

CAPÍTULO 8

RELACIONES INTERVÁLICAS PERCEPTUALES

Vilma Wagner, Romina Herrera y Martín Remiro

En capítulos anteriores, se ha abordado la audición de música a partir de considerar distintos aspectos de la música como la forma musical, la estructura métrica, la estructura tonal y los agrupamientos rítmicos, teniendo en cuenta principalmente la experiencia musical y el rol que los conceptos vertidos en los diferentes capítulos puede jugar tanto en ella como en su propia descripción. En este capítulo abordaremos las relaciones interválicas siguiendo el mismo criterio.

Intervalos y relaciones interválicas

Desde una perspectiva clásica, el intervalo es considerado como la distancia entre dos notas musicales. Resulta interesante destacar esta utilización de una metáfora espacial (véase capítulo 6 para una noción de la teoría de la metáfora conceptual) para caracterizar la relación entre dos sonidos que existe desde antaño en el campo de la Teoría de la Música. Según la Psicología Cognitiva de la Música, esta definición no hace más que capturar la noción de distancia psicológica para caracterizar la relación entre dos perceptos (Krumhansl, 1990). A lo largo de la historia de la teoría musical en occidente, esta distancia ha sido explicada y medida considerando diferentes aspectos de la relación en cuestión. Para expresar esta dimensión de los intervalos, Zamacois (1997) sostiene que a partir de la teoría musical moderna se ha sustituido un complejo sistema de nombres que eran utilizados en la Antigüedad y se ha adoptado una cifra para expresar el número del intervalo (como medida desarrollada a partir

de la escala musical de referencia) y un calificativo para expresar el número de tonos y semitonos que el intervalo contiene, un aspecto de la relación que, como se verá, no queda descrita en esa simple medición. Si bien estos conceptos son cruciales para comprender la naturaleza teórica de los intervalos, y serán tratados en la primera parte de este capítulo, intentaremos desarrollar, asimismo, un enfoque de los intervalos relacionados con la experiencia y la percepción que puede resultar movilizador dado que en algún punto puede contradecir la mirada objetiva brindada por la teoría musical tradicional. Por esto, con el concepto de relaciones interválicas, estamos ampliando el alcance del concepto tal como es abordado en la teoría, limitado a la medición escalar de la distancia entre los sonidos, y buscamos contemplar otras variables que entran en juego en la identificación de intervalos tales como la direccionalidad, el tamaño relativo, el rol temático, la posición métrica, la pertenencia a un agrupamiento y el contexto armónico. En tal sentido, como redefinición de dicho alcance es que utilizamos la palabra *identificación* en su doble acepción de reconocimiento y de otorgamiento de una identidad determinada.

Aspectos teóricos

Medición de los intervalos por la escala

Como ya adelantamos, comenzaremos describiendo los aspectos teóricos de los intervalos, pero asegurándonos de ir identificándolos a partir de la audición. Al escuchar la melodía de *Love Story* de F. Lai, pueden identificarse intervalos que se destacan en cada una de las unidades más breves de la sección A (ver figura 8.1).



Figura 8.1. Forma musical de la primera sección de *Love Story*.

Para identificar entonces cuáles son esos intervalos es necesario determinar la tónica y la escala de referencia de la melodía. Luego de cantar los dos sonidos que conforman el intervalo del comienzo y corroborar su relación con la tónica, podemos decir que éstos se corresponden con el 3º y el 5º de la escala. En este caso la tonalidad es la menor, entonces el primer intervalo parte de la nota do hacia la nota mi. Por lo tanto, como se observa en la figura 8.2, el intervalo involucra 6 sonidos de la escala contando ambos extremos (3º, 2º, 1º, 7º, 6º y 5º). En este tipo de *análisis objetivo* de la relación de distancia entre dos notas, contando los grados de la escala involucrados podemos decir que se trata de un intervalo de 6^{ta}. Asimismo, si analizamos los comienzos de las unidades *b*, *c* y *d* identificamos los intervalos resultantes y le adjudicamos el rótulo de intervalos de 6^{ta} en todos los casos, con la diferencia de que los grados de la escala que conforman cada intervalo son distintos en cada unidad.

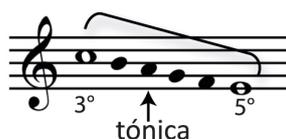


Figura 8.2. Primer intervalo de la unidad *a* de Love Story en relación a la escala de la menor.

Escuchando y cantando el comienzo de la melodía de la canción *Pau de arara* de Gonzaga y de Moraes (en ejecución de Gilberto Gil) proponemos identificar y analizar el primer intervalo de la canción. Luego de cantar la tónica y la escala reconocemos el intervalo que se produce entre el 5º y la tónica, aduciendo que si está en la tonalidad de re menor, las notas del intervalo son la-re. Por lo tanto, si contamos los sonidos de la escala involucrados, podemos decir que se trata de un intervalo de 4^{ta} (5º, 6º, 7º y 1º).

En estos dos casos hemos analizado a modo de ejemplo los intervalos de 6^{ta} y 4^{ta}. Escuchamos ahora los primeros versos de la canción *José sabía* de La Vela Puerca. Nos encontramos con la característica de que la melodía procede en su mayoría por grado conjunto, esto es por la escala. Es decir, esta melodía presenta intervalos que no involucran más sonidos propios de la escala que los que constituyen sus extremos (el sonido grave y el sonido agudo), por eso son

denominados intervalos de 2^{da}. Si la tonalidad es sol mayor los intervalos se producen entre el 5^o y 4^o de la escala, luego entre el 4^o y 3^o, el 3^o y 2^o, el 2^o y la tónica y así sucesivamente. Como se puede apreciar, esta consideración que se desprende de considerar el marco teórico tradicional que explica el concepto de intervalo, resulta irrelevante desde el punto de vista experiencial, ya que un recorrido de esa naturaleza está más directamente vinculado a la escala como tal (entendiéndolo como pasos sobre grados de esa escala) que a un encadenamiento de intervalos (entendiéndolo como mediciones de las distancias entre las notas sucesivas). En otras palabras, la medición de tales distancias no parece aportarnos demasiado para explicarnos la melodía como entidad musical.

Calificación de los intervalos según los tonos y semitonos

Así como podemos analizar la medida de los intervalos objetivamente teniendo en cuenta los grados de la escala involucrados, también es posible realizar una *calificación* de los mismos, teniendo en cuenta los tonos y semitonos que vinculan a un sonido del intervalo con el otro.

Retomando los ejemplos musicales escuchados anteriormente, podemos decir que en la canción *Love Story* el intervalo de 6^{ta} que se identificó al comienzo, corresponde a un tipo de 6^{ta} según la cantidad de tonos y semitonos que integran el recorrido por la escala que sirve de medición. En la figura 8.3 se observan los tonos y semitonos (3 tonos y 2 semitonos de distancia), concluyendo en la identificación del intervalo de 6^{ta} menor.

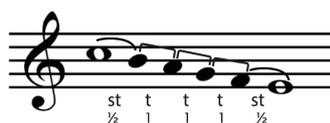


Figura 8.3. Análisis de los tonos y semitonos que integran el intervalo de 6^{ta} menor entre el 3^o y el 5^o de la escala de la menor.

Atendiendo ahora a los comienzos de las unidades *b*, *c* y *d* podemos cantar y recorrer los intervalos que se producen concluyendo que se trata en todos los

casos de intervalos de 6^{ta}. Aquí es interesante reconocer que no todas las 6^{tas} son menores como en la unidad *a*. Por el contrario en las unidades *b*, *c* y *d* se trata de 6^{tas} mayores (entre el 4^o y 2^o de la escala, entre el 3^o y tónica y, entre 2^o y 7^o respectivamente). De esta manera, las relaciones de tonos y semitonos que presenta la escala a la que pertenecen como ordenamiento básico, determinan diferentes *calificaciones* de las 6^{tas}. En el caso de la 6^{ta} mayor, involucra 5 tonos y un semitono. Asimismo, y volviendo a la canción *Pau de arara* podemos calificar al intervalo de 4^{ta} la-re teniendo en cuenta que la distancia es de 2 tonos y medio, la *medida* de la 4^{ta} justa. Por último, a partir del análisis de los primeros versos de la canción *José Sabía* identificamos la presencia de intervalos de 2^{da}. Ahora bien, estos intervalos que son la distancia mínima entre dos notas musicales, pueden ser calificados como 2^{das} menores o mayores y esto dependerá, como en los casos anteriores, del recorrido diatónico que presente la melodía.

Estas consideraciones, que pueden resultar útiles desde el punto de vista teórico, resultan de pensar los problemas musicales yendo de lo elemental a lo complejo. De tal modo la explicación de la *distancia* que se está estudiando se obtiene cuando se logra identificar los elementos mínimos que la componen y la lógica de tal constitución. Sin embargo, es posible que los significados construidos en la experiencia de los intervalos no puedan justificarse desde esas lógicas más atomistas. Por esta razón es necesario explorar, también nutriéndonos de reflexiones aportadas por diversos enfoques teóricos, una explicación más experiencial de la importancia del concepto intervalo.

Aspectos experienciales

Concepto de salto: tamaño y direccionalidad

Paralelamente a las cuestiones teóricas en torno a los intervalos, trataremos las relaciones de los intervalos con otros conceptos que derivan de la experiencia. Podemos decir que una melodía *tiene saltos* cuando percibimos

que dos sonidos contiguos *están lejos* en altura. Si bien el término *salto* no proviene de la teoría musical, es usado en el ámbito de la Educación Auditiva para caracterizar una relación entre dos alturas que se percibe como distante y explícitamente alude a una representación de la relación entre los sonidos en términos de *distancia*¹. Esta distancia puede ser considerada subjetivamente como grande o pequeña, independientemente de que también puede ser analizada en términos más objetivos valiéndonos de las nociones teóricas, tal como fue tratada en los puntos anteriores.

Como ejemplo, proponemos escuchar y cantar la ejecución de Eduardo Falú de *La tempranera* de L. Benarós y C. Guastavino. Si cantamos la primera estrofa, es posible advertir la sensación de estar cantando *saltos* en los finales de la mayor parte de los versos. Si en este caso, omitimos la caracterización y calificación objetiva de los intervalos, es posible igualmente poder expresar mucho acerca de la experiencia de cantar esos saltos. Es posible, por ejemplo, tomar nota de estar escuchando y cantando saltos grandes, ya que entre el primer sonido y el segundo de cada salto se percibe una gran distancia. Sin embargo, también emerge otro elemento distintivo de los intervalos: es el que tiene que ver con la direccionalidad, es decir, con la cualidad vinculada al orden de los sonidos. Así, si el primer sonido es más grave que el segundo entendemos la relación como ascendente. Por el contrario, si el primer sonido es más agudo, el movimiento será entendido como descendente. En la ejecución de Falú escuchada de *La Tempranera* el salto descendente en los finales de los versos es un rasgo melódico importante.

En contraposición, es interesante escuchar la misma zamba pero en la ejecución de Mercedes Sosa, atendiendo a la interpretación de esa melodía precisamente durante la primera estrofa. Es posible concluir que las diferencias entre ambas se relacionan directamente con la presencia o no de saltos. Este reemplazo de los saltos por las notas repetidas que realizó Mercedes Sosa en su interpretación de la primera estrofa, es un recurso que sigue utilizando en otras partes de la zamba, aunque también incorpora el gesto de los saltos descendentes, tal como lo escuchamos en la ejecución de Falú. En este caso es interesante resaltar que la omisión del salto por la nota repetida fue posible

como variación melódica, ya que si bien afectó el contorno melódico, seguimos reconociendo la melodía de *La tempranera* en ambas ejecuciones.

Si volvemos al ejemplo de *Love Story* atendiendo a la primera unidad (a), percibimos, como ya dijimos, un salto grande con una relación de *ida y vuelta* entre los sonidos; es decir partiendo de un sonido, la melodía salta a otro más grave, y luego vuelve al mismo sonido de partida. Tenemos una experiencia de esos saltos como *hacia abajo* y *hacia arriba* consecutivamente. Entonces es posible diferenciar la *direccionalidad* del primer salto como descendente (el primer sonido salta hacia uno más grave) y el segundo salto como ascendente (el primer sonido salta hacia uno más agudo).

La direccionalidad es un aspecto clave en la producción de sentido melódico. Los ascensos y los descensos han sido utilizados desde antaño con sentidos expresivos diferentes. Por ejemplo, la retórica musical desarrollada desde finales del siglo XVI y que se prolongó durante todo el período barroco claramente tipificaba los movimientos en relación a la direccionalidad. En cuanto a nuestro interés, la importancia destacada de la direccionalidad reduce el rol de la medida exacta del intervalo en la construcción de los significados musical. Es decir que en muchos casos nos importa más la dirección en sí del salto que la medida del salto en sí mismo. E inversamente, un salto similar en sentido contrario solamente contribuye sólo de manera indirecta al significado (como ocurre en aquellos casos en los que se utiliza la técnica de *inversión* para generar variedad en la unidad melódica). Es posible que el fácil acceso a la direccionalidad, esto es, el hecho de que en general no tenemos dificultad para comprender la direccionalidad de un salto, haya hecho que este sea un aspecto desdeñado en la tradición del desarrollo del oído musical. Sin embargo, es necesario tenerlo en cuenta por la importancia capital que tiene en la experiencia en sí y su vinculación con los aspectos significativos y afectivos.

Tematicidad de los intervalos

Con respecto al rol temático que se les puede adjudicar a ciertos intervalos de una melodía, proponemos escuchar distintas obras y realizar la experiencia de identificar los saltos que a priori resultan importantes en cuanto a su valor melódico. Por ejemplo, podemos escuchar y cantar *Los mareados* de Cobián y Cadícamo, *Autumn leaves* por Nat King Cole y *Estrela, estrela* de María Rita. En estas tres obras la presencia de un tipo de intervalo que va desplazándose por distintos grados de la escala, le da un rasgo notable a la melodía. En *Los mareados* es posible percibir un gesto descendente en la primera parte de la melodía, esto se debe a la presencia de un salto descendente que aparece en la primera palabra del tango (“Rara!...”), y que luego se va reiterando a partir de otros sonidos de la escala. En *Autumn leaves* los finales de los cuatro primeros motivos concluyen con un salto ascendente que va desplazándose por otros grados de la escala, es decir que todo el motivo se traslada. Asimismo, en la canción *Estrela, estrela* el primer verso presenta un salto ascendente que luego se desplaza a partir de otro sonido de la escala. A su vez, en vínculo con el análisis realizado anteriormente de la melodía de *Love Story*, los intervalos de 6^{ta} que se destacan en cada uno de los comienzos de las unidades menores de la unidad *a* (ver figura 8.1) guardan una fuerte relación entre sí. Es un tipo de relación que se establece y que alude al contenido melódico. Por esto decimos que esos intervalos constituyen un elemento temático a lo largo de toda la melodía, es decir que resultan fundamentales en su identidad. En este caso, el reconocimiento del primer intervalo percibido da lugar a la secuencia motívica que presenta toda la sección.

Este tipo de vinculación interválica, estos encadenamientos secuenciales (involucrando cualquier tipo de intervalo) que identificamos en los 4 ejemplos musicales citados, resultan muy comunes en el lenguaje tonal. Su reconocimiento supone puntos de partida interesantes para comprender ciertos comportamientos melódicos a partir de la audición, y además influyen en la construcción de los propios enunciados musicales del oyente.

Otro tipo de comportamiento melódico que frecuentemente podemos advertir en distintas melodías es el salto que *va agrandándose* en su tamaño. Por ejemplo escuchemos la introducción de *El baile de la gambeta* de Bersuit Vergarabat. Aquí se percibe esta idea de que el salto se agranda en la medida en que se parte siempre de la misma nota pero se arriba en los saltos a una cada vez más aguda. En un análisis formal de los intervalos podemos decir que el primer motivo empieza en el 5º de la escala y salta hacia el 3º de manera ascendente, luego el segundo motivo empieza nuevamente en el 5º y salta hacia el 4º, y por último empieza en el 5º y salta hacia el 5º también ascendiendo. Pero podríamos explicarlo también diciendo que la nota grave perdura, y el salto se va agrandando por medio del segundo sonido. Así se forman los intervalos de 6^{ta} menor, luego de 7^{ma} menor y finalmente de 8^{va} justa. Del mismo modo podemos escuchar *El amor después del amor* de Fito Páez, que también comienza con un motivo que cobra mucha tematicidad por el uso de este comportamiento melódico. En este caso comienza en la tónica y salta hacia el 3º de manera ascendente, luego desde la tónica salta al 4º y finalmente hasta el 5º. Por lo tanto los intervalos son de 3^{ra} mayor, 4^{ta} y 5^{ta} justas.

Otro aspecto importante a considerar en el análisis y la interpretación de los intervalos en la experiencia musical es que no siempre los dos sonidos que integran un salto tienen la misma relevancia. En estudios sobre transformaciones melódicas (Herrera y Wagner, 2009; Shifres y Wagner, 2010; Wagner, 2010; Shifres, Wagner, Martínez y Capponi, 2011) se observó que en los saltos que se presentan en comienzos anacrúsicos, el primer sonido (el levare) es menos importante que el segundo (tiempo fuerte). Por ejemplo, en un estudio (Wagner, 2010) en el que se analizaron transcripciones de la obra *Para cantar he nacido* de B. Ponti y H. Banegas interpretada por Mercedes Sosa, se encontró una tendencia a modificar los primeros sonidos de los versos, los cuales presentaban comienzo anacrúsico. En este caso lo temático sería la nota de arriba más que el salto en sí; aunque igualmente haya un registro del salto, es posible que haya una transformación en la distancia del

mismo, pero conservando la coherencia con la experiencia que tenemos al percibir la importancia de algunas notas por sobre otras.

Vinculación con otros componentes estructurales

Relación con la estructura métrica

Existe un factor vinculado a la percepción de los saltos que está relacionado con la posición métrica en donde se presentan. En general los saltos en comienzos anacrúsicos suelen percibirse con más notoriedad que aquellos saltos que se producen en otros lugares más débiles métricamente y es común que se trate de saltos con direccionalidad ascendente. Si escuchamos *A San Javier* en ejecución de Liliana Herrero advertimos claramente el salto del comienzo de la melodía, que coincide con un comienzo anacrúsico, enfatizando el salto ascendente (6^{ta} mayor). De la misma manera, en la canción *La última prosa* de Lisandro Aristimuño también se percibe este comportamiento (5^{ta} justa ascendente), y también si cantamos la canción tradicional *Arroz con leche* podemos advertirlo (4^{ta} justa ascendente). En todos los casos se percibe una relación entre ambos sonidos del intervalo como débil-fuerte.

También los saltos que se dan en los comienzos téticos suelen ser percibidos fácilmente, como por ejemplo el comienzo de *Los Mareados* (4^{ta} justa descendente), de *La tempranera* (5^{ta} justa descendente), de *Estrela, estrela* (3^{ra} menor ascendente), la introducción de *Shape of my hear* de Sting (6^{ta} menor descendente), el comienzo de la canción *Inconsciente colectivo* de Charly García (3^{ra} menor ascendente). En todos estos casos la relación entre los sonidos es inversa a los casos nombrados anteriormente. Aquí la relación métrica de los sonidos los indica como fuerte-débil, en coincidencia con el tipo de comienzo identificado.

En cambio hay saltos que pueden pasar más inadvertidos por su posición más débil métricamente como el caso del comienzo del blues *Desconfío* de Pappo. En los 4 primeros sonidos que corresponden al texto “no se porqué”,

advertimos el sonido fuerte en coincidencia con la sílaba *qué*, por lo tanto los 3 primeros sonidos pertenecen a la anacrusa y allí se presenta un salto de 3^{ra} menor que puede pasar más inadvertido. De este modo, la importancia que un salto tiene en la experiencia global de la melodía no está dada por la naturaleza del salto en sí mismo, sino por una combinación de variables que conciernen tanto a la estructura musical como al sujeto que escucha que interactúan de modo tal de determinar si es relevante o no su análisis y descripción en la explicación de tal experiencia.

Relación con la forma musical

En línea con lo señalado en la sección anterior, una particularidad de los saltos, que determina precisamente la relevancia de su análisis, es que ciertas relaciones parecen pasar desapercibidas o *escondese* detrás de otros atributos de la estructura musical y salirse de los focos de nuestra atención y de nuestros intereses. Así, solemos no centrarnos en relaciones interválicas entre dos sonidos si pertenecen a distintos grupos (véase capítulo 3 para la definición y el alcance de la estructura de agrupamiento en el contexto del desarrollo de las habilidades de audición). Esto se debe a que en general tendemos a escuchar los intervalos entre sonidos de un grupo. Si escuchamos nuevamente los 2 primeros motivos melódicos de *Autumn leaves* podemos proponer la siguiente representación del contorno que se presenta en la figura 8.4.

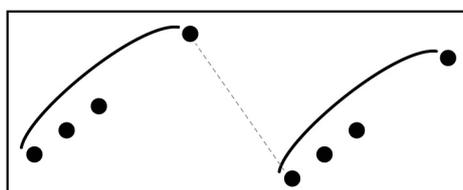


Figura 8.4. Contorno melódico de los 2 primeros motivos de *Autumn leaves*.

Esta representación captura un rasgo que se aprecia rápidamente al escuchar: los saltos del final de cada motivo melódico. Por el contrario, el intervalo que se

produce entre el último sonido del primer motivo y el primer sonido del segundo motivo pasa desapercibido, o más bien resulta irrelevante. También sucede algo similar en *José Sabía*, en donde cada verso procede principalmente por grado conjunto, y no es considerado el salto que se produce entre la nota de final de cada verso con el comienzo del siguiente. De este modo, el salto no depende de la sucesión de dos alturas distantes, sino que está subordinado a la confluencia de factores que permitan configurar las dos alturas en cuestión como un evento: el salto. La estructura de agrupamiento es entonces una referencia obligada para que el salto tenga relevancia perceptual directa. Cuando esta estructura atenta contra esa configuración, el establecimiento del salto estará confinado al campo de las estrategias de análisis, que aunque de menor relevancia para la explicación directa de la experiencia musical, puede contribuir de manera significativa al análisis y la descripción de la melodía. Es decir que aunque en primera instancia el salto sea experiencialmente irrelevante, eso no quiere decir que no pueda ser importante desde el punto de vista de las estrategias de análisis (conceptual) que nos incumben aquí. De este modo, aunque no sea *natural* atender a ese tipo de relaciones, puede ser deseable *aprender a considerarlos* para contribuir a explicaciones y representaciones más formalizadas.

Relación con componentes armónicos

Teniendo en cuenta el componente armónico en relación con los intervalos, podemos nombrar rasgos que suelen encontrarse de manera usual en la música y que se refiere a la sonoridad que adquiere un mismo intervalo melódico con un contexto armónico diferente. El estudio de esta problemática nos introduce en la complejidad de la armonía tonal y por tal motivo excede el alcance de este capítulo. Sin embargo, tratándose de una cuestión tan comprometida en el aspecto experiencial de los saltos, presentaremos preliminarmente la idea. Por ejemplo si volvemos a la canción *Estrela, estrela*, advertimos que el primer intervalo de 3^{ra} menor ascendente se repite. Sin

embargo, no tienen el mismo impacto en la audición, los escuchamos como distintos. Más adelante, el próximo intervalo de 3^{ra} mayor ascendente también es repetido tres veces, y las diferencias son también experimentadas. Estas diferencias revelan la importancia del contexto armónico en la experiencia. En otros términos, fácilmente podríamos confundir el cambio armónico con un cambio en la dimensión del intervalo, ya que la sonoridad gobernante local (ver capítulo 9) en cada intervalo genera un contexto diferente que da lugar a nuevas interpretaciones de las mismas notas. Muy similar es el caso de la canción *Velha infância* de Tribalistas, donde el motivo melódico del comienzo (intervalo de 3^{ra} menor y luego de 5^{ta} justa), se repite sobre funciones armónicas diferentes, por lo que el resultado sonoro que generan estos intervalos cambia de acuerdo a qué papel juegan dentro del nuevo acorde.

A modo de cierre

A lo largo de este capítulo se abordó el estudio de los intervalos melódicos, un concepto de fuerte arraigo teórico e importantes implicancias composicionales. Sin embargo, el abordaje de los dos aspectos que fueron tratados en este capítulo procuró polemizar sobre ese lugar de privilegio que goza en la mayoría de las propuestas de desarrollo de las habilidades de audición de los músicos. Hemos visto que por un lado, las categorías de análisis provenientes de la teoría musical permiten rotular los intervalos cuantificándolos (2^{da}, 5^{ta}, 8^{va}, etc.) y calificándolos (mayores, menores, etc.) teniendo en cuenta los grados de la escala que involucra. Pero por otro lado, hemos tratado de describir algunas relaciones que se destacan en la experiencia melódica, particularmente en el contexto de la música tonal, como las nociones de salto, direccionalidad, tamaño relativo, rol temático, posición métrica, y sonoridad resultante según el cambio armónico.

A pesar de que se trató de ofrecer un panorama abierto, es importante señalar que el problema tiene muchos otros ribetes. Por ejemplo, Shifres y Burcet (en preparación) mostraron que las condiciones del contexto de escucha

intervienen de manera decisiva en la interpretación del tamaño del intervalo cuando se prescinde de una estrategia de medición objetiva. En un estudio con estudiantes iniciales de música adultos demostraron la incidencia de factores expresivos de la ejecución (particularmente timing y dinámicas) y la implicancia de aspectos transmodales (tales como lo que se está viendo mientras se escucha la música) en la impronta del intervalo en la experiencia musical como un todo, y por lo tanto en la construcción de significados musicales en la escucha.

La posibilidad de atender a la enorme complejidad del tema va más allá de las posibilidades de este capítulo. No obstante, con la inclusión de este tratamiento del tema intentamos mostrar que la experiencia del intervalo, como recorte de la experiencia musical en su conjunto, requiere ser abordada en el proceso de desarrollo auditivo a pesar de su complejidad, de manera situada. Porque esta complejidad deja al descubierto que la descripción tradicional de los intervalos que en general se centra sólo en su medición (como consecuencia del enfoque objetivista de la disciplina), deja a un lado el estudio de las variables más relevantes para los procesos de significación de los intervalos y por lo tanto nos aleja de varias de las múltiples maneras de reconocerlos y comprenderlos y nos oculta la verdadera importancia que puede tener en el desarrollo del oído musical.

Notas

1. Es importante aclarar, sin embargo, que la noción de *distancia*, en vinculación a la experiencia de una relación entre dos sonidos no se limita solamente a la idea de un *salto*. Por el contrario, la distancia entre dos sonidos puede ser relevante en la producción de significados musicales aun cuando esos dos sonidos no representen un salto. Por ejemplo, en el capítulo 4, se analizó el comienzo del movimiento final de la *Primera Sinfonía* de Beethoven, resulta claro que es la distancia entre el sonido más grave y el más agudo de cada motivo lo que resulta fundamental para el significado del pasaje. Sin embargo, esa distancia no constituye un salto. Así podemos ampliar la concepción clásica de *intervalo* a todo tipo de consideración de *distancia* entre dos sonidos, aunque estos no sean contiguos. De tal modo podríamos hablar de *intervalo lleno* para referirnos a la distancia que involucra notas no contiguas – como en la pieza de Beethoven-, el *intervalo vacío* para referirnos específicamente a lo que denominamos aquí *salto*.

Referencias musicales

- Aristimuño, L. (s/d). *La última prosa*. CD: Ese asunto de la ventana. Intérprete: Aristimuño, L. (2005). Los Años Luz. Pista 1.
- Benarós, L. y Guastavino, C. (s/d). *La tempranera*. LP: Como un pájaro libre. Intérprete: M. Sosa. (1983).
- Benarós, L. y Guastavino, C. (s/d). *La tempranera*. LP: Eduardo Falú. Intérprete. E. Falú. (1964). Phiplips.
- Camargo Mariano, M.R. (s/d). *Estrela, estrela*. CD: María Rita. Intérprete: María Rita. (2003). BonusTrack.
- Cobián, J.C.; Cadícamo, E. (1942). *Los mareados*. LP: A un semejante. Intérprete: S. Rinaldi. (1976) Trova.
- Cordera, G. (s/d). *El baile de la gambeta*. CD: La argentinidad al palo (Se es). Intérpretes: BersuitVergarabat. (2004). Universal Music Argentina. Pista 9.
- García, C. (1980). *Inconsciente colectivo*. CD: Yendo de la cama al living. Intérprete: C. García. (1982). EMI Odeón. Pista 16.
- Gonzaga, L.; de Morais, G. (s/d). *Pau de arara*. CD: Sao Joao Vivo!. Intérprete: G. Gil. (2001). Warner Music. Pista 9.
- Lai F. (s/d). *Love Story*. CD: Mancini Plays the Theme from Love Story. Intérprete: Mancini, H. (1970). RCA's Victor Music Center of the World. Pista 1.
- Migno, L. (s/d). *A San Javier*. CD: Recuerdos de provincia. Intérprete: L. Herrero. (1999). EPSA Music. Pista 3.
- Monte, M. (s/d). *Velha infancia*. CD: Tribalistas. Intérprete: M. Monte, A. Antunes y C. Brown. (2002). EMI. Pista 3.
- Napolitano, N. (s/d). *Desconfío*. CD: Pappo y Amigos CD II. (2000). De la Nueva Estrella. Pista 7.
- Páez, F. (s/d). *El amor después del amor*. CD: El amor después del amor. Intérprete: F. Páez. (1992). Warner Music Argentina SRL. Pista 1.
- Prévert, J.; Kosma, J. (1945). *Autumn leaves*. CD: The one and only. Intérprete: Nat King Cole. (1989). EMI. Pista 3.
- Sting y Miller, D. (s/d). *Shape of my heart*. CD: Ten Summoner's Tales. Intérprete: Sting. (1993). A&M Records. Pista 9.
- Teysera, S.; Balbis, A. (s/d). *José sabía*. CD: De bichos y flores. Intérprete: La Vela Puerca. (2001). Surco – Universal. Pista 10.

Referencias bibliográficas

- Herrera, R. y Wagner, V. (2009). Una ejecución, diferentes transcripciones. En *Actas de la VIII Reunión de SACCOM*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.
- Krumhansl, C. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford: Oxford University Press.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Barcelona. Editorial Labor.
- Schönberg, A. (1911). *Harmonielehre*. [Trad. Ramón Barce, *Armonía*, Madrid: Real Musical (1974)] Viena: Universal Edition.
- Shifres, F. y Wagner, V. (2010). El desarrollo del pensamiento musical a través de las re-descripciones de los contenidos discursivos. En F. Shifres y R. Herrera (Eds.) *Actas del Seminario Adquisición y desarrollo del lenguaje musical en la enseñanza formal de la música*. La Matanza, Buenos Aires.
- Shifres, F.; Wagner, V.; Martínez, G. y Capponi, R. (2011). Transformaciones melódicas en las representaciones cantadas y escritas de estudiantes iniciales de música. En *Actas de X Reunión Anual de SACCOM*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: SACCoM.
- Wagner, V. (2010). Transformaciones y estructura melódica. Un abordaje a partir de la ejecución y la transcripción. En *Actas de IX Reunión Anual de SACCOM*. Bahía Blanca, Buenos Aires.
- Zamacois, J. (s/f). *Tratado de Armonía*. España. Span Press Universitaria, Herederos de Joaquín Zamacois, 1997.