

Condiciones de linealidad en la música tonal

Pablo Fessel

Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (UNLP); Licenciado en Letras (UBA)

Docente-investigador en la Facultad de Bellas Artes. Cátedra: Lenguaje Musical Contemporáneo (Departamento de Música). Co-director del Proyecto "La interacción de principios texturales", radicado en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Docente en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), a cargo de la cátedra Evolución de los Estilos III (Clasicismo y Romanticismo), del Departamento de Artes.

1- Introducción¹

El presente trabajo se inscribe en el marco de un conjunto de hipótesis relativas al problema de la textura musical. De acuerdo con estas hipótesis, la textura musical estaría caracterizada principalmente por una estructura jerárquica de ámbitos relativamente autónomos de organización musical, a los que hemos denominado *estratos texturales*. Tales estructuras están representadas en base a tres aspectos. El primero está dado por la *cantidad* de estratos a cada nivel de la jerarquía textural; esto es, la segmentación de la simultaneidad musical en elementos relativamente coherentes en sí mismos, tales como una melodía, una línea de bajo, un *ripieno* armónico como acompañamiento, etc.; elementos que podrían admitir, por su parte, una segmentación interna ulterior. El segundo de estos aspectos está dado por una *caracterización* de tales estratos, de acuerdo con nociones como la de línea, ostinato, pedal, *ripieno* armónico, etc. El tercero de los aspectos que

determinarían la textura de un fragmento musical está dado por la identificación de ciertas *relaciones* texturalmente relevantes entre los estratos, relaciones tales como la homogeneidad o no-homogeneidad tonal, métrica, la coincidencia acentual, de ataques, etc.².

El problema de la linealidad se plantea entonces en relación con el segundo de esos aspectos: la caracterización de los estratos texturales. A efectos de dar cuenta de esa caracterización, hemos establecido como punto de partida una distinción entre estratos lineales y estratos no-lineales. En lo que sigue, intentaremos establecer las condiciones bajo las cuales se constituye un estrato de carácter lineal, en la música tonal. El planteamiento mismo del problema, esto es, la determinación de *condiciones* de la linealidad, implica una negativa a la idea de que la línea (o la melodía), suponga un elemento, cuya constitución como componente de la textura musical precede a toda labor analítica, elemento que, por lo tanto, se consideraría como *propio* de la obra, sin la mediación

de hipótesis previas (en este caso, texturales) al respecto.

En efecto, en la teoría de la música tradicional, la noción de línea suele adoptarse como una noción no problemática³. Eventualmente, en una explicitación del supuesto sobre el que se funda, podemos establecer que parte del principio de que ésta excluye toda simultaneidad sonora.

Así, la distinción lineal / no-lineal se resolvería en términos de la noción de *simultaneidad*: toda pura sucesión de sonidos es susceptible de constituir una línea. Esta definición admite entonces desglosar dos supuestos: a) elementos simultáneos no son susceptibles de constituir una única línea; y b) la linealidad es definible por características intrínsecas de las líneas.

En el presente trabajo, partiremos del supuesto de que la línea⁴, como componente de la textura musical, no constituye un elemento dado *a priori*, sino que resulta de una particular caracterización textural de la totalidad del objeto musical en consideración. En otros términos, se entenderá la constitución de una línea como una *función* de la estructura textural global del objeto en consideración. Esto implica que su constitución en cuanto tal dependerá tanto de factores intrínsecos como extrínsecos. Los factores intrínsecos tendrían que ver con los elementos que posibilitan la asociación de sonidos en un agrupamiento susceptible de ser caracterizado como un estrato lineal (lo que Albert Bregman denomina *integración secuencial*⁵). Los factores extrínsecos determinan la disociación de esos sonidos respecto de los otros estratos texturales constituidos en una determinada simultaneidad. Lo que importa señalar, específicamente, es que estos factores se relacionan de un modo

complementario: cuanto más fuerte es la disociación, menor es el grado de asociación necesario para la constitución de la línea; lo mismo ocurre en el caso inverso. Luego de una consideración de esos factores vamos a proponer la idea de que la linealidad tampoco excluye, en principio, la simultaneidad.

2- Condiciones de linealidad

Entre los factores que promueven la asociación de elementos en una línea se cuentan: a) la proximidad interválica; b) la proximidad de ataques; c) la variabilidad formal; d) la convergencia direccional; y e) la similitud tímbrica. Entre los aspectos que hacen a la disociación de una línea determinada respecto de los otros estratos componentes de la textura pueden indicarse: a) la independencia rítmica; b) la separación registral; c) la divergencia direccional; d) la disimilitud tímbrica; y e) diferencias de intensidad⁶. Algunos de estos mismos aspectos, aunque en una formulación normativa, y en el marco de una finalidad pedagógica, están planteados en los tratados corrientes de contrapunto, y tienen su reflejo en los principios de conducción de voces de la teoría schenkeriana (cf. Schenker, 1979).

El grado conjunto (el mayor grado de proximidad interválica compatible con cierta variabilidad formal) como principio constructivo de la melodía en la polifonía renacentista ha sido puesto de relieve, entre otros, por Knud Jeppesen (1927). Wright y Bregman, más recientemente (1987), han señalado el fundamento textural que lo motiva. Lo que queda por agregar aquí, eventualmente, es la relación inversa que este principio tiene con el grado de separación registral de la línea, res-

pecto de los otros componentes de la textura. Para mostrar esta relación podemos traer a cuento la caracterización que hace Charles Rosen de los temas en la música clásica (1997): en gran medida (fundamentalmente en los primeros temas de los movimientos en alguna de las formas sonata), éstos están configurados como un despliegue horizontal de los acordes constitutivos de la polaridad dominante / tónica. Esto determina que el principio interválico que los constituye, más que el grado conjunto, sea el de la *arpegiación* (Schenker, 1979). Pero este patrón sólo es posible sobre la base de la separación registral clara entre la línea melódica y el acompañamiento, que caracteriza buena parte de la música del clasicismo. En mucha de la música romántica, en cambio, donde el contraste registral entre la línea y el acompañamiento se desdibuja (si no se pierde acaso toda posibilidad de distinción entre estos elementos), la línea muestra, comparativamente, un grado mayor de proximidad interválica.

La proximidad interválica, como elemento asociativo, se manifiesta también en un fenómeno denominado por Bregman «segregación de corrientes auditivas»⁷ (1990). Una sucesión estricta de notas, sin ningún tipo de simultaneidad, dadas ciertas discontingüidades interválicas, puede constituirse en una textura polifónica, como resultado de la asociación de sonidos, discontinuos entre sí, pero interválicamente próximos.

La proximidad de ataques, como elemento de asociación, expresa la necesaria cohesión temporal entre elementos sucesivos, a efectos de constituirse como una determinada unidad formal. En tal sentido, se puede suponer que uno de los problemas compositivos planteados

por F. Chopin en el Preludio op. 28 en La menor, es precisamente el que tiene que ver con la cohesión temporal de la línea: ¿cuál es el grado en el que pueden separarse los elementos que componen una frase sin que su cohesión misma se vea afectada? De nuevo, el grado de separación temporal parece dependiente de la proximidad interválica: a mayor separación entre las notas, menor debe ser el intervalo melódico, a efectos de mantener la continuidad (no casualmente, el intervalo en los puntos críticos del Preludio citado [cc. 4-5; 9-10 y 16-17] es el unísono). El fenómeno de la segregación de corrientes auditivas, por otra parte, pone en evidencia la primacía de la proximidad interválica por sobre la proximidad de ataques, en el sentido de que la segunda no opera asociativamente si la primera condición no se observa.

La variabilidad formal expresa la necesidad de un mínimo nivel de movimiento melódico a efectos de diferenciar una línea de un pedal, o eventualmente un ostinato. Aquí cabe preguntarse si un único sonido prolongándose en el tiempo sin cambios de altura podría ser considerado una línea, o si una sucesión de notas repetidas (como las que se presentan en el contorno superior de la textura en el Preludio en Si menor de Chopin, o en un registro medio en la segunda sección del Preludio en Fa # mayor) admiten esa caracterización.

El timbre tiene un efecto asociativo y disociativo a la vez. La similitud tímbrica favorece la integración sucesiva de sonidos, mientras que la disimilitud tímbrica remarca la disociación de elementos tanto simultáneos como sucesivos (y esto explica la función básica del timbre en la orquestación clásica y romántica, orientada a la clarificación de

las distinciones texturales⁸). No obstante, parece que el timbre es incapaz de establecer por sí mismo una asociación o disociación textural. Para verificar esta observación necesitaríamos contar con un ejemplo en el cual el único factor potencial de disociación fuera el timbre, esto es: un conjunto de elementos rítmica y registralmente coincidentes, pero tímbricamente disímiles. Un ejemplo así nos lo suministra el comienzo de la «Danse pour le fureur des sept trompettes», del *Quatuor pour la fin du temps* de O. Messiaen: el piano, el clarinete, el violoncelo y la flauta interpretan una monodía al unísono, y con una coincidencia estricta de ataques. Texturalmente, el efecto asociativo del unísono se impone por sobre el efecto disociativo que podría tener el timbre, dando lugar a una estructura lineal sin estratificación, en otras palabras: la representación textural apropiada no parece ser la de una polifonía, sino la de una monodía.

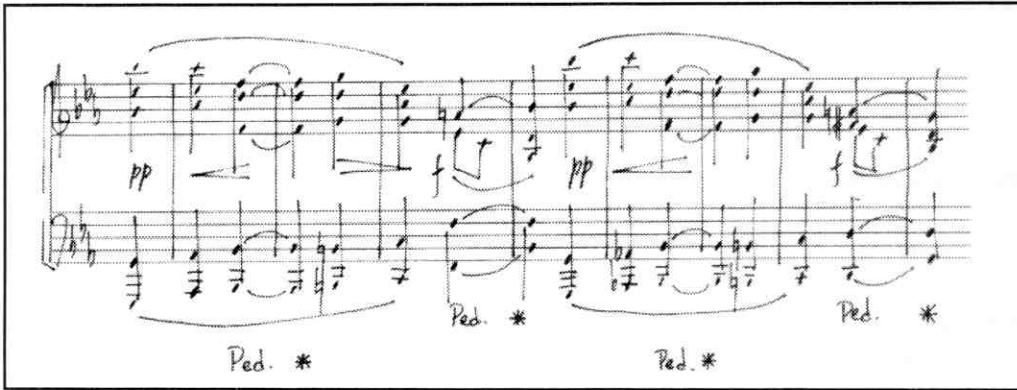
Esto puede deberse a que, mientras que la combinación de alturas distintas da lugar a una entidad de otro nivel jerárquico en el orden tonal (un intervalo, o un acorde), la combinación de timbres no resulta en una entidad de otra clase, sino que simplemente conforma un timbre nuevo (un timbre 'fantasmagórico', en términos de Pierre Boulez⁹), equivalente en todo sentido a los timbres 'naturales' que lo componen. En otras palabras, es la inexistencia de una organización jerárquica del timbre lo que parece estar a la base de su incapacidad para determinar distintivamente una disociación textural.

Hasta este punto, hemos considerado puras sucesiones. Corresponde plantearse ahora la pregunta de si sonidos simultáneos pueden constituir estratos texturales linea-

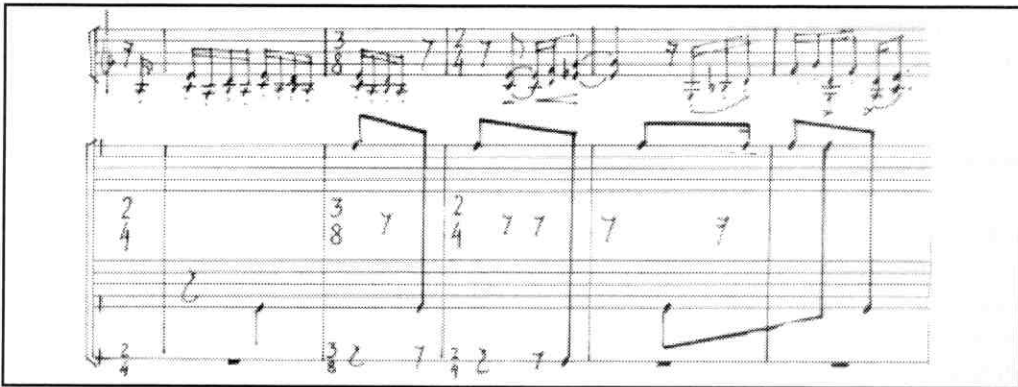
les. Si suponemos que sí, entonces cabe preguntarse bajo qué condiciones esto podría darse. El doblamiento de octavas (característico de toda textura no rigurosamente polifónica) presenta un problema para una concepción de línea como rigurosa sucesividad. Es cierto que la 8va. constituye un intervalo peculiar, casi un no-intervalo: una suerte de duplicación registral de una nota. En este caso, podríamos decir que nos encontramos en una instancia de *espaciamiento registral* de la línea. Sin embargo, lo mismo ocurriría si reemplazáramos la 8va. por la 4ta. o la 5ta. (esto es, intervalos justos), o incluso intervalos como la 3ra. y la 6ta., mientras que el paralelismo sea relativamente constante. Así, puede decirse que, en la medida en que se trata de sucesiones direccionalmente convergentes, más que *líneas paralelas* lo que se nos presenta es el espaciamiento registral de una línea, lo cual le agrega una cualidad, no textural, sino, eventualmente, tímbrica¹⁰.

En muchos casos, como en el *Camaval* op. 9 de R. Schumann (ver ejemplo 1), el doblamiento de octavas aparece 'armonizado': aquí puede decirse que estamos tratando con un aspecto relativo al *grosor*, o la densidad de la línea. Así, la sucesión estricta de sonidos (la línea convencional) no sería más que el grado 0 en la densidad de la línea. Stravinsky hace un empleo compositivo de este elemento, en algunos pasajes de *L'Histoire du Soldat* (la parte del violín en la Música para la escena III, o en el Tango), en los que la línea presenta simultaneidades ocasionales de 3ra., 4ta., 5ta., 6ta. y hasta 7ma., conformando así una línea de densidad variable, aprovechando para eso la posibilidad de doble cuerda del violín (ver ejemplo 2).

Ejemplo 1: *Carnaval*, op. 9 de R. Schumann (*Pierrot*, cc. 9-16)



Ejemplo 2: *L'Historie du Soldat* de I. Stravinsky (*Tango*, cc. 13-17)



En estos casos, casos que involucran la convergencia direccional, parece necesaria, a efectos de caracterizar esos elementos como una línea con determinado grosor, o densidad, la coincidencia estricta de ataques. Esto constituye una muestra indirecta que corrobora el principio relativo a la independencia rítmica como un factor que promueve la disociación textural, y, consecuentemente, la independencia lineal (Wright y Bregman, 1987). En otros términos: el efecto disociativo de la discontinuidad registral sólo se neutraliza a partir del efecto asociativo aun más fuerte de la sincronía de ataques y, eventualmente, el paralelismo melódico. De no darse estas

condiciones rítmicas y direccionales, la discontinuidad registral opera disociativamente.

En síntesis, la proximidad interválica parece ser la condición más fuerte para la constitución de un estrato textural lineal. El grado en el que esta condición puede verse atenuada depende crucialmente del grado de separación registral entre la línea y los otros estratos que componen la textura (lineales o no): cuanto mayor es la separación registral, menor es el grado de proximidad interválica necesario para preservar la cohesión lineal. Esto explica ciertas diferencias observables entre melodías clásicas y románticas, relativas al principio interválico que las

constituye. La *arpegiación*, como principio constructivo de cierto número de melodías clásicas se explica, más allá de las necesidades vinculadas a la manifestación en el orden temático de la polaridad tonal, sobre la base de la separación registral constante que caracteriza la textura de ese estilo, en contraposición con la indisociabilidad creciente entre melodía y acompañamiento en la música del romanticismo. La simultaneidad, entendida como cualidad tímbrica o de densidad de la línea, depende principalmente de la coincidencia de ataques entre los elementos simultáneos, y, en menor medida, de la convergencia direccional. La similitud o disimilitud tímbrica,

y las diferencias de intensidad, por último, no alcanzan a determinar por sí mismas la constitución de una línea y su diferenciación respecto de los otros componentes de la textura.

3- Conclusiones

En su *Traité de l'harmonie*, Rameau le asigna a la melodía un carácter derivado respecto de la armonía¹¹. Independientemente del grado de acierto que estemos dispuestos atribuirle a esta formulación (que se explica históricamente, en rigor, en el contexto de la discusión con Rousseau sobre los orígenes de la música y la primacía de la música instrumental) respecto de esta posición, está claro que ésta se plantea con relación a la determinación del *contenido* de lo melódico (o de lo lineal). Sin embargo, desde el punto de vista de su determinación *formal*, esto es, de la constitución de la línea en cuanto tal, quisiéramos decir que ésta es sólo una consecuencia de la textura: su constitución objetual depende de los mismos principios que determinan la constitución de la textura global de la obra musical o el fragmento en consideración.

El concepto de línea, en tal sentido, y en la música tonal al menos, no parece susceptible de una caracterización limitada a la oposición simultaneidad / sucesividad. En primer lugar, la sucesividad, si bien una condición necesaria, no parece constituir una condición suficiente para la constitución de la línea: bajo ciertas condiciones un determinado agrupamiento de sonidos sucesivos puede constituir más de una línea (dada cierta discontigüidad interválica entre algunos de los elementos que lo componen, como en los casos de polifonía virtual, o de segregación de corrientes auditivas,

mencionados anteriormente), o incluso no alcanzar siquiera a constituir la. En segundo lugar, la sucesividad tampoco parece condición excluyente, en el sentido de que, bajo ciertas condiciones (coincidencia de ataques y, preferentemente, paralelismo melódico) elementos simultáneos pueden considerarse constitutivos de la línea.

Así, la constitución de un agrupamiento de elementos sonoros en términos de *línea* depende de un conjunto complejo de condiciones que hacen tanto a la asociación de esos elementos en una unidad textural de tipo lineal, como a su disociación respecto de elementos constitutivos de otras unidades simultáneas en la estructura textural. Esta doble determinación explica a la vez la presencia de elementos de linealidad en unidades texturalmente no lineales como, por ejemplo, el bajo alberti, en el estilo clásico.

La hipótesis formulada al comienzo de este trabajo, relativa a la

constitución de la línea como una función de la estructura textural global, expresa así la idea de que ésta no se constituye de modo independiente respecto de los otros elementos que conforman la estructura textural en su totalidad. También implica, por eso mismo, que no siempre es posible determinar con precisión si un estrato textural es lineal o no. Esto se debe a que la complejidad de factores que muestran incidir sobre la linealidad, en ocasiones se manifiesta con un grado de ambigüedad tal (es decir, con una combinación particular de elementos asociativos y disociativos operando simultáneamente) que podría hacer imposible, o, en todo caso, muy endeble, esa determinación. Lo que interesa a nuestros fines será entonces, no tanto la caracterización precisa de un estrato en tanto que lineal o no-lineal, como la identificación de los factores que determinan ya sea una u otra de esas posibilidades, o un cierto compromiso entre ellas.

Notas

1. Este trabajo se desarrolló a partir de problemas tratados en el contexto de una Beca Postdoctoral otorgada por el CONICET durante el período 1997-98, y, posteriormente, en el marco de los Proyectos "Principios texturales en la música tonal" (11/B061, 1996-98) y "La interacción de principios texturales" (11/B093, 1998-2001), del Programa de Incentivos (SPU), radicados en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y dirigidos por Gerardo Huseby. Una primera versión del mismo fue leída en las XII Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología; Buenos Aires, agosto de 1998.
2. Estas hipótesis están mejor desarrolladas en trabajos anteriores sobre el tema. Cf. Fessel (1996, 1997, 1998).
3. Lo mismo ocurre en teorías más recientes, como las de Meyer (1973) y Narmour (1990), donde la melodía constituye un 'parámetro' analítico de la obra, cuya constitución misma en tanto que parámetro no es objeto de una fundamentación teórica significativa.
4. Preferimos emplear el término línea en lugar de melodía por cuanto este último conlleva los supuestos de línea superior, soporte de la elaboración temática de la obra, aspectos éstos que exceden el alcance de este trabajo.
5. Cf. A. Bregman, 1990.
6. Algunos de estos factores están formulados en Rahn (1982).
7. El término original es 'auditory stream segregation'.
8. Cf. R. Erickson, 1975

9. Citado por Bregman, 1990, p. 489.
10. Cuando el espaciamento registral es relativamente extremo, la duplicación puede dar lugar a estratos diferenciados, y, eventualmente, temporalmente disociados (aun cuando exista una absoluta sincronía de ataques), tal como ocurriría, por ejemplo, en el caso del *Homenaje a García Lorca* de Silvestre Revueltas, analizado en Basso, Liut, Guillén y Balderrabano (1998).
11. "La melodía es apenas una consecuencia de la armonía". (Rameau 1971: 27)

Bibliografía

- Basso, Gustavo; Martín Liut; Julio Guillén y Sergio Balderrabano
1998 *Límites de aplicación del desplazamiento acústico temporal*. XII Jornadas Argentinas de Musicología, inédito.
- Bregman, Albert
1990 *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: MIT Press.
- Erickson, Robert
1975 *Sound Structure in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Fessel, Pablo
1996 "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* (UNL) 5: 75-93.
- 1997 *Principios texturales en la música tonal*. Informe final de la Beca de perfeccionamiento en investigación otorgada por el CONICET durante el período 1995-1996.
- 1998 "Algunas notas sobre textura". *Actas de las II Jornadas sobre Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA): 241-44.
- Jeppesen, Knud
1927 *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover.
- Meyer, Leonard B.
1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley: University of California Press.
- Narmour, Eugene
1990 *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rahn, Jay
1982 "Where is the Melody?" *In Theory Only* 6 (6): 3-19.
- Rameau, Jean-Philippe
1971 [1722] *Treatise on Harmony*, trad. de Philip Gossett. New York: Dover.
- Rosen, Charles
1997 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. 2da. ed. New York: Norton.
- Schenker, Heinrich
1979 *Free composition*. New York: Longman.
- Wright, John y Albert Bregman
1987 "Auditory stream segregation and the control of dissonance in polyphonic music". *Music and Psychology: a Mutual Regard*. Ed. por Stephen McAdams. (London: Harwood): 63-92.