movimiento y la experiencia de movimiento, incluso la imaginación del movimiento, conforman la base del pensamiento abstracto acerca del tiempo (ver, por ejemplo, Boroditsky y Ramscar, 2002;

Matlock *et al.*, 2005; Gibbs Jr. y Matlock, 2008). Es decir, comprendemos ‘metafóricamente’ aspectos de un dominio menos conocido o abstracto a partir de dominios más conocidos o concretos.

En este proceso de naturaleza imaginativa, ponemos en marcha ciertas estructuras originadas en la propia experiencia corporal con el medio, denominadas *esquemas-imágenes*, que nos permiten vincular diferentes dominios experienciales, y por ello decimos que ocurre un *mapeo entre dominios*. Más detalladamente, los esquemas-imágenes surgen de nuestra participación activa, recurrente y dinámica con el entorno, y están en continua re-organización. Constituyen patrones experienciales que no están ligados a una modalidad sensorio-motora determinada, sino que se nutren de diferentes modalidades.

En el marco de esta teoría, se argumenta que la música, como experiencia temporal, es comprendida a partir de nuestra experiencia corporal en el espacio, por eso nos referimos a la metáfora de la *música como movimiento* (Martínez, 2005; Johnson, 2007; Jacquier, 2012; Jacquier y Callejas Leiva, enviado). La naturaleza temporal de la música se nos representa como una concatenación de eventos en el espacio (Martínez, 2005; Johnson, 2007) que presentan un orden determinado (Johnson, 1987; Peñalba, 2005). En este contexto teórico, dos metáforas básicas acerca de la conceptualización del tiempo parecen cruciales al momento de referirnos a la experiencia musical: la metáfora del *tiempo en movimiento* y la metáfora del *observador en movimiento*.

La metáfora del *tiempo en movimiento* se focaliza en cómo la música *se mueve* en relación a nosotros. Es decir, los eventos musicales se aproximan (*vienen* desde el futuro) para llegar al lugar donde se halla el oyente (presente) y lo traspasan (se dirigen al pasado). Por ejemplo, al escuchar la *Danza Húngara N° 3 en Fa Mayor* de J. Brahms, un oyente se expresó de este modo³.

Escuché una introducción muy breve, una melodía (...) que denominaría A, (...) en modo mayor. Después escuché una parte que denominaría B, que está en modo menor (...). Y después *viene* C (...). (Fragmento)

Asimismo, en una clase⁴ en la que solicitamos a los estudiantes describir la organización temporal de la música en vinculación con las cualidades dinámicas de la propia experiencia a partir de la audición de la pieza *On stranger tides* de H. Zimmer, G. Zanelli y E. Whitacre, también identificamos el uso de la metáfora del *tiempo en movimiento*, como se ejemplifica con el siguiente fragmento de uno de los relatos:

La pieza comienza con un clima de melancolía, se siente un ambiente gris. Poco a poco comienza a calmarse pero se siente que *algo se viene* (...). (Fragmento)

La metáfora del *observador en movimiento* se centra en cómo se *ubica y/o se mueve* nuestro cuerpo en el medio físico en relación a la música. En este caso, sentimos que nosotros nos movemos dentro de la música, viniendo desde atrás (pasado), pasando por la ubicación actual (presente) y yendo hacia adelante (futuro). Volviendo a los relatos sobre la pieza *On stranger tides*, también encontramos respuestas vinculada a la metáfora del *observador en movimiento*, por ejemplo:

(...) La obra me da la idea de que, *partimos* de un lugar de tranquilidad, *cruzamos* este intermedio caótico y estridente, las cosas pasan rápido, etc. y *llegamos* a otro momento de tranquilidad pero con mucho más tensión que al principio. (Fragmento).

El uso del lenguaje metafórico para exteriorizar este tipo de comprensión resulta significativo porque está basado en metáforas conceptuales significativas (Lakoff, 2008), y proveería pistas sobre cómo se organiza el entendimiento de la música (Zbikowski, 2008).



Figura 6.18. Ritmo para percutir, que presenta una sucesión de figuras de igual duración.

Si percutimos el ritmo escrito en la figura 6.18, ¿cómo es nuestra experiencia de la música como movimiento? Es posible que experimentemos una cierta monotonía y falta de direccionalidad hacia una meta al percibir que todas las

corcheas duran lo mismo, e incluso podemos hasta perder la sensación de metro si no generamos algún tipo de acentuación cada seis corcheas.

Pero si pensamos que éste es el ritmo del *Minuet de la Suite Orquestal N° 2 en Si menor* de J. S. Bach, probablemente lo tocaríamos de una manera diferente. Podemos comprender, experimentar o conceptualizar el ritmo del minuet como un objeto que se desplaza desde un punto hacia otro transitando una espacialidad, es decir, en términos de metáfora de la *música como movimiento*. Los componentes melódicos, armónicos, etc., dotan al ritmo de un sentido dinámico que nos remite a nuestra experiencia corporal de movimiento en el espacio.

En este caso, ponemos en juego el esquema-imagen *origen-camino-meta*, en tanto patrón experiencial, como articulador de la comprensión del tiempo musical como movimiento. En la figura 6.19, el esquema-imagen *origen-camino-meta* está representado gráficamente por una *flecha* como el camino por el que se desplazan los eventos musicales desde un *punto de partida*, el origen, hasta un *punto de llegada*, la meta.

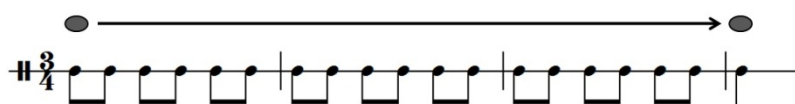


Figura 6.19. Transcripción rítmica de un fragmento del Minuet de la Suite Orquestal N° 2 en Si menor de J. S. Bach y representación gráfica del esquema-imagen origen-camino-meta.

En la experiencia musical, el ritmo que escuchamos en la obra adquiere un movimiento y una direccionalidad que no están presentes en el ritmo escrito. Según Johnson (2007), la partitura puede considerarse una representación metafórica de ese camino que transitamos en un espacio musical abstracto.

¿Realmente todas las corcheas ‘duran’ lo mismo? Evidentemente, no. Esto nos lleva a reflexionar acerca de qué representamos con las figuras musicales, pues nuestra experiencia de la música *en* el tiempo no se vincula directamente con la escritura musical, en otros términos, la partitura no captura todos los rasgos de la experiencia. Aquí apreciamos, por un lado, nuevamente una contradicción entre los grupos perceptuales mínimos y los grupos que genera

el código de escritura (de a dos corcheas, por ejemplo), y por otro, la distancia entre la proporcionalidad que propone la escritura rítmica y las variaciones expresivo-temporales que encontramos en la música.

El ritmo escrito de la figura 6.20 corresponde al comienzo de la canción *Falling slowly* de G. Hansard y M. Irglová, en versión de los autores. En primera instancia, es posible que percibir ese ritmo escrito resulte nuevamente muy simple y monótono. Pero al escuchar la canción, ¿en qué cambia nuestra experiencia? ¿Cómo podemos explicar el ritmo –organización del tiempo- como movimiento? En este caso, las metáforas lingüísticas que podríamos usar para explicar nuestra experiencia rítmico-temporal, por ejemplo “el ritmo nos conduce hacia la resolución” o “la melodía va marchando hacia la tónica”, resultarían significativas desde el punto de vista de estar fundadas en metáforas conceptuales de origen corporal, es decir, en nuestra experiencia de movimiento. Asimismo, ese movimiento rítmico está atravesado por nuestra sensación de pulsación, nuestros procesos de expectación, los factores de acentuación intervinientes, los factores expresivos, los patrones de ascenso y descenso de la melodía, etc.

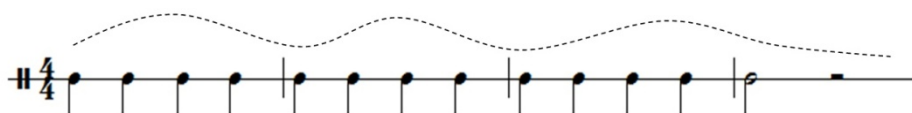


Figura 6.20. Transcripción rítmica del comienzo de la melodía de la canción *Falling slowly* de G. Hansard y M. Irglová y representación gráfica del movimiento musical.

Consideraciones finales

Las características rítmicas de la música que consideramos en este capítulo, pensadas en relación a los niveles iniciales de la formación musical profesional, se inscriben dentro del tipo proporcional de la música occidental. En este contexto analítico, la identificación de la organización rítmica y su traspaso a la escritura convencional de la música no es una tarea sencilla y requiere de la puesta en marcha de diferentes operaciones. Un ejemplo de ello consiste en

advertir que la escritura rítmica se rige por igualdades cuando en la realidad musical no existen tales igualdades en la duración de los eventos. Cuando estamos interpretando y ejecutando una partitura, como cuando intentamos escribir, debemos atender al *timing* de la música, a esas pequeñas variaciones rítmicas que son propias de la música sonando. Otro ejemplo es considerar posibles conflictos entre los grupos perceptuales y los grupos de escritura rítmica convencional.

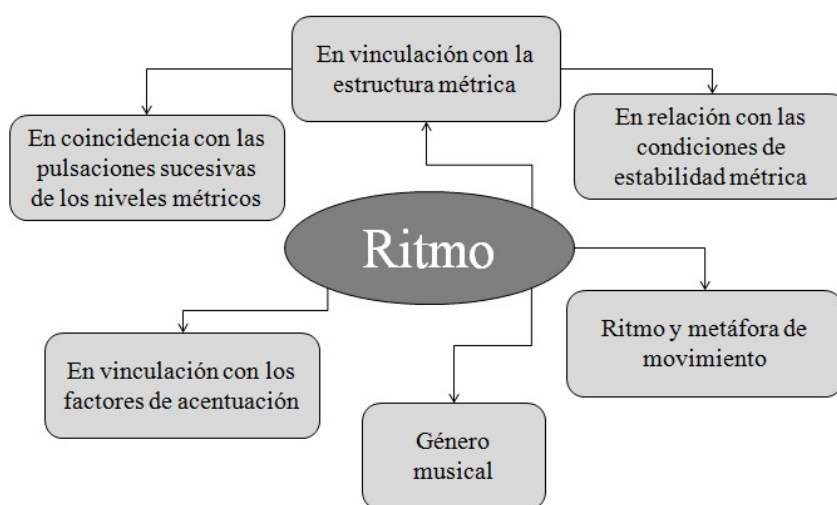


Figura 6.21. *Diferentes perspectivas de análisis rítmico.*

En resumen, hemos presentado múltiples perspectivas de análisis del ritmo que ponen su énfasis en diferentes aspectos de la experiencia musical: mientras que algunas miradas se centran en la vinculación del ritmo con la estructura métrica, sea desde la coincidencia con las pulsaciones sucesivas de los niveles métricos o en relación con las condiciones de estabilidad métrica, otras se centran en los factores de acentuación y los grupos perceptuales mínimos establecidos a partir de las relaciones fuerte-débil, en el género musical, o en la metáfora del tiempo como movimiento, dejando el camino abierto hacia otras temáticas que podrían abordarse sobre la experiencia y conceptualización del ritmo en la música (figura 6.21).

Notas

1. Texto original: "... its most fundamental characteristic is the forward rhythmic impulse it generates towards the accent."
2. El uso del término 'género' como categoría resulta problemático, por lo que constituye objeto de debate tanto entre musicólogos como entre etnomusicólogos. Los términos 'estilo' (ver Meyer, 1989) y 'especie' (ver Vega, 2007) se proponen como alternativas, pero también sus alcances han sido cuestionados. En este capítulo, nos referiremos a la milonga como 'género' siguiendo el empleo que le han dado autores como Ana María Ochoa (2003) o Rubén López Cano (2004).
3. El relato citado corresponde a un fragmento de una respuesta dada en un estudio empírico (ver Jacquier, 2008), que ya fue reseñado en el Capítulo 3 *La temporalidad de la música*, en este volumen.
4. Acerca de este relato pedagógico, ver Capítulo 3 *La temporalidad de la música*, en este volumen.

Referencias musicales

- Bach, J. S. (1737-1739). *Minuet de la Suite Orquestal N° 2 en Si menor (BWV1067)*. CD: *The Four Orchestral Suites*. Intérprete: The Brandenburg Consort. Director: Roy Goodman (1996). Hyperion Records. Pista 14.
- Beethoven, L. V. (1811). *Allegretto de la Sinfonía N° 7 Op. 92*. CD: *Ludwig van Beethoven Symphonies N° 7 y 8*. Intérprete: The Philadelphia Orchestra. Director: R. Muti (1999). Seraphim Classics. Pista 2.
- Brahms, J. (1869). *Danza Húngara N° 3 en Fa Mayor Op.15*. CD: *Joyas de la música. Los clásicos de los clásicos, Vol. 18*. Intérprete: Orquesta Sinfónica de R. Hamburgo (1997). Revista Noticias. Pista 14.
- Contursi, J. y Laurenz, P. (s/f). *Milonga de mis amores*. CD: *Eterno Buenos Aires*. Intérprete: R. Mederos (1999). WEA. Pista 4.
- Fauré, G. (1898). *Sicilienne Op. 78*. CD: *Flute Passion, Vol. 1*. (2003). EMI Classics France. Pista 25.
- Hansard, G. y Irglová, M. (2006). *Falling slowly*. CD: *Once Soundtrack*. Intérprete: G. Hansard y M. Irglová. (2007). Overcoat Recordings. Pista 1.
- Haydn, J. (1791). *2° Movimiento de la Sinfonía N° 94 La Sorpresa*. CD: *Haydn Famous Symphonies, Vol. 2*. Intérprete: Capella Istropolitana. Director: Barry Wardsworth (1989). HNH International. Pista 6.
- Joplin, S. (1902). *Elite Syncopation*. CD: *The easy winners and other rag time music of Scott Joplin*. Intérprete: I. Parlman y A. Previn (1990). EMI Records. Pista 7.

- Mederos, R. (s/f). *Treinta y tres cucarachas y un tenedor*. CD: *Eterno Buenos Aires*.
Intérprete: R. Mederos (1999). WEA. Pista 12.
- Mozart, W. A. (1791). *2^{do} Movimiento del Concierto para Clarinete K622*. CD: *Joyas de la música. Los clásicos de los clásicos, Vol. 2*. Intérprete: Orquesta Amigos de Praga. Director: Pedro de la Coronna (1997). Revista Noticias. Pista 2.
- Pontier, A. y Robles, M. (1952). *Certificao*. Disco: *Alberto Marino con guitarras*. ODEON. Consultado el 01 de Marzo de 2012 en <http://www.todotango.com/spanish/las_obras/Tema.aspx?id=1mkRn7l//gs=>
- Puebla, C. (1965). *Hasta siempre*. CD: *Tango Feroz. La leyenda de Tanguito*. (1995). BMG. Pista 11.
- Respighi, O. (1931). *Italiana de la tercera Suite de Danzas Antiguas para Laúd*. CD: *Ottorino Respighi. Anitche danze ed arie per liuto*. Intérprete: Academia Bizantina (1994). Denon Records. Pista 1.
- Suppé, F. von (s/d). *Oh Du mein Österreich 'Marcha'*. CD: *Joyas de la música. Los clásicos de los clásicos, Vol. 8*. Intérprete: Orquesta Sinfónica de Leningrado. Director: F. Cannonovich (1997). Revista Noticias. Pista 9.
- Tchaikovsky, I. (1892). *Vals de las Flores del ballet 'El cascanueces'*. CD: *Joyas de la Música. Los clásicos de los clásicos, Vol. 3*. Intérprete: Orquesta Sinfónica de Berlín. Director: G. von Clidows (1997). Revista Noticias. Pista 1.
- Zimmer, H.; Zanelli, G y Whitacre, E. (s/f). *On stranger tides*. CD: *Piratas del Caribe. Navegando aguas misteriosas*. Intérprete: (1997). Walt Disney Records. Pista 10.

Referencias bibliográficas

- Berry, W. T. (1976 [1987]). *Structural functions in music*. Nueva York: Dover Publications, Inc.
- Boroditsky, L. y Ramscar, M. (2002). "The roles of body and mind in abstract thought." *Review Psychological Science*, 13(2), 185-189.
- Burcet, I. y Jacquier, M. de la P. (2007). "El agrupamiento perceptual en conflicto con el código de escritura". En M. Espejo (ed.) *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva* (pp. 87-93). Tunja, Colombia, UPTC.

- Cooper, G. y Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. [P. Silles, trad. *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona: Idea Books, S. A. (2000).] Chicago: University of Chicago.
- Doğantan, M. (2001). "Upbeat". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2° Edition). Oxford University Press.
- Fodor, J. (1983). *The modularity of mind*. Cambridge, MA: MIT Press. [La modularidad de la mente. Madrid: Ediciones Morata (1986).]
- Gibbs Jr., R. y Matlock, T. (2008). "Metaphor, imagination, and simulation. Psycholinguistic evidence". En R. Gibbs Jr. (ed.) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 161-176). Nueva York: Cambridge University Press.
- Gjerdingen, R. y Perrot, D. (2008). "Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres". *Journal of New Music Research*, 37(2), pp. 93–100.
- Jackendoff, R. (1987). *Consciousness and the Computational Mind*. [La conciencia y la mente computacional. Madrid: Visor. (1998)] Cambridge, MA: MIT 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. (2012). *La experiencia narrativa y la comprensión metafórica del tiempo en la música (tesis de posgrado)*. La Plata: SeDiCI-EDULP. Consultado el 01 de Abril de 2012 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/ARG-UNLP-TPG-0000002965/12821.pdf>>
- Jacquier, M. de la P. y Callejas Leiva, D. (enviado). "Teoría de la metáfora y cognición corporeizada. ¿Cómo se introduce la teoría de la metáfora conceptual en los estudios musicales?" *Revista Epistemos. Dossier Cognición Musical Corporeizada: El complejo cuerpo-mente-entorno como unidad de análisis en el estudio de la experiencia musical*. Buenos Aires: SACCoM.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kennedy, M. (1995). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. (2008). "The neural Theory of metaphor". En R. Gibbs, Jr. (ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (pp. 17-38). Cambridge: The Cambridge University Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. [C. González Marín, trad. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra (1998).] Chicago: University of Chicago.

- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. [J. González-Castelao, trad. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ed. Akal (2003).] Massachusetts: MIT Press.
- London, R. (2001). "Rhythm". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2° Edition). Oxford University Press.
- López Cano, R. (2004). "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En J. Martí y S. Martínez (eds.) *Actas del VII Congreso de la SibE "Voces e imágenes en la etnomusicología actual"* (pp. 325-337). Madrid: Ministerio de Cultura. Consultado el 20 de Abril de 2012 en-- en <www.lopezcano.net>
- Martínez, I. (2005). "La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música". En F. Shifres (ed.) *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva* (pp. 47-72). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Matlock, T.; Ramscar, M. y Boroditsky, L. (2005). "On the experimental link between spatial and temporal language". *Review Cognitive science*, 25, pp. 655-664.
- Mayer Brown, H. y Bockmaier, C. (2001). "Offbeat". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2° Edition). Oxford University Press.
- Meyer, L. (1989 [1996]). *Style and music. Theory, history, and ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Peñalba, A. (2005). "El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: Análisis crítico y aplicación a la música." *TRANS Revista Transcultural de Música*, 9, Art. 9. Consultado el 7 de julio de 2009 en <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>>
- Piston, W. (1941) *Harmony* [Rev. Mark DeVoto, *Armonía*, Florida: SpanPress Universitaria (1998)] Nueva York y Londres: W.W.Norton & Company, Inc.
- Repp, B. (2000). "Introduction (Part V: Rhythm and Meter in Music and Speech)". En P. Desain y L. Windsor (eds.) *Rhythm Perception and Production* (pp. 235-237). Netherlands: Swets & Zeitlinger B. V.
- Rothstein, W. (1989). *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Nueva York/Londres: Schirmer Books.

- Rushton, J. (2001). "Downbeat". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^o Edition). Oxford University Press.
- Thiemel, M. (2001). "Accent". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^o Edition). Oxford University Press.
- Vega, C. (2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa.
- Yeston, M. (1976). *The stratification of musical rhythm*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Zbikowski, L. (2008). "Metaphor and music". En R. Gibbs, Jr. (ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (pp. 502-522). Nueva York: Cambridge University Press.