

Relación entre teoría y experiencia musical: la representación de ilusiones y realidades.

Martínez, Isabel Cecilia.

Cita:

Martínez, Isabel Cecilia (Abril, 2003). *Relación entre teoría y experiencia musical: la representación de ilusiones y realidades. III Reunión Anual de SACCoM. Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/38>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGAb/Sus>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

RELACIÓN ENTRE TEORÍA Y EXPERIENCIA MUSICAL: LA REPRESENTACIÓN DE ILUSIONES Y DE REALIDADES.

Isabel Cecilia Martínez

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

isabelmartinez@fibertel.com.ar

Resumen: El debate acerca de la naturaleza de la música en tanto que *objeto* y *proceso* se halla indisolublemente ligado al análisis de las relaciones entre la Teoría Musical y la Experiencia Musical. En particular, la experiencia que el auditor desarrolla acerca de la estructura musical ha sido y continúa siendo objeto de intenso tratamiento en las últimas décadas. Diversos modelos psicológicos han sido propuestos para dar cuenta de ella, dando lugar al surgimiento de cuestiones vinculadas a la realidad cognitiva de los modelos de la teoría de la música. El hecho de se indague acerca del status psicológico de ciertos constructos de la teoría musical representa, por un lado, el reconocimiento del carácter objetual de la música, y por otro, indica el intento de penetrar en el abismo que separa la realidad física del sonido de la experiencia “oculta” del oyente. En este trabajo se intenta avanzar en el análisis de sus complejas relaciones, considerando el estatus de realidad cognitiva de ciertos constructos de las teorías reduccionales de la música. Se considera que el abordaje de este tipo de relaciones resulta de alto valor en la formación musical profesional, puesto que ayuda a la delimitación de algunos de los múltiples caminos por los cuales es posible orientar la construcción de la experiencia musical y contribuir a la comprensión de la música. Palabras Clave: Estructura Musical – Objeto – Proceso – Experiencia musical – Teoría musical – Ilusión - Realidad.

La música como objeto y como proceso

Música, pensamiento y experiencia son conceptos que se relacionan de un modo aparentemente natural en la cultura de Occidente. El tratamiento de sus vinculaciones ha interesado por igual a teóricos de la música, filósofos y psicólogos desde antaño hasta el presente, revelando una realidad rica en visiones ontológicas alternativas.

Pensar la música significa, por un lado, analizarla como un *objeto* y hacer suposiciones acerca de su estatus, aún cuando su naturaleza objetiva sea puesta en tela de juicio. Al abordarla en su carácter *cósico* se la ubica de algún modo en el afuera, se la dota de una existencia más allá de la circunstancia eminentemente interna, personal.

Por otro lado, la música se manifiesta como un *proceso* que deviene en una práctica de naturaleza algo diferente a la que se realiza en el ejercicio del acto de pensamiento.

En tanto objeto, la música posee límites y asume diferentes formatos, como por ejemplo, la partitura. En tanto proceso, su carácter de cambio permanente interactúa con nuestros intentos de posicionarla, de aquietarla, de *atraparla* al intentar pensarla; se torna en una realidad en perpetuo movimiento, continuamente cambiante y que nos resulta elusiva.

Esta dualidad presenta un problema epistemológico al considerar las relaciones entre la teoría musical y la experiencia musical, que lleva a cuestiones de realidad. El reconocimiento de la naturaleza polisémica de la realidad (Brandt y Metzger 1969) indica que el problema de las relaciones entre ambos dominios necesita ser sometido a constante revisión, dado que poco es lo que se sabe aún sobre él.

El análisis musical como proceso: las percepciones del analista y las percepciones del oyente

Los modelos de análisis que la teoría musical ha ensayado con el objeto de dar cuenta de la estructura de la música son el producto de las construcciones de la mente del analista, ejercicios de pensamiento que observan a la obra en tanto objeto, proporcionando lecturas alternativas de su interior.

Al mismo tiempo, la actividad de análisis puede ser vista como el despliegue de una serie de procesos mediante los cuales el analista, guiado por sus propios insights, realiza un acto de interpretación de dicho fenómeno, el que, en interacción con su entorno temporal y cultural, revela, en última instancia, una ontología personal y social.

Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de las percepciones del analista? Si bien la percepción musical pareciera constituir un problema central en la actividad del análisis musical, es común que a ésta se la diferencie de las percepciones del oyente (Cook, 1990). Algunos analistas abordan a sus percepciones como actos conscientes y voluntarios, y consideran que las dimensiones críticas y hermenéuticas del análisis permanecen inmunes a las influencias de la ciencia cognitiva. En cambio, se entiende a las percepciones de los auditores como procesos involuntarios e inconscientes: éstos han sido y son profusamente estudiados por la psicología de la música.

Pareciera entonces que ambos tipos de procesos resultan incompatibles. Sin embargo, la ciencia cognitiva, como actividad esencialmente humana, constituye también un dominio que se halla influido por los desarrollos de la cultura, esto es, que se encuentra contextualizado en marcos más generales de pensamiento y de comportamiento, los que convierten en algo ilusoria a la distinción entre hermenéutica y hallazgos científicos.

Uno de los problemas para estudiar las diferencias entre ambos tipos de proceso de pensamiento estriba en la dificultad para relacionar los hallazgos del análisis musical con las experiencias de los auditores. Se ha propuesto como solución a esta limitación, que el análisis musical y sus métodos debieran estar soportados por los hallazgos de la psicología cognitiva de la música es decir, que el análisis musical sea considerado un subdominio de la cognición musical (Cross, 1998). Es por ello que desde hace algún tiempo una serie de estudios están dedicados a investigar cuestiones de realidad psicológica de los constructos emanados de los insights del analista.

Por otro lado, un gran número de estudios en el campo de la psicología de la música da cuenta de la ausencia de grandes diferencias entre las percepciones de los músicos experimentados y aquéllas de los oyentes naife, a los que se denomina en los estudios experimentales como la población de no músicos.

La contribución realizada por estudios pertenecientes a otros dominios del conocimiento, como por ejemplo la lingüística, ha dado por resultado la formulación de teorías sobre la experiencia musical, en las que se

hipotetiza que los procesos del auditor guardan cierta similitud con el desarrollo de la competencia en el dominio de la lengua. Así, se han propuesto teorías completas que intentan dar cuenta de esta problemática (Lerdahl & Jackendoff, 1983). Otros modelos teóricos han sido propuestos para explicar la experiencia del oyente en tiempo real (Jackendoff, 1999 ; DeBellis, 1999).

La experiencia musical, si bien de naturaleza personal, puede estar nutrida por la perspectiva del análisis. Cada modelo teórico supone una mirada sobre la estructura musical en la que subyace una ontología musical. En este sentido, a la música pueden serle atribuidas diferentes ontologías. Los conceptos de la teoría musical pueden servir como base para la formulación de hipótesis acerca de las categorías de la experiencia musical, las que luego pueden ser validadas por diferentes metodologías.

Un ejemplo de Análisis Musical

En lo que sigue presentaremos un ejemplo de análisis Schenkeriano (Cadwallader *et al*, 1998) en el que la conducción de las voces por un lado y la teoría de la forma y de la armonía por el otro presentan un caso de estructura que admite diferentes lecturas, en el supuesto de que el acto de su escucha puede activar interpretaciones alternativas, de acuerdo a las ontologías que predominen en la experiencia musical del oyente.

Se trata del comienzo del segundo movimiento del [Concierto para piano y orquesta en La Mayor, K.488 de Mozart](#). (Gráfico 1).

INSERTAR LINK A LA MUSICA



 Gráfico 1. Concierto para Piano K. 488, II, compases 1-12.

Los primeros doce compases constituyen un ejemplo de sucesión de dos movimientos armónicos, uno que conduce al V y el otro que lleva al I, los cuales dividen a la estructura de la sección en dos frases, a la manera de un proceso similar al de la interrupción, pero presumiblemente diferente.

El análisis del antecedente presenta, en una primera aproximación, un movimiento por saltos que dota al diseño melódico de un carácter angular de naturaleza descendente. Sin embargo, una mirada más cuidadosa pone al descubierto una conducción de las voces que -al normalizar los registros de las voces superiores- revela un descenso por terceras, con una continuidad asociada entre voz superior e inferior, y cuya angularidad se manifiesta en la superficie musical por la superposición de las notas La y Fa# mediante una transferencia de registro desde la voz interior, asociada a un intercambio de voces. (Gráfico 2).

(a)

Chord symbols: I, I, II⁶, V₄⁶ = ₃⁵

(b)

Chord symbols: I, I, II⁶, V₄⁶ = ₃⁵

(c)

Chord symbols: I, II⁶, V

Gráfico 2. Mozart, compases 1 a 4: a) y b) Reducciones de foreground; c) Reducción de Middleground.

(Extraído de Cadwallader, 1998)

Asimismo, el análisis pone de manifiesto una línea principal en el registro medio que desciende por grado conjunto desde Do# sobre el I hasta Mi# sobre el V al final del antecedente, contribuyendo a la tendencia general descendente del fragmento.

La estructura armónica de la frase despliega, en la línea del bajo, un patrón común constituido por una prolongación inicial de la tónica que conduce a una semi cadencia por medio de un II6. La tónica inicial es prolongada por medio de la bordadura descendente Mi#, que sostiene a un acorde bordadura. La línea se completa luego hasta el V, dando por resultado la sucesión Fa Mi# Fa Si Do#.

Volviendo al análisis de las voces superiores, vemos, sin embargo, que el Re de la voz superior pareciera no tener relación ni con el descenso por grado conjunto de la línea media ni con el descenso por terceras de las dos voces superiores intercambiadas.

La explicación a esta *aparente* ausencia de conexión estructural debe buscarse en el análisis de un nivel más profundo de la estructura subyacente del fragmento (Gráfico 3).

The image displays two systems of musical notation, labeled (a) and (12), representing a piano score with analytical annotations. Both systems are in the key of D major (two sharps).

System (a): Shows the first system of music. The treble clef staff contains a melodic line starting on D5 (circled), moving to E5, F5, G5, A5, B5, and ending on C6. A bracket labeled "motivic expansion" spans from the first measure to the end. A circled "5" is placed above the first measure. A circled "7" is placed above the final measure. The bass clef staff shows a bass line starting on D4, moving to C4, B3, A3, G3, F3, and ending on E3. A circled "5" is placed above the first measure, and a circled "4" is placed above the final measure. A dashed line connects the D5 in the treble to the D4 in the bass. A horizontal line labeled "I" spans the entire system.

System (12): Shows the second system of music. The treble clef staff continues the melodic line from the previous system, starting on B5, moving to A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, and ending on E4. A circled "12" is placed above the final measure. The bass clef staff shows a bass line starting on D4, moving to C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and ending on F2. A circled "4" is placed above the first measure, a circled "3" above the second measure, a circled "2" above the eighth measure, and a circled "1" above the final measure. A dashed line connects the D5 in the treble to the D4 in the bass. A horizontal line labeled "I" spans the first two measures. Below the bass staff, chord symbols are indicated: "I (VI) bII6" under the first two measures, "V4 7 5 3" under the eighth measure, and "I" under the final measure.

 Gráfico 3. Mozart compases 1-12. a) Reducción de foreground. (Extraído de Cadwallader, 1998).

Por un lado, la nueva presentación del Re en el compás 3 se halla fuertemente asociada a la bordadura del motivo melódico inicial, Do# Re Do#, cuya gestualidad rítmica y melódica *despliega* una sensación de movimiento pendular, de balanceo, tan característica del comienzo del fragmento. Así, Mozart sugiere una conexión entre el Re y el Do# (5) inicial.

Pero es sólo luego de escuchar el consecuente, que entendemos cuál es la función que cumple el Re y cómo puede ser reinterpretado el antecedente a la luz de la organización de la estructura de la frase que lo continúa. (Gráfico 4).

 Gráfico 4. Mozart compases 1-12. b) Reducción de middleground. (Extraído de Cadwallader, 1998).

El análisis del consecuente presenta un comienzo con el motivo inicial del antecedente, transpuesto una segunda ascendente, para retornar en el compás 6 al Do# estructural, que inicia el descenso de la línea fundamental hasta la tónica final del fragmento. Vemos entonces que el motivo inicial Do# Re Do# *atraviesa* el antecedente y se *expande* a lo largo de la frase, delineando una estructura más profunda que dota de continuidad motivico-estructural al fragmento, y que hace *entender* al Re como parte de la expansión motivica mayor a la que se hacía referencia más arriba.

En el contexto de la frase completa, entonces, la línea descendente del antecedente desde Do# sobre el I hasta la semicadencia de Mi# sobre el V, no constituye sino *un movimiento hacia una voz interior* desde el Do# estructural, que *se prolonga* a lo largo de dicho fragmento.

Es recién en el comienzo del consecuente que el Re, mediante la expansión motivica del motivo bordadura en la voz superior, encuentra su conducción como bordadura expandida del Do# inicial.

Así, al quedar asociados los comienzos de ambas frases por medio de la conexión motivica a largo plazo, tanto la tónica inicial como el Do# que inicia la línea principal pueden ser entendidos como una prolongación *a través* del límite del antecedente.

Desde esta perspectiva, la organización armónica I V I, si bien articula el pasaje completo y es responsable de su división en dos miembros, no puede ser entendida como una interrupción. Es precisamente el análisis de la conducción vocal subyacente el que proporciona la respuesta a la unidad del fragmento. Esta última estriba en

el *proceso* motivico desarrollado por Mozart y que mantiene activo al 5 por sobre la primera frase introduciéndolo en la segunda frase, antes de iniciar el descenso de la *Urlinie*.

Nos hallamos entonces en presencia de una estructura subyacente indivisible, frente a una armonía de superficie que articula la frase dividiéndola en dos miembros, los que funcionan como antecedente y consecuente.

Un ejemplo de experiencia musical.

Presentaremos a continuación una visión que contextualiza el análisis presentado desde la perspectiva de la experiencia musical. Es la que proporciona Steve Larson (1997) al hipotetizar la experiencia de la prolongación como una atribución de significado. Su enfoque está orientado cognitivamente en el sentido de contribuir a entender la experiencia de la música en general, y la de la prolongación en particular. Concibe al significado expresivo como la cualidad de la experiencia perceptiva con la estructura musical que permite *atribuirle* movimiento, a partir de la interpretación del interjuego de tensiones dirigidas que se halla contenido en la obra musical, a las que denomina *fuerzas musicales*. Este interjuego se da en todos los niveles de la estructura musical, la que es abordada desde una perspectiva jerárquica.

Las tres fuerzas principales a las que alude son *gravedad*, *magnetismo* e *inercia*.

Gravedad es la tendencia de una nota inestable a descender.

Magnetismo es la tendencia de una nota inestable a moverse hacia la nota estable más próxima.

Inercia es la tendencia de un patrón de movimiento a continuar del mismo modo, entendiendo por *mismo* a la forma en que dicho patrón es escuchado.

El movimiento musical es procesado como un mapeo del gesto físico en un espacio musical. Tanto la magnitud como la dirección de las fuerzas aludidas se derivan de las relaciones entre los componentes de la música, entendida como objeto, y de las percepciones *creativas* de los oyentes, las que consisten en la posibilidad de *crear significado* adscribiendo *consciente o inconscientemente* los sonidos a determinadas categorías.

Se trata de un proceso que permite *escuchar a X como Y*, donde X es un sonido e Y es un significado. El significado que se asigna es dependiente del interjuego entre las fuerzas antes mencionadas. En el caso particular de análisis que nos ocupa se trataría, por ejemplo, de escuchar a Re como una prolongación del Do#.

En el contexto de este enfoque, el significado que se asigna es una propiedad emergente, un rasgo saliente del conjunto, que se deriva del movimiento dirigido desde y hacia determinadas metas, y que se configura en

todos los niveles por medio de las fuerzas antes citadas. Dicho movimiento es el producto de la combinación de situaciones de mayor o menor estabilidad a las que Larson denomina en general *estabilidad contextua* y *estabilidad inherente*.

Operativamente, escuchar una nota como inestable significa *imaginar por anticipado* una nota más estable hacia la cual la primera tiende a moverse, y *anticipar un camino* que la llevará hasta allí. Este último, de acuerdo a las leyes de la proximidad, procede en general por grado conjunto.

Desde la perspectiva de la jerarquía estructural en sus diferentes niveles o estratos, esto significa que una nota, un intervalo, un motivo o un pasaje en un determinado nivel puede ser *interpretado* como un embellecimiento de una nota en un nivel más profundo.

Podríamos ensayar una explicación de atribución de significado estructural al comienzo del Andante del concierto de Mozart utilizando este marco, hipotetizando acerca de la experiencia del oyente sobre los primeros doce compases, con la presentación del motivo inicial y su expansión a través del límite formal. Y esto es lo que haremos en lo que sigue:

El antecedente comienza con un motivo construido sobre la base de la prolongación de superficie del Do# mediante la bordadura superior Re. El movimiento desde Do# hacia Re se experimenta e interpreta como un alejamiento que, potencialmente, puede llevar hacia otra meta o retornar hacia la meta inicial. Pronto se advierte que el alejamiento del punto de origen ha sido sólo momentáneo, no siendo posible sustraerse a su retorno, puesto que la fuerza de magnetismo actúa, reforzada por la gestualidad del patrón rítmico de balanceo pendular no simétrico que presenta el motivo. En lo que resta del antecedente, el movimiento hacia la voz interior es, en parte, el producto de la fuerza de la inercia que, una vez producido el retorno inicial del Re hacia el Do#, continúa el movimiento descendente *en un nivel estructural más profundo*, al que no pueden sino contribuir los saltos encadenados de la mano derecha de la textura pianística, los que son interpretados como *embellecimientos* de superficie de la línea intermedia descendente desde el Do# hasta el Mi#.

El comienzo del consecuente en Re, al reiterar el motivo inicial, transpuesto una segunda ascendente – el cual opera en el nivel de la superficie como un motivo sufijo de Re- no hace sino *reactivar la fuerza* de movimiento ascendente desde el Do# inicial; y esta acción, cuya fuerza se sobrepone a la inercia del descenso anterior en el antecedente, *resignifica* al pasaje anterior como un movimiento subordinado al movimiento más profundo de la prolongación del Do#, contribuyendo a la construcción, en el nivel estructural más profundo, de la conexión mental entre el trazo anterior del Do#, el que se ha mantenido activo siendo retenido mentalmente (Schenker, [1935] –1979) en el transcurso del antecedente, y su continuación natural, el Re. Este último no tarda mucho en retornar hacia el Do#, debido a la fuerza de magnetismo que, luego de un rodeo ascendente y descendente lleva al Re a su meta original, Do#, completando de este modo la prolongación de dicha nota, en un movimiento de fuerzas expansivo que representa la cualidad gestual del motivo inicial en dos niveles estructurales diferentes y que contribuye a la unidad estructural del fragmento, el cual evoluciona luego hasta su resolución final en el compás 12.

DISCUSION

¿Cuáles con las implicancias del análisis en la experiencia musical del oyente?

Una respuesta posible se encuentra en la idea de que a la música pueden serle atribuidas diferentes ontologías, que poseen la cualidad de ser realizadas a través de la experiencia. Bohlman (2001) introduce el concepto de mapas ontológicos, en el sentido de ilusiones que son permanentemente confrontadas y ejecutadas en transcurso de la experiencia musical.

En este trabajo se ha intentado realizar un ejercicio reflexivo acerca de las relaciones entre un modelo de la teoría musical y la experiencia del oyente.

Se ha intentado demostrar que la jerarquía, entendida en términos de conducción vocal subyacente, representa una ontología posible, válida como explicación de la experiencia musical. En el caso analizado se trataba de *escuchar al Re como la prolongación del Do#* a un nivel jerárquico más profundo. La idea de *nota prolongada* es entendida en términos de una *abstracción* (Larson, 1997) la cual es el producto del procesamiento de la estabilidad de un determinado pasaje, y no simplemente como una selección de una nota que se extrae de la superficie musical (Lerdahl & Jackendoff, 1983).

Asimismo, se intentó poner de manifiesto que la experiencia musical del oyente, puede estar constituida por ontologías diferentes, de acuerdo a cómo evalúe los acontecimientos de la superficie musical, y asigne las categorías correspondientes de significado: en nuestro ejemplo, se trataría de evaluar si el oyente experimenta el pasaje como una expansión motivica y entonces *construye una interpretación basada en la conexión entre eventos lejanos en el tiempo* o si atiende al agrupamiento armónico de superficie y entonces *construye una interpretación basada en la segmentación*. Si el oyente atiende a la armonía de superficie, la representación de la estructura provendrá de su experiencia del agrupamiento formal y tenderá a potenciar la separación entre unidades. Si, en cambio, es la conducción vocal subyacente la que prevalece, entonces la representación de la estructura de la obra se verá nutrida por esta *lectura* alternativa de la organización musical y tenderá a potenciar la unidad de la obra.

Se presume que la experiencia musical es el producto de la combinación de estas ontologías, en donde intervienen factores como la frecuentación con los materiales musicales, los estados emocionales, el grado de dominio alcanzado o la diferenciación entre la experiencia personal y la experiencia ajena con la música.

La idea de que la experiencia musical es rica en una variedad de ontologías representa una contribución para el desarrollo de la formación musical. Habitualmente se entiende que la formación musical debiera contribuir a hacer explícito lo que se experimenta de modo implícito, en un intento de desarrollar la comprensión de la música.

El concepto de caminos alternativos que la mente recorre en el transcurso de la experiencia personal con la música, los mapas ontológicos a los que se hacía referencia más arriba, aporta herramientas para concebir a la formación musical como un proceso que puede y debe valerse de ellas para orientar y favorecer el desarrollo de la comprensión de la música.

Al promover una variedad de lecturas posibles sobre el hecho musical, se abre la esperanza de activar con esto la posibilidad de la construcción de una multiplicidad de significados y contribuir así al logro de la validez intersubjetiva en la experiencia con la música.

Dado el alto grado de actividad metacognitiva que representa el desarrollo de la competencia musical, la propuesta que alentamos es que la disponibilidad de múltiples ontologías dota al pensamiento de caminos alternativos para considerar la significación musical y de este modo poder enriquecer la ontología personal de la música.

Referencias

- Bohman, P. (2001) Ontologies of music.. En N. Cook y M. Everist (Eds.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Brandt, L. y Metzger, W. (1969) Reality, what does it mean? *Psychological Reports*, 25, 127-135.
- Cadwallader, A. y Gagne, D. (1998) *Analysis of tonal music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cross, I. (1998). Music Analysis and Music Perception. *Music Analysis*, 17(i), 3-20.
- De Bellis, M. (1999) What is musical intuition? Tonal theory as cognitive science. *Philosophical Psychology*, 12(4), 471-501.
- Jackendoff, R. (1999) *Languages of the mind*. Cambridge: MIT Press.

Larson, S. (1997). The Problem of Prolongation in *Tonal Music*: Terminology, Perception, and Expressive Meaning. *Journal of Music Theory*, 41(1), 101-136.

Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts. MIT Press.

Schenker, H. ([1935] –1979). *Free Composition*. [*Der freie Satz*, trans. E. Oster]. New York. Schirmer Books.

Registro del Concierto en La Mayor, K.488 de Mozart,

Askil, Clara. 1961 compilado en 1998. Philips, 456 826-2