

Materiales armónicos y organización cadencial de las sensibles en los *Cinco madrigales para coro mixto* de Héctor Tosar

Harmonic Materials and the Cadential Organization of Leading Tones in Héctor Tosar's Cinco madrigales para coro mixto

Alejandro Jarib Barbot Antonoff
Universidad de la República

Resumen: Este trabajo analiza los procedimientos cadenciales en *Cinco madrigales para coro mixto* (1956) de Héctor Tosar, con el propósito de indagar de qué modo se articula la clausura formal en un contexto armónico ajeno a la lógica de la tonalidad funcional. La hipótesis central plantea que, en esta obra, la eficacia conclusiva no depende ni de relaciones dominante-tónica ni de la estabilización de un campo diatónico, sino de la articulación contrapuntística de desplazamientos semitoniales dirigidos hacia alturas integrantes de las verticalidades de cierre de frase. El estudio parte de la caracterización del material armónico del ciclo, en el que coexisten acordes contruidos por terceras, bicordios de resonancia modal y estructuras de organización cuartal. Lejos de integrarse en un sistema funcional jerarquizado, estos materiales configuran un lenguaje de sintaxis flexible, marcado por la omisión sistemática de acordes cuya conformación remite a aquellos que, en la tradición tonal, cumplen función de dominante. En este marco, se propone una ampliación conceptual de las nociones de sensible y cadencia, con el fin de describir mecanismos de direccionalidad y clausura en repertorios no tonales o postonales. A partir del relevamiento integral de la obra, se identifican veintidós situaciones cadenciales, clasificadas según la cantidad de sensibles involucradas en cada caso. El análisis muestra que la fuerza clausal no depende del tipo de verticalidad final, sino de la convergencia de movimientos semitoniales entre las voces. Asimismo, la recurrencia de relaciones de cuarta, quinta y sus expansiones permite sostener que estos intervalos cumplen una función estructurante de particular relevancia en la organización musical de la obra. Se concluye que Tosar reelabora, en un lenguaje cromático del siglo XX, un principio de direccionalidad heredado de prácticas pretonales, en el cual la resolución interválica entre alturas cumple una función organizadora central. Así, la clausura en *Cinco madrigales* emerge localmente de una red de tensiones contrapuntísticas que articula coherencia técnica, forma y sentido expresivo.

Palabras clave: Héctor Tosar. Música uruguaya. Análisis musical. Sensible. Cadencia.



Abstract: This paper examines the cadential procedures in *Cinco madrigales para coro mixto* (1956) by Héctor Tosar, with the aim of investigating how formal closure is articulated in a harmonic 2ependo alien to the 2ependo functional tonality. The central hypothesis argues that, in this work, conclusiveness depends neither on dominant–tonic relations nor on the stabilization of a diatonic field, but rather on the contrapuntal articulation of semitonal displacements directed toward pitches belonging to the vertical sonorities that close each 2epen. The study begins by characterizing the harmonic material of the cycle, in which chords built in thirds, modal-resonance bichords, and quartal organizational structures coexist. Far from being integrated into a hierarchical functional system, these materials configure a language of flexible syntax, marked by the systematic omission of chords whose construction recalls those that, in the tonal tradition, fulfill a dominant function. Within this framework, the paper proposes a conceptual expansion of the notions of leading tone and cadence in order to describe mechanisms of directionality and closure in non-tonal or post-tonal repertoires. Based on a comprehensive survey of the work, twenty-two cadential situations are identified and classified according to the number of leading tones involved in each case. The analysis shows that cadential force does not 2ependo n the type of final verticality, but rather on the convergence of semitonal motions among the voices. Likewise, the recurrence of fourths, fifths, and their expansions supports the claim that these intervals play a particularly significant structural role in the musical organization of the work. It is concluded that Tosar reworks, within a twentieth-century chromatic language, a principle of directionality inherited from pre-tonal practices, in which intervallic resolution between pitches fulfills a central organizing function. Thus, closure in *Cinco madrigales* emerges locally from a network of contrapuntal tensions that articulates technical coherence, form, and expressive meaning.

Keywords: Héctor Tosar. Uruguayan music. Music analysis. Leading tone. Cadence.

* * *

1. Introducción

En las músicas tonales, la clausura ha sido entendida como un dispositivo de cierre sustentado en una organización funcional jerarquizada, en la que la función armónica de dominante cumple un papel estructurante decisivo. Desde esta perspectiva, el cierre musical resulta de una direccionalidad armónica regulada por tensiones y distensiones codificadas dentro de un sistema relativamente estable. Sin embargo, buena parte de la producción del siglo XX articula procedimientos conclusivos que no se apoyan en estas jerarquías funcionales tradicionales y, aun así, generan una percepción inequívoca de cierre. Esta constatación desplaza el problema hacia una pregunta conceptual más amplia: si la conclusión ya no se funda en un sistema funcional jerárquico, ¿qué mecanismos estructuran la sensación de final?

La operatividad de la función armónica de dominante dentro del sistema tonal está intrínsecamente vinculada a la delimitación de un campo diatónico relativamente estable. Tal como señala Dahlhaus (1990, p. 155), la escala diatónica constituye un rasgo común a los modos mayor y menor. De ello se desprende que el funcionamiento tonal se encuentra estrechamente vinculado con el campo diatónico que le sirve de sustento. De manera convergente, Riemann (1896, p. 9) definió las funciones tonales —tónica, dominante y subdominante— a partir de su significación dentro de una tonalidad, mientras que Schoenberg (Schoenberg 1911/1979, p. 19–22) subrayó que la tensión característica de la dominante deriva de su ubicación específica dentro de la organización diatónica. La direccionalidad que implica la dominante no es, por tanto, una propiedad aislada de una estructura interválica, sino el efecto de su inserción en un campo que delimita grados, jerarquías y trayectorias de resolución.

Cuando la escritura musical se aparta de la circunscripción a un campo diatónico —o incluso de una deformación aún reconocible de este— el presupuesto estructural que sostiene esa red jerárquica se debilita. Al erosionarse el marco diatónico que fundamenta las funciones, las categorías tradicionales de tensión y resolución pierden su capacidad explicativa. Se impone entonces una reformulación del problema: si el sistema tonal ya no garantiza la direccionalidad, ¿cómo se organizan las fuerzas de atracción y distensión? ¿Qué principios sustituyen a la lógica funcional en la articulación del cierre formal?

El concepto de cierre, o de cadencia, puede ser reformulado —o, al menos, redimensionado— a la luz de ciertos desarrollos teóricos contemporáneos orientados a dar cuenta de los procesos de conclusión presentes en algunas músicas tonales y postonales. Según Daniel Harrison, la retórica expresiva tradicional exige atender a los procesos de tensión y distensión armónica, al flujo entre disonancia y consonancia, a los dispositivos de cadencia y cierre, y a la coordinación de estos elementos con otros parámetros musicales en la producción de gestos expresivos unificados (Harrison 2016, p. 45). Desde esta perspectiva, la cadencia puede entenderse no solo como una fórmula funcional heredada de la práctica común, sino como un dispositivo de articulación formal capaz de coordinar diversos parámetros en torno a un efecto de cierre. En un sentido similar, Maler propone comprender el cierre postonal, o “cadencia”, no como una fórmula armónica fija, sino como una función formal percibida por el

oyente, que emerge de la interacción entre los atributos materiales del sonido y la experiencia previa de escucha. Así, una unidad musical puede producir un efecto de clausura formal cuando sus rasgos orientan la percepción hacia una conclusión, una interrupción, una suspensión o una clausura relativa (Maler 2018, p. xv–xvi, 6–7, 156–159). Esta reformulación puede complementarse con la teoría proyectiva de Hasty, según la cual un final implica el cumplimiento y el agotamiento de una potencialidad temporal: el fin de un evento es, al mismo tiempo, la realización de su devenir y la cancelación de la posibilidad de continuar deviniendo (Hasty 1997, p. 74).

Los *Cinco madrigales para coro mixto* (1956) de Héctor Tosar constituyen un caso interesante de utilización de clausuras no funcionales. Si bien su lenguaje armónico integra materiales heterogéneos —tríadas y tétradas construidas por terceras, bicordios de filiación modal y estructuras cuartales—, la escritura prescinde de manera sistemática de la utilización de acordes cuya morfología se corresponde con la de aquellos que representan la función armónica dominante en el sistema tonal. No se registran acordes mayores con séptima menor ni acordes disminuidos con séptima disminuida o menor.

Esta exclusión no constituye un rasgo aislado, sino que se inscribe en una condición estructural más amplia: los madrigales no se circunscriben de manera estable a un campo diatónico determinado. En ciertos pasajes puede insinuarse transitoriamente un campo escalar que pronto cede su lugar a otro; en otros, el conjunto de clases de altura presentes en un fragmento excede las siete notas propias de cualquier colección diatónica. La organización armónica no se sostiene, por tanto, en la consolidación prolongada de un espacio escalar jerarquizado, sino en una circulación flexible de materiales. Aun sin un campo diatónico estable, las frases se articulan mediante cierres perceptiblemente conclusivos.

El presente trabajo propone que la coherencia clausal de *Cinco madrigales* no se funda en jerarquías funcionales ni en la estabilización de un campo diatónico, sino en una organización específica de desplazamientos semitonales —sensibles— distribuidos contrapuntísticamente en torno a relaciones interválicas recurrentes. A partir del análisis de los materiales armónicos y de la tipología cadencial del corpus, se argumentará que estos procedimientos configuran un sistema alternativo de articulación del cierre formal.

2. Técnica, estética y momento creativo en los *Cinco madrigales*

Los *Cinco madrigales para coro mixto* fueron compuestos en 1956, en un momento de inflexión dentro de la trayectoria de Héctor Tosar (1923–2002). Pianista, compositor y pedagogo, Tosar ocupa un lugar central en el panorama musical uruguayo del siglo XX no solo por la solidez de su producción, sino por la densidad reflexiva que atraviesa su pensamiento musical. Su evolución estética no se configura como una sucesión de rupturas abruptas, sino como un desplazamiento progresivo desde un temprano neoclasicismo de filiación europea hacia la exploración de lenguajes contemporáneos, guiado por una búsqueda expresiva personal y por una sostenida preocupación por la coherencia estructural.

La formación de Tosar, desarrollada entre Montevideo y Europa, propició un diálogo activo con diversas corrientes compositivas del siglo XX, sin traducirse en una adhesión doctrinaria a modelos preexistentes. Aunque su música reconoce interlocutores históricos, mantiene como principio rector la autonomía del discurso musical y la consistencia interna del material. Esta posición se proyecta también en su labor pedagógica y en su posterior elaboración teórica, particularmente en la propuesta de los grupos de sonidos (Tosar 2020), donde el total cromático es concebido como un campo susceptible de organización mediante agrupamientos estructurados de alturas. Tal concepción evidencia una inclinación hacia la sistematización del material sonoro que, aun cuando presenta afinidades metodológicas con ciertos desarrollos de la teoría de conjuntos, responde a una sensibilidad propia y a un interés primordialmente compositivo.

En 1956, al componer *Cinco madrigales*, Héctor Tosar se encuentra ya distanciado de la estética neorromántica inicial y orientado hacia la exploración de nuevas posibilidades armónicas. El horizonte triádico tradicional se amplía mediante la incorporación de estructuras cuartales y configuraciones verticales provenientes de la música pretonal. Esta expansión no implica una negación de la herencia tonal, sino una transformación de sus recursos en función de un proyecto expresivo específico.

La elección de los textos de Esther de Cáceres mantiene una estrecha relación con las decisiones técnicas y estéticas que orientan la composición musical. Su poesía se caracteriza por una indagación en la experiencia interior y por la evocación de lo trascendente y lo atemporal, explorando “el secreto

interior, aquel que se vincula a las cosas eternas" (de Cáceres 1935). Cuatro de los poemas musicalizados —"Tú estabas como un cedro", "Tú sonríes", "¡Qué lejos está el cristal de la mañana!" y "Encuentro" — pertenecen a *Mar en el mar* (de Cáceres 1947), mientras que "Como el último pájaro de la tarde" proviene de *Los cielos* (1935).

La musicalización de estos textos que lleva a cabo Héctor Tosar no se limita a proporcionar un soporte sonoro al texto, sino que procura traducir musicalmente esa experiencia de interioridad y suspensión temporal. La coexistencia de materiales provenientes de distintos lenguajes —bicordios asociados a prácticas medievales, tríadas y tétradas heredadas de la armonía tonal y estructuras cuartales vinculadas al siglo XX— no responde a un eclecticismo estilístico, sino a la configuración de un espacio sonoro que evita anclarse en una época determinada. Lo antiguo, lo conocido y lo moderno se integran en una sintaxis que no remite de manera inequívoca a un sistema histórico específico, sino que los rearticula en un presente compositivo singular.

En estas piezas, la relación entre técnica y estética resulta muy significativa. La renuncia a la funcionalidad armónica no constituye únicamente una decisión técnica, sino también una estrategia expresiva. La suspensión de jerarquías tonales, aun cuando muchas de las sonoridades empleadas resultan conocidas, contribuye a generar una percepción de extrañeza y trascendencia coherente con el universo poético de los textos. Así, los procedimientos armónicos, texturales y cadenciales que se analizarán en las secciones siguientes deben entenderse no como recursos aislados, sino como manifestaciones de un proyecto compositivo situado en un momento de inflexión dentro de la trayectoria de Héctor Tosar y estrechamente vinculado a la dimensión estética de la obra.

3. Los materiales: lo vertical y lo horizontal

En esta sección me propongo identificar los mecanismos técnicos a través de los cuales Héctor Tosar construye, en *Cinco madrigales*, una sonoridad capaz de sugerir imágenes de eternidad y trascendencia. El análisis se orientará, en primer lugar, hacia las verticalidades —u objetos armónicos— que estructuran el discurso. Los tres tipos básicos de estructuras que articulan este lenguaje son: acordes por terceras, bicordios y estructuras cuartales.

Héctor Tosar emplea distintos tipos de tríadas y tétradas formadas por superposición de terceras. Estas sonoridades, algunas ya presentes en la polifonía renacentista y consolidadas posteriormente en las prácticas académicas y en diversas músicas populares, configuran el ámbito de lo familiar. Se trata de objetos armónicos culturalmente sedimentados, reconocibles incluso por oyentes sin formación técnica específica. En el imaginario sonoro de *Cinco madrigales*, estos acordes representan, por así decirlo, el mundo conocido.

No obstante, resulta particularmente significativo que, aun recurriendo a acordes provenientes de la tradición tonal, Tosar omita sistemáticamente tétradas cuya estructura corresponde a la de los acordes que cumplen función armónica de dominante en dicho sistema. No aparecen acordes mayores con séptima menor ni acordes disminuidos con séptima disminuida o menor —estructuras correspondientes a los grados quinto o séptimo del sistema tonal y asociadas a la función de dominante (Caplin 1998, p. 23). Esta exclusión permite inferir una decisión deliberada de evitar la activación de funciones tonales tradicionales.

El segundo tipo de estructura lo constituyen los bicordios, formados por una cuarta justa o una quinta justa a partir del bajo, con duplicación de este en la octava superior. Tales configuraciones remiten a prácticas características de la música medieval (Reese 1940, p. 249–250) y, en el caso de los bicordios contruidos sobre quinta, también a la primera etapa de la polifonía renacentista. Si los acordes por terceras encarnan lo habitual y culturalmente cercano, los bicordios evocan un pasado remoto, anterior al desarrollo de la sintaxis tonal.

El tercer tipo de verticalidad corresponde a estructuras cuartales, contruidas por superposición de cuartas —principalmente justas, aunque en ocasiones también aumentadas— y utilizadas desde comienzos del siglo XX en diversos contextos. Su perfil interválico las distancia de la práctica común de los acordes por terceras. En el horizonte auditivo de *Cinco madrigales* —y del contexto histórico y cultural en que fueron compuestos—, estas estructuras representan lo moderno.

La forma de interacción de estos tres tipos de objetos armónicos constituye uno de los rasgos definitorios del lenguaje de la obra. Acordes por terceras, bicordios y estructuras cuartales se combinan orgánicamente dentro de las frases, articulando un espacio sonoro donde convergen lo conocido, lo antiguo y lo moderno. De esta integración surge un carácter atemporal: un discurso que no

se inscribe de manera inequívoca en el pasado, el presente o el futuro, sino que parece situarse en la intersección de esos tiempos.

En el Ej. 1 (compases 6 a 10 de “Tú estabas como un cedro”) puede observarse cómo estos tres tipos de estructuras coexisten en una misma frase. Los acordes están cifrados según el sistema convencional de cifrado popular (“cifrado americano”); los bicordios se indican mediante sus notas constitutivas y el intervalo respecto del bajo; las estructuras cuartales se representan a partir de la nota generadora seguida de una flecha ascendente, del número que señala si se trata de tríada, tétrada o péntada cuartal, y de la indicación del bajo al estilo del cifrado popular.

En el compás 1 del ejemplo se suceden dos sonoridades construidas por terceras —una tríada y una tétrada—; en el compás 2 aparecen dos estructuras cuartales; a continuación, cuatro tétradas consecutivas por terceras conducen el discurso hasta un bicordio conclusivo.

	ACORDES (por terceras)	ESTRUCTURAS CUARTALES	ACORDES (por terceras)	BICORDIO
	F#m Em7/G	D $\hat{4}$ / $\hat{F}$ F# $\hat{4}$	Em7 Bbmaj7/D F#m7/A G#maj7/B#	C# F# ^{Sj}

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 6/8. The lyrics are: "Si a - cer - ca - ra la ma - no po - dri - a a - gi - tar tus ra - mas ____". The score shows the progression of chords, quartal structures, and bicords across the four parts.

Ejemplo 1: Combinación de acordes, estructuras cuartales y bicordios

Conviene subrayar que la notación de Tosar privilegia la inteligibilidad melódica de cada línea vocal por sobre la explicitación vertical de las estructuras, lo que produce enarmonías que pueden velar parcialmente la identidad de las verticalidades subyacentes. En la penúltima sonoridad, por ejemplo, el Fa doble sostenido —séptima mayor del acorde— se presenta enarmónicamente como Sol natural.

Estos objetos armónicos se articulan en el devenir fraseológico de manera orgánica: la alternancia entre materiales familiares y configuraciones de perfil menos habitual genera una sintaxis que no se adscribe plenamente a ningún modelo histórico específico. La organización homorrítmica de las voces, por su parte, contribuye a integrar estas distintas verticalidades en un tránsito fluido.

Otro rasgo característico del lenguaje armónico de los *Madrigales* es que la dosificación del grado de consonancia y disonancia se encuentra modelada, entre otros factores, por la incorporación de notas con función melódica. Con frecuencia, sobre verticalidades definidas por los tipos estructurales ya descritos, Tosar introduce bordaduras, notas de paso y dobles bordaduras que intensifican la fricción interválica sin alterar necesariamente la identidad de las sonoridades de base.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is set in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Above the staves, the chords Cm7 and Eb are indicated. The lyrics are: "En los ri - os deo - tra san - gre, en si - len - cio deo - tros hue - sos". The Soprano part features a melodic line with various ornaments and passing notes. The Alto, Tenor, and Bass parts provide harmonic support with similar melodic patterns.

Ejemplo 2: Notas con función melódica modelando el grado de disonancia

El Ej. 2 (compases 26 a 32 de “Encuentro”) resulta particularmente ilustrativo de este principio. Sobre un soporte armónico estable —Cm7 y Eb— Tosar superpone bordaduras cromáticas, notas de paso y dobles bordaduras diatónicas que incrementan de manera significativa la fricción interválica. En la contralto, por ejemplo, se presenta de manera sistemática una bordadura cromática de Mi natural sobre Mib —altura estructural común a ambos acordes; simultáneamente, bajo y tenor progresan en quintas paralelas incorporando notas de paso y bordaduras, mientras que hacia el final de la frase soprano, tenor y bajo articulan dobles bordaduras.

Este pasaje evidencia que la dimensión horizontal no funciona como simple ornamento, sino como un mecanismo activo de regulación local de la tensión: las verticalidades delimitan el marco estructural, y el movimiento

melódico modula su densidad disonante, integrando lo vertical y lo horizontal en una misma organización armónica.

4. Sensibles y cadencias

Dado que este trabajo examina la organización cadencial en un contexto que no se rige por la lógica funcional tonal, conviene precisar el alcance del término “sensible”. En la tradición tonal, la sensible designa el grado que mantiene una relación de atracción inmediata hacia la tónica, ubicado como séptimo grado ascendente de la escala mayor o menor. Sin embargo, esa definición presupone un campo diatónico estable y un sistema jerárquico capaz de articular grados y funciones.

En el marco analítico aquí adoptado, se propone una noción ampliada de sensible: se entenderá por tal todo sonido que, mediante un desplazamiento por semitono —ascendente o descendente—, conduzca a una altura perteneciente a la verticalidad de cierre de una unidad formal. Esta redefinición, formulada aquí de manera tentativa con vistas a su aplicación en el análisis de este corpus, desplaza el énfasis desde la pertenencia escalar hacia la dinámica interválica mínima del movimiento resolutivo, lo que permite describir mecanismos de clausura en contextos donde la función tonal no opera como principio organizador.

La ampliación conceptual se apoya en enfoques que subrayan el papel perceptivo del semitono como unidad privilegiada de continuidad y clausura. En este sentido, Kurth formula una observación sobre la relevancia de la conducción de voces por semitono en el funcionamiento armónico de la música cromática de Wagner, extrapolable a otras situaciones de ambigüedad armónica: cualquier sonido —alterado o no— puede dirigirse cromáticamente hacia una altura vecina superior o inferior, y dicho movimiento se percibe como una tendencia de sensible. Por ello, toda altura conducida cromáticamente adquiere una función de sensible respecto de alguna altura del acorde siguiente. Incluso una misma clase de altura puede participar en tendencias opuestas: puede orientarse ascendentemente en una voz y, simultáneamente, funcionar como equivalente enarmónico de una tendencia descendente en otra (Kurth 1920/1991, p. 130–131).

Por su parte, Tymoczko (2011, p. 17–21) sostiene que los desplazamientos mínimos en la conducción de voces poseen una capacidad organizadora que excede el marco del sistema tonal, al generar trayectorias perceptivamente estables incluso en contextos cromáticos o postonales. Desde esta perspectiva, tanto la sensible ascendente hacia la *finalis* en las *clausulae* del sistema modal como el séptimo grado que asciende a la tónica en la tonalidad funcional pueden entenderse como realizaciones históricas de un mismo principio más general: la direccionalidad derivada de la proximidad interválica.

Aplicada a los *Cinco madrigales* de Héctor Tosar, esta noción ampliada de sensible permite describir con precisión un rasgo recurrente: la presencia sistemática de desplazamientos semitonales que convergen hacia alturas conclusivas de frase, con independencia de que dichas alturas pertenezcan a tríadas, bicordios o estructuras cuartales. Asimismo, se empleará el término “sensibles múltiples” cuando en una misma cadencia coexistan varios sonidos que realicen desplazamientos resolutivos por semitono hacia alturas de la verticalidad de llegada.

En coherencia con la redefinición ampliada de “sensible”, y restringiendo igualmente su utilización al análisis de este corpus de obras, el presente estudio adopta una noción ampliada de cadencia. Se considerará cadencia todo procedimiento que articule estructuralmente el cierre de una unidad formal, distanciándose así de las definiciones tradicionales que la restringen a fórmulas específicas asociadas a marcos estilísticos delimitados. En *Cinco madrigales* de Héctor Tosar se identifican cadencias cuyo funcionamiento se apoya, en numerosos casos, en la presencia simultánea de múltiples sensibles — ascendentes y/o descendentes— dirigidas hacia notas constitutivas de la verticalidad de llegada, ya se trate de tríadas, estructuras cuartales o bicordios.

Este procedimiento remite a concepciones anteriores a la tonalidad funcional y puede vincularse, en particular, con prácticas medievales y renacentistas en las que determinadas inflexiones cromáticas confieren a ciertas notas una direccionalidad resolutiva (Routley 1985, p. 66–67). En las cadencias de doble sensible de comienzos del Renacimiento, por ejemplo, una sensible puede dirigirse hacia la quinta sobre el bajo y otra hacia su octava, configurando un cierre basado en la convergencia interválica.

De modo análogo, en los madrigales de Tosar las sensibles pueden desplazarse por semitono tanto ascendente como descendente y resolver hacia

cualquier componente de la verticalidad conclusiva. La altura de llegada no se jerarquiza según el modelo tonal: puede corresponder a la fundamental, la tercera, la quinta o incluso a una nota estructural dentro de una configuración cuartal. Así, aunque el compositor evita deliberadamente los procedimientos tonales, retoma un principio más antiguo de organización cadencial, basado en la direccionalidad atribuida al movimiento interválico mínimo entre voces. La Fig. 1 muestra una representación gráfica de enlaces acórdicos en los cuales una o más voces se desplazan por semitono hacia una altura de la verticalidad siguiente, asumiendo así la función de sensible. Se distinguen allí configuraciones con una, dos, tres y cuatro sensibles simultáneas.

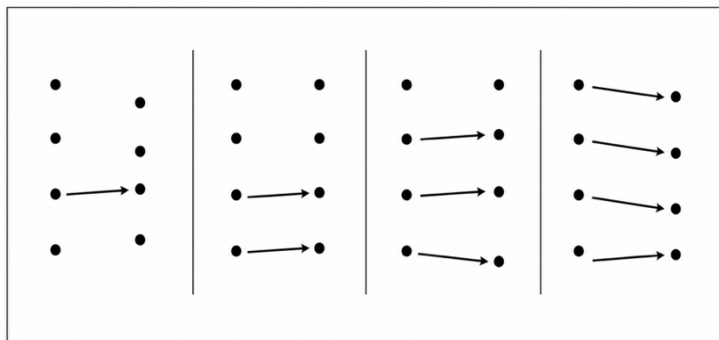


Figura 1: Configuraciones con una, dos, tres y cuatro sensibles simultáneas

Aplicando estos criterios al corpus completo, se identifican veintidós situaciones cadenciales: siete presentan una única sensible, cinco incluyen dos, seis incorporan tres y cuatro exhiben simultáneamente cuatro sonidos con función resolutive. Cada grupo será analizado en detalle, atendiendo a sus particularidades.

Estas cadencias resultan particularmente nítidas en los madrigales, en la medida en que coinciden con detenciones musicales que se corresponden con el final de una frase del texto poético. En todos los casos en que el cierre textual se articula mediante una pausa o suspensión del discurso musical, se corrobora el accionar de una o más sensibles para generar la sensación de cierre o clausura.

A partir del análisis de estas veintidós detenciones, la clasificación según la cantidad de sensibles implicadas permite examinar, en cada grupo, las configuraciones interválicas resultantes y los modos específicos de resolución entre las voces, poniendo de relieve la coherencia interna del sistema cadencial adoptado en los *Cinco madrigales*.

Número de sensibles simultáneas	Cantidad de situaciones cadenciales
1	7
2	5
3	6
4	4
Total	22

Figura 2: Distribución de situaciones cadenciales según número de sensibles

5. Cadencias con dos sensibles

Consideraremos, en primer lugar, las cadencias con dos sensibles, ya que permiten identificar con mayor claridad la lógica de funcionamiento de las cadencias en este corpus de obras. Cinco cadencias de los *Cinco madrigales* presentan un diseño con dos sensibles simultáneas. En todos los casos, ambas resuelven configurando intervalos perfectos —cuartas, quintas u octavas—, ya sea por movimiento contrario o por paralelismo. Esta recurrencia evidencia una lógica clausural sustentada en la organización contrapuntística e interválica de las voces, con un claro privilegio de las consonancias perfectas.

Un ejemplo representativo se observa en la primera cadencia del madrigal “Tú sonrías” (véase Ej. 3). Allí intervienen dos sensibles descendentes, Sol y Do, en contralto y tenor, que se desplazan paralelamente en cuartas justas y resuelven, respectivamente, en Fa# y Si. La relevancia estructural de la cuarta justa resulta aquí evidente, pues la clausura se construye mediante la preservación de la relación interválica entre ambas voces, en un procedimiento que remite a prácticas medievales donde la estabilización se produce por convergencia hacia consonancias perfectas. En este sentido, Cumming (2004, p. 76–77) describe, para el repertorio del siglo XV, fórmulas cadenciales como la 6/3–8/5, con cuartas paralelas entre las voces superiores, y la *Italian cadence*, con quintas paralelas entre las voces superiores, ambas orientadas hacia consonancias perfectas.

Em (F#) Em B $\flat$ ⁵ A $\flat$ ⁴ F $\sharp$ $\flat$ ³/E

S y se des - pier - ta un jar - din _____

A y se des - pier - ta un jar - din _____

T y se des - pier - ta un jar - din _____

B y se des - pier - ta un jar - din _____

Ejemplo 3: Cadencia con dos sensibles

Este principio se verifica de manera sistemática en el conjunto de las cinco cadencias —véase Ej. 4. En particular, las cadencias 4.2 y 4,5—esta última correspondiente al Ej. 3— guardan afinidad con el modelo de doble sensible propio del repertorio medieval y del primer Renacimiento. Como señala Bent (1972, p. 95), dicho modelo consiste en la convergencia de dos voces que se desplazan por semitono hacia notas finales, lo que produce una estabilización marcada sobre consonancias perfectas.

4.1 4.2 4.3 4.4 4.5

S

A

T

B

A $\sharp$ $\flat$ ³/G $\sharp$ Am E $\flat$ ⁵/D F $\sharp$ C $\sharp$ ^{4j} G $\sharp$ maj7/B $\sharp$ F $\sharp$ ^{5j} Ebmaj7^{add9} E/G $\sharp$ A $\flat$ ⁴/D F $\sharp$ $\flat$ ³/E

4.1 Como el último pájaro de la tarde, compases 20 al 23.

4.2 Tú estabas como un cedro, compases 4 y 5.

4.3 Tú estabas como un cedro, compás 10.

4.4 Tú estabas como un cedro, compases, compases 15 y 16

4.5 Tú sonríes, compases 7 y 8

Ejemplo 4: Cadencias con dos sensibles

En la cadencia 4.2, una péntada cuartal incompleta contiene las sensibles Re y Sol, en relación de cuarta justa, que descienden en paralelismo hacia Do# y Fa#. En la cadencia 4.5 las sensibles Sol y Do —también separadas por cuarta justa dentro de una tétrada cuartal— descienden hacia Fa# y Si, configurando una sonoridad identificable como una tríada cuartal. En ambos casos, la estabilización emerge de la convergencia interválica, articulada a partir de la cuarta justa como relación estructurante.

Las cadencias 4.4 y 4.3 presentan una variante estructural del mismo principio. En ambos casos, las sensibles forman entre sí una quinta justa —inversión de la cuarta— y resuelven por movimiento contrario hacia una cuarta justa. En 4.4, el intervalo Sib–Fa (integrado en una sonoridad identificable como Ebmaj7(add9) resuelve en Si–Mi (E/G#); en 4.3, la quinta Si#–Fa doble sostenido resuelve —con cambio de octava— en la cuarta justa Do#–Fa#. Tanto la relación entre las sensibles como la de sus resoluciones se organiza, por lo tanto, en torno a la cuarta justa y su inversión, la quinta justa, reafirmando el carácter estructurante de este intervalo.

La cadencia 4.1 introduce una configuración diferente, aunque vinculada con las anteriores. Las sensibles Sol# y La#, que en el marco de una estructura cuartal conforman una novena mayor —resultado de la superposición de dos quintas—, convergen por movimiento contrario en la octava justa La–La, integrada en un acorde de La menor. La resolución vuelve a concentrar las alturas en un intervalo perfecto, en este caso la octava.

En conjunto, las cinco cadencias con dos sensibles evidencian un principio organizador consistente: la relación entre las sensibles se articula sistemáticamente en torno a la cuarta justa, su inversión (quinta justa) o su expansión (novena mayor), y la clausura emerge de la coordinación de desplazamientos semitonaes que preservan o transforman esas relaciones hacia consonancias perfectas. La presencia simultánea de dos sensibles incrementa la densidad resolutive respecto del grupo anterior: si un único semitono podía delimitar el cierre formal, la coordinación de dos movimientos intensifica el proceso de estabilización. En este sentido, el sistema cadencial de los *Madrigales* confirma su fundamento principalmente contrapuntístico e interválico.

6. Cadencias con tres sensibles

Las cadencias con tres sensibles implican una mayor densificación del proceso clausural, ya que aquí el cierre depende de la interacción simultánea de tres resoluciones orientadas hacia la verticalidad final. Este incremento cuantitativo intensifica el principio organizador previamente identificado: dos de las sensibles suelen conservar los comportamientos característicos del grupo anterior, mientras que la tercera se incorpora ampliando o reforzando el entramado interválico.

Este tipo de comportamiento puede observarse en la cadencia final del madrigal “*Tú estabas como un cedro*” (véase Ej. 5). La verticalidad portadora corresponde a una péntada cuartal incompleta que contiene tres sensibles distribuidas en las voces de bajo, tenor y contralto. Las sensibles situadas en bajo y contralto realizan desplazamientos ascendentes por semitono y resuelven directamente en sus respectivas voces, integrándose como bajo y quinta de un bicordio conclusivo. La tercera sensible, ubicada en el tenor, presenta un comportamiento diferenciado: su resolución se produce por cambio de partes hacia el bajo.

Ejemplo 5: Cadencia con tres sensibles

Si se consideran las sensibles por pares de voces, puede advertirse la persistencia de los dos criterios principales del grupo de cadencias con dos sensibles. Por un lado, entre bajo y contralto se verifica un paralelismo de quintas justas —inversión de la cuarta—; por otro, entre tenor y contralto la cuarta justa

Sol-Do resuelve en la quinta justa Fa $\sharp$ -Do $\sharp$ por movimiento contrario. La clausura emerge así de la coordinación de tres trayectorias resolutivas que rearticulan, a tres voces, procedimientos ya observados en las cadencias con dos sensibles.

El Ej. 6 reúne el conjunto de las seis cadencias con tres sensibles, permitiendo observar la sistematicidad interna del grupo. En la cadencia 6.5 se verifica un modelo de paralelismo cuartal descendente: las sensibles en bajo, tenor y contralto se desplazan en cuartas justas paralelas. Se advierte aquí una expansión directa de uno de los criterios ya observados en las cadencias con dos sensibles —el paralelismo de cuartas justas—, ahora proyectado a tres voces: las sensibles forman una tríada cuartal que, al resolver, se traslada un semitono hacia abajo.

6.1 6.2 6.3 6.4 6.5 6.6

Soprano (S): $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$

Alto (A): $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$

Tenor (T): $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$

Bass (B): $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$ $\sharp C^4$ $\sharp D^4$

Chord symbols: $C\sharp^4$ $D\sharp^3$ $Bm7/A$ $C\sharp/G\sharp$ $A\sharp^5/F$ $C\sharp^5$ $F\sharp^5$ $Fm7/Ab$ $D/F\sharp$ $D\sharp^5/C$ $B\sharp^3$ $A\sharp^5/C$ B

Esquema de resoluciones sin cambios de octava:

6.1 6.2 6.3 6.4 6.5 6.6

- 6.1 *Encuentro*, compases 41 al 43
- 6.2 *Tú estabas como un cedro*, compases 19 y 20
- 6.3 *Tú estabas como un cedro*, compases 20 y 21
- 6.4 *Tú sonríes*, compases 39 y 40
- 6.5 *Tú sonríes*, compases 44 al 46
- 6.6 *Tú sonríes*, compases 51 al 53

Ejemplo 6: Cadencias con tres sensibles

En las cadencias 6.1 y 6.3—esta última correspondiente al Ej. 5— se observa una configuración complementaria: dos voces se abren desde una cuarta justa hacia una quinta justa por movimiento contrario, mientras una tercera asciende en quintas paralelas con una de ellas. En 6.1, la cuarta inicial Do $\sharp$ –Fa $\sharp$ se establece entre las dos voces superiores y se abre al resolver en la quinta justa Do–Sol, mientras el bajo acompaña el movimiento de la soprano en quintas paralelas y resuelve en la voz de tenor, en el registro superior. En 6.3, la cuarta inicial Sol–Do se presenta entre tenor y contralto y resuelve abriéndose en la quinta justa Fa $\sharp$ –Do $\sharp$, con el tenor resolviendo en la altura real correspondiente, pero en la voz del bajo. El bajo, por su parte, acompaña la resolución de la contralto en quintas paralelas, resolviendo la nota Fa en Fa $\sharp$.

En la cadencia 6.6 se observa nuevamente el procedimiento por el cual dos sensibles —en tenor y bajo— se abren desde una cuarta justa hacia una quinta justa. La particularidad de este caso reside en la resolución registral: en el bajo, la nota de llegada permanece en la misma voz, pero se obtiene mediante un salto ascendente de séptima mayor en lugar de un descenso por semitono; en el tenor, la resolución se realiza por cambio de partes hacia la contralto, una octava más arriba. A su vez, la tercera sensible, situada en la contralto, se vincula a este dispositivo mediante un desplazamiento en quintas paralelas con el bajo, relación que queda parcialmente enmascarada por el cambio de registro de este último.

La cadencia 6.4 ofrece un caso en el que dos sensibles —en tenor y bajo— resuelven desde la quinta justa que forman entre sí hacia la cuarta justa resultante de sus resoluciones. En ambos casos, la resolución se produce en la voz inmediatamente superior y con desplazamiento registral: el La $\flat$ del bajo resuelve en el La del tenor, y el Mi $\flat$ del tenor resuelve en el Re de la contralto. La tercera sensible, ubicada en la contralto, resuelve asimismo por cambio de partes en el bajo, una octava más abajo. En este caso, la relación interválica de la tercera sensible con las otras dos no configura intervalos perfectos; aun así, el cierre se organiza por un entramado de transferencias registrales. La reiteración del cambio de partes y del desplazamiento de registro contribuye, además, a enmascarar parcialmente el procedimiento resolutivo.

Finalmente, en la cadencia 6.2 las tres sensibles descienden en paralelismo. Entre bajo y tenor, el intervalo entre las sensibles —y, por consiguiente, entre sus resoluciones— es de cuarta justa. La tercera sensible,

ubicada en la contralto, también desciende y se relaciona con las otras dos mediante consonancias imperfectas, de modo que la configuración resultante entre las tres sensibles puede describirse como una tríada mayor en segunda inversión que resuelve descendentemente por semitono.

En conjunto, las cadencias con tres sensibles refuerzan la hipótesis central del trabajo: el sistema clausural de los *Madrigales* se articula en torno a un entramado contrapuntístico que regula la interacción entre los desplazamientos semitonaes. La clausura emerge así como el resultado de una saturación progresiva de direccionalidades locales, organizada según simetrías interválicas y procedimientos de paralelismo que privilegian la cuarta justa y sus derivados.

7. Cadencias con cuatro sensibles

Las cadencias con cuatro sensibles constituyen la instancia de mayor densidad dentro del sistema resolutivo identificado en los *Cinco madrigales*. Un ejemplo representativo se encuentra en los compases 45–48 del madrigal *¡Qué lejos está el cristal de la mañana!* (véase Ej. 7). En esta cadencia, las cuatro voces participan del proceso resolutivo. Bajo y tenor realizan sensibles descendentes que resuelven directamente en sus respectivas líneas, preservando la continuidad registral. En cambio, las sensibles de soprano y contralto introducen un entrecruzamiento de trayectorias: la soprano resuelve una octava más abajo en el tenor, mientras que la contralto lo hace una octava más arriba en la soprano. La clausura se articula así mediante transferencias registrales cruzadas, en las que las alturas de llegada no permanecen necesariamente en la voz que inicia el desplazamiento.

Consideradas por pares, las voces de bajo y contralto presentan sensibles que resuelven formando quintas paralelas. Por su parte, tenor y soprano articulan sensibles que forman entre sí una novena mayor y resuelven en unísono, situación análoga a la observada en una de las cadencias con dos sensibles, donde una novena mayor —ámbito correspondiente a dos quintas justas— resuelve en octava.

Eb G $\flat$ ³/C A $\flat$ ⁵/F E
 S la gran ar-pa so-li-ta-ria
 A la gran ar-pa so-li-ta-ria
 T la gran ar-pa so-li-ta-ria
 B la gran ar-pa so-li-ta-ria

Ejemplo 7: Cadencia con cuatro sensibles

El Ej. 8 reúne las cuatro cadencias con cuatro sensibles presentes en el corpus y permite observar las variantes internas del grupo. En la cadencia 8.1, la verticalidad portadora corresponde al acorde Am7/G, y las cuatro sensibles resuelven por movimiento descendente hacia Abm7/Cb. Dos de ellas —tenor y soprano— se desplazan en quintas paralelas (La–Mi → Lab–Mib), mientras que las otras dos resuelven en voces distintas: la sensible del bajo lo hace en la línea del tenor, y la de la contralto, en la del bajo, mediante transferencia de octava.

La cadencia 8.2, correspondiente al Ej. 7, presenta una configuración similar. Dos sensibles —Fa y Do, ubicadas respectivamente en bajo y contralto— resuelven en quintas paralelas descendentes, con desplazamiento registral en el caso de la contralto, mientras que las otras dos —Sol y La, situadas respectivamente en soprano y tenor— convergen hacia el unísono en Sol#, nuevamente mediante transferencia de registro en la soprano.

La cadencia 8.3 introduce una particularidad adicional: la presencia de una verticalidad interpolada entre la portadora de las sensibles y la resolución definitiva. Aunque los mecanismos de resolución de las sensibles se mantienen dentro de los principios interválicos generales del sistema, la incorporación de esta fase intermedia intensifica la tensión previa al cierre. La cuarta justa Sol#–Do#, formada entre tenor y contralto, resuelve en la tercera menor La–Do; mientras tanto, las otras dos sensibles —Do# y Mi, en bajo y soprano— se expanden desde una tercera menor hacia la cuarta justa Do–Fa, con cambio de octava en el bajo.

8.1 8.2 8.3 8.4

S
A
T
B

Am7/G Abm7/Cb $A\flat^5_F$ E C#m (Ebma7/Bb) F Cmaj7 add9 $B\flat^6_{Db}$

Esquema de resoluciones sin cambios de octava:

8.1 8.2 8.3 8.4

- 8.1 *Encuentro*, compases 11 y 12.
8.2 *¡Qué lejos está el cristal de la mañana!*, compases 45 al 47.
8.3 *¡Qué lejos está el cristal de la mañana!*, compases 48 al 51.
8.4 *Encuentro*, compás 25.

Ejemplo 8: Cadencias con cuatro sensibles

En la cadencia 8.4 se observa el comportamiento de tres sensibles que se desplazan ascendente y paralelamente en sus respectivas voces, y de una cuarta sensible que se mueve por movimiento contrario. Las sensibles Do, Sol y Re, ubicadas en bajo, tenor y contralto, respectivamente, forman entre sí una tríada cuartal —en este caso, dos quintas consecutivas— que se desplaza de forma paralela y ascendente. La voz restante, la soprano, resuelve descendentemente y, si bien en el acorde conformado por las sensibles no participa de intervalos perfectos, sí lo hace al resolver, integrándose a la quinta Mib–Sib entre contralto y soprano.

En conjunto, las cadencias con cuatro sensibles representan el grado máximo de saturación resolutive dentro del sistema descrito. La lógica permanece inalterada respecto de los grupos anteriores: la resolución de las sensibles por semitono ascendente o descendente se organiza dentro de un entramado contrapuntístico que privilegia la cuarta justa y sus derivados, al tiempo que incorpora también consonancias imperfectas. La clausura emerge de la convergencia simultánea de todas las voces, confirmando que el principio

estructural de los cierres en los *Madrigales* es fundamentalmente contrapuntístico e interválico.

8. Cadencias con una sola sensible

Dentro del corpus de los *Cinco madrigales* se identifican siete cadencias que presentan una única sensible. Las configuraciones armónicas involucradas en estos cierres son heterogéneas: las verticalidades portadoras pueden adoptar la forma de bicordios, estructuras cuartales o tríadas construidas por terceras, mientras que las verticalidades de llegada alternan entre estructuras cuartales y tríadas mayores o menores. Esta diversidad sugiere que el mecanismo clausal no depende del tipo de objeto armónico empleado, sino del comportamiento interválico que organiza la resolución.

Un ejemplo paradigmático se encuentra en el madrigal “Tú sonríes” —compases 28 a 31; véase Ej. 9—. Allí se observa una cadencia con una única sensible en la voz de contralto: Fa, que asciende por semitono a Fa#. La verticalidad portadora corresponde a una péntada cuartal incompleta, mientras que la de llegada es una tríada de Re mayor en segunda inversión. Aunque solo una sensible articula la resolución, la cuarta justa permanece activa en la conducción de voces: las voces inferiores se desplazan en cuartas paralelas. Este comportamiento —paralelismos de cuartas o quintas justas entre pares de voces— aparece en varias cadencias con una sola sensible.

Este caso permite aislar dos rasgos estructurales característicos de las cadencias con una sola sensible. En primer lugar, la resolución no se dirige hacia la fundamental del acorde de llegada, lo que impide leer el cierre como afirmación de una raíz jerárquicamente privilegiada. En segundo lugar, la péntada cuartal incompleta que porta la sensible y la tríada de resolución no comparten un mismo campo diatónico: la clausura no se construye como tránsito interno dentro de un espacio escalar estable, sino como desplazamiento entre configuraciones pertenecientes a ámbitos diatónicos distintos.

¡Ay de mí!

Ejemplo 9: Cadencia con una sola sensible

Estos dos principios —no resolución a la fundamental y ruptura del campo diatónico— se verifican de manera sistemática en el conjunto de las siete cadencias con una sola sensible. El Ej. 10 presenta un cuadro sinóptico que reúne los enlaces armónicos correspondientes a este grupo. Conviene recordar que, en *Cinco madrigales*, se emplean las doce clases de altura con una notación enarmónica flexible, por lo que esta práctica no siempre explicita de forma inmediata la identidad estructural de las verticalidades; por ello, en los ejemplos analíticos se han reescrito ciertas configuraciones a fin de clarificar su organización interválica.

El Ej. 10.1 muestra una configuración representativa: la verticalidad portadora es el bicordio Re–Sol, en el que Sol funciona como sensible y asciende por semitono a Sol#, tercera del acorde de Mi mayor. Se reiteran aquí ambos rasgos: resolución hacia una nota interna de la tríada y cambio de campo diatónico entre la verticalidad portadora y la de llegada.

Un comportamiento análogo se observa en las cadencias 10.3 —correspondiente al Ej. 9— y 10.7. En la primera, la sensible asciende hacia la tercera de un acorde de Re mayor en segunda inversión (D/A); en la segunda, lo hace hacia la tercera de un acorde de Sol# mayor en primera inversión (G#/B#). En la cadencia 10.5, la verticalidad de llegada corresponde a una estructura cuartal, lo que confirma que el principio organizador no depende del tipo de acorde, sino del movimiento interválico que articula la resolución. La verticalidad portadora de la sensible es una tétrada cuartal que contiene una

cuarta aumentada, una de las pocas verticalidades de estas características presentes en este corpus.

10.1 10.2 10.3 10.4 10.5 10.6 10.7

S
A
T
B

G⁴_D E B⁵ C^{#4}/_E A⁵/_G D/A Gb/Bb Eb/G G⁴/_{F#} E³ Fm Dm B G[#]/_{B#}

10.1 Como el último pájaro de la tarde, compases 30 y 31.

10.2 Tú sonríes, compases 12 al 17.

10.3 Tú sonríes, compases 28 al 31.

10.4 ¡Qué lejos está el cristal de la mañana!, compases 17 al 19.

10.5 ¡Qué lejos está el cristal de la mañana!, compases 23 al 25.

10.6 ¡Qué lejos está el cristal de la mañana!, compases 30 al 32.

10.7 ¡Qué lejos está el cristal de la mañana!, compases 34 al 36.

Ejemplo 10: Cadencias con una sola sensible

En la cadencia 10.6, la nota Lab, perteneciente a una tríada de Fa menor, funciona como sensible y asciende por semitono a la nota La, integrada en un acorde de Re menor como quinta. La resolución se articula mediante un cambio de registro: la altura de llegada aparece en una voz distinta, desplazando el gesto resolutivo hacia el ámbito grave. Este procedimiento no interrumpe la continuidad perceptiva del cierre, sino que la redistribuye entre registros.

Un mecanismo afín se presenta en la cadencia 10.4, donde la sensible situada en la soprano resuelve en el bajo; además, dicha sensible aparece duplicada en el tenor en la misma octava que la nota de resolución. La cadencia 10.2 ofrece, por su parte, una variante descendente: la sensible desciende por semitono de Re a Do#, y tanto la verticalidad portadora como la de llegada son estructuras cuartales.

En conjunto, las cadencias con una sola sensible muestran que la ausencia de resolución hacia una fundamental, la frecuente ruptura del campo diatónico y la flexibilidad registral no comprometen la conclusividad; antes bien, evidencian que el cierre se organiza por la convergencia local de movimientos por semitono.

9. Conclusiones

El análisis desarrollado a lo largo del presente trabajo permite afirmar que la organización cadencial de *Cinco madrigales* de Héctor Tosar responde a un sistema coherente que opera al margen de la lógica funcional tonal. La clausura no se fundamenta en la activación de una dominante ni en la estabilización de un campo diatónico jerarquizado, sino en la convergencia organizada de desplazamientos semitonaes dirigidos hacia las verticalidades de cierre de frase.

En este marco, la exclusión sistemática de acordes cuya estructura se corresponde con la de aquellos que representan la función armónica de dominante en el sistema tonal —mayores con séptima menor y disminuidos con séptima menor o disminuida— constituye la manifestación de una decisión estructural: evitar sonoridades que generen expectativas tonales. En su lugar, la direccionalidad se articula a partir de un principio más elemental y general: el movimiento mínimo por semitono, definido por Cohn como una unidad de *voice-leading work* y que, en el presente análisis, opera como fundamento del cierre (Cohn 2012, p. 6–7).

Desde esta perspectiva, la clausura se construye como el resultado de una convergencia interválica organizada, en la que la recurrencia de la cuarta justa, la quinta justa y sus expansiones —séptima menor y novena mayor— cumple una función relevante en la organización musical de la obra. La tipología de las veintidós cadencias identificadas —siete con una sensible, cinco con dos, seis con tres y cuatro con cuatro— pone de manifiesto no solo la presencia de diferentes densidades resolutivas, sino también la reactivación, en el marco de un lenguaje cromático del siglo XX, de un principio anterior a la tonalidad funcional: la direccionalidad atribuida a las notas en sí mismas, característica de las prácticas medievales y renacentistas.

Sin embargo, el alcance de estos hallazgos no se agota en el plano técnico, sino que esta configuración estructural —que no remite a lenguajes musicales

reconocibles— encuentra una correspondencia profunda con el universo poético de Esther de Cáceres, orientado hacia la interioridad, la contemplación y la evocación de lo trascendente como experiencia de suspensión y revelación. La coexistencia fluida de bicordios de resonancia arcaica, acordes por terceras culturalmente sedimentados y estructuras cuartales asociadas a la modernidad configura una sintaxis que integra pasado y presente sin inscribirse plenamente en ninguno. De esa integración surge un carácter atemporal que dialoga con las imágenes de eternidad y trascendencia presentes en los poemas, de modo que la técnica se vuelve mediación estética.

Finalmente, el estudio permite concluir, en un plano teórico más amplio, que la clausura puede organizarse eficazmente a partir de principios contrapuntísticos e interválicos, como lo muestra el caso de *Cinco madrigales*, donde la direccionalidad musical se sostiene en la configuración interválica del tejido. En estos madrigales, la clausura no constituye la confirmación de un sistema heredado, sino la manifestación de un principio reorganizado: el movimiento de semitono entre voces como fundamento estructural.

Referencias

1. Bent, M. 1972. Musica Recta and Musica Ficta. *Musica Disciplina*, 26, p. 73–100. <<http://www.jstor.org/stable/20532145>>.
2. Caplin, W. E. 1998. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
3. Cohn, R. 2012. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press.
4. Cumming, J. E. 2004. *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Dahlhaus, C. 1990. *Studies on the origin of harmonic tonality*. Princeton University Press.
6. de Cáceres, E. 1935. *Los cielos*. Montevideo: Impresora Uruguay S. A.
7. de Cáceres, E. 1947. *Mar en el mar*. Montevideo: Reuniones de Estudio.
8. Harrison, D. 2016. *Pieces of tradition: An analysis of contemporary tonal music*. New York: Oxford University Press.
9. Hasty, C. F. 1997. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press.

10. Kurth, E. 1991. *Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"*. En L. A. Rothfarb (Ed. y Trad.), *Ernst Kurth: Selected writings*. Cambridge: Cambridge University Press. Obra original publicada en 1920.
11. Maler, A. 2018. *Hearing form in post-tonal music*. Doctoral dissertation, University of Chicago.
12. Reese, G. 1940. *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company.
13. Riemann, H. 1896. *Harmony simplified; or, The theory of the tonal functions of chords*. Londres: Augener.
14. Routley, N. 1985. A practical guide to musica ficta. *Early Music*, 13(1), 59–72. <<https://doi.org/10.1093/earlyj/13.1.59>>.
15. Schoenberg, A. 1979. *Tratado de armonía* (R. Barce, Trad.). Madrid: Real Musical. (Obra original publicada en 1911)
16. Tosar, H. 2020. *Grupos de sonidos*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
17. Tymoczko, D. 2011. *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press.