

# LA TEORÍA MUSICAL Y LA PERCEPCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS MUSICALES: ALGUNAS CONSIDERACIONES DESDE LA HISTORIA DE LAS TEORÍAS ARMÓNICAS

Alejandro Martínez

## 0. Introducción

Uno de los aspectos más sugestivos de los escritos teóricos en el campo de la teoría tonal, es la relación que una teoría mantiene con la audición musical, en otras palabras, con la experiencia perceptual de una pieza musical. Esto puede ser expresado a través de algunas preguntas:

¿En qué medida el conocimiento teórico influye en la manera que un oyente percibe la música?

Si la teoría interviene en la percepción musical, ¿qué relación existe entre los fundamentos de una teoría y la concepción de audición musical que subyace a ella?

¿Cuál es la “línea de demarcación” entre aquellos aspectos de la percepción musical que están fuertemente determinados culturalmente y aquellos otros que sólo emergen dentro de los intereses y discusiones de una limitada comunidad de oyentes expertos, cuya exhaustiva especialización permite estructurar de una manera sofisticada la experiencia musical?

Estas preguntas involucran cuestiones a la vez psicológicas, musicales, estéticas y epistemológicas. Sin pretender una revisión exhaustiva, en este trabajo pretendemos revisar algunos de los argumentos teórico-musicales sustentados por las principales teorías de la armonía tonal desde una mirada epistemológica. Planteamos, en primer lugar, que una de las funciones cognoscitivas de las teorías es intervenir decisivamente en la estructuración de la experiencia musical y en la construcción del objeto perceptual que constituye una pieza musical. En segundo lugar, sostenemos que la concepción de la audición musical que se desprende de una determinada teoría es subsidiaria de ciertas ideas estéticas o filosóficas que exceden el ámbito estrictamente musical.<sup>1</sup>

## 1. Argumentos desde los teóricos tonales: La influencia de una teoría sobre la percepción de las estructuras musicales.

Dentro de la teoría musical tonal, la obra de Jean-Philippe Rameau constituye el obligado punto de partida para un estudio de las relaciones entre teoría y percepción musical. Su invención más célebre -la *basse fondamentale*- puede concebirse no sólo como un medio de describir convenientemente las leyes “racionales” que regulan el comportamiento de la armonía del siglo XVIII sino como una suerte de primer modelo cognitivo de la experiencia de la música tonal. Por ello, las referencias a las consecuencias que acarrearán sus teorías para la percepción musical son frecuentes a lo largo de su obra. La siguiente cita, extraída de las páginas finales de *Génération Harmonique* (1737), ilustra magníficamente esta relación:

Los músicos están comenzando a tener alguna idea del bajo fundamental, aunque pienso que no poseen aun una clara concepción de su sucesión, especialmente en las diferentes combinaciones que dependen de él. Un músico está preocupado con aquello que le dicta su oído y, de este modo, elude generalmente el uso de su razón. Yo he tenido en ocasiones esa experiencia.

*El músico no está lo suficientemente en guardia contra su oído. No tiene en cuenta que su oído sólo puede distinguir aquella parte de la música que le es*

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Teoría y experiencia musical en los paradigmas armónicos: aspectos históricos, estéticos y epistemológicos*, en el marco de una beca de perfeccionamiento del Conicet, bajo la dirección del doctor Gerardo Huseby.

*perceptible en ese momento*. Pero, ignorando esta percepción, la razón abarca la totalidad y puede entonces hacer saber al oído acerca de ella en cada una de sus partes.<sup>2</sup> (las cursivas son nuestras)

Puede verse que Rameau opone *el oído* -aludiendo a una forma de audición intuitiva o ingenua, no influida por su teoría armónica-, a *la razón*, que representaría una forma de percepción musical organizada y consciente de acuerdo a los principios de la *basse fondamentale* y su progresión. En la filosofía musical de Rameau, la percepción de la “verdadera armonía” de una obra musical -aquella que sólo se revela a través de la *basse fondamentale* subyacente- constituye el modo más alto y profundo de la experiencia musical.

A fines del siglo XIX, encontramos en Hugo Riemann y su *Funktionslehre* otra fuerte postura en relación a la cuestión percepción/teoría. En uno de sus escritos tardíos Riemann sostiene lo siguiente:

La audición musical involucra, no sólo una pasividad física, sino una actividad, una comparación progresiva y una asociación de los sucesivos sonidos y acordes. Los acordes “reales” son para la audición musical, en última instancia, sólo una especie de material en bruto, una sustancia sin elaborar desde la cual el espíritu imaginativo -en una forma limitada aunque no enteramente dependiente- crea forma en las cuales se deleita.<sup>3</sup>

La audición musical no consiste meramente en una sensación pasiva de las ondas sonoras por el oído, sino que implica una confirmación altamente desarrollada de las funciones lógicas del intelecto humano.<sup>4</sup>

Con un tono que recuerda a Rameau, Riemann resalta el rol activo que desempeña el oyente en la audición musical y en el cual las “funciones lógicas del intelecto humano” -aludidas en la cita anterior-, se manifiestan a través del esquema de las tres categorías funcionales que introdujera su teoría.

Finalmente, tanto por su inmensa influencia en el campo de la teoría musical como así también por su relevancia como generadora de inquietudes en el campo de la psicología musical, la teoría schenkeriana ha tematizado explícitamente la modificación en la audición musical que resulta de su concepción estructural.

Es en *Kontrapunkt I* (1910) donde Schenker propone una reconceptualización de la función de la teoría contrapuntística dentro de las disciplinas teóricas que involucra ciertas consecuencias importantes para la percepción musical. El contrapunto estricto *à la Fux* -como modelo de una teoría exitosa de la conducción de voces- es concebido en esta obra por Schenker como una suerte de *gramática abstracta* que presenta las posibles relaciones entre consonancia y disonancia en su forma más pura: “la teoría contrapuntística, que no es más que una teoría de la conducción de voces, demuestra las leyes y los efectos tonales en su sentido absoluto”.<sup>5</sup> La verdadera y más importante función del contrapunto consistirá, para Schenker, en constituir el instrumento de una *pedagogía de la audición musical*, bajo la forma de observaciones sobre los *efectos* que resultan de la combinación de los sonidos:

*El propósito del contrapunto no es enseñar un estilo específico de composición sino el de conducir el oído del estudiante aplicado de música por primera vez al infinito mundo de los problemas musicales fundamentales. (...) La siguiente, por lo tanto, debe considerarse la meta principal del estudio del contrapunto: investigación de las posibles configuraciones de las voces y el tratamiento de cada una al mismo tiempo que se dedica el mayor esfuerzo en hacer manifiesto al oído (tanto en*

---

<sup>2</sup> Deborah Hayes (1968), p. 252.

<sup>3</sup> Mickelsen, W. (1977), p. 127.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>5</sup> Schenker (1987), vol. 1, p. 14.

relación a la configuración como al tratamiento) la gradación desde lo más natural y simple a lo más avanzado y menos simple.<sup>6</sup>

El estudio del contrapunto constituye de este modo una suerte de “laboratorio” ideal en el que el alumno de música aprende a incrementar el alcance de su poder de percepción a través de situaciones musicales abstractas que luego se manifestarán como el fundamento subyacente a los infinitos recursos que ofrece la composición libre, i. e., *la música real*. En términos de la famosa expresión de Furtwängler, el contrapunto es el medio de entrenamiento en la *Fernhören*, la “audición a distancia”, la percepción de relaciones estructurales a través de grandes extensiones temporales.

Si intentamos sintetizar algunas de las cuestiones que emergen de las citas anteriores -pertenecientes a concepciones teóricas acerca de la armonía muy diferentes-, debemos resaltar que una afirmación recurrente en el campo de la reflexión teórica tonal ha sido el señalar el rol imaginativo que debe desempeñar el oyente en la percepción de las estructuras musicales, una tarea que exige una conceptualización voluntaria, un acto sumamente activo de *interpretación* de los eventos musicales. Escuchar música no es una tarea pasiva, afirman Rameau, Riemann y Schenker; por el contrario, involucra un ejercicio intelectual a la luz de cierta concepción teórica. Se sugiere, tanto que una audición musical despojada de teoría constituiría una suerte de estadio inferior o superficial de la experiencia musical como que la teoría utilizada es la única que permite un acceso a la verdadera esencia de la estructura musical. Desde nuestra interpretación, cada teoría promueve una diferente interpretación de los fenómenos armónicos, un énfasis en aspectos distintos del universo de la experiencia musical. Este aspecto de las teorías -el constituirse en generadoras de diferentes modos de percepción- constituye quizás una de sus más importantes funciones dentro de la teoría musical occidental. Y paralelamente se encuentra, también, en la base de las frecuentes polémicas y debates que ha atravesado la teoría de la armonía tonal.

## 2. Audición musical y valores estéticos.

Si escuchar música correctamente exige el recurso a una teoría -afirman los teóricos citados-, también es cierto que esas mismas teorías encarnan ciertos valores estéticos. Cuando desde una teoría se establece cómo debe escucharse la música, ello no es independiente de ciertas ideas acerca de la estructura musical que se vinculan a determinado pensamiento estético. Cada una de las teorías mencionadas anteriormente se inscribe en un campo de ideales estéticos no enteramente explicitados, pero que interviene en la concepción de audición que se postula. Una teoría no sólo se utiliza para describir o explicar una pieza de música, sino que implica una recomendación estética acerca de la manera en que deben escucharse los eventos musicales. Una lectura de las teorías contemplando esta dimensión permite apreciar el grado en que la audición musical que ellas postulan se halla inmersa en una compleja red de presupuestos estéticos.

Comenzando con Rameau, la idea más importante que atraviesa sus diferentes tratados es la que afirma que la música expresa un orden natural. Las leyes musicales que gobiernan la estructura musical son leyes originadas en la naturaleza misma. Las proporciones matemáticas primeramente, y luego el *corps sonore* y su resonancia aseguran un vínculo inseparable entre la *basse fondamentale* (i.e., el fundamento de la armonía) y la naturaleza. Escuchar correctamente la estructura musical implica, para Rameau, escuchar con ayuda de la razón la naturaleza detrás de las varias -y acaso confusas- configuraciones acórdicas que presenta una pieza musical.

Es a Rameau precisamente, a quien corresponde el honor de iniciar esta persistente obsesión de la teoría tonal occidental: *la naturaleza proporcion la clave para entender y explicar los fenómenos armónicos*. Sin embargo, aunque se trate del supuesto más importante de las principales teorías armónicas de la tonalidad, él se encuentra dentro de una determinada concepción de lo natural: la naturaleza a la que se refiere Rameau es aquella de la ciencia iluminista, la naturaleza que se halla sujeta a leyes matemáticas universales que la razón

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 10.

humana puede descubrir. Las leyes naturales de la armonía son inicialmente las de la filosofía mecánica cartesiana. Más tarde, Rameau incluirá elementos que guardan una estrecha relación con la teoría de la gravitación newtoniana. Del mismo modo que una sola fuerza -la fuerza de gravitación- determina el movimiento de los planetas, de los cometas y de los cuerpos que caen sobre la tierra, el *corps sonore* determina los diferentes aspectos de la estructura musical (la armonía, la melodía, el temperamento, la modulación). Se trata siempre de un acercamiento en términos mecanicistas: hay un orden, una racionalidad en la estructura musical; ella es regida subyacentemente por leyes físicas inmutables.

Tal como señala abundantemente la literatura sobre la historia de la ciencia occidental, la explicación mecanicista chocó con un obstáculo insalvable: los fenómenos vitales. El problema de la organización viviente, del desarrollo progresivo de los organismos plantea cuestiones no fácilmente abordables para un enfoque mecanicista. Las filosofías de la naturaleza del siglo XIX hicieron de los conceptos de organismo, de holismo y de crecimiento dirigido hacia un fin los puntos centrales de sus sistemas. A estos modelos organicistas recurrieron los dos teóricos de la armonía más importantes de principios de siglo, Schoenberg y Schenker. Tanto los conceptos de coherencia orgánica de la obra de arte, con la necesaria subordinación de las partes a las leyes del todo así como la proliferación de metáforas biológicas para explicar fenómenos musicales son abundantes en su obra.

De la conocida disputa entre estos dos teóricos tomaremos algunos aspectos que ilustrarán la compleja red de influencias que intervienen en el vínculo entre teoría y percepción musical.

### 3. Schenker vs. Schoenberg.

La controversia entre Schenker y Schoenberg se manifestó en la *Harmonielehre* de este último y en el segundo volumen de *Das Meisterwerk in der Musik*. En ambos tratados, los respectivos autores intercambiaron agresivas opiniones en relación a un tema armónico específico: la significación de los “sonidos ajenos a la armonía”. Sin embargo, el objeto de la discusión reviste menor importancia que la diferente concepción de audición musical que subyace a ambos enfoques de la armonía, una discrepancia que expresa -tal como ha señalado Carl Dahlhaus- algo más que la polémica entre un “compositor progresivo” y un “teórico conservador”.<sup>7</sup>

Para Schenker, con su *Schichtenlehre*, la percepción de la disonancia es siempre un fenómeno relativo a cierto nivel estructural. Lo que es estructura a cierto nivel, es disonancia a un nivel estructural más profundo, hasta llegar al *Ursatz*, la estructura tonal que expresa la manifestación más abstracta del acorde de tónica en una pieza musical. Las disonancias que la teoría tradicional de la armonía considera “sonidos ajenos” constituyen un fenómeno meramente superficial, una ilusión que el oyente debe ignorar en favor de la percepción de los niveles estructurales superiores. Al negar una pertinencia directa de los fenómenos acústicos sobre la estructura musical, Schenker niega toda relevancia armónica a las disonancias que aparecen en la superficie musical. El sonido, como hecho acústico sólo cobra importancia en el sistema de Schenker como generador de la tríada del acorde de tónica, puesto que afirma que sólo los primeros 5 armónicos son audibles. La tríada proporciona, en su filosofía musical, el elemento procreativo, autogenerador; ella no se manifiesta estructuralmente en la superficie. La tríada es más un concepto, una abstracción vinculada de una manera velada a la naturaleza física del sonido.

Schoenberg, por su parte, sostiene exactamente lo opuesto. Si una disonancia tiene lugar en la estructura musical, ello se debe a que el compositor lo ha querido así. Una disonancia busca ser distinguida por el oído tanto como un sonido estructural, ella no es menos importante que éste y siempre acarrea consecuencias armónicas. Si bien, sostiene Schoenberg, una disonancia implica una conexión más compleja con el sonido fundamental -en el sentido de involucrar relaciones más alejadas-, no por ello deja de constituir una relación. De este modo,

---

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus (1987), p. 134.

toda configuración acórdica presente en la superficie es relevante para la estructura musical. “No hay, pues, sonidos extraños a la armonía” afirma Schoenberg<sup>8</sup>.

Estos dos teóricos presentan concepciones opuestas acerca de la audición de los eventos musicales. Schoenberg rechaza toda idea de ornamentación y la consideración de la disonancia como un fenómeno incidental. Todo evento sonoro debe ser apreciado por el oyente, puesto que ocupa un lugar en la estructura. Schenker, por el contrario, hace del concepto de ornamentación la base de su sistema y considera la disonancia como un fenómeno dependiente, postulando que es necesario ignorar sus ocurrencias superficiales con el fin de acceder a las estructuras lineales que constituyen el marco estructural de la obra de arte.

Aunque ambos autores adhieren a los presupuestos organicistas, los diferentes matices que sus respectivas teorías imprimen a la conceptualización de los fenómenos armónicos dan por resultado un modo de audición diferente de la estructura musical.

#### **4. Conclusión.**

Con la anterior exposición de las implicancias perceptuales de los sistemas de Schenker y Schoenberg hemos querido llamar la atención acerca del rol que las teorías desempeñan en la percepción musical. Por un lado, parece necesario concluir que una teoría proporciona principalmente a los oyentes categorías y criterios para dirigir su audición y establecer qué aspectos de los fenómenos musicales son cognitivamente relevantes. En este sentido, podemos decir que la experiencia perceptual se enriquece con la conceptualización que ella aporta. Pero, por otro lado, cada teoría aspira a constituirse como la única, o la correcta manera de oír música, limitando así las posibilidades de interpretación que surgen de los eventos musicales, al mismo tiempo que obliga a que lo expresable “armónicamente” lo sea en términos de las categorías o conceptos que sostiene su ontología. Esta tensión es ilustrada magníficamente por la epistemóloga Lores Arnaiz:

Los conceptos nos permiten pensar, pero también nos lo impiden. Fijan los límites a los que dirigimos nuestra atención y al hacerlo, recortan de la multiplicidad un fragmento con sentido; al mismo tiempo, dejan en sombras una riqueza múltiple, cierran nuestro pensamiento y tienden a convencernos de que el recorte es el mundo.

Así nos movemos, atrapados por nuestras propias redes; y lo conceptualizable termina siendo muchas veces lo único pensable.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Arnold Schoenberg (1976), p. 385.

<sup>9</sup> Lores Arnaiz (1986), p. 173