



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



Un recorrido por formas de representación y manifestaciones musicales

*Leticia Molinari*¹
(Esc. Normal Superior, UNS)

Introducción

Tal vez sea prudente comenzar buscando un lugar de encuentro que permita considerar la posibilidad de la representación en música, lejos de una concepción de semanticidad relacionada con la lingüística y próxima a los procesos mentales que se desencadenan a partir de imitar un modelo ausente, en permanente movimiento. La cotidiana relación con los sonidos, obliga a volver sobre el rastro de lo que sonó: el sonido, “objeto” que excita nuestros sentidos, desapareció en el momento en que los procesos perceptivos y cognitivos se inician; estos procesos, entonces, se apoyan sobre la imagen mental sonora, la huella y sus atributos, en la construcción de una representación sonora mental.

Así las representaciones sonoras, entendidas como construcciones mentales que conectan de algún modo con la realidad (circundante o imaginada), adquieren en el campo musical características y consideraciones particulares; también traen a consideración cuestiones tan discutidas del discurso musical como la referencialidad de los estímulos sonoros, el peso de la enculturación y el estilo y las formas de adquisición del conocimiento.

El discurso musical aludido, en su desarrollo, desencadena una espiral de diferentes manifestaciones musicales relacionadas con formas de representación que, a su vez, contienen estrategias para acceder a otras manifestaciones. Caben aquí algunas aclaraciones: las “manifestaciones musicales” se refieren al campo de la producción de textos (partituras, análisis, crítica), de la ejecución (interpretación, dirección, improvisación, composición) y de la percepción (audición, atención, discriminación); las “formas de representación” pueden ser simbólicas (diferentes códigos) y mentales

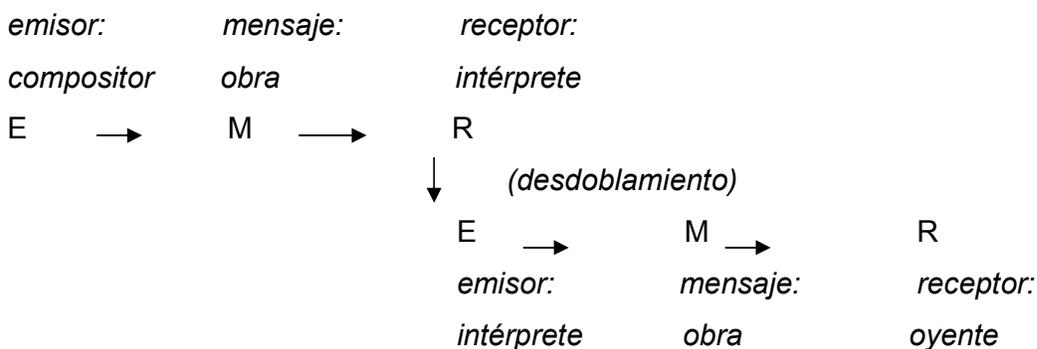
¹ molinari@criba.edu.ar

(esquemas, prototipos, redes) y las relaciones son caminos de ida y vuelta entre productores y receptores, códigos y actores, contexto y obra.

Por último, de entre las posibles situaciones que contextualizan el desarrollo del discurso, el ritual más frecuente en el mundo occidental es el recital o el concierto: el oyente va a escuchar música de autor interpretada en tiempo real.

Cuando la música suena:

...en tiempo real no es posible volver atrás, es irreversible; luego solo quedan esquemas, patrones, relaciones, las “imágenes sonoras” que son base para la representación mental de lo escuchado en el momento. Si esta es la situación del oyente, el intérprete no se encuentra en un lugar más seguro: accede a la obra por la partitura o representación simbólica que debe decodificar y manifestar en respuestas motrices que conforman la ejecución musical. Aún antes de este momento, está el compositor, quien partió generalmente de una representación sonora construida en su imaginación hacia su conversión en representación visual o codificada. Esta es la primera construcción sonora, que sufre sucesivas transformaciones al ser traducida a código escrito, a la imagen que desde la partitura interpreta el ejecutante y a las asignaciones que hace el oyente a lo que escucha. Para ordenar estas relaciones recurrimos a la tripartición semiológica de Jean Molino,² reformulada por Nattiez y Ruwet:³



La primera parte del gráfico, muestra la situación hasta el intérprete (primera reconstrucción), y la segunda, una extensión hacia el público, en la que el intérprete queda como mediador casi inevitable.

² Molino, J., “Fait musical et semiologie de la musique”. en *Music en Jeu*, N°17, 1975, pp. 17 y 37 a 62.

³ S/D

Ubicados en este esquema, las representaciones mentales están en los extremos: perceptiva, semántica, psicológica del perceptor desde la *estesis* y estilística, estructural del compositor desde la *poiesis*; en medio, la representación simbólica del objeto desde el nivel material y proyectada en ambas direcciones, sin que necesariamente medie una estricta coincidencia.

Al considerar este circuito, aportaría diferenciar las representaciones desde otro ángulo, el que habla de representaciones estáticas o declarativas⁴ que sustentan el conocimiento fuera de la ejecución y se manifiestan como producción de textos/partituras, reflexión crítica y descripciones de la percepción y las dinámicas, representaciones sonoras temporales que se manifiestan en la ejecución, imaginación, escucha.

¿Qué representa...

Música subordinada al texto del canto, al programa descriptivo o el *leit motiv*, son algunos ejemplos de asignar a las representaciones musicales una referencialidad a hechos, situaciones, narrativas y sentimientos determinados, posición que se afirma en la correspondiente concepción de semanticidad de los elementos musicales; pero ¿si el texto es incomprensible, si no hay acceso al título de la obra o a la asignación de un giro temático? ¿Podría igualmente hablarse de representatividad en la música absoluta? Lejos de esta correspondencia, pensar la música metafóricamente, es decir con la capacidad de representar una cosa en términos de otra, permitiría restablecer los vínculos gestuales y afectivos con ella. No es una tal sucesión de hechos que los acordes describen, sino la sensación que producen de un juego de tensiones y distensiones, tampoco es un determinado sentimiento común en los oyentes sino una forma de sentir compartida y aproximada, con una dosis de ambigüedad propia.

... En el oyente?

El interés por explicar la semejanza entre objeto representado y objeto real a partir de la captación sensorial de una fuente acústica, produce debates fructíferos y avances en investigación experimental. Una mirada se preocupa por los recorridos de la información una vez que ingresa a la mente, hacia la representación del conocimiento; propone que la información nueva comienza a establecer una red de relaciones con los

⁴ Davidson, L y L. Scripp, "Estudio de las coordenadas de las habilidades cognitivas en música", Traducción: Carmen Fernández, New England Conservatory of Music, sin datos.

elementos existentes y cuanto más estrecha más precisa; así se habla de forma de estructura reticular, de nodos de la red.

Otro enfoque considera que en las representaciones mentales que se conforman desde la audición musical, hay una categorización de los elementos escuchados, una jerarquización de ciertos eventos sobre otros, que son retenidos en la memoria y que hacen a la identidad de lo escuchado, mientras que el resto de la información se pierde; se observan la extracción de invariantes, las generalizaciones en base a atributos y características comunes, los pesos relativos, los prototipos categoriales.

Podemos encontrar acuerdo en la posición que describe a la música como una estructura, en este caso, como un todo compuesto por eventos que se relacionan entre sí, en mayor o menor medida. Las descripciones en estos términos expresan que algunos eventos inician, cierran o elaboran procesos; otros se derivan de anteriores por repetición, variación, embellecimiento, simplificación; hay eventos que se presentan en sucesión, superposición, en coincidencia total o parcial y demás posibilidades de relación. Esta estructura es percibida y representada categorialmente por los preceptores,⁵ es decir, desde la superficie musical el oyente establece jerarquías de eventos (subordinados y subordinantes), divide en unidades, segmenta y agrupa, mecanismos de la escucha que conforman los esquemas mentales de representación de las relaciones entre las partes; llegados a este punto, podría hablarse de comprensión de la obra.

Muchos de estos procesos son inconscientes, y su estudio fue un aporte de las Ciencias Cognitivas a la música, específicamente la Psicología Cognitiva de la Música.

Un encuentro...

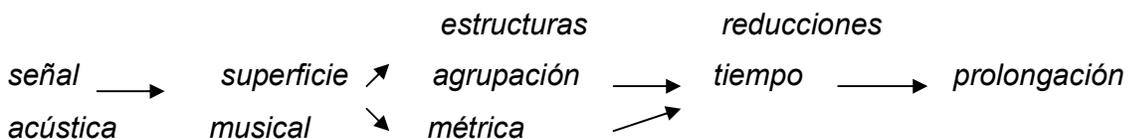
Históricamente y en occidente, la teoría de la música se centró en el nivel material. Una fuerte tradición de análisis musical llegó hasta nuestros días acumulando un bagaje de corrientes, modas, escuelas que hacían sus observaciones lo más exhaustivas posibles de cuanto componente integra la partitura, de sus relaciones con los otros eventos en sucesión y en superposición y de su área de influencia en diferentes niveles de consideración. Así resultan análisis de textura, de forma, armónicos, escalísticos, entre otros, que dieron pie a numerosos tratados y que se constituyen en el eje principal de la formación teórica de los músicos dentro y fuera de las instituciones. Su función es dar

⁵ Malbrán, S., "Investigación en Psicología de la Música: avances en el estudio de la percepción y producción musical", en *II Jornadas de Investigación en Educación Musical*, Ceuta: Grupo Editorial Universitario, 1998.

sustento a las decisiones interpretativas, aproximarse a los mecanismos compositivos de la obra y optar por un enfoque que permita transmitir una tal idea al oyente. Recorrido que parte del nivel material en ambas direcciones.

Algunos teóricos han considerado recientemente no la asignación a la superficie musical según el criterio del analista, sino la asignación perceptiva del oyente; hacer el recorrido estésico inverso, desde el receptor a la obra, resignificando el análisis material según las intuiciones del oyente. En esta corriente se encuentra la Teoría Generativa de la Música Tonal formulada por Lerdahl y Jackendoff,⁶ ligada al generativismo de Noam Chomsky y a teorías de la visión; es descripta como una gramática que enuncia reglas, entre otras, de buena formación (asociadas a los principios de la Teoría Gestáltica) y de preferencia. Según los autores, estas últimas formulan las asignaciones más frecuentes, entre todas las posibles, que los oyentes realizan a la música. Como ellos mismos lo expresan: “una pieza musical es una entidad construida en la mente, siendo las partituras y los conciertos tan solo representaciones parciales por medio de las cuales esa pieza es transmitida”,⁷ se trata de una teoría preocupada por la sintaxis atribuida a la obra.

En este caso la teoría de la música es considerada literalmente un subdominio de las ciencias cognitivas y cada uno de los niveles de la estructura es considerado un nivel de representación musical:

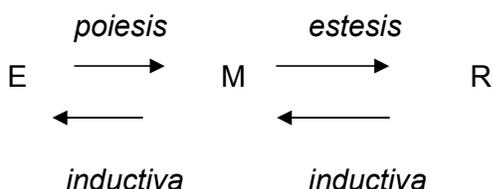


Los diferentes niveles de representación son la traducción de la información de uno a otro. El primero es el de la señal acústica que luego se convierte en superficie musical (nivel fenomenológico) sobre la cual operan procesos cognitivos de agrupamiento e isocronía (estructuras de agrupación y métrica); estas estructuras sustentan las reducciones categoriales de tiempo y prolongación de los materiales que constituyen los dos últimos niveles. Esta teoría se ocupa exclusivamente de la música métrico-tonal y se posiciona en el estadio final de la percepción de esa idealización que significa un “oyente experimentado”; incorpora el objeto musical al sujeto y vuelve a leerlo desde allí y no desde el afuera, se desentiende de una supuesta existencia autónoma de la cosa. Ese

⁶ Lerdahl, F y R. Jackendoff, “Una visión general de la estructura jerárquica en la música”, en *Orpheotron*, Vol. 5, 1999, pp. 17-42.

⁷ Lerdahl, F y R. Jackendoff, *Op. Cit.*, p. 2.

sujeto es muchos sujetos, cuyas representaciones, lejos de ser contradictorias, muestran tendencias comunes que encuentran aquí un lugar formal de expresión.



... con el cuerpo

¿Cómo dar cuenta de esas intuiciones? ¿Qué palabras usar para referirse a las representaciones mentales? Tal vez momento de considerar la metáfora, que está presente en todo momento en los diferentes lenguajes descriptivos de la música, incluso el análisis tradicional recurre a ella sin mayor reflexión, considerándola arbitraria pero útil. Las metáforas más frecuentes son las espacio-corporales: inicios y cierres, tensiones y relajaciones, ascensos y descensos, movimientos desde lentos a rápidos, agitación y calma... y la lista es larga. La representación de reducción prolongacional, es un nivel en el cual se formalizan las tensiones y distensiones que provocan las secuencias armónicas y los procesos tonales, aún en ausencia del componente sonoro determinante; sensaciones estas atribuidas a la estructura musical desde las representaciones corporales del oyente.

Por lo tanto, el referente de las representaciones no es externo al trayecto planteado, no viene impuesto o aprendido; surge de patrones de acción del propio cuerpo que se desencadenan desde la afectividad, desde una relación profunda con el estímulo musical. Esta relación dota de significado a la escucha, construye imágenes mentales que activan representaciones del cuerpo, enactivas. “Cada interpretación de una fuga de Bach ofrece su universo particular de gestos, de sentimiento y de énfasis; tiene carácter *expresivo*. La caracterización musical es un desarrollo directo de la cualidad de representación imitativa que existe en la primera infancia”.⁸

Cadencia

Lejos de pretender una mirada abarcadora, el recorrido expuesto sólo incluyó algunos puntos del debate actual; así es que, abrazando un concepto de representación por fuera de la determinación concreta de una idea, sentimiento o sensación y más

⁸ Swanwick, K., *Música, pensamiento y educación*, Madrid, Morata, 1991, p. 64.

enfocado a la dinámica de los sentimientos, la música ofrece un terreno fecundo; la posibilidad de variadas lecturas que generan variadas atribuciones relativamente concordantes. Los enfoques expuestos propician la reflexión sobre conceptos y prácticas generalizados en los diferentes dominios musicales, y muestran sus efectos en la producción de análisis, el estudio de la interpretación, el campo de la audiopercepción, por solo mencionar los más relacionados con el hacer musical.

BIBLIOGRAFÍA

ASHLEY, Robert, “Modelización de la escucha musical”, en Mc. ADDAMS Stephen, *Le Musique et les sciences cognitives*, Bruselas, Pierre Margada editor, 1989.

CHOMSKY, Noam, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.

DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Book, 1999.

DAVIDSON, Lyle y Larry SCRIPP, “Estudio de las coordenadas de las habilidades cognitivas en música”. Traducción: Carmen Fernández, New England Conservatory of Music, Sin datos.

FURNÓ, Silvia, *La formación de conceptos musicales*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004.

JACKENDOFF, Ray, [1987] *La conciencia y la mente computacional*, Madrid, Visor, 1998.

LERDAHL, Fred y Ray JACKENDOFF, *Teoría Generativa de la Música Tonal*, Madrid, Akal, 1983.

....., “Una visión general de la estructura jerárquica en la música”, en *Orpheotron*, Vol. 5, 1999.

MALBRÁN, Silvia, “Música y Metaudición: Algunas reflexiones para su estudio”, en *Orpheotron*. Vol 2, 1997.

....., “Investigación en Psicología de la Música: avances en el estudio de la percepción y producción musical” en *II Jornadas de Investigación en Educación Musical*. Ceuta: Grupo Editorial Universitario, 1998.

MOLINO, Jean, “Fait musical et semiologie de la musique”, en *Music en Jeu*, N° 17, 1975.

SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Madrid, Morata, 1991.

WEST, Robert, Peter HOWEL y CROSS, Ian, "Estructura Musical y Representación del Conocimiento", en *Representing Musical Structure*, Londres, Academic Press, 1991.