

INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos

Lewis Rowell

Gedisa Editorial
Barcelona 1999

Resumen Realizado por David Chacobo

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE LA MÚSICA

Tiempo. El tiempo es la menos explotada de las dos dimensiones primarias de la música. Los hechos básicos de los ritmos, esquemas rítmicos, metros y signaturas métricas no arrojan mucha luz sobre la forma en que se desarrolla la música y en la que se percibe el tiempo. La propia aparición de nuestra notación rítmica dilata la movilidad dinámica que se oye en la música, y los analistas se han acostumbrado a emplear términos espaciales para conceptos temporales. Parecería más fácil pensar y escribir sobre música como si fuera un “estado” más que un “proceso”.

El concepto de tiempo siempre ha sido elusivo para los filósofos y científicos. Se comprende que la definición de Newton del “tiempo absoluto, verdadero y matemático” no se adecua a lo que se ha aprendido en este siglo, y se han señalado grandes discrepancias entre las medidas de tiempo objetivas y subjetivas. El famoso lamento de San Agustín expresa el problema: “Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Pero cuando se me pide que lo explique, no lo sé”.

Sabemos que las dos series temporales (serie A: antes / después. Serie B: pasado / presente / futuro) juegan un papel crucial en la creación, percepción y memoria de la música. Hay acuerdo general en que el tiempo de la música no es igual al tiempo del reloj. Es un tiempo especial, creado, que comparte muchas propiedades con el tiempo del reloj y que está socialmente aceptado por intérpretes y oyentes.

Tono. Nos referimos aquí a la naturaleza del tono musical, no a las propiedades organizativas de los tonos en el reino de la altura del sonido. El tono es obviamente una manifestación del espacio musical pero en un sentido muy especial. Probablemente los dos hechos tonales más elementales sean nuestra percepción de ellos como “alto” o “bajo” y las cualidades peculiares que nos permiten identificar su fuente, como un piano. Las características técnicas, acústicas, del tono, rara vez se encuentran al frente de nuestras conciencias, es decir, que el tono es la forma y la frecuencia de vibración, la vibración regular como algo opuesto a la vibración no periódica que llamamos ruido. Que los tonos pocas veces son tan simples como la forma en que los visualizamos. Que la estructura compleja de esa vibración produce lo que llamamos timbre. Que los tonos no sólo tienen su origen espacial en el mundo que nos rodea sino que también están lanzados a lo largo de ese continuo espacial único que llamamos altura, y que su forma final es el resultado de una relación compleja entre el material que vibra (cuerdo, objeto percutido, aire encerrado), el implemento que actúa, el ambiente inmediato, el medio transmisor (aire, cable, agua) y el ambiente del oyente. El intérprete tiene en su mente un concepto de lo que él considera “buen” tono y trata de lograrlo con coherencia. Para el oyente, “buen” tono es probablemente lo que ha aprendido como tal.

Papel. La música es un arte social, por lo menos en potencia. En tanto que algunos filósofos argumentan que una obra musical podría, en lo ideal, llegar a la perfección en la mente, este ideal está muy lejos en las condiciones normales a instancias de las cuales se escribe, ejecuta o escucha música.

Algunas relaciones (como interprete-compositor) pueden correr la escala de la intensa admiración a la hostilidad activa. Otros papeles en esta matriz podrían incluir al filósofo, al crítico, al docente, al empresario y a muchos otros interesados en la aplicación funcional de música: sacerdote, terapeuta, *disc jockey* y dentista. La profusión de papeles presenta muchas oportunidades para los problemas filósofos y los conflictos de valores.

La actitud del compositor hacia su propio producto será normalmente muy distinta de la del intérprete o el oyente. Este último considerará a la obra como un producto terminado y por lo general se interesará poco en cómo se llegó a escribir. El compositor, por su parte, ve a su trabajo como la salida y el residuo de un proceso largo y en parte inconsciente, y la pieza puede perder parte de su interés para él una vez que la ha terminado satisfactoriamente.

La notación musical está muy lejos de ser una escritura exacta y jamás se pueden transmitir las intenciones totales del compositor a un ejecutante simplemente por medio de marcas en un papel. Algunos compositores confían en un concepto elusivo al que llamamos “tradicón”, en tanto que otros (como Gustav Mahler) luchan por especificar su escritura por medio de abundantes comentarios verbales. El ejecutante debe confiar en su práctica sus instintos, junto con la notación y, a veces, con un encuentro con el compositor o hasta una audición del registro de otro ejecutante. Los compositores pueden visualizar a sus ejecutantes en un continuo: desde el compositor hasta el mal escenario.

Objetivización. La música es sin duda al menos tangible y la más perecedera de las artes. En lo que se denomina “conciencia primitiva”, la música está muy cerca del hombre, apenas se diferencia del habla y las acciones (obra o danza), y se la puede rodear de objetos cotidianos: un hueso, un plato o un bastón. Pero con el desarrollo de las civilizaciones, se amplía cada vez más la captura de la música en forma verbal, mental o visual en nuestros inseguros intentos de asegurar su repetitividad y resguardarla de la posibilidad de pérdida. La objetivación de estrategias ha incluido al pensamiento, las ayudas mnemónicas, las descripciones verbales, técnicas docentes, notaciones, teorías musicales y tecnología. Aquí hay algunos de los medios por los que la música se ha transformado en (y a veces reducido a) un objeto:

- *Notas fijas, tonos, duraciones temporales y proporciones.* Pensar en un tono musical como una cosa única es el primer paso hacia la uniformidad y la repetitividad impresa. Definir unidades musicales, asignarles nombres, medirlas y contarlas son los actos mentales iniciales que llevan al conocimiento musical.
- *Movimientos y gestos corporales.* Sirven para varias funciones: como ayudas mnemónicas, como acompañamiento para la interpretación ritual, como medio práctico para mantener unidos a los ejecutantes, como expresiones externas de sentimientos internos (rítmicos).
- *Solfeo de sílabas.* Una reducción de tonos al conjunto básico de miembros de escalas funcionales: do-re-mi-fa-sol-la.
- *Sistemas Teóricos.* A medida que las culturas se van haciendo letradas y la música se va convirtiendo en arte, van surgiendo teorías musicales con un conjunto de tópicos, categorías, géneros, escalas y cosas por el estilo.
- *Notaciones.* La historia de las escrituras musicales es a la vez un testamento para la inventiva humana y una demostración de la fragilidad esencial de la música. Cada avance en nuestra capacidad

de anotar la música ha tenido grandes consecuencias sobre la tradición que buscamos representar. La notación ha sido una influencia desestabilizadora del estilo musical.

· *Instrumentos*. Los instrumentos están diseñados para interpretar la música que nos imaginamos. Pero nuestra imaginación puede entonces llegar a limitarse a lo que nuestros instrumentos pueden tocar. Es un proceso circular. Debido a que por lo general conocemos la música a través de la mediación de instrumentos, tendemos a pensar en términos de la sensación y los sonidos de los instrumentos que usamos y oímos. Esta experiencia puede imponer limitaciones.

La música apenas habría podido alcanzar su nivel actual de sofisticación si no hubiera contado con tales medios. Pero es lícito preguntarse cómo se ha visto influenciada la música por las distintas vías estratégicas que empleamos para captarla.

DIONISIOS Y APOLO

Fue el filósofo alemán Friedrich Nietzsche quien eligió los términos *apolíneo* y *dionisiaco* para representar lo que veía como los dos impulsos centrales de la cultura griega. Apolo, presidiendo serenamente a las Musas en el Parnaso, simboliza todo lo que en la vida y el arte griegos es ordenado, moderado, proporcionado, racional, comprensible y claro en su estructura formal. Dionisos, dios del vino y señor de las orgías y el teatro, simboliza todo lo maníaco, extático, desorganizado, irracional, instintivo, emocional. Es decir, todo lo que tiende a sumergir a la personalidad individual en un todo mayor.

Se suele explicar a la palabra *mousike* como un derivado del término colectivo para las Musas, las nueve hijas de Zeus y Mnemosyne (memoria), que eran consideradas dadoras de inspiración y patronas de las distintas artes. Calíope (Hermosa voz) es la musa de la poesía épica y se la representa con una tablilla y un punzón. Clío (celebrar) es la musa de la historia y se la retrata, con un baúl de libros. Erato (encantadora) es la musa de la poesía elegíaca y su instrumento es la lira. Euterpe (deleite), la musa de la poesía lírica y la canción, lleva una flauta. Melpómene (coro) es la musa de la tragedia y se la muestra con una máscara trágica. Polimnia (muchas canciones), la musa de la poesía sagrada, no tiene símbolos especiales. Terpsícore (el encanto de la danza) es la musa del canto coral y la danza y, como Erato, lleva una lira. Talia (festividad), musa de la comedia, usa una máscara cómica. Y a Urania (celestial), musa de la astronomía, se la muestra con un vara y un globo.

Es evidente que la música unía verso, danza, actuación, ritual y liturgia, especulación cósmica y otras ramas de la educación con el arte del sonido. Su gama expresiva incluía tanto el recitado apolíneo de la poesía lírica refinada, acompañada por la lira, cuanto la intensidad emocional dionisiaca de los grandes coros en los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. La música era considerada como algo valioso y desconfiable a la vez: valioso por su capacidad de despertar, complacer y regular el alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes. Pero, a la vez, se desconfiaba de ella por su capacidad de sobreestimular, drogar, distraer y llevar a excesos en la conducta.

Algunos otros valores importantes de la sociedad musical griega: se tenía en mayor estima al músico aficionado que al profesional y el estudio de la música era considerado parte de la educación general. Se solía considerar a la música como algo que servía al texto, y la música exclusivamente instrumental ocupaba un estrato social muy inferior al que ocupaba la música vocal. Los esquemas rítmicos de la poesía se convirtieron en los modelos de los esquemas rítmicos de la música.

Algunos otros viejos valores de la literatura afloran una y otra vez en la música: lo simple es mejor que lo complejo, lo natural es mejor que lo artificial, moderación en todo, se debe buscar la ortodoxia en la música y evitar la originalidad y la novedad. Creatividad no significaba "originalidad". Por lo que podemos deducir a partir de las fuentes griegas, parece claro que la composición era cuestión de gustos, variaciones menores y combinaciones de un repertorio de esquemas rítmico-melódicos comunes, los *nomoi* (leyes). La ortodoxia musical llevaba un claro mandato de legalidad. Se puede ver con facilidad por qué las siguientes fueron consideradas las fuentes principales de la creación artística: proporción abstracta, conocimiento, práctica en la imitación y lo sobrenatural.

Se reconocía a la proporción abstracta (expresada en relaciones numéricas simples) como el principio formal supremo, la escala teórica sobre la que había que desplegar la obra de arte. De modo semejante, se exigía que el artista conociera estas proporciones, la fuente, el material, el auditorio y el objetivo. La imitación era la técnica básica y el criterio por el cual se debía juzgar una obra. Y por cierto que el más racional de los griegos no negaría la presencia de algún agente externo (entusiasmo, inspiración a la locura poética platónica) en el corazón del proceso creativo.

El arquitecto y el escultor quizá podrían escapar a estas tensiones polares entre Apolo y Dionisos representando con destreza formas y proporciones geométricas y la bellezas del cuerpo humano idealizado en piedra y mármol. Ellos podían permanecer sin estar poseídos y negar el papel de la inspiración en su tarea. Pero el músico quedó en el medio, atrapado en las tensiones entre sus dos amos. Quizás el concepto de armonía simbolizaba para él el estado de equilibrio que había de lograr, el balance que se debía encontrar entre lo racional y lo irracional, la forma y la emoción.

Armonía. *Harmonics* era el nombre que los griegos daban a la ciencia de los sonidos proporcionados y *harmoniai* (plural) era el término colectivo usado para sus escalas musicales. La doctrina griega de la armonía se asocia directamente con números, relaciones, proporciones y con la acústica. La armonía era un símbolo del orden universal, que unía todos los niveles del cosmos: los cuatro elementos básicos (tierra, agua, fuego, aire), las formas más elevadas de vida (el hombre) y la estructura del universo (los planetas, el sol y la luna).

El concepto de humanidad en armonía con la naturaleza no es exclusivo del pensamiento occidental, ya que ha sido tema central de la filosofía asiática desde la antigüedad. La característica distintiva de la idea griega de armonía es el grado de integridad con el que se estructuró e integró el concepto en la estructura total del pensamiento estético, moral y político. La armonía para los griegos sirvió como metáfora poderosa de la interdependencia de todas las partes del mundo como ellos lo conocían: los elementos de la naturaleza, las plantas, los animales, la especie humana, el estado, la tierra y el universo formaban una "cadena de ser" continua. Esta visión coordina a lo espacial y lo temporal por medio de la presencia de las tres Moiras, que simbolizan el pasado, el presente y el futuro.

Belleza. Aunque los autores griegos adoptaron varias posiciones sobre lo que significaba *kalon*, por lo general estaban de acuerdo en cuanto a sus propiedades: orden, medida, proporción (en cosas complejas como un templo, estatua u oda). Y unidad, simplicidad, regularidad (en colores, formas y tonos). Una obra de arte compleja debía ser *cognoscible* (medida, limitada, factible de ser atrapada por los sentidos), *bien dispuesta* (con sus partes ordenadas con claridad y de manera adecuada) y *simétrica* (proporcionada, armoniosa, con un balance de parte a parte, formando un todo unificado). El mal arte era resultado del desorden, de la falta de definición o de proporciones adecuadas. *Taxis* (orden) era el concepto formal más poderoso del pensamiento griego y, desde los tiempos de Platón y Aristóteles hasta fines del Renacimiento, se sostuvo que la belleza de forma era el buen ordenamiento de las partes. Dar placer a los sentidos se alineaba en la parte inferior de la lista de las propiedades que hacían bello a un objeto. El concepto griego de la belleza no sólo enfatizaba la apelación formalista del arte sino también la cognoscitiva, la percepción del arte era una forma de saber.

Mimesis. Los primeros autores griegos estaban de acuerdo en que la percepción del arte era un proceso cognoscitivo pero disentían en cuanto a la naturaleza de la actividad mental que surge en respuesta a una obra de arte. Interpretaban la belleza estética de tres maneras principales: *Katharsis*, el arte puede purgar y purificar la mente induciendo una experiencia extática; Puede crear una ficción, una ilusión, en la mente (en especial las artes visuales); y por último, el arte puede comunicar un acto de reconocimiento, de descubrimiento, cuando el que percibe toma conciencia de las semejanzas entre la obra de arte y su modelo (o modelos) de la naturaleza.

El concepto de la música como imitación presenta problemas reales para la filosofía de la música, aunque (como se suele sostener en las teorías estéticas) hay un núcleo de verdad que se puede extraer si se penetra con la profundidad suficiente en la idea. La teoría de la mimesis le niega a la música un ser independiente y supone una fuente o un modelo externos. A partir de esto se presentan muchas otras complicaciones. Y mientras podemos estar de acuerdo con Aristóteles en que “la alegría personal no está en la cosa (imitada)”, la mayor parte de los oyentes preferirá disfrutar del fenómeno musical en sí y no del grado de verdad o de destreza con que éste representa a otra cosa.

El Carácter (ethos). La doctrina del carácter es una mezcla de teoría educativa con psicología y terapia, y supone que la música ejerce efectos poderosos sobre el cuerpo, el alma y la mente, para bien o para mal, inmediatos y residuales. Desarrollar el carácter moral era prioritario para la educación griega, y a la música (en el pensamiento griego posterior) se le asignó un papel central en la formación del carácter. De hecho, como queda establecido en la *Política* de Aristóteles, los objetivos de la música y la educación eran idénticos. En verdad, los griegos escribieron sobre la aplicación de la música en la terapia y la educación como se aplicaría una droga. El suyo era un concepto alopático de la medicina, que prescribía los ingredientes elegidos para contrarrestar los síntomas presentes, dirigido a devolver al paciente a un estado de equilibrio en su salud física y mental.

El lazo de conexión era el paralelo entre el estilo musical y el carácter humano: el estilo musical (en cuanto a los esquemas de texto, melodía, escala, tiempo, metro y ritmo) era la expresión sonora del carácter, ya fuera éste moderado y juicioso, estimulante y exuberante, triste y pesado o relajado e inerte. Para el músico, la mimesis era cuestión de elegir los ritmos, las frases melódicas y los *tempi* apropiados que estuvieran de acuerdo con los efectos que deseaba producir en sus oyentes. El compositor-poeta tenía que ser

capaz de leer la naturaleza humana y representarla. Podía pretender imitar su visión personal del carácter, de la sociedad o de la armonía universal. La presentación más fina (técnica) del objeto más fino daba como resultado la belleza, que a su vez producía la más finas cualidades en el oyente.

Forma, Sustancia y Percepción. La sustancia musical tenía tres partes: los sonidos de la voz, la altura musical y el cuerpo humano. Estas permanecían pasivas e informes hasta su activación por medio de un principio dador de forma que las traducía en lenguaje articulado (poesía), melodía (música) y gesto (danza). Se acuñaron términos como *rhythmizonmenon*, *melodoumenon* y *hermosmenon* para el material “crudo” rítmico, melódico y armónico.

Los autores griegos desarrollaron un extenso vocabulario de términos formales, cada uno de los cuales significaba un aspecto distinto de la forma: la forma dinámica, móvil de la música (*rhythmos*). La forma o conformación visible, externa (*schema*). La forma como orden (*taxis*). La forma conceptual o esencial (*eidos*). Y la forma en general (*morphe*). La música tiene lugar cuando los principios formales de ritmo, armonía y melodía se imponen sobre sustancias neutras (lenguaje, tono musical, el cuerpo), activándolas en una estructura artística dinámica y coordinada.

EL MITO DE LA MÚSICA

El Mito de la Persona. La leyenda del cantante frigio Orfeo proporciona la imagen mítica más familiar del músico. Orfeo como cantor / profeta, capaz de encantar a los animales y desenraizar a los árboles con su música, simboliza el primitivo sentimiento humano de unidad con la naturaleza. Mediante su *katabasis* (el descenso al mundo inferior para traer a su esposa Eurídice de regreso a la tierra), Orfeo ilustra la transformación del mito, partiendo de un mito natural y llegando a otro cultural: la conquista de la naturaleza reemplaza al anterior sentido de unidad.

Sus acciones lo ponen en contacto con cada uno de los reinos míticos (el divino, el humano, el animal, el vegetal, el mineral y el demoníaco) alineándolos a todos en un punto en el tiempo y en el espacio. A medida que el mito avanza, se va centrando en la debilidad de Orfeo: su incapacidad para obedecer las órdenes de Plutón de no mirar a Eurídice y su negativa a gozar de la compañía humana después de la muerte de ella, lo que da como resultado su desmembramiento por una multitud borracha de mujeres tracias. Vislumbramos ahí una fuente para las visiones posteriores del artista: débil, afeminado y / o enajenado de la sociedad. El mito se cierra con la imagen de la cabeza seccionada de Orfeo flotando corriente abajo por el Egeo, inclusive, cantando, hacia la isla de Lesbos, donde su cabeza cantora se convertiría en oráculo y su lira sonaría sin que nadie la ejecutara. El mito ha completado el círculo y Orfeo es uno con la naturaleza otra vez.

Otras referencias musicales celebran a varios dadores o descubridores de música: fabricantes de instrumentos musicales, descubridores de la escala musical (Pitágoras), médicos que curan por medio de la música (el rey David), codificadores de estilos musicales, y una serie de semidioses conocidos por cierta asociación peculiar con la música (krishna). Los símbolos que representan a estos personajes aparecen con frecuencia en la iconografía musical: a Pitágoras se lo muestra tocando un conjunto de campanas o escuchando el sonido de los martinetes, David aparece con su arpa y Krishna con su flauta.

El mito de la música también celebra a aquellos que son recopiladores de música, aquellos que de algún modo son los responsables de hacer que la música sea menos intangible, más permanente. Ellos han creado sistemas para la notación musical (Guido d'Arezzo), han compilado repertorios musicales (San Gregorio), han preservado la herencia de la antigüedad por medio de sus escritos (Boecio) o han estado asociados con alguna otra forma de objetivizar la música. Por eso se los suele relaciona con la rama teórica de la música.

Poder. La creencia en que la música posee un poder extraordinario es tal vez una de las más profundas capas en el mito de la música: poder para suspender las leyes de la naturaleza y superar los reinos del cielo y el infierno. Un sentimiento de maravilla, o a veces de temor, acompaña a la mayor parte de los relatos acerca del poder de la música. En la *Montaña Mágica* de Tomas Mann aparecen dos ilustraciones distintas bien divergentes de estas actitudes.

Las leyendas acerca del poder mágico de la música son tan viejas como la literatura. Orfeo es capaz de domesticar a las bestias salvajes y desenraizar a los árboles con su lira. Anfión construye las paredes de piedra de Tebas con su canto. Josué destruye los muros de Jericó con soplos de trompetas y David cura con su arpa la enfermedad mental de Saúl.

La antigua tradición médica sostenía que la salud (mental y física) era el resultado de la combinación adecuada de los cuatro humores. Cuando estos fluidos estaban desequilibrados, el resultado era la enfermedad. El terapeuta musical tenía que ser consciente de la relación existente entre los niveles de fluido y la personalidad humana, según se reflejaba en la doctrina convencionalizada de los cuatro temperamentos. Según el humor dominante (sangre, flema, bilis amarilla o bilis negra) se podía predecir un temperamento correspondiente (sanguíneo, flemático, colérico o melancólico). No se puede entender por medio de la razón pero la música es un agente dador de vida y salud que se puede aplicar a toda la gama de la experiencia humana.

Transitoriedad. La paradoja más impresionante en el mito es que esta fuerza de tan increíble poder es a la vez infinitamente perecedera, intangible y está en permanente peligro de perderse. Ya que no se la puede tocar o sostener en la mano ni se la puede ver, la existencia real de la música yace en la imaginación y en la memoria. Se puede remontar el significado mítico profundo de la memoria al papel de Mnemosyne como madre de las Musas y a la necesidad de preservar el repertorio antiguo de poesía oral.

El solfeo de sílabas de Guido d'Arezzo tiene una significación muy profunda en la literatura más antigua. Puede aparecer como un medio práctico para aprender música o cantar una melodía a la vista, como símbolos para la escala, como una metáfora del orden y la integridad o inclusive como un lenguaje nuevo.

La dimensión temporal de la música es un rica fuente de imaginería musical. Dado que el tiempo es una dimensión estructural mayor en muchos mitos, no es sorprendente que tenga importancia temática para los autores que describen y se maravillan ante los efectos de la música. El tiempo no es sólo el medio neutral para el desenvolvimiento de la música pero la música superpone su propio tiempo peculiar al tiempo horario. Y el tiempo musical con sus ritmos métricos regulares es una metáfora frecuente para la vida misma, sus estaciones debidas y su curso regular: mantener el tiempo musical es llevar una vida ordenada, en armonía con lo que es apropiado.

Armonía. El concepto de armonía es a la vez la más abstracta y la más grandiosa de todas las metáforas musicales. La combinación de los elementos materiales (tierra, agua, aire, fuego) y las cuatro propiedades de la naturaleza (cálido, frío, mojado, seco), los cuatro humores y los cuatro temperamentos, la música de las esferas, la gran cadena del ser, el macrocosmos y el microcosmos, las correspondencias entre ellas y los tiempos y las estaciones y, finalmente, la sumatoria de todas estas ideas en la imagen de la armonía universal, simbolizada por la música continua y la danza en los cielos.

La armonía es también una metáfora de la salud humana y del equilibrio emocional y mental. Los instrumentos de cuerda suelen simbolizar tal equilibrio y con frecuencia se compara la regulación de la mente, el cuerpo y el alma con la afinación de un instrumento. Estar “afinado” es también estar a tono con la propia parte en un conjunto. El alma debe estar a tono con su propia relación con Dios y con la especie humana.

Los Instrumentos. Las antiguas asociaciones de culto son fuente de muchos de los significados simbólicos que se les asignan a los instrumentos musicales en el arte y la literatura de occidente: la lira y la cítara eran los instrumentos de Apolo, prototipos de los posteriores instrumentos de cuerda y representantes de todos los principios apolíneos: armonía, claridad formal, razón, moderación y objetividad.

Se ha señalado la destacable fusión de las palabras nudo *cor* (corazón) y *cord* (cuerda) en los modernos idiomas indoeuropeos, por ejemplo en palabras tales como *acorde*, *acuerdo* y *concordia*. Muchas cuerdas producen un “acorde”, que suena conjuntamente en armonía. La presentación del mundo como un laúd en la imaginería isabelina evocaba el concepto de armonía universal y su necesidad de una constante afinación precisa.

LA TRADICIÓN EUROPEA HASTA EL AÑO 1600

La siguiente periodización se ha vuelto común para la música y es la que aquí se adoptará:

- *La Edad Media*, definida como el vasto interregno entre el florecimiento final de la civilización antigua y el año 1400, período dominado en Europa Occidental por el feudalismo y la filosofía de la iglesia de Roma.

- *El Renacimiento*, (1400-1600), que trajo la secularización del mundo musical europeo y la difusión por todo el continente de las técnicas flamencas de contrapunto imitativo.

- *El Barroco* (1600-1750), desde el comienzo de la ópera en Italia hasta la muerte de JS Bach.

- *El Clasicismo* (1750-1800), la era de los grandes compositores vieneses: Haydn, Mozart y el joven Beethoven.

Pasaremos rápidamente sobre las tres principales escuelas de pensamiento de la antigüedad tardía: los estoicos, los epicúreos y los escépticos. Pero dos fuertes voces disidentes merecen especial atención, aunque más no sea para recordarnos que el

consenso estético no era universal. Philodemus, autor de un tratado sobre la música en el primer siglo antes de nuestra era, debe ser considerado una de las fuentes mayores de las enseñanzas estéticas epicureistas. Y Sextus Empiricus, un filósofo agresivamente escéptico del siglo II d.C. pareció decidido a hacer añicos la mayor parte de las nociones tradicionales sobre la música en su polémica *Contra los músicos*. Philodemus negó con fuerza las teorías miméticas y éticas de la música. Y Sextus dice que el valor principal de la música es como fuente de placer y distracción. Las contribuciones que ambos hicieron a la filosofía de la música fueron básicamente negativas, pero resultan útiles ahora para fijar posiciones semejantes adoptadas por autores más recientes.

Uno de los tratados helenísticos más influyentes en la historia del arte es la obra breve, aunque destacable, escrita en estilo literario, atribuida a Cassius Longinus de Palmira, *De lo sublime*, del siglo III d.C. El descubrimiento y publicación de esta obra a mediados del siglo XVI esbozaba un intento mayor de definir las cualidades que producen elevación y grandeza en el arte y separar lo sublime de lo meramente bello. Aunque Longinus sólo se refirió a la música de una manera incidental, sus ideas influyeron profundamente sobre la estética de la música. Longinus tomó a la música como modelo y se refirió a la expresión oral como una “música racional” que puede conmover a la mente, y le asignó al ritmo un papel importante en la producción del sentimiento de grandeza.

El tratado más sistemático sobre la belleza en la antigüedad tardía fue el que escribió Plotino, el representante más importante del movimiento neoplatónico, que buscaba codificar las enseñanzas de Platón en un sistema coherente. El camino hacia la belleza absoluta, tanto para Plotino cuanto para Platón, es un ascenso: de la experiencia de la belleza sensual a la contemplación de la belleza intelectual y moral y por fin a aquella belleza que es la verdad misma.

La visión de Plotino de la música como imagen terrenal de la armonía, las proporciones y los movimientos del cosmos eterno (cuando se lo complementa con las doctrinas de la teología cristiana) se convirtió en la explicación común en la Edad Media. Es, a la vez, una fuente importante para las posteriores teorías místicas y románticas de la música como un lazo entre la humanidad y la divinidad, lo finito y lo infinito.

La Edad Media. Se caracteriza por las propuestas de dos grandes autores: San Agustín de Hippo y Santo Tomás de Aquino, que representan las etapas de inicio y término del proceso por el cual los filósofos católicos de la Edad Media llegaron a un acuerdo con la filosofía griega y armonizaron las doctrinas de Platón y Aristóteles con sus propias creencias. Ambos autores compartieron la ambivalencia tradicional de la Iglesia Romana hacia el arte. Desconfiaban de él por sus poderes sensuales creadores de adicción, su énfasis en la belleza terrenal y sus persistentes asociaciones con la cultura pagana. Pero a la vez los atraía su excelencia intrínseca y su capacidad de representar la belleza eterna.

Antes de San Agustín, nadie había elaborado una teoría de la percepción musical, nadie había indagado antes las operaciones de la mente con tan profunda introspección sobre la forma en que recibe, procesa, almacena, imagina y juzga la sensación musical. San Agustín es sin duda una figura sobresaliente en la filosofía de la música y posiblemente el observador más agudo del proceso musical antes de los tiempos modernos. En sus escritos se destacan determinadas cualidades que resultan admirable: honestidad intelectual realista, autoconocimiento, destreza analítica penetrante, introspección psicológica y, sobre todo, un raro encanto por la música, tanto en el nivel sensorial cuanto en el intelectual.

Las contribuciones de Santo Tomás de Aquino a la filosofía del arte son pocas en cantidad pero han influido mucho sobre los autores posteriores. Sus escritos representan a la filosofía escolástica en su período de mayor madurez, un sistema conceptual unificado (Una *summa*) que explicaba la interacción de la naturaleza y el hombre, Dios y el mundo, la acción y el conocimiento, según la doctrina cristiana. Aunque Santo Tomás y los escolásticos anteriores no incluyeron la cuestión estética entre sus tareas mayores, no pudieron evitar considerar tal problema como parte de sus sistema.

Pero la más famosa de las afirmaciones de Santo Tomás sobre la estética es donde establece las tres condiciones necesarias para la belleza: integridad (*integritas sive perfectio*), proporción adecuada o armonía (*debita proportio sive consonantia*), y por último, brillantez o claridad (*claritas*). Se ha analizado y discutido durante siglos lo que quería decir Santo Tomás cuando hablaba de *claritas*. La idea de belleza como luz, resplandor, claridad o color no fue un concepto original suyo. Ingresó al vocabulario formal de la estética en los escritos del platónico cristiano del siglo V, el Seudo Dionisos, que sostenía que la belleza era una emanación, el resplandor del Ser Absoluto. Su fórmula para la belleza era *consonantia et claritas*, armonía y resplandor.

La belleza exige la combinación de armonía (orden, proporción, simetría y demás), unidad y “claridad”, tiene forma como esencia y se la puede percibir de dos formas: directa, por la experiencia sensorial, e indirecta, por la contemplación.

El motete isorrítmico de los siglos XII y XIII incorpora estos valores hasta un grado tal que es tentador exagerar el caso. Esta clase de motete es una composición polifónica para tres o cuatro voces iguales, construida sobre la base de una *cantus firmus factus*, una melodía preexistente tomada del repertorio del canto gregoriano que sirve como viga estructural para la composición. Este canto llano era fragmentado en segmentos melódicos regulares, separados por pausas y cantados en un esquema rítmico rígido y reiterativo de duraciones mayores que las partes superiores. La estructura tonal de la totalidad estaba definida por la modalidad del canto llano, la línea del tenor (literalmente, el que sostiene). Las otras partes se regulaban siguiendo esta línea estructural por reglas estrictas de sucesión de intervalos y movimiento de voces, pero sólo libremente cada una con respecto a la otra (la semejanza de las obligaciones sociales del feudalismo). El motete se escribía en capas consecutivas y el compositor no podía prever el resultado final. Cada voz agregada se convertía en un comentario sobre el canto llano y los acrecentamientos previos, como las glosas y comentarios de los estudiosos monásticos medievales.

La mayor parte de los motetes medievales son anónimos y no se los consideró propiedad de compositores individuales ni como composiciones individuales: se tomaban con libertad materiales musicales de otras obras. Se agregaban o restaban voces, se hacían piezas nuevas sobre viejos cantos incluyendo composiciones preexistentes completas. Parecería que el mundo de la música medieval hubiera sido un cosmos en el que cada composición estaba, en potencia, relacionada con todas las demás por una sustancia y una estructura comunes. El compositor era un artífice, más premiado por su técnica que por su talento.

El sonido ideal en el motete no era una combinación o una fusión sino una mezcla en la que cada voz se destacaba con nitidez y por separado. Esto se lograba por medio del uso de más de un texto (a menudo en distintos idiomas, como francés y latín), la yuxtaposición de textos sagrados y seculares, la interpretación a cargo de virtualmente cualquier mezcla de voces e instrumentos y modelos rítmicos muy incisivos. El motete estaba muy unificado por la presencia del canto llano, la melodía subyacente y los estilos modales rítmicos, el contenido fonético del texto y la idea, a menudo de maneras muy

sutiles. A la música le faltaba un sentido fuerte de dirección tonal, porque las voces agregadas oscilaban en torno del canto llano dentro de la misma escala, empleando un número muy limitado de alturas. El resultado era una sensación de estatismo, de repetición sin movimiento (interpretado como “cambio de lugar”), una música que era más “ser” que “devenir”.

La textura confusa del motete medieval no estaba organizada para poseer claridad de percepción ni sugería al oyente que centrara su atención en uno de los textos superpuestos. Las palabras no se expresaban de manera especial y la obra estaba diseñada para que se la percibiera a través de la contemplación (de la estructura, la representación y el significado). Su sustancia musical era materia preexistente, por lo tanto, no había lugar para la creación. El agrupamiento del material en unidades rítmicas y melódicas arbitrarias revelaba la forma (no de la pieza sino del género) y tan sólo reorganizaba la sustancia musical. La fuente de toda forma era el número, la imposición de un esquema sobre el tono, el tiempo y el texto. Nos podemos preguntar en dónde se debe encontrar la cualidad de *claritas*. Quizás en la intensidad de sentimiento y en la tensión general de los textos combinados o en algún otro de los aspectos cualitativos de la composición.

La mayor parte de los relatos sobre música medieval dan una imagen distorsionada, por centrarse con tanta precisión en la música y el pensamiento de la Iglesia. No importa cuánto dominara la Iglesia la vida y la obra de la Edad Media, no se la puede responsabilizar de toda la actividad musical. La otra corriente musical importante fue la tradición secular de canto solista, incluyendo tanto las canciones de los nobles poetas-músicos (troveros, trovadores y *minnesingers*) cuanto las canciones vulgares de los músicos profesionales de clases más bajas (como los ministriles y juglares). La canción es una constante en la evolución del estilo musical en occidente, con su continuidad temática (amor, alegría, pena, danza, fervor religioso, celebración de las estaciones) y de estilo. Los estilos de canción, con obvias excepciones tienden a favorecer a las tonadas cantables de escala limitada, con esquemas rítmicos simples, textos claros, expresividad emocional, duraciones de frases que no exceden a la del aliento y una textura relativamente clara que expone la melodía vocal y la apoya con un acompañamiento discreto. Las construcciones musicales más elaboradas varían con las modas cambiantes de la época pero las canciones para solista mantienen una destacable semejanza de estructura. Y en muchos ejemplos a lo largo de la historia de la música, la canción secular se caracteriza como uno de los géneros musicales típicos de su era, por ejemplo, la canción de Borgoña del siglo XV, el aria para laúd de la Inglaterra isabelina y el *lied* alemán del siglo XIX.

Poco se sabe sobre la interpretación rítmica adecuada de la música medieval temprana, ya que la notación suele ser imprecisa y muy de difícil de decodificar. Hasta comienzos del siglo XIV, el ritmo musical dependía por completo de los esquemas rítmicos del lenguaje, los tradicionales metros poéticos (yámbico, trocaico, dactílico, etcétera) y los esquemas estructurales de la poesía formal. El resultado fue lo que se denomina “el eterno metro triple de la Edad Media”, apoyado en lo intelectual por sus asociaciones con la Trinidad. La formulación de Felipe de Vitry de un sistema nacional de ritmo musical sobresale como uno de los grandes hitos de la historia de la música: la música se independizó así de los principios de la prosodia, desarrolló una gama mucho más amplia de esquemas y duraciones, estableció metros dobles y triples como iguales y desarrolló una jerarquía más alta de compases, divisiones y subdivisiones de compases, agrupamientos de compases, de frases y niveles arquitectónicos más altos. La teoría medieval de la música se preocupaba mucho por los problemas rítmicos, en especial las nuevas notaciones y su interpretación. Pero las cuestiones acerca de la altura siguieron

ocupando la mayor parte de la atención de los teóricos de la música. Cómo reconocer cada uno de los ocho modos eclesiásticos, guías para la edición de una melodía si estaba mal transcrita y, lo más importante, la articulación del conjunto de normas que regían la combinación de notas en la textura que se conoció como *contrapunto* (en latín, *punctus contra punctus* significa literalmente “nota contra nota”). Fue esta técnica la que haría florecer el estilo musical del Renacimiento.

El Renacimiento. Después de la larga y relativamente estática Edad Media, los años del Renacimiento trajeron una explosión de fresca energía artística, un período de secularización veloz, cambio social, elevada movilidad y desarrollo tecnológico en campos como la impresión musical y la fabricación de instrumentos. El estilo musical se hizo más personal y se esparció rápidamente de país en país, en especial pro medio de los viajes de los compositores holandeses, que llevaron su habilidad contrapuntística a casi todas las cortes europeas. Pero el suelo más fértil para su tarea lo hallaron en Italia, hogar espiritual del Renacimiento, donde las técnicas flamencas se vincularon con una tradición floreciente de canciones nativas y un repertorio soberbio de poesía vernácula. Allí se desarrolló el madrigal italiano durante varias generaciones de compositores dotados en el más típico género musical del Alto Renacimiento.

El estilo musical renacentista fue el producto de una cantidad de cambios significativos tanto en la técnica cuanto en los valores. En tanto que la música medieval estaba confinada a una gama bastante estrecha y se escribía para voces iguales, los compositores del Renacimiento expandieron el espacio musical usable a aproximadamente cuatro octavas. No está claro qué es causa y qué es efecto, pero se pueden notar varias evoluciones relacionadas: la delineación de partes vocales específicas (*cantus, altus, tenor, bassus*) con escalas individuales, el surgimiento del bajo como base de la estructura sonora y un concepto inicial de la armonía, todavía bastante primitivo, pero expresado con una conciencia creciente de sonoridad y acorde, con pasajes ocasionales restringidos al movimiento de acordes, una voz de bajo menos melódica, que más de movía por cuartas y quintas pero por grados y una tendencia a la cadencia en los acordes sostenidos. Dos ideas fueron tomando fuerza consciente en la teoría renacentista: los agrupamientos graduales de los esquemas de escalas modales en los modos mayor y menor y el reconocimiento de la tríada como unidad vertical.

Ya no era indispensable la matriz de un canto llano para una composición musical. Tomaron su lugar las técnicas imitativas que distribuían la actividad musical entre todas las partes y las trataban de igual manera. La estructura musical se convirtió en una serie de “puntos” de imitación separados por cadencias claras y se consideró a la sustancia musical como algo nuevo y único, más que un procesamiento y comentario de materiales preexistentes. En síntesis, se hizo posible la composición “libre”. El elemento unificador era el motivo imitado, que unía a todas las voces en una red polifónica apretada.

Ya no eran operativos muchos de los viejos valores medievales. La preferencia de la Edad Media por una expresión generalizada de una obra musical le dio su lugar a un conjunto de técnicas específicas para expresar palabras, frases y emociones individuales. El concepto de obra o género musical dejó de ser colectivo para convertirse en una serie de trabajos individuales distintos. La construcción musical pasó de una coordinación mecánica de esquemas modulares a un flujo coherente y un desarrollo orgánico. Se le dio estructura rítmica independiente a las líneas individuales, coordinadas de forma libre por el *tactus* (compás) que daba como resultado una rica textura de ritmos cruzados y acentos. Otros valores significativos de la música renacentista incluyen la combinación homogénea de sonidos, el gusto por las sonoridades verticales mantenidas (acordes), las cadencias

articuladas claramente a intervalos regulares, el sentido del ritmo cuidado de la disonancia para proporcionar un ritmo regular de tensión y distensión, y un sentimiento de movimiento y dirección tonal. Una música de “devenir” (opuesta a la visión medieval de la música como el eterno “ser”). La música renacentista fue más una realidad que un símbolo, pensaba para que se la percibiera y disfrutara por sí misma, apelando directamente a los sentidos y expresiva del sentimiento humano. La belleza era una propiedad terrenal de los objetos y existía para dar placer a los sentidos. La música era valorada como un arte autónomo, independiente de la poesía y de la liturgia. La música instrumental se siguió modelando sobre la base del estilo vocal, pero empezaban a evolucionar varios géneros característicos: tema con variaciones, piezas imitativas como el *ricercare* (antecesor de la *fuga*) y piezas rápidas y rapsódicas como la *fantasía* y la *toccatà*.

Los músicos renacentistas fueron tomando cada vez más conciencia de que vivirían en medio de emocionantes tiempos de innovaciones. Joannes Tinctoris, el primer gran teórico del Renacimiento, escribió a fines del siglo XV que “en esta época...las posibilidades de nuestra música han crecido tanto que parece ser un arte nuevo, si lo puede decir así...” y “además, aunque parece más allá de lo creíble, no existe un sola pieza musical, no entre las compuestas en los últimos cuarenta años, que los entendidos consideren valiosa”.

Los años siguientes al 1600 fueron cruciales para la filosofía occidental: la visión del mundo de la Edad Media y el Renacimiento se estaba desmoronando lentamente y había que redefinir las posiciones relativas del hombre, la mente y la música a la luz de los modernos descubrimientos científicos. La investigación filosófica empezó a centrarse en el microcosmos: el individuo, su actitud mental y los medios por los que podía obtener el conocimiento verdadero.

Los métodos de Descartes pueden haber sido racionalistas pero sus opiniones sobre el arte son claramente empíricas y demuestran que la aplicación de los principios racionales a la organización de la música exige una definición profesional. Tal aplicación la llevó a cabo uno de sus más distinguidos sucesores, Jean-Philippe Rameau. Aunque Rameau fue sin duda uno de los compositores más significativos del siglo XVIII (especializado en la ópera y la música para clavicordio), sus contribuciones a la teoría musical son aun más importantes. En una serie de tratados que comenzó con la aplicación de su *Traité de l'harmonie*, Rameau desarrolló gradualmente una teoría comprensiva de la armonía que fue tanto un modelo del pensamiento musical de su época cuanto una afirmación definitiva de que los principios armónicos gobernaron la música entre el año 1650 y 1900.

No es exagerado decir que la historia posterior de la teoría armónica hasta el comienzo del siglo XX consistió en llenar los blancos que Rameau había dejado y en completar algunas de sus observaciones. A él le debemos el reconocimiento del principio de inversión (de acordes y de intervalos), la teoría del acorde básico, la generación de acordes en imitación a la serie de armónicos, la organización de la progresión armónica según el bajo fundamental (la línea imaginaria formada por los sucesivos acordes básicos), la cadencia como centro armónico de la escala, el concepto de IV como subdominante, la relación ente claves mayores y menores, el origen de los acordes de séptima. La preparación y resolución de la disonancia armónica y muchos otros conceptos que se han convertido en hechos aceptados del sistema de armonía tonal. Las ideas de Rameau estaban en un estado de evolución constante, por lo tanto es difícil determinar su posición final sobre un tema dado, pero es dudoso que existan aspectos de la práctica musical del siglo XVIII que él no haya analizado en profundidad.

Primero, él sostenía que las reglas del arte se basaban con firmeza en principios de la naturaleza, hechos acústicos como la serie armónica, cuyo descubrimiento fue anunciado en 1714 por Joseph Sauveu, y las relaciones interválicas derivadas de las excesivas divisiones de una cuerda. Describió la normativa en la armonía musical y sostuvo que la armonía tonal se modelaba inconscientemente según ciertos conceptos innatos: la tensión de la disonancia y el reposo relativo de la consonancia, la tendencia de la disonancia a su resolución, la inestabilidad de los tonos cromáticos, la estabilidad de una tríada simple con su raíz en el bajo, la oposición psicológica básica de claves mayores y menores y los fenómenos rítmicos simples como el pulso, el acento y el metro. Dados estos “hechos”, todo lo que restaba era que la mente dedujera el conjunto completo de leyes armónicas y confirmara su existencia observando la práctica musical. Desde esa época, los teóricos han disentido en la cuestión de si la música es más un producto de la naturaleza legítima o una arte caprichoso, pero inclusive el más empírico de los pensadores no puede negar la influencia de ciertos fenómenos físicos básicos en la estructura de la música tonal.

El Barroco. En la música, dos estilos distintos al racionalismo y el empirismo, recorrieron su camino a lo largo de estos doscientos años: el Barroco, un largo período de desarrollo musical y logros técnicos que alcanzó su cumbre con las obras de JS Bach, Händel, Vivaldi, Telemann, Couperin y muchos otros compositores talentosos. Y el Clasicismo, un corto medio siglo de reducción y consolidación estilísticos, marcado por los logros brillantes de Haydn y Mozart. Como en el Renacimiento, los productos musicales son mejores guías de los valores y las corrientes estéticas dominantes que los escritos de los filósofos.

La mayor parte de las discusiones sobre el Barroco en el arte comienzan con un examen de las varias connotaciones de la palabra: emocionalismo, lo subjetivo, exageración, falta de equilibrio y proporción, manierismo, ilusión y monumentalidad, lo sublime. Después de leer semejante lista (vulgar), uno se puede sentir algo engañado al oír las realidades de la música barroca, pero sólo porque se ha distorsionado nuestra escala de valores (quizá permanentemente) por medio de los productos musicales del Romanticismo del siglo XIX. La gama expresiva de la música barroca es amplia: desde la fría y abstracta polifonía de las sonatas a trío de Corelli hasta el intenso dramatismo de las Pasiones corales de Bach. Pero, en oposición a lo que lo precedió, el Barroco fue, sin duda, una época romántica en la música y comenzó con uno de los mayores trastornos estilísticos de la historia de la música, que no tuvo paralelo hasta comienzos del siglo XX. Una lista de las cualidades contrastantes del Renacimiento y el Barroco presenta una clave precisa de la estética barroca en la música y las artes visuales. El arte renacentista se caracteriza por la preferencia de la simplicidad, la estabilidad, la moderación y el estancamiento y se lo mide en proporciones humanas. Por su parte, el Barroco acentuaba la profusión, la inestabilidad, el manierismo, el movimiento dinámico y favorecía las composiciones basadas en escalas grandiosas.

Los comienzos de la música barroca (alrededor del año 1600) estuvieron marcados por un cambio importante en la organización musical. Del estilo del motete lineal e imitativo del siglo XVI a una nueva orientación vertical de la textura musical, una tendencia a pensar en la música más en términos acordes que como un entretejido de líneas melódicas separadas.

La firme característica de la música barroca es el bajo continuo, una combinación de una línea instrumental baja (ejecutada por un cello, un contrabajo, un fagot u otros instrumentos graves) y un acompañamiento de acordes (en órgano, arpa o laúd). La

actividad melódica se concentró en las partes superiores, solos o dúos de voces, violines, oboes u otros instrumentos melódicos.

Se desarrollaron nuevos principios formales para aprovechar las posibilidades inherentes a la nueva orientación armónica. El sistema de claves mayores y menores pronto cobró vigencia ya fines del siglo XVII sólo quedaban débiles restos de la antigua práctica modal. Las cadenas de claves mayores y menores ofrecían nuevas posibilidades para la forma musical a gran escala: desarrollando el material musical a través de secuencias de claves contrastantes o relacionadas, el compositor podía obtener nuevas dimensiones en la estructura tonal. Las composiciones musicales se hicieron más largas y los compositores se vieron obligados a desarrollar nuevos medios para mantener la unidad y la continuidad en largas duraciones, con la ayuda de la estructura de un texto. Sus soluciones incluyeron la variación continua (a menudo sobre la línea de bajo), formas rapsódicas como la *toccatà*, estructuras secuenciales como la sonata y la suite de danzas, y un nuevo principio formal basado en antítesis y el conflicto entre solo y grupo: el concierto.

Tanto en sustancia cuanto en estructura, el Barroco fue un período de diversificación y diferenciación crecientes. Los compositores eran muy conscientes de su idioma personal y de los estilos nacionales convencionalizados de Italia, Francia, Alemania. Se desarrollaron y diferenciaron géneros específicos: lo sagrado y lo secular, lo vocal y lo instrumental, la música de cámara y el estilo orquestal. El estilo instrumental por fin se liberó de sus anteriores modelos vocales y se comenzó a escribir música de una forma idiomática para los instrumentos para los que estaba concebida. Los estilos de violín, flauta, trompeta y teclado empezaron a sacar todo el provecho posible de los recursos de los instrumentos individuales. Se puede comenzar a ver el surgimiento de las funciones estructurales diferenciadas en el tratamiento que el compositor realizaba del material musical: introducciones, afirmaciones temáticas, continuaciones, transiciones, interludios, interrupciones, desarrollos, reexposiciones y conclusiones. La música se modelaba según firmas convencionalizadas (de lenguaje y de pensamiento) y estaba concebida como un arte retórico.

Los teóricos barrocos también desarrollaron una importante teoría del significado musical: la doctrina de los “afectos”, que sostenía que varias figuras musicales pueden servir (una vez aprendidas) como signos de emociones, pasiones y afectos específicos. Se consideraba a la música un lenguaje emotivo que podía comunicar significados específicos del compositor, a través del ejecutante, al oyente. Pero es vital comprender el significado exacto: la música no estaba pensada para expresar ni para despertar las pasiones sino sólo para significar en un nivel más objetivo que no requería participación subjetiva del compositor, ejecutante u oyente.

En su peor forma, la doctrina de los “afectos” tomó la forma de una clasificación mecanicista de las pasiones, las figuras musicales que las representan y un enfoque altamente estilizado y artificial de la composición musical. Un compositor incompetente o sin imaginación podría enfocar su tarea como si estuviera traduciendo con la ayuda de un diccionario. Los teóricos discutían si se deberían intentar representar las sombras cambiantes de la pasión o atrapar el tono emocional principal de un pasaje. Generalmente, se acordó que cada movimiento musical por separado debía capturar el efecto dominante a presentar, aunque se pudieran desarrollar figuras secundarias (que representarían pasiones accesorias) en el acompañamiento o en los interludios. En su mejor forma, se podía transmitir un mensaje real del compositor al oyente competente. La música podía así proporcionar una combinación de lógica musical intrínseca y significado extrínseco.

Podemos identificar brevemente unos pocos items adicionales en el sistema barroco de valores musicales. El logro de la ejecución se convirtió en un objetivo importante y se alababan mucho tres habilidades en particular. El virtuosismo técnico, la entrega emocional y la capacidad para improvisar. Se preferían los colores instrumentales heterogéneos, combinados con suavidad. Se valorizaba mucho el contraste dramático y se lo corporizaba en contextos tan diversos como la oposición entre solo y *tutti* en el concierto barroco y las escenas de multitudes turbulentas en las Pasiones de Bach. El movimiento, la continuidad y la energía implacable eran los sellos distintivos del ritmo barroco, instrumentados por una línea de bajo conductora, los ímpetus rítmicos proporcionados por las brillantes figuraciones instrumentales, las progresiones armónicas dirigidas y las fórmulas de cadencias estereotipadas que se señalaban por anticipado. Los grandes monumentos de la música barroca (los conciertos orquestales, los oratorios de Händel y las obras corales de JS Bach) emplearon grandes conjuntos: así, la música se convirtió en una actividad social para grandes grupos y se difundió mucho más su ejecución en las grandes salas para grandes auditorios. Un medio social en el que el gusto masivo y las preferencias públicas comenzaron a tener impacto sobre todas las decisiones musicales. La ópera resultó el primer género barroco en convertirse en empresa comercial, pero había signos por todas partes de que llegaba a su fin la ópera del mecenazgo. La estética de la música no podía permanecer no afectada por semejantes tendencias.

El Clasicismo. La era del barroco comenzó con una explosión estilística, pero el advenimiento del período clásico pasó virtualmente inadvertido. Se pueden ver sus comienzos en una simplificación de la textura (en donde una textura de mayor acorde tomó el lugar del lujurioso contrapunto del último barroco), una iluminación del tono casi hasta la frivolidad y la trivialidad (en la fase temprana conocida como Rococó), una manera objetiva y menos emocional que reemplazó al *pathos* subjetivo del Barroco, un estilo musical universal en contraste con los muchos estilos nacionales y los manierismos individuales del Barroco y una tendencia a construir unidades rítmicas más periódicas y un flujo rítmico claramente articulado. El estilo clásico parece haber surgido de un modo espontáneo en varios países pero alcanzó su cumbre en Austria, en las manos de Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven.

En muchos sentidos, la era del Clasicismo vienés sugiere la comparación con un período anterior en la historia de la música. La era de los grandes compositores renacentistas que actuaron alrededor del año 1550 (Palestrina, Byrd, Monte, Lasas y otros). Cada uno de estos grupos sostenía valores que contrastaban fuertemente con los del Barroco. Cada generación de compositores escribía en un lenguaje común, un estilo semiuniversal que revelaba pocos manierismos nacionales o regionales. Cada grupo trabajaba por la claridad de la estructura y el equilibrio y cada uno creaba inspiración nueva a partir de las sonoridades simples, triádicas. Cada grupo tomó a la moderación como un valor estético importante y buscó lograr sus fines con la mayor economía de medios que le fuera posible. Representan dos cimas de estabilidad y altos logros en la historia del estilo musical.

En el medio siglo que comenzó en 1750, se desarrolló un lenguaje musical de tanta solidez que los compositores del siglo XIX hicieron pocos cambios sustantivos. Los compositores románticos, como veremos más adelante expandieron las dimensiones dinámica y expresiva de la música e hicieron uso incrementado del potencial para el cromatismo y la ambigüedad inherentes al sistema de armonía tonal, pero la suya fue una reacción de forma y de grado más que de esencia. Eso ha llevado a muchos investigadores a afirmar que el Clasicismo y el Romanticismo son dos fases del mismo

período: una fase estable y objetiva seguida por otra más dinámica y subjetiva. Ritmo de estabilidad e inestabilidad que parece repetirse en el desarrollo del estilo musical europeo.

Se deben mencionar otros cambios importantes aparte de las preferencias barrocas. Los compositores clásicos idearon una melodía más semejante a la canción, más simple y periódica, en contraste con las múltiples corrientes melódicas intrincadas y entrelazadas del Barroco (en especial del Barroco alemán). Su línea de bajo se convirtió en algo menos activo y más en una base para los acordes sucesivos. Los compositores clásicos favorecieron los géneros de varios movimientos como la sinfonía, el concierto, la sonata y el cuarteto y la idea de una obra musical se desarrolló en un conjunto de movimientos equilibrados y complementarios. Un primer movimiento poderoso e intelectual (siempre en forma sonata-allegro), un movimiento lento lírico, un tercer movimiento con forma de danza y con un final brillante. En tanto que los compositores barrocos se restringieron a un “afecto” por movimiento, los compositores clásicos vieron valor en el contraste emocional y combinaron felizmente elementos líricos y dramáticos en el mismo movimiento. La forma musical favorita del período clásico fue la sonata-allegro, un drama en miniatura de afirmación-conflicto-resolución terminado simultáneamente en dos niveles: el tonal y el temático. La música adoptó entonces uno de los modelos estructurales básicos de la literatura universal: afirmación-oposición-solución. El convencionalismo *tempo giusto* del Barroco resultó demasiado restrictivo para las nuevas tendencias melódicas y rítmicas y los compositores comenzaron a escribir en una amplia gama de ritmos musicales. La dinámica de “terrazas” y los efectos de eco del Barroco fueron, de manera similar, reemplazados, por incrementos y disminuciones graduales en el volumen.

LA SÍNTESIS ROMÁNTICA

Hay ocasiones en la historia del arte en las que el estilo, los valores y el pensamiento están tan bien armonizados entre sí que se puede reconocer una verdadera síntesis cultural. El siglo XIX representó una síntesis semejante. Pero es más fácil sentir que describir este clima cultural, porque consiste en un complejo de ideas, actitudes e impulsos sólo parcialmente articulados. Este capítulo clasifica estas ideas, actitudes e impulsos como se reflejaron en la música, la crítica y la filosofía formal del Romanticismo.

Estos son algunos de los valores importantes del Romanticismo y su impacto sobre la música y el pensamiento musical del siglo XIX: *lo desordenado*, una reacción contra la claridad formal y el racionalismo del siglo anterior. En la música, esto llevó a un “aflojamiento” general de la forma, menores posibilidades de predecir el fraseo y la cadencia, una difusión de los contornos y un “desengache” deliberado de las varias dimensiones musicales (melodía, armonía, ritmo, métrica) con respecto al equilibrio coordinado típico del período clásico.

Lo intenso, un rechazo de la moderación y una afirmación de lo exagerado como impulso artístico de importancia. En la música, esto llevó a altos climas, grandes ensambles y formas expansivas. Pero también a la excesiva síntesis de la emoción y la sustancia musical en miniaturas como la canción de arte y la obra de carácter para piano.

Lo dinámico, una tendencia hacia el movimiento constante, una música más de devenir que de ser, que alcanzó su cúspide en el preludio de *Tristan e Isolda*, de Wagner. Las variadas consecuencias musicales incluyen un énfasis incrementado en la dimensión rítmica, un elevado sentido del movimiento armónico por medio del cromatismo y la

modulación y un sentimiento general de crecimiento en el desarrollo de la línea melódica, el de los temas y la expansión de la sonoridad a través de *crescendi* largos y sostenidos.

Lo íntimo, una tendencia a la introspección y la contemplación de “esencias”. Esta expresión característica es quizá más evidente en lagunas de las sensibles obras para piano de Robert Schumann, según Eusebius, pero también se observa en muchas obras musicales del siglo XIX en su aislamiento deliberado de momentos de intensidad poética silenciada, anticlímax que son tan tensos y poderosamente expresivos como los clímax masivos.

La emoción, que es a la vez un medio y un fin del conocimiento. La razón podría hacer la disección de las partes sin vida pero sólo la emoción podría discernir al todo vivo. La razón podría registrar las apariencias exteriores, pero sólo la emoción podría penetrar en el corazón y en el espíritu. Para comienzos del siglo XIX se estaba de acuerdo en que la música era, entre las artes, la que mejor podía expresar las profundidades de los sentimientos humanos, no en el lenguaje convencionalizado de los afectos sino en acentos más profundos aunque menos definidos. El tipo de comunicación sufrió un cambio sutil: en lugar de la presentación objetiva del símbolo de la emoción, el compositor romántico buscaba purgarse a través de la producción de su obra, una especie de catarsis.

Lo continuo, y podemos agregar *lo infinito*, *lo irracional* y *lo trascendental*, todo antitético respecto del sistema de valores del Clasicismo. La simfonía romántica llegó para corporizar todos estos valores a fines del siglo XIX, por ejemplo la monumental Octava Sinfonía de Mahler (la simfonía de los mil) con su longitud extrema, sus grandes recursos sónicos, su intensidad sostenida, su insistente sentido del flujo dinámico y, en el último movimiento, su adecuación al significado del texto, la escena final del *Fausto* de Goethe.

El color (como opuesto a la forma), con las siguientes consecuencias musicales: un énfasis en el valor sónico de la sonoridad individual, color armónico aumentado por medio del cromatismo y la yuxtaposición de claves remotas y la expansión de la orquesta en un cuerpo más grande y complejo con mayor variedad de timbres.

Lo exótico, llevado a la inclusión de elementos étnicos, el empleo de ritmos de danzas nacionales y regionales melódicos, temas nacionalistas para los libretos de ópera, partituras para instrumentos inusuales y el empleo de textos exóticos para la música vocal.

Lo ambiguo o ambivalente. La enarmonía, en especial en las modulaciones, resoluciones acórdicas engañosas, frases y cadencias elididas, sonoridades largas sostenidas, largos pasajes de tonalidad incierta o inestable, secuencias armónicas y melodías con fondos armónicos ambiguos y ritmo irracional.

Lo único. Variedad de títulos nuevos para las composiciones, tratamiento altamente individualista de los géneros tradicionales, un contenido eidético expandido por la composición simple y la búsqueda de un estilo musical personal en contraste con el estilo más universalizado de fines del siglo XVIII.

Lo primitivo. Evocación de lo primigenio, el bosque y el mar. Se valorizaba a la música por su capacidad para representar la voz antigua de la naturaleza. Un tono o un acorde simple mantenidos. El ejemplo más sorprendente es el preludio orquestral de *El oro del Rin* de Wagner, que pinta el nacimiento del río, un mito genético puesto en música y la armonía simple mantenida durante más tiempo (136 compases) en el repertorio de la música tonal.

Lo orgánico. El organicismo sostiene que las obras de arte son análogas a las cosas vivas en tanto representan los mismos procesos naturales y se desarrollan conforme a los mismos principios naturales. El principio de crecimiento orgánico es inherente a ciertas formas musicales tradicionales, en especial la fuga y la forma sonata

allegro, pero está constreñido por otros impulsos formales. Para Liszt y Wagner, el nuevo principio surge como base rectora para la estructura a gran escala. Se presenta la sustancia básica de la composición con forma de motivos muy maleables que luego se amplifican e intensifican por varios medios, se rodean de nuevos contextos, se combinan con otros materiales, se los sujeta a varias transformaciones rítmicas y tonales que pasan a través de etapas alternativas de estabilidad e inestabilidad, expansión y contracción, conflicto y resolución, en su avance hacia el clímax.

Nunca antes en la historia de la música había habido, un cambio tan masivo en los valores musicales. Mi listado tiende a sugerir que la nueva estética representa un síndrome unificado de la cultura romántica, pero es indudable que muchas tensiones quedaron sin resolver. Entre los archirrománticos y los que estaban temporalmente fuera del movimiento, entre lo teatral y lo íntimo, entre la música descriptiva y la “absoluta”, y varias otras tensiones de la sociedad musical.

La relación entre la sociedad y el artista cambió de un modo dramático en el siglo romántico en lo que respecta a las nuevas condiciones y las nuevas actitudes: la era del mecenazgo se estaba terminando, el compositor debía, ahora, complacer a la clase media para formar una estructura comercial, pero sin comprometer sus propios valores; Los roles del compositor y el ejecutante se hicieron más especializados y, en ciertos casos, se separaron por completo; El romanticismo y la insatisfacción ante la repercusión popular creó hipersensibilidad en muchos artistas provocando el retiro y refugio; Se empezó a reproducir arte para la ocasión especial y para la eternidad, produciéndose menos pero mayores obras; El advenimiento del “arte por el arte” tuvo un fuerte impacto dejando de lado su necesidad y su utilidad, simplemente necesitaba ser.

Ontológicamente, se reemplazó la clasificación de la música en un conjunto de tipos y géneros claros por la idea de la música como un proceso unificado, amorfo y trascendental manifestado por un vasto número de obras individuales, cada una con sus propias reglas. El arte se convirtió en una suerte de sobreexistencia, una categoría superior a la realidad física y más allá del conocimiento racional. Epistemológicamente, la música sólo podía conocerse por la sensación y la intuición. El corazón se convirtió en el órgano de la percepción, ya no lo fue más la mente.

El ejecutante fue cada vez más un intermediario entre el compositor y el auditorio y su papel en la transmisión del significado musical debió sufrir un cuidadoso escrutinio. Y en tanto que los productos musicales del Romanticismo obtuvieron una respuesta generalmente entusiasta de parte del nuevo auditorio de clase media, la brecha intelectual y emocional entre el compositor y su público se amplió, esperando sólo las inevitables consecuencias de la evolución acelerada del estilo musical para despertar la irritación de un auditorio masivo no habituado a semejante ritmo de cambio.

Compositores como Mendelssohn, Saint-Saëns, Brahms, Franck y Dvorak preferían escribir dentro de las restricciones formales de los modelos clásicos (la forma sonata, el tema con variaciones, el rondó, el scherzo y el trío) aunque su música estuviera infundida de un color armónico incrementado y mayor variedad tonal y se encontrara establecida dentro de una escala dinámica y temporal expandida.

PERCEPCIÓN

Es obvio que existen muchas clases de oyentes y es más evidente todavía que los hábitos y las experiencias auditivas de cualquiera están sujetas a variaciones

considerables. La experiencia auditiva es especialmente difícil de describir. No sólo porque cambia en respuesta a diferentes estímulos y condiciones externas, sino porque es una síntesis tan peculiar y personal de nuestros recuerdos musicales tempranos, las huellas dejadas por los instrumentos que podemos haber estudiado, las formas en que se nos enseñó a escuchar, las preferencias y rechazos conscientes, las tensiones físicas y otras respuestas, las asociaciones inconscientes y de cualquier cantidad de singularidades individuales. Colores, sabores, sensaciones táctiles y cosas semejantes.

Edward T. Cone, contrasta dos formas básicas de percepción: la sinóptica y la de aprehensión inmediata. *Sinóptica* significa literalmente “vista lado a lado” y de ningún modo significa logro en un arte temporal tan complejo como la música. La audición sinóptica es, simplemente, audición estructural. Se ocupa de la unidad de toda la composición, su diseño, la forma en que los detalles encajan en el todo, las relaciones entre hechos separados en el tiempo, y depende de la memoria y la expectativa.

La percepción sinóptica toma a la obra musical como objeto pero la forma de aprehensión inmediata responde a la música como proceso. Es aquí donde comienza la mayor parte de las audiciones y mucha gente no supera esta etapa. Si uno busca respuesta inmediata, es obvio que se debe concentrar en la superficie estética. Pero la percepción de una obra musical *como tal* es otra cosa e incluye respuestas directas y demoradas.

Muy poco sabemos sobre la forma en que se adquieren semejantes hábitos auditivos. A la gente que practica la forma “asociativa” de audición le resulta difícil retener su centro auditivo en las características estructurales de la música que oye así como aquellos que practican una percepción más sinóptica encuentran las mismas dificultades para liberar su cadena de asociaciones.

El Objeto Fenoménico. Un oyente hace una reconstrucción (o “coconstrucción”) dentro de sí mismo mientras oye, recuerda o anticipa una pieza musical. Su concepto de una obra individual no sólo está influido por su experiencia sensorial inmediata, sino por todos los hechos que lo forman antes de su experiencia de la composición (biográficos, históricos, intencionales, formales) y la acumulación de toda su experiencia previa con esta obra.

Monroe Beardsley sugirió seis “postulados de la crítica”: la obra musical es un objeto perceptual, es decir, que puede tener presentaciones; las presentaciones de la misma obra musical pueden darse en distintos momentos para personas o grupos de gente diferentes; dos presentaciones de la misma obra musical pueden ser distintas entre sí; las características de una obra musical pueden no quedar reveladas en su totalidad en alguna de sus presentaciones; una presentación puede ser verdadera, es decir, que sus características pueden corresponder a las de la obra real; una presentación puede ser ilusoria, es decir, que algunas de sus características pueden no corresponder a las de la obra en sí.

De todas las habilidades auditivas, esenciales, la más importante es la fusión, la capacidad de percibir como ritmos a los acentos y duraciones sucesivas.

Significado. En su sentido más amplio, implica una especie de asociación entre lo intrínseco y lo extrínseco, lo interior y lo exterior: en el caso de la música, entre los hechos tonales y “algo más”. La palabra *significado* ha estado dando vueltas de una manera tan libre y con tantos sentidos distintos que es importante para nosotros ajustar nuestro pensamiento. Pero también cualquiera sea el significado de la música (si es que algo significa) es vital para nuestra interpretación y su ejecución.

Un tono o una frase musical pueden contener una tendencia lógica (y a menudo lo tienen) pero también tienen valor en sí, no sólo significan sino que son. El diagrama que sigue muestra algunas de las afirmaciones realizadas, aunque no pretende ser una lista exhaustiva:

<u>SUJETO</u>	<u>VERBO</u>	<u>OBJETO</u>
La música o un hecho musical	Significa, Representa, Expresa, Evoca, Imita, Simboliza, Se parece a, Apunta hacia, Se refiere a	Un sentimiento, emoción, un humor, una imagen, una cosa, nada, un proceso, cualidades humanas, otro hecho musical, un tipo de movimiento.

En la actualidad se han popularizado las teorías semióticas sobre el significado musical. En estas teorías se dice que la música funciona como signo que puede ser icónico o no de su objeto (un sentimiento, un proceso, movimiento). Se suele clasificar a las teorías sobre el significado musical en algunos de los siguientes tipos: referencialista, de evocación de imágenes, expresionista, de significación, absolutista, formalista. Sugiero que el problema es más sutil que lo que estas etiquetas aparentan y que sólo se puede describir una teoría adecuada del significado musical por una combinación de verbo y objeto y por medio de un riguroso análisis de las palabras empleadas.

LOS VALORES

Cuando le atribuimos valor a una obra musical o a una de sus propiedades, decimos que tiene, a nuestro juicio, dignidad, merecimiento, que debería ser valorada porque es hermosa, agradable, buena o verdadera. Es difícil organizar los valores musicales en un marco sistemático, principalmente por la forma única en que las varias dimensiones musicales se interpenetran y correlacionan. Un enfoque tradicional en estética es separarlos en *sensuales* y *formales*. Respondemos con gusto a los valores sensuales porque son, en primer lugar, cualitativos y piden una interpretación subjetiva. Tendemos a medir los valores más formales porque son, primariamente, cuantitativos y más abiertos a una verificación objetiva. Existe una relación continua entre lo sensual / cualitativo / subjetivo y lo formal / cuantitativo / objetivo. Los valores son: tonales, texturales, dinámicos, temporales, estructurales.

Con ciertos valores, nuestra forma de percepción se establece por nuestra actitud, hábito o práctica. Con respecto a la textura, la mente musical entrenada puede desentrañar los hilos contrapuntísticos de una fuga de Bach y percibir de un modo estructural en tanto que es más probable que un oyente menos acostumbrado perciba la tela enmarañada como pura superficie tonal y responda de manera sensual. En nuestro esquema no se detallan los valores armónicos, aunque los efectos armónicos están incluidos en los valores tonales y dinámicos.

Valores Tonales. Silencio. Los descansos no suelen ser espacios muertos en la música y determinados silencios están investidos con extraordinarias cantidades de tensión o liberación de energía física. Pueden ser interruptivos o no, medidos con estrictez o libres y pueden ir de la mera puntuación hasta separaciones significativas entre secciones o movimientos.

Tono. Pocas veces somos conscientes de los sutiles detalles de un tono musical simple hasta que nuestra percepción se dirige hacia algún tono expuesto en particular, que podemos separar de su contexto, en contraste con algunos géneros de la música asiática en los que la atención se cnetra en los matices múltiples de los tonos simples. Un tono musical revela propiedades de ataque, distensión, integridad, aliento, vibrato y otros matices sutiles que recompensan bien el esfuerzo.

Acorde. Las sonoridades individuales y los acordes suelen ofrecer propiedades sensuales muy específicas, a veces en aislamiento y otras por su contexto. El valor del acorde en cuestión es una fusión compleja de su ambigüedad, inestabilidad, color instrumental heterogéneo y flujo y reflujo dinámicos, como de las alturas reales.

Timbre. Cualidad tonal o “color” como lo produce la configuración de la onda sonora, la presencia y la intensidad relativa de los armónicos y otros hechos acústicos semejantes. Se debe reconocer al timbre entre los vlaores sensuales más importantes de la música y el placer que sentimos en los varios sonidos instrumentales y los colores característicos de la voz humana se debe colocar entre los máximos placeres de la música. Los sonidos combinados pueden ser uniformes, combinados o mezclados (simultánea y / o sucesivamente) y cada uno es, a su modo, fuente e valor (unidad o diversidad). Ninguna voz o instrumento puede ascender en forma regular a todo lo largo de su registro pero una escala tonal modulada con suavidad es un ideal al que aspira la mayor parte de los interpretes. Cuando el nivel de complejidad excede a nuestra capacidad de procesar los sonidos individuales, nuestra percepción se sobrecarga y responde de manera irracional.

Color Armónico. Sus propiedades estructurales son su capacidad para definir un centro tonal y sugerir movimiento hacia el objetivo, para apoyar y dar forma a la frase melódica, para producir la agradable alternancia entre tensión y distensión a travñes de sus propiedades de disonancia y consonancia, todo ello obtenido mediante la progresión de acordes. Cuando la dimensión armónica es inestable y cambiante nos puede llevar a responder de una manera sensual. Las propiedades efectivas de las claves mayores (interpretadas como felices y exhuberantes) y menores (interpretadas como tristes y patéticas) pertenecen, con seguridad, a los valores sensuales de la música, aunque su status es una cuestión muy controvertida. Se suele describir a las claves con sostenidos como *brillantes, altas e intensas*, mientras que se describe a las que tienen bemoles como *plenas, dulces, bajas y suaves*.

Valores Texturales. Tejido de la música, ya sea que la concibamos / percibamos como una superficie estética o como la urdimbre (altura, eje vertical, simultaneidad) y trama (tiempo, eje horizontal, secuencia) de la fábrica musical.

Simple / Complejo. La percepción de la música como simple o compleja debe estar entre las respuestas más elementales y subjetivas a la música. Complejo sería demasiada información, profusión de distintos tipos de datos sensible, falta de esquema de organización, ambigüedad, inestabilidad o ausencia de un objetivo aparente. La mente busca instintivamente reducir la complejidad percibida, centrándose en un hilo único, imponiendo esquemas y jerarquias a los datos sensibles o fusionando esos datos en una “superficie” unificada.

Suave / Aspero. Lo que oímos como “suave” resulta de los sonidos ligados (*legato*), conectados, donde las transiciones ineludibles entre los tonos están minimizadas, a veces, por el deslizamiento entre altural al que los italianos llaman *portamento*, que es, literalmente, un transporte de un tono de una altura a la siguiente, que estructura una de las ficciones más caras a la música: la ilusión del flujo continuo. La aspereza o texturación

en música es producto de la articulación en *staccato*, ataques de notas, acentos, puntuación rítmica, descansos que interrumpen el flujo musical, yuxtaposición de timbres contrastantes. De hecho, cualquier cosa que dé la noción de discontinuidad.

Delgado / Denso. Se refiere a la cantidad de sonidos simultáneos y su distribución relativa sobre el espectro de altura de grave a agudo. La densidad musical va desde una línea de sólo texturas de más de cincuenta partes.

Orientación. Hacia lo vertical / acórdico o lo horizontal / líneal. En las texturas orientadas hacia lo vertical (homofónico, “de voz igual”) los tonos son dependientes (en cierto sentido), ya que se mueven juntos en acordes o se subordinan a la línea melódica. En las texturas orientadas a lo horizontal (contrapuntístico), las voces demuestran una independencia mayor y se entretajan entre ellas.

Centro / Interjuego. Contraste entre la música en la que nuestra atención se centra en la actividad musical que tiene lugar a lo largo de un plano único (una melodía, una progresión de acordes o un solo instrumental prominente) y la música en la que el lugar de la actividad se desplaza (del agudo al grave, de un instrumento a otro, en forma de diálogo o conversación múltiple que nos obliga a desplazar nuestra atención hacia atrás o hacia delante).

Confusión. Uno de los valores musicales primarios es el sentido de confusión que resulta del entretajido contrapuntístico de melodías, al cual podemos responder primero dividiendo nuestra atención y luego interpretando los hilos enmarañados como superficies cuando su complejidad se hace demasiado grande como para permitirnos seguir cada línea a la vez.

Valores Dinámicos. Junto con los valores tradicionales temporales / rítmicos, estas “formas” representan lo que muchos creen que son los aspectos más visibles de la música. Movimiento, cambio y proceso. Los músicos suelen usar el término *dinámica* en un sentido más técnico, para referirse al nivel del volumen de la música y al muy importante contraste y las modulaciones entre los varios niveles de intensidad.

Climax. El proceso de construcción y que alcanza un alto punto musical, obtenido por alguno de los siguientes medios, o por todos ellos: aumento de la velocidad, aumento del volumen, comprensión de los esquemas y hechos musicales, engrosamiento textural, aumento de la frecuencia de los puntos de ataque musicales, y muchos otros indicios (musicales) que señalan el clímax inminente, ya sea una explosión repentina o una construcción larga y gradual.

Semes Expresivas. Algunos de los semes comunes en la tradición occidental no sólo incluyen a lo lírico y lo dramático sino también a lo trágico, lo épico, lo heroico, lo cómico, lo sagrado, lo cataclísmico, lo apoteótico y quizás hasta también los estereotipos de personalidad tradicionales, como el melancólico, el sanguíneo, el colérico y el flemático.

Tensión / Distensión. Se puede argumentar que el más importante de todos los ritmos subyacentes de la música es el binario de *alternancia*: entre el sonido y el silencio, lo fuerte y lo débil, el flujo y el reflujo, la sístole y la diástole, la estabilidad y la inestabilidad, la ambigüedad y la certeza, la acción y el reposo, la rigidez y la libertad. La tensión puede ser el resultado de la disonancia, la inestabilidad, la ambigüedad, la complejidad, la desviación, la implicancia. La distensión llega con forma de consonancia, estabilidad, certeza o referencia, simplicidad o reconocimiento de la estructura, regreso a la normativa, cumplimiento de la expectativa.

Crecimiento / Caída. Sentimientos de aumento, ímpetu, mantenimiento de la identidad, extensión, ampliación, asimilación, y continuidad, en tanto se oponen a los

sentimientos de disminución, pérdida del ímpetu, abreviación, discontinuidad, pérdida de centro y disolución.

Valores Temporales. Nuestra preocupación se basa en los fenómenos musicales que tradicionalmente se han identificado con la dimensión del tiempo: ritmo, tempo y movimiento.

Ritmo Motor. Quizás el mayor valor temporal básico es el sentido de actividad rítmica regular y vigorosa que oímos en obras, tales como el *Bolero* de Ravel y *Carmina Burana* de Carl Orff, esquemas reiterativos fuertemente acentuados que hacen que los oyentes acompañen con sus pies, tamborileen con sus dedos o tengan alguna clase de respuesta muscular interna para seguir las pulsaciones musicales.

Proporción. La escala temporal de una obra consiste en una cantidad de proporciones o periodicidades entrelazadas, la proporción de pulsación, la de acentos, la de las unidades regulares más cortas de actividad superficial (llamada “referente de la densidad”), las proporciones de esquemas, de frases, la proporción en que se suceden los hechos a lo largo de esta escala temporal y otras periodicidades mayores. El *tempo* no es un juicio absoluto, sino una relación entre alguna proporción seleccionada arbitrariamente en la música (compás) y nuestra noción de lo que queremos decir con términos como *rápido*, *moderado*, *lento* y varios matices a lo largo de la escala.

Logogénico / Melogénico. Son términos acuñados por Curt Sachs, que literalmente significan “nacido de palabra” y “nacido de melodía”. Hablar dos veces más rápido o más lento puede hacer que el oyente pierda el significado, pero la música emplea aumentos y disminuciones de 4:1 y 8:1 en el *tempo*. La jerarquía de lenguaje se puede representar como sílaba-palabra-oración, pero la jerarquía, hasta de la más simple de las piezas musicales, podría con facilidad ser doblemente precipitada. Varios niveles de subdivisiones / divisiones de tiempos / tiempos / compases / frases / agrupamientos de frases.

Libre / Estricto. Es el grado de control temporal (aparente). En la tradición occidental se considera al sentido preciso del tiempo como normativo, con la libertad temporal como una desviación agradablemente expresiva, cosa poco sorprendente en un arte que destaca a los músicos que tocaban en grupos y solían acompañar a la danza.

Movimiento / Estancamiento. Incluye las ideas de continuidad, la proporción de recurrencia regular, la identidad de un tema, la proporción aparente de pasaje a través del tiempo, la dirección hacia un objetivo futuro, nuestra propia maduración temporal en el transcurso de una obra musical y la diferencia de proporción entre nuestros propios cambios de estado y los que se perciben en la música.

Conflicto / Desviación. La música sigue servilmente su curso normal y observa los acentos predecibles pocas veces resulta interesante durante mucho tiempo, a menos que el interés surja como resultado de otras dimensiones de la música. Timbres atractivos, una melodía apremiante u otras cosas por el estilo. La síncope no es sino un ejemplo.

Valores Estructurales. Solemos agrupar al descuido varios significados para los que los griegos habían desarrollado términos especializados, por ejemplo *schema* (forma o diseño externo), *taxis* (esquema y orden interno), *morphe* (forma correspondiente al contenido) y *eidos* (principio causal, forma esencial).

Principio Causal. Es la idea que hace que una pieza sea como es, la visión del compositor de la totalidad. Estas son las cinco principales formas: *estrofico*, una cantidad no especificada de repeticiones exactas de un módulo musical; *variación*, una acumulación de revisiones sucesivas; *girder* (“viga maestra”), una línea musical única que da apoyo a la

estructura; *mosaico*, una obra unida por la yuxtaposición de módulos musicales contrastantes; *orgánico*, una obra musical que se desarrolla a partir de alguna sustancia seminal en la ofrma de un organismo viviente.

Funciones Estructurales. Son los papeles distintivos de los varios componentes formales de la música, cada uno caracterizado por un propósito formal específico y tácticas o conductas tonales / temáticas distintivas. Las funciones estructurales identificadas aquí se toman del repertorio musical que se extienden entre los años 1700 y 1950:

- *Comienzos*, establecen la escala temporal, superan la inercia del silencio, dan centro tonal, preveen el objetivo, el nivel de energía, etc.
- *Finales*, logran un sentido de finalidad apropiado, resumen, refuerzan o dispersan las energías y tendencias tonales y rítmicas acumuladas en le curso de la obra mediante la repetición hiperbólica (cuerdas percutidas e intensidad rítmica), apoteosis (una coda extendida y continuada), duración y regreso al comienzo. Son retóricos como los comienzos.
- *Afirmaciones*. Presentaciones temáticas, que incluyen también la transposición de un tema afirmado a otra clave, registro o instrumento.
- *Transiciones*. Conjunciones musicales entre temas: transiciones graduales, puntuales de refuerzo que imponen un sentido de conexión entre un modulo y otro; e inteludios / episodios, que sirven para separar más que para unir. Las transiciones son inestables en su tonalidad pero los interludios pueden ser estables.
- *Acercamientos*. Pasajes inestables que crean tensión y dirigen la atención hacia el comienzo de una sección siguiente, dejando implícita la llegada inminente a un punto estructural importante.
- *Prolongaciones*. Pasajes cuyo propósito principal es continuar el estilo y el sentido de la sección musical previa, ya sea extendido el dominio de la nota tónica o de la clave o prolongando la misma textura musical, sustancia temática y actividad.
- *Desarrollos*. Pasajes que fragmentan y analizan material expuesto antes, presentando inestabilidad tonal, presentaciones temáticas en claves nuevas, conflicto e interacción, contrastes dramáticos y ambigüedades.
- *Combinaciones*. Pasajes que sintetizan y combinan material antes expuesto, de forma sucesiva o simultánea.
- *Repeticiones*. El regreso de material previo, en especial cerca del fin de una obra y en la tonalidad original.

Tema. Mucha música se organiza en estratos claros de figura y fondo, y acompañamiento o fondo musical más suave. Se pueden exponer los temas,

reexponerlos, trasponerlos, variarlos, desarrollarlos, combinarlos y por fin reafirmarlos. La ambigüedad progresiva, la pérdida de identidad y la recuperación de la identidad y / o del contexto son valores melódicos importantes que suceden en la mayor parte de las obras del período en estudio. Se suele emplear la música atemática en las introducciones, episodios, conclusiones o en otras secciones que enfatizan la continuidad rítmica, la inestabilidad o la textura ligera y diáfana.

Melodía. Es el hilo de continuidad temática. Los valores principales de la melodía probablemente incluyan a los siguientes: exposición (surgimiento de una línea musical); forma (las curvas y contornos distintivos, intervalos y saltos); periodicidad (cómo se articula una melodía por pausas de aliento, cesuras, cadencias, frases, esquemas de rima); tonalidad (centro interno sobre una altura y una escala central); e implicancia (creación de tendencias, ilusión o cumplimiento de expectativas al oyente).

Variación. Elaboración y / o revisión de sustancia musical previa, uno de los procesos más penetrantes en la música de todos los tiempos y lugares, actuando sobre uno de los valores musicales más elementales: el sentido de identidad. Identidad preservada en medio del cambio es quizá la definición más amplia de variación.

Tonalidad. La propiedad referente de la música que establece y actúa sobre la fidelidad de alturas a un tono de referencia (la tónica), una escala y a veces toda una red de relaciones de altura.

Tema con Variaciones. Uno de los planes formales más populares de la historia de la música desde el Renacimiento, que destaca estos valores:

Identidad Preservada en Medio del Cambio, en que ciertas características del tema (melodía, bajo, progresión armónica, estructura de frase) se retienen en las sucesivas variaciones, produciendo así unidad en la variedad.

Ingenuidad, en que la habilidad del compositor al crear nuevas variaciones está constantemente en exhibición y se convierte en uno de los objetivos principales de la pieza.

Amplificación, en la que las características del tema están sujetas a una ampliación progresiva.

Profusión, gusto por la abundancia de tratamientos nuevos e interesantes en cada variación del tema.

Acumulación, en la que las variaciones son una estructura paratáctica (no sintáctica), y hacen su efecto por un proceso aditivo.

Integridad, las obras musicales de mayor éxito nos convencen de que han obtenido una cierta *gestalt* y están en verdad completas.

Jerarquía limitada, se puede subdividir al tema mismo y cada una de sus variaciones en los niveles jerárquicos usuales (secciones, frases, compases, tiempos, divisiones y subdivisiones de tiempos)

Temporalidad, el tiempo de un tema con variaciones a secuencial, constante, cíclico (ya que cada variación vuelve a empezar, modular, direccional aunque no especialmente teleológico, ya que no hay objetivo particular a la vista ni punto especial alguno por el que se espere llegar a un objetivo.

Estancamiento tonal, las variaciones suelen no depender de las claves contrastantes y de las relaciones de claves para su estructura general, la variedad armónica y la textural se consideran más importantes que la variedad tonal.

Fuga. Un género contrapuntístico para teclado que surgió a fines del Renacimiento y se desarrolló como una de las formas más características del Barroco:

Economía, sacar mucho de poco. Las fugas son composiciones ajustadas en extremo y se suele desarrollar toda la composición a partir de la estructura distintiva interválico / rítmico del sujeto.

Inteligencia, evidente u oculta. Escribir una fuga exige destreza en el contrapunto y habilidad para mantener el progreso inexorable de la obra.

Confusión, un sentimiento agradable de inmersión en un proceso que avanza en medio del tejido complejo de la textura musical.

Identidad Preservada en Medio del Cambio, pero en un sentido distinto que en el tema con variaciones. La identidad en una fuga es una línea musical única (sujeto) rodeada por un contexto en cambio constante. La identidad del sujeto se afirma de manera intermitente, y desaparece por cortos períodos y luego reaparece.

Imitación entre las varias partes, obligándonos a escuchar de una forma oblicua o diagonal, haciendo una conexión mental entre el mismo hecho musical expuesto de manera sucesiva y superponiéndolo en las diferentes partes.

Continuidad, un sentido de movimiento inevitable y perpetuo a un promedio de velocidad regular. El movimiento que percibimos en una fuga es el resultado de la actividad rítmica constante distribuida entre las varias partes y el ritmo de nivel de superficie de disonancia / consonancia que ayuda a que la obra avance.

Interjuego tonal, en tres etapas sucesivas: exposición en la tonalidad principal, movimiento hacia y entre tonalidades relacionadas y, por fin, reafirmación de la tonalidad principal.

Combinación, la solución de un rompecabezas musical aparente, uniendo varios elementos temáticos en nuevas combinaciones, lo cual se da con mayor frecuencia a medida que la pieza se va acercando a su fin.

Sonata. Estructura compleja desarrollada durante el período clásico por compositores como Haydn, Mozart y otros:

Argumento, un ciclo dramático de establecimiento (exposición), conflicto (desarrollo) y restauración (reexposición) análogo a uno de los principios estructurales penetrantes en el drama occidental.

Estructura (sintáctica) paralela, entre la exposición y la reexposición desviándose por medio de varias extensiones, inserciones, abreviaciones y distintas tácticas tonales.

Diferenciación de funciones estructurales, comienzos y finales múltiples, exposiciones diferenciadas de las transiciones, desarrollos, llegadas, retrasos y acercamientos.

Procesamiento del material musical, en especial en la sección de desarrollo, en la fragmentación y combinación de varias formas ingeniosas.

Predecibilidad, la estructura de la forma-sonata sugiere muchas posibilidades para estimular y engañar a la expectativa, confrontando al presente inclusive con el recuerdo del modelo pasado.

Estabilidad e inestabilidad, un ritmo que recorre toda la obra pero en especial en el gran esquema de exposición (estabilidad / inestabilidad contrastadas), desarrollo (mucho inestabilidad) y reexposición (estabilidad recuperada).

Promedios de movimiento variable, correlacionados con niveles de tensión irregulares y áreas alternantes de actividad alta y baja.

Conexión, entre hechos musicales intermitentes o muy separados. Más que cualquiera de los otros planes formales tradicionales, la forma-sonata suele causar efecto por medio de la memoria a largo plazo, la anticipación a largo plazo y los procesos sintácticos complejos.

Concierto. Género de varios movimientos que se desarrolló durante el Barroco y desde entonces ha mantenido su popularidad.

Solo, presenta un solista o un grupo de solistas y proyecta la personalidad musical del ejecutante.

Interjuego, entre solo y grupo: oposición, alternancia, combinación, melodía proyectada contra un fondo, etc.

Atletismo, presentación de técnica virtuosa, en especial en las cadencias brillantes para solistas.

Superposición, de los valores antes mencionados sobre los esquemas y valores estructurales de otras formas musicales como el rondó, la forma sonata, el tema con variaciones y las formas parciales menores.

Diseño de varios movimientos, ciclos de primeros movimientos moderadamente rápidos y atléticos, segundos movimientos lentos y líricos, finales rápidos y brillantes.

Valores Penetrantes. Los tres cánones generales son los de unidad, intensidad y complejidad. Como ejemplos de *unidad*, tenemos a la tonalidad, el ritmo motor, la jerarquía y los varios principios estructurales. De *complejidad*, el interjuego, la confusión, la ambigüedad, la desviación y el conflicto. De *intensidad*, el clímax, el crecimiento, el atletismo y algunos valores tímbricos. La unidad, la complejidad y la intensidad se pueden obtener por varios medios y presentar en grados variables de una cultura o período a otro, pero casi no se puede discutir su existencia como niveles críticos objetivos. Una obra, si ha de satisfacer, debe tener la coherencia suficiente como para pasar la prueba de la unidad, la variedad suficiente como para satisfacer el canon de complejidad y el color suficiente como para soportar la demanda de intensidad.

Guías para la Excelencia en la Música. El orden propuesto no indica prioridad, ya que es el conjunto total lo que importa. La atracción de una composición particular puede descansar sobre otros valores acerca de los cuales no hay consenso discernible. Pero si todas las cosas son iguales (y jamás lo son) es más que probable que una composición merezca una calificación de excelente si:

- Resulta a la percepción como una estructura unificada y coherente.
- Su estructura se articula y equilibra con claridad (es proporcionada).
- Es completa y cumplida.
- Es jerárquica.
- Es centrada, típicamente por algunos medios tonales, de modo que la mente se dirija a través de la estructura distintiva de la obra.
- Es perceptiblemente temática.
- Imparte un sentido de movimiento, continuidad y cambio dinámico.
- Tiene una superficie texturada
- Está “saturada” sónicamente, es rica en intensidad y color tonal.
- Evita la autocontradicción (por ejemplo, armado de texto pobre, uso torpe del medio, incoherencias inútiles del lenguaje musical)

- Presenta un equilibrio adecuado entre:
 - a) unidad y variedad.
 - b) simplicidad y complejidad.
 - c) la expectativa frustrante y la gratificación inmediata de la expectativa.
 - d) fines y medios.

Se entiende, como consecuencia, que la mejor ejecución es la que mejor articula las propiedades de equilibrio y excelencia. Las exigencias de estructura jerárquica, superficie texturada y saturación tonal parecen ser las que más discusión provocarán, pero sostengo que estos valores *son* parte del consenso cultural aunque no se puede especificar el tipo y grado precisos de jerarquía, textura y saturación. La exigencia de centro es, tal vez, la más confusa, pero se la puede afrontar de varias maneras y no se la debe igualar con la tonalidad, según su definición tradicional. El centro puede ser el resultado de un conjunto distintivo de timbres, texturas o formas de organización del espectro sonoro, o puede ser un hilo de continuidad, un canal que preserva la orientación mental en medio de la estructura en desarrollo. Quizá la prueba más convincente de que estas guías son una reflexión válida sobre nuestra tradición sea que los compositores de vanguardia de los años recientes han violado todas y cada una de ellas.