

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 3 Año 2007 - 2008

Homenaje a Francisco Guerrero

Director
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción
ALFREDO ARACIL
MARTA CARRASCO
EMILIO CASARES RODICIO
MANUELA CORTÉS
MARTA CURESES
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARISA MANCHADO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ
DIANA PÉREZ CUSTODIO
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ
DOLORES SERRANO CUETO
OMEIMA SHEIK ELDIN

Secretaría
M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR 1934 - 2008
I.S.S.N.: 1886-4023

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Coordina
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

LA EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD Y EL ANÁLISIS SCHENKERIANO. Un estudio sobre el Sistema Tonal

Rosa Iniesta Masmano

(Musicóloga. Universidad de Valencia y Conservatorio Profesional de Música “Mariano Pérez Sánchez” de Requena)

Abstract:

Epistemology of the complexity and Schenkerian analysis. A study of the Tonal System.

We made a theoretical proposal of musical practice based on the contributions of Complex Thought, a proposal integrated as part of everything representing the concept of Complexity. We accept the invitation as independent observers to use the Morinian method in our specific field: music, observing – in the literal sense of the word – how the concept of Complexity becomes apparent in the heart of the production of western music. The Theory of Systems, the new biology and its break from Marxism lead Edgar Morin to reconsider the western way of thinking. The six volumes of *The Method* are the result of the remodelling of a series of theories which in a dynamic way lead to the need to propose a change of concept substituting the simplifications for complex processes, in an attempt to overcome the methodological and epistemological insufficiencies of science and present-day philosophy for an epistemology that is neither dichotomic nor reductionist. Schenker's theory of the tonal musical system leads to the Paradigm of Complexity formulated by Edgar Morin, and vice versa. The comprehension of musical organization provides the complex world with an organizing vision of the creative mind and of creation itself, an idea of art that leads to uncertainty through a philosophical study of music.

En Morin su producción teórica no es nunca un intento de ser un logro acabado, sino más bien un proceso que, en su devenir mismo, marca un rumbo cognitivo en el que somos invitados a participar.

...su trabajo debe, en verdad, ser tomado más como un método que el lector es invitado a utilizar en su campo específico de prácticas, que como un grupo de formulaciones abstractas a las que hubiera que discutir de un modo meramente

lógico como si hicieran referencia a entes cerrados, terminados, bien definidos, a descubrir y describir. Lo que ha sido señalado como vaguedad e incluso como incoherencias, desde una perspectiva meramente lógica, es sólo un obstáculo cuando la lectura de su obra es tomada como un ejercicio en busca de una ontología, más que como una invitación a utilizar un método epistemológico que ha de mostrar su fertilidad en la práctica... le cabrá a cada cual, desde el campo cotidiano de su quehacer, encontrar el modo de hacer jugar el pensamiento complejo para edificar una práctica compleja, más que para atarse a enunciados generales sobre la complejidad. El desafío de la complejidad es el de pensar complejamente como metodología de acción cotidiana, cualesquiera sea el campo en el que desempeñemos nuestro quehacer.

Edgar Morin: Introducción al pensamiento complejo (Prólogo)

Realizamos una propuesta teórica de la práctica musical a partir de las aportaciones del Pensamiento Complejo; una propuesta que se integre como parte del todo que representa el paradigma de la Complejidad. Aceptamos la invitación de nuestro exergo para utilizar el método moriniano en nuestro campo específico: la música, observando -en el sentido literal de la palabra- cómo se manifiesta el paradigma de la Complejidad en el seno de la producción musical occidental. La Teoría de Sistemas, la nueva biología y su ruptura con el marxismo doctrinario conducen a Edgar Morin a replantearse la forma de pensamiento occidental. El Método¹³ -en sus seis volúmenes- es el resultado de la remodelización de una serie de teorías que, de forma dinámica, conducen al postulado de un cambio de paradigma que sustituya las simplificaciones por procesos complejos, intentando superar las insuficiencias metodológicas y epistemológicas de la ciencia y la filosofía actuales, por una epistemología no dicotómica ni reduccionista. La teoría formulada por Schenker sobre el sistema musical tonal conduce al Paradigma de la Complejidad formulado por Edgar Morin y viceversa. La comprensión de la organización musical aporta al mundo complejo una visión organizacional de la mente creativa y de la propia creación, una idea del arte que nos regala la incertidumbre a través del estudio profundo de la música.

Las relaciones de acuerdo, desacuerdo e integración entre la teoría tradicional de la música y el pensamiento renovador de Henrich Schenker nos impulsan a inquirir en lo conocido sobre el Sistema Tonal, otorgándole a la obra musical la categoría de proceso dinámico de **organización informacional compleja** sobre la base de una de las nociones fundamentales de la doble mirada del pensamiento moriniano: la dialógica, que junto con las nociones de recursividad, retroactividad y **holograma**,

¹³ Véase bibliografía.

invitan a un cambio de dirección en el modo de pensar la música tonal y, por extensión, a nuevos caminos para comprender cualquier tipo de organización sonora.

La epistemología moriniana supera las construcciones teórico-musicales dicotómicas y reduccionistas que han impregnado los tratados en la materia. La lógica bivalente occidental es sustituida por la idea generativa de bucle, procedente de la cibernética, y que, en *El Método*, adquiere carácter epistemológico. El circuito recursivo-retroactivo que representa el bucle, relega la soledad de los componentes dicotómicos y la sustituye por el dinamismo de la complementariedad y la concurrencia que se integran en los antagonismos. Así, los componentes de la dialógica son antagonistas, complementarios y concurrentes; unen la contradicción a través de la interacción de las partes dialógicas creando un movimiento en espiral de carácter generativo.

Nos parece pertinente remarcar que la noción de “dialógica” nada tiene que ver con la dialéctica hegeliana, en la que *“las contradicciones encuentran solución, se superan y se suprimen en una unidad superior”*¹⁴. La dialógica no rechaza el antagonismo entre dos lógicas, sino que busca un principio de articulación de la contradicción que muestre la complementariedad de dos entidades o instancias como complementarias y concurrentes a la vez que antagonistas: *“la simbiosis de dos o más lógicas que rigen cada uno de los subsistemas que conforman un evento”*¹⁵. El carácter generativo y dinámico del pensamiento moriniano muestra la dialógica a través del bucle retroactivo-recursivo, que transforma sus constituyentes en el discurrir inacabado de un proceso de asociación concurrente y complementaria de los antagonismos. El holograma contiene la información; efectúa la sinapsis entre los componentes del evento.

Nuestra investigación se abre camino sobre la idea de transdisciplinariedad, es decir, llegar a la Complejidad observando su emergencia, en primer lugar, desde el interior del objeto: *la obra musical. Los eventos y procedimientos antagonistas que constituyen el Sistema Tonal son articulados como dialógicas generativas y dinámicas en su complementariedad y concurrencia. Por otro lado, las nociones fundamentales de orden/desorden/reorganización, que emergen desde el interior del objeto musical, conducen a la dialógica objeto/sujeto musicales. No se trata de aplicar una teoría de la Complejidad a la organización sonora, sino, de presentar cómo se manifiestan todas las propiedades complejas en el hecho musical tomado como objeto. La dialógica recursiva objeto/sujeto es posible gracias al establecimiento de tres categorías de sujeto cognoscente: compositor, intérprete y oyente, así como la interacción entre estas tres categorías.*

¹⁴ MORIN, Edgar, *EL METODO. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003 (pp. 333)

¹⁵ SÁNCHEZ, Ana, *“Innato/adquirido: la construcción dialógica de lo femenino”*, in Clépsida (publicación en curso)

La teoría y la técnica analítica propuestas por Heinrich Schenker ofrecen una explicación y una visualización de cómo están organizados los sonidos de una obra; cómo es el mundo de las estructuras internas de las que surge su forma. Inquirir lo conocido se convierte en una meta para el análisis musical a través de la herramienta del gráfico, del que surge la evidencia interactiva e interrelacional del orden y el desorden. Nos hacemos dos preguntas básicas: ¿Cuáles son los hilos invisibles que mantienen el edificio sonoro? y ¿son suficientes nuestros conocimientos musicales para comprender la música y, por supuesto, al músico? Del mismo modo en que Schenker integra sus conocimientos de “armonía tradicional” y de “contrapunto estricto” en su planteamiento, nosotros tratamos de integrar el conocimiento del mundo en nuestro *saber*. Las propiedades del Pensamiento Complejo, que organiza y se auto-organiza en la producción musical que lo produce, nos ofrecerán también la interrelación entre la manifestación artístico-musical y el resto de las artes, la ciencia y la filosofía. El movimiento *transdisciplinar* es observado desde el interior del organismo sonoro, pudiéndose descubrir el contenido científico-filosófico-artístico en lo uno y lo múltiple que es una obra musical.

LA TEORÍA TRADICIONAL, LA TEORÍA SCHENKERIANA Y EL PARADIGMA DE LA COMPLEJIDAD

...es complejo aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, aquello que no puede retrotraerse a una ley, aquello que no puede reducirse a una idea simple.

La complejidad aparece allí donde el pensamiento simplificador falla, pero integra en sí misma todo aquello que pone orden, claridad, distinción, precisión en el conocimiento. Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificantes de pensar, pero rechaza las consecuencias rutilantes, reduccionistas, unidimensionalizantes y finalmente cegadoras de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiese de real en la realidad.

El pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional.

Edgar Morin, *Introducción al Pensamiento Complejo*

...es un principio inevitable, que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición... así pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita, en último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura

generatriz inicial (base subyacente) o en el movimiento inverso. El movimiento no sólo se produce de lo simple a lo complejo, sino también de lo complejo a lo simple. Esta conciencia acompaña siempre al compositor, sin ella, toda estructura de la superficie degeneraría en el caos.

Heinrich Schenker: Der Freie Satz

La teoría tradicional de la música tonal tiene su origen en los trabajos de Rameau¹⁶ que aparecen, en la primera mitad del XVIII, como un intento de clasificar por similitud los fenómenos verticales o acordes. La descripción sistemática y estadística de los elementos que aparecen en las partituras, pertenecientes al período en el que el Sistema Musical Tonal es la base organizativa, configura desde entonces tratados sobre la armonía, la melodía y la forma. Dichos tratados ofrecen un conjunto de reglas sobre las cuales uno debe basarse para componer ejercicios y para comprender las organizaciones musicales. En ellos, lo diferente es considerado como excepción que confirma la regla, estableciendo la norma estadística como producto encorsetado del que uno no debe escapar. Si la función de una teoría es *explicar*, este hecho no se produce a través de la descripción, catalogación e imposición de agrupamientos sonoros; la teoría tradicional de la música sigue “*los principios de disyunción, reducción y abstracción, cuyo conjunto constituye lo que llamo el «paradigma de simplificación»*”¹⁷.

El concepto de análisis entra en nuestros centros musicales hace tan sólo un par de décadas tomando los mismos axiomas descriptivos superficiales, sin penetrar profundamente en la organización interna del organismo sonoro. En el análisis de una obra que podemos llevar a cabo bajo los parámetros de la armonía tradicional, comenzamos por separar lo armónico de lo melódico, de lo rítmico y de lo formal. Una vez separados estos aspectos debemos describir, separando también, la sucesión de acordes, progresiones, sucesiones melódicas... De este modo, la obra musical aparece ante nosotros, como si de una explosión atomista se tratase, situando los acontecimientos musicales y las propiedades sonoras en compartimentos estancos, descrita en sus partes (cuantas más mejor) relacionando sólo lo evidente, considerando la norma como objetivo y haciendo aparecer la unidad global de la obra disgregada, como si a cada acorde, a cada sonido que compone una sucesión melódica o a cada progresión los despojásemos de la conexión con todo lo demás. Las partes diseminadas para su observación, a través del proceso analítico tradicional, no se integran en la unidad de la obra. Se separan todos los fenómenos dentro de un universo cerrado e ininteligible donde únicamente se observa la superficie en una concepción de causalidad lineal y determinista. La teoría tradicional de la música vive en este reino donde no hay lugar para la incertidumbre, para el azar, para el desorden, para otra dimensión que sea no-lineal: “...*la teoría de*

¹⁶ Tratado de armonía, 1722.

¹⁷ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 (pp. 29)

la música, tal y como generalmente se enseña, consiste en un sistema más o menos elaborado por el cual pueden identificarse (o escribirse) pequeñas unidades musicales, según su posición y función con respecto al contexto tonal de un momento dado. Las unidades más extensas, se describen simplemente de acuerdo con las características temáticas reconocibles. El alumno que domina este tipo de sistema llega a aprender algo acerca de la música; pero lo que ha aprendido es simplemente una forma de nomenclatura con la cual puede dirigir una “excursión” descriptiva a través de una composición, señalando cada una de sus características y cada uno de sus acontecimientos más obvios”¹⁸.

La música ha vivido para sí misma y por sí misma hasta la desintegración del Sistema Tonal en un proceso que comienza a ser evidente a mediados del siglo XIX, cuando las nuevas corrientes culturales muestran las evidencias de las transformaciones organizacionales. Con la llegada de los cambios que se producen en el siglo XX, los compositores introducen nuevos sonidos y nuevos materiales sonoros que, *grosso modo*, derivarán en el empleo de las nuevas tecnologías, encontrando un lugar para los conceptos ideados por la física y las matemáticas, para los descubrimientos biológicos, para el nuevo orden social y político, derivando en las nuevas reflexiones que proporciona la filosofía en seno de la estética. Los isomorfismos con otros sistemas no pueden ser considerados más allá de la pura metáfora (en numerosas ocasiones errónea o cargada de confusión), puesto que la idea de transdisciplinariedad no se contempla de forma efectiva desde el corazón del sistema. Las relaciones con otros campos del saber son establecidas desde diversos ángulos, pero los puntos de mira no son caminos de doble dirección que aporten un conocimiento sistémico de la organización tonal: *“La metodología dominante produce oscurantismo porque no hay más asociación entre los elementos disjuntos del saber y, por lo tanto, tampoco posibilidad de engranarlos y de reflexionar sobre ellos”¹⁹*. El arte, como espejo de la creatividad, se refleja sobre sí mismo en el ámbito musical por la cualidad de intangible que posee. El sentido del oído es el ídolo efímero que sustenta el conocimiento musical a los ojos del conservadurismo, de las tradiciones educacionales y margina a la música del resto de las artes, en las que tiempo y espacio se relacionan a través de la vista. Las investigaciones en el seno de las artes visuales segregan a la música haciéndola aparecer, en la mayoría de ocasiones, a modo de anecdotario superficial, deteniendo las intuiciones en el umbral de un conocimiento profundo de la organización sonora.

Heinrich Schenker publica su *Armonía*²⁰ en 1905 haciendo un intento de observar las relaciones entre las partes y el todo, desde una perspectiva que dará sus frutos muy lentamente a través de sus continuadores, pero que surge paralela a las

¹⁸ SALZER, Felix, *Audición Estructural*, Labor, Barcelona, 1990, pp. 9 (Del prólogo de Leopold Mannes)

¹⁹ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 (pp. 31)

²⁰ SCHENKER, Heinrich. *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990 (Traducción de Ramón Barce, 486 ps.)

corrientes transformadoras científicas, artísticas y filosóficas que se manifiestan en ese momento. En este tratado, criticado duramente como tal, se trasluce la idea de explicar los acontecimientos armónicos desde el punto de vista de la organización de las relaciones. Aunque sólo es un tímido intento, se vislumbra con toda claridad la necesidad de comprender el Sistema Tonal desde una perspectiva nueva, algo así como colocarla ante un espejo y observarla también desde otro ángulo, pero no uno cualquiera, sino desde aquél contrario al análisis, es decir, desde el ángulo de la síntesis, integrando en su propuesta la armonía tradicional y el contrapunto de Fux²¹. Schenker no rechaza los conocimientos anteriores sino que los integra en su perspectiva considerándolos válidos, pero no suficientes. A través de la idea de *coherencia orgánica*, de unidad, de la inseparabilidad del *análisis* y la *síntesis*, abre nuevas vías hacia la comprensión de la organización musical. El Paradigma de la Complejidad se une al pensamiento schenkeriano al concebir que *análisis* y *síntesis* no son únicamente procesos *antagonistas*, sino también *complementarios*, y nos resuelve que lo que le faltaba a la armonía tradicional era, en primera instancia, no solamente la síntesis, sino precisamente, la correcta conjugación de estos dos conceptos.

El pensamiento revolucionario de Schenker provocó reacciones diversas. Los tradicionalistas criticaron (y siguen en ello) muy duramente su teoría y la relegaron, especialmente, aquellos países de política conservadora como España, donde la apertura hacia lo nuevo aún se resiste en la actualidad en determinados círculos. Las traducciones al castellano, tanto de las obras de Schenker como de sus alumnos y seguidores, comienzan a aparecer en 1990²². En la actualidad existen, en algunos países de América y Europa, estudios académicos que conducen a la obtención de títulos en la especialidad de *Análisis Schenkeriano* y un extenso catálogo de libros y artículos en revistas especializadas. No obstante, falta mucho por dar a Schenker el lugar que le corresponde en el ámbito de la investigación. Uno de los mayores problemas que se trasluce en los trabajos de los schenkerianistas, es la ausencia de una visión desde el exterior, de una interdisciplinariedad que ofrezca verdaderos isomorfismos desde los que trascender hasta la aprehensión de la obra musical en toda su dimensión, cuando es el propio Schenker, quien deja constancia continuamente en sus escritos, de una intuición transdisciplinar, abogando por hallar la razón de su concepto de coherencia orgánica, en ámbitos diferentes al musical.

²¹ FUX, Johann Joseph, *The Study of Conterpoint, Gradus ad Parnassum*, Norton, New York, 1943 (Traducción de Alfred Mann. Copyright 1971)

²² Ese año se publica: Salzer, Felix, *Audición Estructural*, Labor, Barcelona, 1990 (Traducción de Pedro Purroy, 655 ps.). En 1992, aparece Forte, Allen; Gilbert, Steven E., *Introducción al Análisis Schenkeriano*, Labor, Barcelona, 1992 (traducción de Pedro Purroy, 451 ps.) y en 1999, Salzer, Felix; Shachter, Carl, *El Contrapunto en la Composición*, Idea Música, Barcelona, 1999 (traducción de David Aijón Bruno, 449 ps.). Desde entonces hasta la fecha, no se ha publicado ninguna otra obra traducida al castellano.

Por ello, el presente estudio se proyecta desde el Pensamiento Complejo como vía para acceder al interior de la organización musical y contemplar la Tonalidad como Sistema Organizacional Informacional, como entidad compleja: “...habría que sustituir el paradigma de disyunción/reducción/unidimensionalización por un paradigma de distinción/conjunción que permita distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir. Ese paradigma comportaría un principio dialógico y translógico, que integraría la lógica clásica teniendo en cuenta sus límites de facto (problemas de contradicciones) y de jure (límites del formalismo). Llevaría en sí el principio de la *Unitas multiplex*, que escapa a la unidad abstracta por lo alto (holismo) y por lo bajo (reduccionismo)... La enfermedad de la teoría está en el doctrinarismo y en el dogmatismo, que cierran a la teoría sobre ella misma y la petrifican. La patología de la razón es la racionalización, que encierra a lo real en un sistema de ideas coherente, pero parcial y unilateral, y que no sabe que una parte de lo real es irracionalizable, ni que la racionalidad tiene por misión dialogar con lo irracional”²³.

El ***Paradigma de la Complejidad*** elucida la idea confusa que hasta ahora impregnaba la disciplina musical en sus diversas áreas de conocimiento. La Complejidad, sus propiedades, los principios del Pensamiento Complejo se convierten en *herramientas epistemológicas* en la consecución, en el aprendizaje, en la comprensión y en el goce de una obra musical. Considerar que una pieza musical pueda reflejar los criterios complejos es el resultado de la contemplación del surgimiento desde el interior de un proceso de *creación-organización informacional compleja*. Si el pensamiento es *complejo*, el resultado –la creación musical– deviene organización informacional, *complejidad*. A partir de la “aventura intelectual” iniciada por Edgar Morin hemos podido encontrar una nueva explicación para el hecho musical y acceder, a través de ella, a la verdadera comprensión de un arte que, considerado intangible, se desvanecía ante nosotros con el pobre argumento del goce estético como única finalidad.

El *análisis* y la *síntesis* han sido las herramientas fundamentales para acceder a la comprensión del Sistema Tonal²⁴ desde que Schenker descubrió que en una obra musical tonal podían observarse tres niveles de organización estructural que se incluían unos a otros, generándose y generando un proceso que posee todas las características de lo complejo, producto de una mente que piensa de forma compleja y que en su devenir musical nos instala en una *multidimensionalidad* no aparente, pero explicable y lúcida a través del descubrimiento de la Complejidad. La interacción sináptica entre los tres niveles schenkerianos de organización estructural -Hintergrund (Base Subyacente), Mittelgrund (Base media) y Vondergrund (Base Generatriz de la Superficie)- se efectúa vía *comunicación informacional*. El todo es contenido hologramáticamente en la parte y comienza a demostrarse a través de los dos primeros conceptos schenkerianos que sirvieron de fundamento para la

²³ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 (pp. 31)

²⁴ Y trasladando su idea a todos los sistemas musicales del mundo.

construcción de su teoría: el *vínculo*, que es como él denomina la relación entre elementos y la *asociación motivica*, que aporta la idea hologramática, al establecer un vínculo informacional entre cualquier acontecimiento estructural de la obra y el conjunto mínimo de relaciones melódicas que abre la composición. Como productor y producto al mismo tiempo, la *coherencia* estructural procura el crecimiento *orgánico* en la obra que se sustenta de las *prolongaciones* enmarcadas entre los puntos estructurales.

Las tres categorías de sujeto cognoscente -*compositor, intérprete y oyente*- aparecen en la teoría tradicional separadas entre sí y sin una relación profunda con la producción musical. Lo objetivo domina el territorio de lo escolástico bajo los auspicios de la “*norma*”, y las “*excepciones a la regla*”, el corpus subjetivo, únicamente les son permitidas a los grandes maestros. Sólo en ellos hay lugar para lo subjetivo que, en el resto de mortales, se considera arbitrario. Por el contrario, Schenker incide continuamente en las relaciones entre los conceptos de sujeto y objeto: “*Music is not only an object of theoretical consideration. It is subject, just as we ourselves are subjects. Even the octave, fifth, and third of the harmonic series are a product of the organic activity of the tone as subject, just as the urges of the human being are organic*”²⁵. Y busca un lugar para la música en el seno del arte, desde el que pueda ser relacionada con el resto del mundo: “*Music is always an art –in its composition, in its performance, even in its history. Under no circumstances is it a science*”²⁶. Su concepto de “*coherencia orgánica*” arrastra tras de sí la necesidad de trascender su propia teoría y detenerse en el detalle de algunos de sus aforismos: “*The whole of foreground, which men call chaos, God derives from His cosmos, the background. The eternal harmony of His eternal Being is grounded in his relationships*”²⁷.

Consideramos necesaria una propuesta epistemológica que relacione la producción musical con el resto del mundo. El alumno o la alumna dependen de su intuición, de la imitación y de sus facultades técnicas en la aplicación del grueso de normas de los tratados. La diferencia esencial entre la práctica de la armonía, el contrapunto, el análisis y la composición que se deriva de una y otra concepción, radica en que la metodología tradicionalista dispone de un “*programa, una secuencia de acciones predeterminadas que debe funcionar en circunstancias que permitan el logro de los objetivos*”, mientras que la metodología schenkeriana dispone de una estrategia que “*elabora uno o varios escenarios posibles. Desde el comienzo se prepara, si sucede algo nuevo o inesperado, a integrarlo para modificar o enriquecer su acción. La ventaja del programa es, evidentemente, la gran economía: no hace falta reflexionar, todo se hace mediante automatismos (ejercicios escolásticos). Una estrategia, por el contrario, se determina teniendo en cuenta una situación*

²⁵ SCHENKER, Heinrich, *Free Composition*, New York, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, 1979 (pp. 9) (Traducido al inglés y editado por Ernst Oster)

²⁶ Op. Cit. Pp.xxiii

²⁷ Op. Cit. pp xxiii

aleatoria, elementos adversos e, inclusive, adversarios, y está destinada a modificarse en función de las informaciones provistas durante el proceso"²⁸.

La pedagogía de la interpretación, de la composición, de la pedagogía misma, se basa principalmente en seguir al pie de la letra los dictados del maestro, en el sometimiento al régimen teórico tradicional y en la intuición que procura el duende que el artista lleva dentro. En definitiva, se parte de la teoría, pero no se llega a ella. No podemos negar que existe el goce estético, pero desde el punto de vista de la docencia, de la profesionalidad musical, surge la necesidad, para algunos de nosotros, de un planteamiento que conduzca a constantes re-planteamientos si es necesario, hasta llegar a descubrir en el mundo de los sonidos su organización, su evolución, su origen, sus emergencias y, en fin, todas las relaciones existentes entre ellos cuando devienen construcción organizada y sus interacciones con lo que hemos denominado las tres categorías de sujeto cognoscente, del cual, además, también pueden ser comprendidas sus sensaciones, dejando únicamente el gusto o la preferencia por una u otra música libre de nuestras disquisiciones.

LA EPISTEMOLOGÍA Y EL ANÁLISIS SCHENKERIANO

Cuando la Cibernética reconoció la complejidad fue para rodearla, para ponerla entre paréntesis, pero sin negarla: era el principio de la caja negra (*black-box*); se consideraban las entradas en el sistema (*inputs*) y las salidas (*outputs*), lo que permitía estudiar los resultados del funcionamiento de un sistema, la alimentación que necesitaba, relacionar *inputs* y *outputs*, sin entrar, sin embargo, en el misterio de la caja negra.

Pero el problema teórico de la complejidad es el de la posibilidad de entrar en las cajas negras. Es el de considerar la complejidad organizacional y la complejidad lógica.

En el siglo XIX y a comienzos del XX, la estadística permitió tratar la interacción, la interferencia. Se trató de refinar, de trabajar variancia y convariancia, pero siempre de un modo insuficiente, y siempre dentro de la misma óptica reduccionista que ignora la realidad del sistema abstracto de donde surgen los elementos a considerar.

Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo*

Schenker presiente que en los encadenamientos de acordes, en la sucesión de progresiones que plantea la armonía tradicional bajo la aplicación de unas normas,

²⁸ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 (pp. 126-127)

falta la consideración de algo que él decide primordial: el *vínculo que los une*. Es aquí donde aparece ya la idea de sistema que propuso von Bertalanffy. La Teoría General de Sistemas comenzó como una reflexión sobre biología y se expandió en las más variadas direcciones a partir de 1950. Una de las ideas esenciales es expresada ya en el prólogo: “...para comprender no se requieren sólo los elementos sino las relaciones entre ellos”²⁹. Como aborda Edgar Morin, la Teoría de Sistemas abarca un campo prácticamente universal: “porque en un sentido toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes”³⁰.

Si nos decidimos a insertar la producción musical en el ámbito de la Sistémica es porque comprendemos que las virtudes que posee dicha teoría encajan perfectamente con las transformaciones que el análisis schenkeriano aporta a la teoría musical, trascendiendo la armonía tradicional: “La virtud sistémica es:

a) haber puesto en el centro de la teoría, con la noción de sistema, no una unidad elemental discreta, sino una unidad compleja, un «todo» que no se reduce a la «suma» de sus partes constitutivas;

b) haber concebido la noción de sistema, no como una noción «real», ni como una noción puramente formal, sino como una noción ambigua o fantasma;

c) situarse en un nivel transdisciplinar que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización. En este último sentido, el campo de la Teoría de Sistemas es, no solamente más amplio que el de la Cibernética, sino de una amplitud que se extiende a todo lo cognoscible”³¹.

Una obra musical es una unidad compleja, un «todo» intangible que no puede reducirse a la suma de sus partes. De los fenómenos de asociación-organización que producen y se producen en la obra, emerge un tipo de complejidad único y diverso: la complejidad músico-tonal. Una obra tonal es un sistema abierto donde “las estructuras se mantienen mientras los constituyentes cambian” (MORIN, 1994: 44) y donde podemos observar que el comportamiento de la organización musical se asemeja al de lo viviente en tanto que aplica las leyes del desequilibrio, retomado o compensado, de dinamismo estabilizado en relación dialógica con el sujeto cognoscente, sea éste compositor, intérprete u oyente: “El concepto de sistema abierto tiene valor paradigmático... concebir todo objeto y entidad como cerrado

²⁹ BERTALANFFY, Ludwig von, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976 (p. XIII)

³⁰ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 (p. 42)

³¹ Op. Cit. p. 42

*implica una versión clasificatoria, analítica, reduccionista del mundo, una causalidad unilineal*³².

La Teoría de la Comunicación nos ofrece la consideración de que lo organizacional es la información contenida en las relaciones de los sonidos que se codifican como mensaje en el motivo, en el tema, en la parte y en el todo. El tratamiento del motivo puede efectuarse de modo isomórfico a la reproducción celular, aunque, si bien la célula es autoreproductiva, en el motivo y en el tema se establece la dialógica con el sujeto que colabora en su constitución. Las transformaciones motivicas pueden ser consideradas como mutaciones o ruido perturbador del mensaje inicial³³. La teoría tradicional de la armonía se trasluce como mera estadística con una gran necesidad de trascendencia de sí misma hacia otras perspectivas teóricas, en las que la norma obligatoria se transforme en procedimiento para alcanzar la inteligibilidad de la organización: *“El aspecto estadístico ignora, incluso desde la perspectiva comunicacional, el sentido de la información, no aprehende más que el carácter probabilístico-improbabilístico, no la estructura de los mensajes y, por supuesto, ignora todo el aspecto organizacional... la información no es un concepto terminal, sino que es un concepto punto de partida. No nos revela más que un aspecto limitado y superficial de un fenómeno a la vez radical y poliscópico, inseparable de la organización”*³⁴.

El orden informacional que descubrimos en la música tonal se explica, asimismo, con las nociones termodinámicas de entropía y neguentropía: *“...hay un lazo consustancial entre desorganización y organización compleja, porque el fenómeno de desorganización (entropía) prosigue su curso en lo viviente, más rápidamente aún que en la máquina artificial; pero, de manera inseparable, está el fenómeno de reorganización (neguentropía). Allí está el lazo fundamental entre entropía y neguentropía, que no tiene nada de oposición maniquea entre dos entidades*

³² Op. Cit. pp. 45-46

³³ Desde que se estableció que la autoreproducción de la célula (o del organismo) podía ser concebida a partir de una duplicación del material genético o ADN, desde que se conoció que el ADN constituía una suerte de doble hélice cuyos escalones estaban formados por cuasi-signos químicos cuyo conjunto podía constituir un cuasi-mensaje hereditario, la reproducción podía entonces ser concebida como la copia de un mensaje, es decir, una emisión-recepción incorporable al cuadro de la Teoría de la Comunicación: uno podía asimilar cada uno de los elementos químicos a unidades discretas desprovistas de sentido (como las palabras). Más aún, la mutación genética fue asimilada a un <ruido> perturbador de la emisión del mensaje. El mismo esquema informacional podía ser aplicado al funcionamiento mismo de la célula donde el ADN constituye una suerte de <programa> que orienta y gobierna las actividades metabólicas. De este modo, la célula podía ser cibernetzada, y el elemento clave de esa explicación cibernética se encontraba en la información. Aquí también una teoría de origen comunicacional era aplicada a una realidad de tipo organizacional. Y en esa aplicación, ya sea como memoria, ya sea como mensaje, ya sea como programa, o *más bien como todo eso a la vez.* (Op. Cit. pp 48-49)

³⁴ Op. Cit. p. 50

contrarias... La entropía, en un sentido, contribuye a la organización que tiende a arruinar y, como veremos, el orden auto-organizado no puede complejizarse más que a partir del desorden o, más aún, a partir del «ruido» (von Foerster), porque estamos en un orden informacional”³⁵. Pero la música, no es, únicamente, un fenómeno del universo físico-químico, puesto que posee un principio de organización interno que hace que se muestre más como un sistema viviente que como una máquina artificial: “La idea de auto-organización, más allá de la ontología cibernética: a)...el objeto es fenoménicamente individual... Los objetos fenoménicos del universo estrictamente físico-químico no tienen un principio de organización interno. Por el contrario, para los objetos auto-organizadores, hay adecuación total entre la forma fenoménica y el principio de organización. Ese aspecto, también en este caso, disocia las perspectivas entre lo viviente y lo no viviente”³⁶.

En la mayoría de los análisis que aparecen en libros y artículos schenkerianos desde hace unos sesenta años es lo más fácil concluir que la teoría de Schenker se basa en la *reducción* de la obra a una estructura simple y que, además, siempre es la misma: la tríada de la tónica. Seguramente, porque la idea *reduccionista* aparece a primera vista impregnando los trabajos schenkerianos, muchos estudiosos de la música han deducido la relación *reducir-simplificar* y concluido que aparece ante nosotros como algo evidente, pero detrás de esta primera lectura se esconden otros significados. Incluso el verdadero significado del reduccionismo filosófico no tiene connotaciones tan peyorativas como a veces las ha podido tener una mala crítica schenkeriana. Para considerar la opción de observar una teoría desde todos los ángulos posibles, debería bastarnos la premisa científica que reza aquello de que *no hay nada más engañoso que un hecho obvio*³⁷.

Aquí, tratamos de demostrar que la *reducción schenkeriana* sólo es aparente. Si nos dejamos llevar por lo que parece a simple vista, es lógico que nuestra mente compleja quede como desvalida ante una propuesta tan fría como lo es la reduccionista y, un tanto desolada, al contemplar como a través de unos gráficos, por otro lado complicados de confeccionar, se puede ver simplificado un monumento musical como, por ejemplo, la *Novena Sinfonía* o la *Pasión según San Mateo*. Cuando, además, hemos sufrido el gran esfuerzo que conlleva realizar una inconmensurable cantidad de ejercicios de armonía y contrapunto para comprender (o al menos eso creíamos) el Sistema Tonal, todavía se acrecienta más nuestra desolación, porque ante este planteamiento simplificante, lo primero que se nos ocurre preguntar es ¿dónde están las complicadas reglas de la armonía? Así, entre la idea de reducción, la negación aparente de lo conocido, ante un nuevo planteamiento

³⁵ Op. Cit. pp. 55-56

³⁶ Op. Cit. pp. 56-57

³⁷ Truzzi, “Sherlok Holmes: experto en psicología social aplicada”, in Eco-Sebeok, *El signo de los tres*, Lumen, Barcelona, 1989 (p. 93)

y sin profundizar lo suficiente, se puede llegar a rechazar de plano esta teoría. Por otro lado, algunos también han tenido su intuición. Han presentado que la teoría y la técnica analítica schenkerianas poseían una clave distinta para acceder a otro nivel de razonamiento y comprensión. A partir de ahí, han proliferado análisis y comentarios de mayor o menor calidad que tratan de erigirse como propagadores casi de una nueva doctrina, aunque lamentablemente muchos de esos trabajos se quedan de nuevo en este lado de la puerta, en una descripción con otras herramientas y otra terminología que en esencia no aportan nada nuevo.

Para comprender todo esto, es imprescindible situar correctamente el planteamiento de Schenker. Lo primero que debemos hacer es transformar la idea de reducción. A pesar de que es lo aparente y que, además, en libros importantes sobre análisis Schenkeriano aparece la reducción como enunciado de partes explicativas³⁸, la reducción es falsa. Incluso hasta en el caso de que Schenker pensara que estaba llevando a cabo una reducción, no sería el primer caso de la historia de los descubrimientos que pensando que se llega a las Indias, se encuentra uno con las Américas.

Este error es fácilmente demostrable si recordamos que el Reduccionismo filosófico es la preponderancia de lo *analítico*. Ahí se explica el *todo* mediante el conocimiento de las *partes* en un orden jerárquico, pero no es posible volver de las partes al todo; éstas lo determinan y la globalidad se ve reducida a una estructura simple. Una vez que una estructura es traducible a otra más fundamental, no es posible el camino de vuelta. Si hablamos de la teoría Schenkeriana desde la perspectiva *del análisis a la síntesis* y *de la síntesis al análisis*, no hay lugar para esta concepción que establece una dirección única sin posibilidad de camino de vuelta.

Por otro lado, lo contrario al Reduccionismo sería explicar la organización a partir del conocimiento del todo. Sabemos que el Holismo propone que los organismos son irreducibles a la mera reunión de sus partes, que el todo es algo más que la suma de sus partes y que no se abandona nunca la idea global. El todo determina las partes. Aquí predomina lo *sintético*. Tampoco hay lugar para la teoría schenkeriana, puesto que, como ya hemos comentado, en ella llegamos a la *síntesis* desde el *análisis*, pudiendo establecer las dos direcciones a la vez: *del análisis a la síntesis* y *de la síntesis al análisis* o lo que es lo mismo, podemos ir *del todo a las partes* y *de las partes al todo* sin preponderancia de ninguna de las dos direcciones. Para explicar la idea schenkeriana necesitamos un método que establezca esas dos direcciones sin preponderancia de ninguna de ellas, porque tan importante es el todo como las partes y viceversa, puesto que lo más relevante serán las *relaciones* que existan entre *todo* ello. Un método donde el *análisis* y la *síntesis* sean elementos complementarios a la vez que antagonistas.

³⁸ Véase bibliografía: FORTE-GILBERT, 1992; MEYER, 2000; LERDAHL-JACKENDOFF, 2003; COOPER, GROSVENOR & MEYER, 2000.

La *Complejidad* ha logrado conjugar los dos puntos a la vez y lo consigue analizando el sistema para disociar sus partes, pero restituyendo la unidad del conjunto globalizando el resultado de su análisis. Aquí sí que podremos encontrar la doble dirección schenkeriana, aquella que va *del todo a las partes y de las partes al todo*. El **pensamiento sistémico** fue formulado magistralmente por Blas Pascal ya en el siglo XVII: “*por lo tanto, siendo todas las cosas causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas, y manteniéndose todas por un lazo natural e insensible que liga las más alejadas y las más diferentes, tengo por imposible conocer las partes sin conocer el todo, así como conocer el todo sin conocer particularmente las partes*”³⁹.

La teoría de la Complejidad, bajo una perspectiva transdisciplinaria, “*supone y explicita una Ontología que no solamente pone el acento sobre la relación en detrimento de la sustancia, sino que también pone el acento sobre las emergencias, las interferencias, como fenómenos constitutivos del objeto. No hay más que una red formal de relaciones, hay realidades, pero que no son esencias, que no son de una sola sustancia, que son compuestas, producidas por los juegos sistémicos, pero dotadas, de todos modos, de una cierta autonomía*”⁴⁰.

CONCLUSIONES

Tenemos la convicción de que para poder entender plenamente la música hay que observarla no sólo desde dentro, sino también desde fuera. Sólo una visión del objeto desde todos los ángulos, posibilita reconocerlo en cualquier estado y situación. Quedarse únicamente con la información que ofrece el estudio cerrado de la música es establecer unos límites, afortunadamente, hoy en día obsoletos. No leer entre líneas dejando que fluya alguna idea, alguna nueva sugerencia, es renegar de la creatividad artística. La *transdisciplinarietà* ofrece la oportunidad de conocer una disciplina *a través* de otra, *transcendiéndola* para hacer crecer el conocimiento de la primera. Posibilita la intercomunicación no sólo entre las distintas ramas científicas, filosóficas o artísticas, sino también entre la ciencia, la filosofía y, por supuesto, el arte. Nos alejamos de la concepción tradicional en tanto que la consideramos parte del conjunto ontológico occidental fundado sobre entidades cerradas e incomunicadas, como ser la sustancia, la identidad, la causalidad (linear), el sujeto, el objeto, donde la “realidad” es englobada a partir de la oposición en la que la se efectúa la repulsión o anulación de un concepto por otro.

La metodología científico-musical tradicional es estadística, reduccionista y cuantitativa. Reduccionista, porque llega a las unidades elementales, los acordes, y

³⁹ PASCAL, Blas, *Pensamientos*, Alianza Editorial, Madrid, 1981. Esta cita queda recogida en todos los trabajos de Morin

⁴⁰ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994 (p. 76)

los reúne estadísticamente a partir de las distinciones de su constitución y cuantitativa, porque esas unidades discretas sirven de base a todas las computaciones al generalizar sus funciones; expulsando la contradicción y el error mediante una nueva globalización estadística del conjunto de las “excepciones” que, para la metodología tradicional, lejos de refutar la regla, la confirman. Los tratados de armonía juegan el rol de aduaneros o el rol prohibidor del policía que condena lo que no es un resultado cuantificable. La reforma paradigmática es clara y amplia: *“Se trata, en un sentido, de aquello que sería lo más simple, lo más elemental, lo más <pueril>: cambiar las bases de partida del razonamiento, las relaciones asociativas y repulsivas entre algunos conceptos iniciales, pero de los cuales depende toda la estructura del razonamiento, todos los desarrollos discursivos posibles. Y se entiende claramente qué es lo más difícil. Porque no hay nada más fácil que explicar algo difícil a partir de premisas simples admitidas a la vez por el que habla y el que escucha, nada más simple que perseguir un razonamiento sutil por los rieles que incluyen los mismos cambios de carril y los mismos sistemas de señales. Pero no hay nada más difícil que modificar el concepto angular, la idea masiva y elemental que sostiene todo el edificio intelectual”*⁴¹.

El paradigma de simplicidad que gobierna la tradición musicológica, pone orden en su universo reduciéndolo a un principio, a una ley, y persigue al desorden. Ve lo Uno y lo Múltiple, pero nunca al mismo tiempo; separa lo que está ligado (disyunción) y unifica lo que es diverso (reducción). Por el contrario, *“la complejidad de la relación orden/desorden/organización surge, entonces, cuando se constata empíricamente que fenómenos desordenados son necesarios en ciertas condiciones, en ciertos casos, para la producción de fenómenos organizados, los cuales contribuyen al incremento del orden”*⁴². *“Bien entendido, nuestro mundo incluye a la armonía, pero esta armonía está ligada a la disarmonía. Es exactamente lo que decía Heráclito: hay armonía en la disarmonía, y viceversa”*⁴³.

En la actualidad existen dos tipos de concepciones epistemológicas. Por un lado, aparece aquella que despliega el esfuerzo infatigable por articular saberes dispersos, el esfuerzo por la consolidación y, por otro, al mismo tiempo, el contra-movimiento que destruye todo eso. Pero la articulación de la ciencia, arte y filosofía es el desafío de la complejidad que incluye el reconocimiento de lo irreducible, que piensa que la simplificación es necesaria, pero debe ser relativizada: *...acepto la reducción consciente de que es reducción, y no la reducción arrogante que cree poseer la verdad simple, por detrás de la aparente multiplicidad y complejidad de las cosas*⁴⁴. La complejidad encierra la idea de complicidad entre todas las realidades fenoménicas que constituyen nuestro mundo.

⁴¹ Op. Cit. pp. 83-84

⁴² Op. Cit. pp. 93-94

⁴³ Op. Cit. pp. 95

⁴⁴ Op. Cit. pp. 43

Proponemos una Teoría de la Complejidad Musical que pueda ofrecer la explicación de las obras musicales tonales como “*organización informacional*”. Durante los siglos XVIII y XIX, la música culta (frente a la música popular) vive una etapa evolutiva en el seno del surgimiento y desarrollo del Sistema Tonal, hasta su transformación y disgregación en otros sistemas. La producción musical tonal llega a un marcado punto climático en la era del clasicismo, tras su aparición en el Barroco. El nacimiento del Sistema Tonal se reflejará temporal y simétricamente (contrapunto barroco/contrapunto cromático) en el Romanticismo, cuando se produce la inevitable disolución del sistema, a causa de la consecución de una hipercomplejidad por abuso y saturación de relaciones recursivas.

Estudiar este proceso a través de los principios del Pensamiento Complejo – dialógico, recursivo, retroactivo y hologramático- explica las descripciones encerradas en las teorías de la música tonal y ofrece un lugar diferente desde el que gozar la música. Las nociones fundamentales de “*orden, desorden, reorganización*” conjugadas dialógicamente en la complejidad moriniana preparan un largo camino para la investigación musical, de la que deben surgir nuevas concepciones del espacio y el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

BERTALANFFY, Ludwig von, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

PASCAL, Blas, *Pensamientos*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

COOPER, GROSVENOR & MEYER, Leonard B., *Estructura rítmica de la música*, Idea Books S.A., Barcelona, 2000 (Traduc. De Paul Silles)

ECO, Humberto y SEBEOK, Thomas A. (Eds), *El signo de los tres*, Lumen, Barcelona, 1989

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E., *Introducción al Análisis Schenkeriano*, Labor, Barcelona, 1992

FUX, Johann Joseph, *The Study of Counterpoint*, Norton, New York, 1943 (Traduc. de Alfred Mann. Copyright 1971)

LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray, *Teoría Generativa de la Música Tonal*, Akal, Madrid, 2003 (Traduc. De Juan González-Castelao)

MEYER, Leonard B., *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Pirámide, Madrid, 2000 (Traduc. De Michel Angstsdt)

MORIN, Edgar

Ciencia con consciencia, Anthropos, Barcelona, 1984

Introducción al Pensamiento Complejo, Gedisa, Barcelona, 1994

EL MÉTODO:

La Naturaleza de la Naturaleza, Cátedra, Madrid, 1977

La Vida de la Vida, Cátedra, Madrid, 1983

El Conocimiento del Conocimiento, Cátedra, Madrid, 1988

Las ideas, Cátedra, Madrid, 1988

La Humanidad de la Humanidad. La identidad humana, Cátedra, Madrid, 2003

Ética, Cátedra, Madrid, 2005

El Paradigma Perdido, Kairós, Barcelona, 1974

La mente bien ordenada, Seix Barral, Barcelona, 2000

SALZER, Felix, *Audición estructural*, Labor, Barcelona 1990 (Traduc. de Pedro Purroy)

SALZER, Felix; Shachter, Carl, *El Contrapunto en la Composición*, Idea Música, Barcelona, 1999 (Traduc. De David Aijón)

SCHENKER, Heinrich

Five Graphic Musical Analyses, Dover Publications, New York, 1969 (editado por Felix Salzer)

Free Composition, New York, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, 1979 (traducido al inglés y editado por Ernst Oster)

The art of performance, Oxford University Press, New York, 2000 (Translated by Irene Schreier Scott)

Tratado de Armonía, Real Musical, Madrid, 1990 (Traduc. De Ramón Barce)