

Música tonal

Configuraciones gestuales y complejidades

Sergio Balderrabano

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 10-17, septiembre 2015. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

MÚSICA TONAL

CONFIGURACIONES GESTUALES Y COMPLEJIDADES

TONAL MUSIC

GESTURAL CONFIGURATIONS AND COMPLEXITY

Sergio Balderrabano

sergiobald@gmail.com

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de
La Plata | Argentina

Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 18/07/2015

RESUMEN

La posibilidad de comprender que una concepción gestual de una obra musical nos aproxima a concebirla como una unidad compleja es la idea que fundamenta este trabajo. Partimos de miradas totalizadoras sobre las interacciones de todos sus materiales constitutivos, insertas en contextos culturales específicos. Desde estas perspectivas, emergen preguntas en cuanto a aquellos comportamientos musicales que quedan ocultos, invisibilizados, no percibidos. Así, podemos aventurarnos en una escucha musical no guiada, únicamente, por un orden lineal, dogmático y normativo, sino que nos invita a plantearnos otras escuchas que puedan generar metodologías de análisis desconocidas hasta el momento y que nos acerquen a comprender la significación de una obra musical concebida como un emergente cultural.

PALABRAS CLAVE

Análisis musical, gestualidad musical, complejidad, contexto social

ABSTRACT

This work is founded on the possibility of understanding that a gestural conception of a piece of music approaches us to its conception as a complex unit. We base our assumptions on the comprehensive views on the interactions among all its constitutive materials, inserted in specific cultural contexts. From these perspectives, questions related to the hidden, invisible and unperceived musical behavior arose. This way, we can embark on a musical listening which is not just guided by a lineal, dogmatic and normative order, but also invites us to question other types of listening that generate methodologies of analysis that are so far unknown and help us comprehend the meaning of a piece of music as a cultural resultant.

KEY WORDS

Musical analysis, musical gesture, complexity, social context



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Un análisis estructuralista de una obra musical con fundamento en, por ejemplo, la disociación armonía-melodía-ritmo-textura puede ser importante en la etapa inicial de su estudio¹ porque da cuenta de los comportamientos de cada uno de sus materiales constitutivos: aspectos del fraseo y del ritmo armónico, características melódicas, diversas células rítmicas y la construcción textural. Es fundamental tomar conciencia de que dicho análisis fragmenta la relación permanente y simultánea entre los materiales en el contexto de una obra particular. Sin embargo, desde una metodología de análisis, construida en función de la interacción de estos materiales, pueden emerger conceptos que reflejen un tipo de significación de la obra musical.

Desde otra perspectiva analítica, los enfoques que relacionan los materiales constitutivos con el mundo de la cultura a la que pertenecen corren el riesgo de caer en lecturas pseudo hermenéuticas que, en un intento por separarse de los análisis estructuralistas, arriban a enfoques analíticos con dudosas interpretaciones. Ambas consideraciones tienen como fundamento debates teóricos sobre lo que constituye la significación en la música y sobre cómo es comprendida por los oyentes. Al respecto, Leonard Meyer explica:

La primera y principal diferencia de opinión se da entre los que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical y los que sostienen que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Llamaremos al primer grupo los “absolutistas” y al segundo los “referencialistas” (Meyer, 2009: 23).

Es posible superar estas posiciones antagónicas si asumimos que la concepción de una obra musical como una unidad compleja se fundamenta en un proceso perceptual, entendido no como un reflejo de la realidad exterior,² sino como una construcción. Con el término «construcción» no nos referimos a algo dado, externo u objetual, sino a un proceso de construcción continuo, en el que participamos en ámbitos culturales determinados a través de múltiples formas de interacción con el mundo. Esto nos lleva a pensar en que no vemos la realidad, sino que construimos nuestro mundo. No conocemos ni podemos conocer el mundo tal cual es porque, entre otras cosas, no es sino que *deviene*, y también porque sólo podemos conocerlo al interactuar con él. Lo que sí conocemos es cómo somos afectados por esa interacción.

Cuando hablamos de realidad aludimos a todo lo existente, incluso a nosotros como personas y como sociedad. Desde esta perspectiva la realidad puede ser concebida como una unidad compleja, como una confluencia de múltiples fenómenos, cuya comprensión reside en sus conexiones, en sus relaciones entre hechos y procesos. El resultado globalizado de esta comprensión podrá revelar conexiones ocultas, no percibidas, invisibilizadas, es decir, mostrará otras realidades que tienen derecho propio de existencia, pero que, paradójicamente, sólo existen cuando se las descubre. En ese descubrimiento aparece la sorpresa de que «eso» estaba allí pero no podíamos percibirlo, no porque estuviera oculto, sino porque el modo de vincularnos no lo permitía.

EJEMPLIFICACIONES EN OBRAS MUSICALES

Sobre la base de estos razonamientos observaremos, en el siguiente ejemplo, comportamientos compositivos que pueden permanecer ocultos a las miradas analíticas tradicionales [Figura 1].

Figura 1. Sonata para piano en Re Mayor (Hob.XVI:37, I mov.) (1780), Haydn

En nuestras formaciones académicas, el análisis de la frase inicial de la *Sonata para piano en Re Mayor*, de Haydn tiende a centrarse en su lógica de alturas. De esta manera, la conclusión a la que se arriba es que estamos en presencia de una típica frase período, con su posible articulación en antecedente 1 (c.1-2),³ consecuente 1 (c.3-4), antecedente 2 (c.5-6) consecuente 2 (c.7-8) o concebida como un gran antecedente (c.1-4) seguido de su consecuente (c.5-8). El plan armónico que sostiene dicha articulación formal se apoya en las funciones de I-I⁴ (c.1-2), IV6-I6/4-IV-I6 (c-3) y V-I-V (c-4); I-I (c-5-6), IV6-I6/4-IV-I6 (c-7) y IV (II)-V-I (c-8), que responden a la lógica clásica de este tipo de frases musicales.⁵ Además, el cambio de densificación textural en el plano inferior de los compases 5 y 6, dinamiza el estatismo del antecedente 1 y está precedido por el diseño melódico de semicorcheas en la semicadencia al V del compás 4. Estas percepciones y sus lógicas compositivas son fácilmente aprehendidas por un oyente familiarizado con este tipo de texturas.

Sin embargo, algo menos evidente se encuentra en la organización textural⁶ de los compases 1 y 2. El estatismo armónico de I, durante los dos primeros compases, no es sólo dinamizado con las ornamentaciones del plano superior, tanto en términos de apoyaturas (mi-re) y de los trinos breves sobre el sonido mi. También adquiere especial relevancia el cambio de registro del acorde de tónica articulado con duplicación de octava en un registro grave y luego reproducido como tríada una octava más aguda. Esta sutil diferencia registral surge de otra actitud de escucha y coloca al comportamiento registral en un rol muy importante a la hora de dinamizar el estatismo funcional del acorde de tónica.⁸ Basta con volver a tocar el mismo acorde inicial en el compás 2 para percibir la diferencia en cuanto a la oposición dinamismo/estatismo.

Las percepciones registrales mencionadas no pasan desapercibidas si nuestra manera de vincularnos con la escucha de esta frase musical incluye todos los recursos y los procedimientos compositivos y no solamente su lógica de alturas, que construye la típica frase período del siglo XVIII.⁹ Dar lugar a la percepción de esa configuración registral es permitir que varios aspectos, no ligados a las lógicas de alturas, ocupen un lugar importante en la configuración del discurso musical; es percibir otros comportamientos compositivos que inciden en la dinamización del estatismo del campo de las alturas; es concebir la incidencia del espacio registral en la construcción de la frase musical; es estar en contacto con la complejidad del discurso musical.

El desafío que conlleva la concepción de la obra musical como una unidad compleja en nuestras percepciones es el de descubrir y el de ver lo que permanece invisibilizado, lo no percibido, lo oculto, lo intuitivo; es el de ser capaz de escuchar la obra desde paradigmas distintos en los que el orden, lo lineal o lo dogmático, no sean los únicos ejes que guíen nuestra percepción. El desafío es ver más allá de lo aprendido, estar abiertos a experimentar y a buscar recursos hasta ese momento desconocidos; es aproximarnos a su construcción simbólica. Con relación a esto, Carl G. Jung plantea:

Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir

nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol divino, pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia (Jung, 1957: 19).

En los siguientes ejemplos podremos ver un comportamiento compositivo común: el final de una obra articulado con una cadencia¹⁰ V-I en re menor. En una primera aproximación analítica, vemos que el gesto cadencial del tema de Schumann y del de Troilo son similares: ambos poseen saltos registrales en el enlace V-I, en estado fundamental, y posición melódica de octava, en ambos acordes [Figura 2 y 3]. En el coral de Bach, en cambio, la cadencia V-I responde a la lógica de la conducción de voces tradicional: la 7ma de paso en la voz del tenor que se dirige a la 3ra del I, la 3ra del V (sensible ascendente) que se dirige por salto descendente a la 5ta del I construye lo que se conoce como «resolución excepcional», movimiento melódico en las voces intermedias muy utilizado en estos estilos. Otro comportamiento a considerar es el del bajo, salto de fundamentales la-re y la duplicación del re en la voz superior [Figura 4].



Figura 2. «Jäger auf der Lauer», Op.82 No.2, de Escenas en el bosque (1850), Schumann



Figura 3. La última curda (1956), Aníbal Troilo. Tango



Figura 4. Befiehl du deine Wege (1727), Johann Sebastian Bach. Coral

Si bien la percepción del V-I en fundamental tiene, en nuestra cultura tonal occidental, la sensación de conclusividad, la pregunta que puede formularse es si la gestualidad musical de estas tres cadencias es igual. Como material sintáctico, el cifrado V-I unifica la percepción de esas tres cadencias, pero escucharlo como gestualidad, como movimiento que adquiere significación, permite que arribemos a otras percepciones. En el caso de Bach, la cadencia está en función de una afirmación de la tónica principal, recurso típico de una época histórica en la que los procedimientos contrapuntísticos tienden a afirmar al sistema tonal. Sin embargo, en la época histórica de Schumann, las obras musicales ya no requieren de los mismos procedimientos compositivos utilizados durante los períodos Barroco o Clásico. Como sabemos, en diferentes obras musicales, se observan procesos de crisis respecto de la consolidación del sistema tonal.

Particularmente, en el ejemplo de Schumann, la articulación por salto registral del V-I afirma la tónica principal, pero la conducción de voces junto a la gestualidad rítmica, la articulación y la dinámica transforman a esta cadencia en una gestualidad que construye una metáfora sonora de un final categórico y triunfante de un cazador al acecho, coherente con la narratividad poética del ciclo *Escenas en el bosque*. En el caso del tango de Troilo, el V-I puede ser entendido como un recurso cadencial que articula el procedimiento compositivo de cierre formal. Si bien este recurso está pensado sobre la base de siglos de una tradición tonal occidental, el desafío en esta música no es percibir dicha cadencia como una gestualidad afirmativa de un sistema tonal, sino como una gestualidad cadencial formal, coherente con la construcción compositiva de los tangos tradicionales. Para continuar con la relación V-I veamos el ejemplo de *Danzarinas de Delfos*, de Debussy [Figura 5], quien propone un desafío muy interesante: escuchar la relación Fa-Sib¹¹ en el plano inferior, no como una relación cadencial V-I, sino como una sonoridad en sí misma.



Figura 5. *Danzarinas de Delfos* (1901), Debussy. Preludio 1, Libro 1. Final

En el estilo impresionista el concepto de *acorde per se* permite elaborar discursos musicales en los que las estructuras armónicas pueden dirigirse a otras estructuras armónicas, sin estar regidas por las lógicas de los ciclos de quintas tradicionales o por las tensiones estructurales que conducirían a determinadas resoluciones. Si extendemos este concepto perceptual, *acorde per se*, a la sonoridad V-I en el ejemplo anterior, veremos al movimiento armónico Fa-Sib no como un gesto cadencial, sino como una sonoridad en sí misma, como un movimiento armónico *per se*. Percibir la relación V-I como una sonoridad y no como un gesto armónico tradicional de afirmación de una tónica, produce un deslizamiento perceptual de esta afirmación tradicional a las gestualidades de otros materiales no ligados a la lógica de alturas: el contraste dinámico ¹² y el registro grave del acorde tríada de Sib del compás 29, junto a su repetición en *pp*, serán las gestualidades que construyen dicha afirmación. A partir de estos ejemplos, las diferentes maneras de vincularnos con la percepción gestual de la relación armónica V-I construyeron múltiples escuchas que generaron campos de significación diferentes. Tener en cuenta esta relación armónica en su dimensión gestual posibilita, entonces, comprenderla en los diferentes ámbitos culturales e históricos a los cuales pertenece.

Ahora bien, los posicionamientos perceptuales mencionados, que ponen en crisis la concepción teórica de los análisis objetivos, motivan una revisión profunda de la interacción sujeto-obra. En los análisis objetivos esta interacción se fundamenta en una correcta y eficiente aplicación de determinadas teorías y metodologías de análisis. Además, éstos se centran en el mundo de los significantes, de sus materiales constitutivos y de determinadas interacciones. Pero un análisis gestual requiere de un sujeto que se involucre en su dimensión afectiva, sensible, corporal, subjetiva, un sujeto que despliegue su pensamiento metafórico y simbólico y que vivencie otros conocimientos que van más allá de los que emergen de los propios materiales de una obra musical. Como explica Kofi Agawu, se requiere de un sujeto «con una actitud comprometida [...] con las composiciones propiamente dichas más que con las teorías acerca de ellas» (2012: 13).

CONCLUSIONES

Los ejemplos utilizados muestran cómo pueden ser resignificados los tratamientos tradicionales de las disonancias en contextos de música popular y cómo los mismos significantes pueden adquirir múltiples percepciones y significaciones. Entonces, estudiar estos tratamientos escindidos de su historia nos aleja de su origen y de sus múltiples significados discursivos y expresivos, de sus construcciones metafóricas y simbólicas, y nos instala en el mundo de la manipulación de manera estandarizada y estereotipada. Si bien en un momento del análisis musical se torna necesario separar, desunir, aislar y reducir a los materiales que construyen una obra, es necesario, también, construir niveles de integración en el campo de los significantes musicales para arribar a una comprensión más abarcadora de la obra, donde percibirla con sus complejidades sintácticas genere múltiples escuchas y múltiples posibilidades interpretativas.

Estas reflexiones subyacen a nuestra concepción de la gestualidad musical en la cual está implícita la búsqueda de la relación entre los métodos de análisis estructuralistas y los enfoques relacionados con el contexto cultural, para superar la dicotomía análisis duro contra análisis blando (Balderrabano y otros, 2010). Un enfoque gestual restablece lo que desapareció con la fragmentación objetivista: la vinculación entre los materiales constitutivos y sus múltiples campos de sentido. Desde estas perspectivas, el concepto de *gestualidad musical* conduce a una idea trinitaria dinámica, es decir, de interrelaciones mutuas, que no se subordinan entre sí, sino que se nutren mutuamente: materiales-obra-cultura.

Hace tiempo que la ciencia planteó que ni la realidad de las partículas subatómicas ni la física que estudia el universo pueden separarse del observador. Por lo tanto, en todo análisis musical también estará implícita la mirada del sujeto que analiza: los conceptos emergentes remitirán no sólo al objeto concebido, sino al sujeto conceptuador. Este sujeto, que escucha y que analiza, no está dissociado de su propia cultura, de la sociedad en la que vive, de su mirada del mundo, de sus aprendizajes perceptuales, de sus marcos afectivos, de sus subjetividades. Así, resulta interesante comprender que una obra musical, creada en su dimensión cultural, no sólo enfrenta a su totalidad discursiva, sino que percibe un acorde tríada, por ejemplo, como un emergente sonoro de esa dimensión, con su particular producción de sentido.

Si bien esta interacción trinitaria puede generar la idea de algo inabordable, proponemos el desafío de lo inconmensurable y de aventurarnos en el camino de la exploración, más allá de los límites estructurales o de las limitaciones de los significados intrínsecos a una obra musical. El sentido de nuestro esfuerzo no es llegar a respuestas definitivas, sino a vivenciar cómo, frente a lo inconmensurable, percibimos, concebimos, pensamos la realidad que nos rodea. Este tipo de análisis no se fundamenta en un método a priori, sino en la búsqueda de un método elaborado sobre la idea de la diferencia entre simplificación¹³ y complejidad. Tampoco se centra en un único marco teórico que pretende una síntesis totalizante y la llegada a un sistema racional, operativo y ordenador. Lo importante es percibir que, si bien los puntos de partida pueden ser varios, el retorno a ellos estará modificado por el camino de búsqueda. Relativizar las miradas aislacionistas para vincularnos con las interacciones, con las interferencias y con los encabalgamientos polisistémicos, compromete a un sujeto que analiza a un diálogo con ese objeto, que es la obra musical.

Debemos, entonces, concebir al análisis musical, desde las perspectivas gestuales, como un sistema complejo que está subsumido y que, a su vez, subsume a sistemas de pensamientos inscriptos en un polisistema sociocultural, que participan de una nueva totalidad sistémica que engloba a esa obra, al analista y al mundo social al cual pertenece. Esto trae como consecuencia inmediata, la necesidad de que el analista se observe en su relación sujeto-obra y de que revise sus saberes aprehendidos en función de la relación con el contexto social, con la historia y con la cultura, comportamiento que no puede lograr la mirada simplificadora de los métodos estructuralistas tradicionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Jung, C. (1957). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis Caralt.
Meyer, L. (2009). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Música.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Balderrabano, S.; Gallo, A.; Mesa, P. (2010). «El Gesto Musical» [en línea]. Consultado el 8 de septiembre de 2015 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39476>>.

Morin, E. (2012). «El Método I» [en línea]. Consultado el 8 de septiembre de 2015 en <<http://www.edgarmorin.org/libros-sin-costo/81-edgar-morin-el-metodo-i.html>>.

NOTAS

¹ Es pertinente señalar que del sustrato objetivo de este tipo de análisis han surgido convencionalismos necesarios.

² Es indudable que a lo largo del siglo xx comenzaron a crecer los cuestionamientos acerca de que la experiencia humana es individual, que existe un mundo completamente independiente de nosotros y que podemos conocerlo objetivamente. Una de las preguntas centrales en torno a estos cuestionamientos es: ¿cómo un sujeto puede tener una experiencia objetiva?, ¿cómo no darse cuenta de que el conocimiento presuntamente objetivo es apenas un modo humano, entre muchos otros, de experimentar y conocer el mundo? Para los posicionamientos objetivistas, el conocimiento es una representación interna del mundo externo al que se presupone como absolutamente independiente. Ahora bien, desde esa mirada, ¿cuál sería el rol del sujeto? Lo mismo que esperamos de un buen espejo: que el sujeto sea una mera superficie reflectante, que no aporte nada propio a la imagen, que nada delate su existencia. Para reflejar la realidad tal cual es, la propia existencia del sujeto debe desvanecerse. Si aceptamos esta puesta en escena entonces condenamos a la subjetividad humana a ser tan sólo una fuente de distorsión y/o de error.

³ En este trabajo la consonante c, indica compás; por lo tanto, (c.1-2) remite a compás 1 y 2.

⁴ Los números romanos I, II, IV, V, etcétera, remiten a la función armónica, es decir, al rol de los acordes dentro de un contexto musical determinado. Así, en el ejemplo 1 [Figura 1], el I refiere al acorde de re mayor, que es la tónica de esa obra; el V, al acorde de la mayor, que es la dominante.

⁵ La tendencia compositiva de los siglos xvii y xviii se estructuraba en frases musicales simétricas, de 8 o 16 compases, divididos en 4c.+4c. u 8c.+8c., respectivamente. A estas estructuras se las conoce como «frases período».

⁶ Por organización textural entendemos la manera en que un compositor distribuye los materiales musicales en la obra.

⁷ El trino es la ejecución rápida de un sonido y su inmediato superior o inferior.

⁸ El acorde de tónica es el acorde de referencia de una obra musical tradicional. En este ejemplo se concibe al acorde de re mayor como el acorde de tónica.

⁹ Hacer esto implica, en cierta manera, responder a las configuraciones teóricas y perceptuales de los textos de morfología, portadores de un determinado enfoque del análisis musical que permite arribar a respuestas unívocas y certeras.

¹⁰ Una cadencia es un gesto musical que tiene la función de dar cuenta, por ejemplo, del final de una obra musical.

¹¹ La relación de los sonidos Fa-Sib en el bajo remite a la idea de una relación armónica de V-I.

¹² En música, la consonante f (forte, en italiano) remite a que la sonoridad debe ser intensa. Las consonantes pp (pianissimo, en italiano) refieren a que la sonoridad debe ser de poca intensidad.

¹³ De acuerdo con Edgar Morin, los modos fundamentales del pensamiento simplificante se centran en idealizar (creer que sólo sea real lo inteligible), racionalizar (querer encerrar la realidad en el orden y la coherencia de un sistema, prohibirle todo desbordamiento fuera del sistema, tener necesidad de justificar la existencia del mundo confiriéndole un certificado de racionalidad) y normalizar (es decir, eliminar lo extraño, lo irreductible, el misterio) (Morin, 2012).

Cita recomendada:

Balderrabano, S. (2015). «Música tonal. Configuraciones gestuales y complejidades». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 10-17. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.