

La forma y el motivo: formaciones y transformaciones

ROSA INIESTA MASMANO

Resumen: Consideramos el motivo y la forma a través del concepto nuclear moriniano de organización informacional. Transformación y formación constituyen un circuito recursivo ininterrumpido en la organización de la composición tonal. Los elementos/eventos del Sistema Tonal son transformados en partes de un todo, lo que nos lleva al principio sistémico clave (activo y dialéctico) de la unión entre formación y transformación: “todo lo que forma transforma”¹.

Palabras clave: motivo, forma, caos, cambio, transformación, orden, desorden, reorganización, *Gestalt*, Heinrich Schenker, Paul Guillaume, Edgar Morin, René Tohm.

Abstract: We consider how and why through the Morinian core concept of information organisation. Transformation and formation make up an uninterrupted recursive loop in the organisation of tonal composition. The elements/events of the Total System are transformed into parts of a whole, which takes us to a key systemic principle (active and dialectical) of the union between formation and transformation: “all that forms transforms”¹.

Keywords: motive, form, chaos, change, transformation, order, disorder, reorganisation, *Gestalt*, Heinrich Schenker, Paul Guillaume, Edgar Morin, René Tohm.

1. MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 139.

1. MORIN, Edgar: *The method. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 139.

“Las transformaciones orgánicas de los fenómenos que observa la psicología se sitúan en el mismo plano que las transformaciones en el mundo físico. El conocimiento no crea la organización de su objeto; la imita en la medida en que es un conocimiento verdadero y eficaz. No es la razón la que dicta sus leyes al universo, sino más bien hay una armonía natural entre la razón y el universo, porque obedece a las mismas leyes generales de organización”, Paul Guillaume, *Psicología de la forma*.

“El secreto del cambio está en la parte del cambio que no cambia”, Jorge Wagensberg, *A más cómo, menos por qué*.

“La mente se nutre de cambio”, Jorge Wagensberg, *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?*

1. LA FORMA: UNA RELACIÓN DIALÓGICA CAMBIO/RUPTURA

El matemático y autor de la Teoría de las Catástrofes, René Thom, ha presentado desde 1972 algunas investigaciones fundamentales en torno a la idea de forma. Para Thom “el universo no constituye un caos informe puesto que podemos discernir seres, objetos y cosas que designamos con nombres. Estos objetos tienen formas: estructuras dotadas de cierta estabilidad que ocupan cierta posición en el espacio y duran cierto lapso de tiempo”². A pesar de que el ámbito de Thom no es la música, su definición se acerca bastante a lo que nosotros consideramos como el objeto musical tonal: la composición.

Las ideas de Thom equivalen a una teoría general de la morfogénesis, la cual busca describir y explicar el surgimiento, la permanencia y desaparición de las formas. La oposición generalizada continuo-discontinuo, regular-catastrófico, reside fundamentalmente en el seno de la percepción y constituye una de las bases de la psicología de la *Gestalt*, que distingue el fondo (continuidad) de la forma (discontinuidad) y se ocupa más del *cómo* que del *por qué* de las formas: “una melodía se compone de sonidos, una figura de líneas y puntos. Pero esos complejos poseen una unidad, una individualidad. La melodía tiene un comienzo y un fin, tiene partes; distinguidos sin vacilación los sonidos que le pertenecen y los que le son extraños, aunque estén intercalados entre los primeros (...). La melodía y la figura son formas (...). Una forma es *otra cosa o algo más que*

2. ARANDA ANZALDO, Armando: *La complejidad y la forma*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 111.

la suma de sus partes³. Tiene propiedades que no resultan de la simple adición de las propiedades de sus elementos”⁴.

La *Gestalt* considera las formas como unidades orgánicas, individualidades y limitadas por un espacio/tiempo, cuya articulación interior de las partes presenta cambios y permanencias que inciden sobre sí mismas, a la par que en el todo, observables como *modo de organización* del que depende la percepción: “una parte en un todo es otra cosa que esta parte aislada o en otro todo”⁵. El todo, como unidad orgánica, depende de su modo de organización, es decir, de la organización de las interrelaciones de las partes: “cada forma es una función de algunas variables y no ya una suma de varios elementos”⁶; “todos los cambios locales dependen mutuamente en todo el sistema”⁷.

La noción de cambio no pudo darse hasta que los primeros filósofos griegos fueron capaces de conceptualizar la idea antagonista de persistencia o invariabilidad, por lo que, desde un principio, “cambio” y “permanencia” se nos muestran no sólo como ideas contrarias, sino al mismo tiempo complementarias y concurrentes. La frase de Heráclito “*cuanto más cambia algo más permanece lo mismo*” es mucho más que un juego de palabras con cierta dosis de ingenio. Como opina Paul Watzlawick, se trata de “una expresión maravillosamente concisa de la extraña y paradójica relación que existe entre persistencia y cambio”⁸. El cambio de una forma se produce a partir de una desviación en un seno estructural, que a pesar de dicha desviación, permanece de manera subyacente. De este modo, el bucle cambio/permanencia produce en su actividad espiral lo que denominamos como transformación: *atravesar la forma*, que significa volver a ella aportando coherencia, crecimiento, desarrollo.

En *Free Composition*, Heinrich Schenker nos instruye sobre la forma como fenómeno, aludiendo a la noción de transformación: “the phenomenon of form in the foreground can be described in an almost physical-mechanical sense as an energy transformation –a transformation of the

3. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “El Sistema Tonal: La intuición schenkeriana y el Pensamiento Complejo de Edgar Morin”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, n° 1, Publicaciones de Universidad de Valencia-Rivera Ed, Valencia, 2008. pp. 31-45.

4. GUILLAUME, Paul: *Psicología de la forma*, Psique, Buenos Aires, 1985, p. 17.

5. *Ibidem*, p. 69.

6. *Ibidem*, pp. 22-23.

7. *Ibidem*, p. 31.

8. WATZLAWICK, Paul; WEAKLAND, John H.; FISCH, Richard: *Cambio*, Herder, Barcelona, 1989, p. 21.

forces which flow from the background to the foreground through the structural levels”⁹. Esta declaración del teórico austriaco evoca su idea de interrelación entre los Niveles Estructurales que, precisamente, él denomina de Transformación¹⁰: *background*, *middleground* y *foreground*; primero, segundo y tercero, respectivamente. La noción en bucle cambio/permanencia es el núcleo central implícito del pensamiento schenkeriano: “the principles of *voice-leading*, organically anchored, remain the same in background, middleground, and foreground, even when they undergo transformations. In the motto of my work is embodied, *semper idem sed non eodem modo* (always the same, but not in the same way)”¹¹.

Para comprender la forma tonal orgánicamente, tal y como Schenker la concibe y no como modelo escolástico, es crucial el concepto de organización, puesto que, como explica Edgar Morin: “la organización une, transforma, produce, mantiene. Une, transforma los elementos en un sistema, produce y mantiene este sistema”¹². Las definiciones anteriores de Schenker nos acercan, considerablemente, a una de las definiciones complejas que de la organización nos ofrece Edgar Morin, quien elabora su Paradigma¹³ de la Complejidad a través de la noción nuclear de organización informacional: “la organización es a la vez transformación y formación (morfogénesis)”¹⁴. De este modo, vemos que un término conduce al otro: la forma musical necesita de la organización y ésta de la génesis y de las transformaciones del material tonal.

9. SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 162 (Omissions from the Original German Edition).

10. “*Der freie Satz* (...) is organized as a presentation of his theory in accord with the major concept that governed his approach to the study of tonal music, the concept of structural levels”: FORTE, Allen: Introduction to the english edition, en SCHENKER, *Free Composition*..., p. XIX.

11. SCHENKER, *Free Composition*..., pp. 5-6.

12. MORIN, *El Método. La Naturaleza*..., p. 155.

13. Paradigma en el sentido moriniano: “Un paradigma es un tipo de relación lógica (inclusión, conjunción, disyunción, exclusión) entre un cierto número de nociones o categorías maestras. Un paradigma privilegia ciertas relaciones lógicas en detrimento de otras, y es por ello que un paradigma controla la lógica del discurso. El paradigma es una manera de controlar la lógica y, a la vez, la semántica” (MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 89 y 154).

14. MORIN, *El Método. La Naturaleza*..., p. 156.

2. LA ORGANIZACIÓN DEL MOTIVO: FORMACIÓN TRANSFORMADORA Y LA TRANSFORMACIÓN

Schenker presenta el *background* o primer nivel, como el origen de la obra tonal. La estructura a gran escala de la composición está constituida por la prolongación de la tónica: I-V-I. Esta simbiosis estructura/prolongación expande el acorde de la tónica, conteniendo la información y las instrucciones para dar origen a un motivo coherente con la estructura que subyace. La Estructura Fundamental constituye y otorga la unidad a la composición; se opone y se complementa, al mismo tiempo, con la diversidad de los niveles organizativos intermedios, *midleground*, que contienen las modulaciones y todo tipo de estructuras de las prolongaciones que surgirán en el *foreground*, la superficie de la composición, que exhibe las relaciones de ámbito local y es el lugar donde aparece el motivo. Unidad y diversidad emergen interrelacionadas, inseparables e insimplificantes en el seno de la composición tonal. Tras la morfogénesis del motivo, éste se convierte en el motor de la composición. Configurado a partir de la puesta en relación de unos pocos sonidos de la escala que sirve como material, según las instrucciones del *background*, acusa a lo largo del discurso el mayor índice de repeticiones¹⁵, formaciones y transformaciones.

Tomemos dos ejemplos de motivo tonal que pueden servirnos de punto de referencia para nuestro trabajo:

<p>J. S. Bach: <i>Fuga n° 2</i> en Do menor, <i>El Clave</i> <i>Bien Temperado</i>, Vol. 1</p>	<p>Mozart: <i>Sonata para</i> <i>Piano n°1 en Do mayor</i>, KV. 279</p>
	<p>Allegro</p> <p>1. </p>

15. "La repetición crea ocasiones favorables para una organización, pero sólo es eficaz en la medida en que estas ocasiones son aprovechadas" (GUILLAUME, *op. cit.*, p. 151). We are so accustomed to repetition in music that we accept it as something self-evident; that we never become aware of what an extraordinary phenomenon it is. A theme, a melody, is a definite statement in tones – and apparently music can never have enough of saying over

Hemos elegido dos modelos formales aparentemente opuestos, Fuga y Allegro de Sonata, de dos tonalidades paralelas, Do menor y Do mayor, respectivamente, de dos compositores distintos, Bach y Mozart, de dos épocas consecutivas, Barroco y Clasicismo, pero el motivo es el mismo: Do-Si-Do¹⁶. Este motivo, conseguido por la elección de la interrelación sensible-tónica, da lugar a dos composiciones completamente diferentes.

El motivo tonal puede ser considerado desde su morfogénesis, en tanto que se constituye a través de la selección de una o dos parejas, procedentes de lo que en otros trabajos hemos denominado Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales¹⁷ y Paradigma de Bucles Tonales¹⁸.

Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales	Paradigma de Bucles Tonales
7 \longrightarrow 1	7/1
4 \longrightarrow 3 (b) ¹⁹	4/3 (b)
6(b) \longrightarrow 5	(b)6/5
2 \longrightarrow 3(b)	2/3(b)
2 \longrightarrow 1	2/1
5 \longrightarrow 5	5/5
5 \longrightarrow 1	5/1
<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> V \longrightarrow I	<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> V/I

again what has already been said, not once or twice, but dozens of times; hardly does a section, which consists largely of repetitions, come to an end before" (OCKELFORD, Adam: *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, Ashgate Publishing, Ltd., New York, 2005, p. 6).

16. Aquí tenemos un ejemplo de préstamo de un modo a otro. El modo menor utiliza el séptimo grado de su paralelo mayor, Si natural, en lugar del suyo propio, Sib, para poder efectuar la relación *sensible-tónica*, únicamente posible cuando la distancia entre estos dos grados es de un semitono y su dirección ascendente.

17. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: "Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales", en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, n° 5, Año 2009, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 273-290.

18. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: "Epistemología compleja del Sistema Tonal: el orden, el desorden y la organización", en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, 2 (2009), pp. 81-100; "La organización Tonal: del objeto al Sistema", en *Revista Internacional de Sistemas*, Sociedad Española de Sistemas Generales, Valencia, 2010. En prensa.

19. El bemol (b) supone la relación con un modo menor (b). Es por eso que lo colocamos entre paréntesis.

La *Gestalt* postula que “en la formación de un grupo de puntos, de líneas, de sonidos, etc., la unidad interna del grupo, la ligazón de sus elementos, corresponden fisiológicamente a relaciones de causalidad física que sería menester describir en términos de interacciones, de tensiones, de atracciones y de repulsiones reales. La eficacia de factores figurales como la proximidad, la semejanza, es debida a su acción sobre la estructura del proceso físico cerebral”²⁰.

La percepción del tejido contrapuntístico de una fuga se produce con mucha claridad. En la sonata clásica, la textura del contrapunto no es tan evidente, sino que, por el contrario, se oculta en el interior de los diseños de las armonías resultantes que muestra el conjunto *melodía con acompañamiento*. La formación del motivo de cada una de estas dos composiciones es la misma, no así la organización del entorno (contrapunto o melodía acompañada) ni de sus transformaciones a lo largo del discurso. Según Schenker: “the combination of fundamental line and bass arpeggiation constitutes a *unity*. This unity alone makes it possible for voice-leading transformations to take place in the middleground and enables the forms of the fundamental structure to be transferred to individual harmonies”²¹.

Un motivo puede ser modelado a través de diversos recursos que le otorgarán el poder a través de los fenómenos de la expectación y del recuerdo:

- a) *Repetición exacta*²².
- b) *Variante*, que supone la transformación del motivo, a través de cambios de figuración o de elaboración melódica (metarelaciones), así como la aparición del motivo soportado por otra armonía.
- c) *Diversidad*: el motivo, exactamente igual, o con cambios internos, se transforma, así mismo y al mismo tiempo, en estructura de otro nivel organizativo.
- d) *Contraste*: los diseños melódicos, ascendentes y descendentes, aparecen en sentido contrario respectivamente, con o sin variantes.

20. GUILLAUME, *op. cit.*, p. 110.

21. SCHENKER, *Free Composition...*, p. 11.

22. “We are so accustomed to repetition in music that we accept it as something self-evident; that we never become aware of what an extraordinary phenomenon it is. A theme, a melody, is a definite statement in tones – and apparently music can never have enough of saying over again what has already been said, not once or twice, but dozens of times; hardly does a section, which consists largely of repetitions, come to an end before” (OCKELFORD, *op. cit.*, p. 6).

En nuestros dos ejemplos, y a través de los recursos anteriores, el motivo se transforma en parte de la parte y en parte de un todo. En sus transformaciones, pierde cualidades y adquiere otras nuevas: “la organización transforma una diversidad separada en una forma global (*Gestalt*). Crea un continuum –el todo interrelacionado– allí donde estaba el discontinuo; opera de hecho un cambio de forma: forma (un todo) a partir de la transformación (de los elementos)”²³.

3. EL CRECIMIENTO ORGÁNICO: INTERACCIONES ENTRE EL MOTIVO Y LA FORMA

El concepto de *disminución*²⁴ (Schenker) muestra un proceso por el cual una nota o un intervalo de cierta duración son prolongados, a través de otras notas de valores más pequeños²⁵, que conservan en su conjunto el significado armónico de la nota o intervalo que expresan. El recurso relacional es la asociación de significados armónicos. La *disminución* está íntimamente ligada a la ley del crecimiento orgánico y tiene su origen en los *embellecimientos*, notas de adorno de una nota²⁶: “the embellishments related only to the words, not to one another, with that embellishment lacked logic, proportion, and all else which World have made them part of a true musical organism”²⁷. Pero el concepto de *disminución* es mucho más profundo que el del embellecimiento. Un embellecimiento puede sustituirse por otro, sin por ello variar la estructura de una melodía. Una *disminución* es la prolongación melódica de una nota, de un intervalo; posee su estructura y, a la vez, cada nota que compone la prolongación, que constituye la *disminución*, funciona como estructura de prolongaciones más extensas.

El motivo tonal, compuesto de una, dos, a lo sumo tres *disminuciones*, se transforma en elemento/evento²⁸ estructural en la composición tonal,

23. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 156.

24. Existen cuatro tipos de *disminuciones* melódicas básicos y subespecies derivadas de éstos: nota de paso, bordadura, arpegiación y salto consonante (véase FORTE, Allen; GILBERT, Steven E.: *Introducción al Análisis Schenkeriano*, Labor, Barcelona, 1992, p. 65 y ss.).

25. La traducción inglesa del término “*disminución*” es mucho más gráfica, puesto que el término “*disminución*” se ha traducido por “*division*”. Véase, FORTE, *op. cit.*

26. En la armonía tradicional también existen las “Leyes de la Ornamentación”. Schenker habla de embellecimientos, en lugar de ornamentaciones, y les otorga otra categoría.

27. SCHENKER, *Free Composition...*, p. 94.

28. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Una rearticulación de las nociones schenkerianas”, en *Revista de Musicología*, 23/2 (2010), en prensa.

en el mismo instante en que es formado como tal mediante el recurso de la repetición, la cual asegura la jerarquía del motivo: “toda serie de notas puede convertirse en motivo, pero sólo puede reconocerse como tal si la repetición tiene lugar *inmediatamente*”²⁹. Del mismo modo, la repetición de un patrón rítmico y de la sección de la Exposición de la forma Allegro de Sonata son requisitos esenciales para conseguir la unidad métrica y la unidad de la forma, respectivamente³⁰.

Formación y transformación (de las parejas de relación en motivo) se producen al mismo tiempo. En la morfogénesis, la organización de las disminuciones del motivo da forma “en el espacio y en el tiempo, a una realidad nueva: la unidad compleja o sistema”³¹. Si la repetición del motivo nos sitúa en el estadio local, existe otro tipo de repetición que, asumiendo las propiedades de que ella se derivan, especialmente el reconocimiento de la identidad, se da en el ámbito estructural a gran escala: se trata, como acabamos de anunciar, de la repetición de las secciones de una obra, en especial de la sección de la Exposición del modelo formal Allegro de Sonata, en la que después de su repetición-identificación, surgen las transformaciones del Desarrollo y las meta-transformaciones, o transformaciones de las transformaciones, que constituyen la sección de la Reexposición³²:

Forma exterior del Allegro de Sonata

Exposición :		Desarrollo	Reexposición
I	V	(II-IV-VI)	I V I

Schenker insiste, una y otra vez, en que no podemos esperar otra cosa que transformaciones: “we witness only further transformations”³³. Para él, el poder de la imaginación reside en el ámbito de la transformación

29. SCHENKER, Heinrich (1906): *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990, p. 41.

30. “Even the life of pure ideas moves in repetitions, for each of the individual manifestations of such ideas represents a repetition” SCHENKER, *Free Composition...*, p. 161.

31. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 156.

32. “It seems to me that beyond the nameable, classifiable emotions and motives of our conscious life when directed towards action— the part of life which prose drama is wholly adequate to express— there is a fringe of indefinite extent, of feeling which we can only detect, so to speak, out of the corner of the eye and can never completely focus” (SNARRENBURG, Robert: *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 5).

33. *Ibidem*, p. 6.

del *background* o estructura a gran escala: “every fundamental structure allows for practically limitless elaborations, modifications or transformations of the foreground”³⁴. Los detalles de la forma interior son evoluciones orgánicas de la forma exterior mostrada sintéticamente por el *background*, “always the same, but not in the same way”³⁵. Para Schenker, la información de la estructura de origen (*background*), I-V-I a gran escala, es la que el compositor transforma en motivo inicial, de lo que deriva la primera expresión de la ley schenkeriana de *coherencia* tonal: *background* y motivo informan de la misma tónica y poseen la característica de ser, al mismo tiempo, portadores de instrucciones para la organización de la composición: la organización de las transformaciones del motivo, que se producen una vez que éste se eleva como tal, “es lo que transforma la transformación en forma; dicho de otro modo, forma la forma formándose ella misma; se produce a sí misma al producir el sistema, lo que hace aparecer su carácter fundamentalmente generador”³⁶.

Clemens Kühn³⁷ considera la forma musical como el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones y destaca que la forma musical presupone el acto de *dar forma*. La organización consciente de una serie de notas proporciona la inteligibilidad y posibilita la creación de relaciones entre las partes del todo, bajo el auspicio de la coherencia sistémica. Desde el punto de vista de la composición tonal, la forma del detalle –situaciones melódicas– se subordina en sí misma a la forma de la composición como todo. Por su parte, Charles Rosen llama nuestra atención sobre la relación entre el motivo y la forma. En su libro *Formas de sonata*, nos recuerda el modo en que se trataba el motivo en el estilo de estos modelos compositivos, alrededor de 1780, considerando que fue algo “esencial para el desarrollo de las estructuras formales. (...) [Para Beethoven] la relación existente entre una estructura a gran escala y el tema era igualmente íntima, pero aquélla y éste eran trabajados juntamente (...) la concepción de la obra entera adquiriría forma gradualmente”³⁸. En cuanto a la técnica compositiva que constituye el motivo, a finales del siglo XVIII, Rosen

34. SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Musical Analyses*, Dover Publications, New York, 1969, pp. 14-15.

35. SCHENKER, *Free Composition...*, pp. 5-6.

36. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 156.

37. Véase KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, Span Press Universitaria, Cooper City, 1998.

38. ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Labor, Barcelona, 1987, p. 191.

continúa diciendo: “el motivo realza entonces la articulación de la forma y, lo más importante, sufre inflexiones como respuesta a esas articulaciones”³⁹.

4. LA ASOCIACIÓN MOTÍVICA (SCHENKER)

Las reproducciones variadas, diversas y contrastantes del motivo que se producen en las distintas partes del tejido melódico fueron lo que incitaron a Schenker a elaborar los dos primeros conceptos que sirvieron de fundamento para la construcción de su teoría: el *vínculo*, que es como él denomina lo que nosotros entendemos como interrelación entre elementos; y la *asociación motívica*, que aporta, en primer lugar, una idea *hologramática*⁴⁰, al considerar un vínculo informacional entre cualquier acontecimiento estructural de la obra y el conjunto mínimo de relaciones melódicas que abre la composición.

Si la idea schenkeriana de “*vínculo*” ha sido generadora de una concepción realmente sistémica de la tonalidad, la formulación de la noción de “*asociación motívica*”, que Schenker inicia en su Tratado de Armonía, puede dar paso a toda una re-elaboración teórica sobre la base del Paradigma de la Complejidad⁴¹: “el motivo y sólo él es la única asociación de ideas que puede ofrecer la música. El motivo, así, está llamado a sustituir en la música aquello que las otras artes poseen gratuitamente, es decir: la eterna y poderosa asociación de ideas de la naturaleza”⁴².

Al igual que el *vínculo*, la *asociación motívica* pertenece al ámbito de lo *relacional*. Si podemos afirmar que el vínculo es como el imán que mantiene unidos dos elementos, también podemos afirmar que al *reproducir* un motivo igual o parcialmente en alguno de sus aspectos (melódico y/o rítmico y/o armónico), seguimos estableciendo un vínculo, esta vez

39. *Ibidem*, p. 192.

40. Holograma (principio hologramático, Morin): Un holograma es una imagen en la que cada punto contiene la casi totalidad de la información sobre el objeto representado. El principio hologramático significa que no sólo la parte está en un todo, sino que el todo está inscrito en cierta forma en la parte. De este modo, la célula contiene en sí la totalidad de la información genética, lo que en principio permite la clonación; la sociedad en tanto que todo, por mediación de su cultura, está presente en la mente de cada individuo (véase INIESTA MASMANO, “Una rearticulación...”).

41. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/ Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Tesis Doctoral, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009.

42. SCHENKER, *Tratado...*, p. 40.

con el motivo inicial, es decir, de manera retroactiva-recursiva (principio retroactivo-recursivo de Morin⁴³).

En el ámbito local (*foreground*) el compositor tiene la posibilidad de realizar una re-producción del motivo:

- 1) Exacta con la misma armonía y mismo ritmo.
- 2) Exacta con la misma armonía y ritmo diferente.
- 3) Exacta con armonía diferente y mismo ritmo.
- 4) Exacta con armonía y ritmo diferentes.
- 5) A otras alturas con distancias idénticas en el contorno melódico, armonía equivalente y mismo ritmo.
- 6) A otras alturas con distancias idénticas en el contorno melódico, armonía equivalente y diferente ritmo.
- 7) A otras alturas con distancias idénticas en el contorno melódico, armonía diferente y mismo ritmo.
- 8) A otras alturas con distancias idénticas en el contorno melódico, armonía y ritmo diferentes.
- 9) A otras alturas con alguna variante en las distancias del contorno melódico, armonía equivalente, mismo ritmo.
- 10) A otras alturas con alguna variante en las distancias del contorno melódico, armonía equivalente y diferente ritmo.
- 11) A otras alturas con alguna variante en las distancias del contorno melódico, armonía diferente y mismo ritmo.
- 12) A otras alturas con alguna variante en las distancias del contorno melódico, armonía y ritmo diferentes.

Mientras que hemos considerado la génesis del motivo como formación, estas doce combinaciones básicas son transformaciones: 1) incluso la segunda vez que percibimos un motivo por repetición exacta se pro-

43. El principio de *recursividad organizacional* describe un proceso en el que los efectos o productos son, al mismo tiempo, causantes y productores del proceso mismo, de modo que los estados finales son necesarios para la generación de los estados iniciales: “es un proceso que se produce/reproduce a sí mismo, evidentemente a condición de ser alimentado por una fuente, una reserva o un flujo exterior” (MORIN, Edgar: *El Método. El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 112). La idea recursiva rompe el determinismo lineal causa/efecto a través de la retroactividad, que permite la entrada en juego de la recursividad y viceversa. Son dos nociones, así mismo indisociables, puesto que la actividad retroactiva es un proceso en el que el efecto es al mismo tiempo causal al retroactuar sobre su causa. La noción de interacción debe ir unida a la idea de procesos en circuito retroactivo.

duce una transformación en la percepción por el efecto de la redundancia; 2) ofrece la transformación del motivo, a partir de la intervención de los cambios rítmicos; en los casos 3) y 4) emerge la incertidumbre, a partir de los cambios armónicos y rítmicos que sustituyen o elaboran lo establecido en el motivo original. A pesar de que el acontecimiento reproducido quede en el mismo nivel de la tónica, la sustitución produce tensión en el oyente: ya no escucha el orden establecido en el primer compás, sino que percibe la irrupción del desorden con respecto a la situación original; esto último sucede aún más en los casos 5), 6), 7) y 8), en los que se produce un nivel recursivo superior y la música se despliega en una dimensión espacial lineal y no-lineal al mismo tiempo, a través del procedimiento de la modulación, situación que producirá estructura en los niveles organizativos intermedios. La variante en el contorno melódico de los casos 9), 10) 11) y 12) puede establecer o no un nivel recursivo superior. Este hecho depende en primera instancia de la aparición de modulaciones. Las relaciones armónicas dependen de las melódicas en acuerdo o desacuerdo con ellas, potenciando bien la incertidumbre de la sustitución, o de la elisión, bien la incertidumbre del cambio de nivel recursivo que supone una modulación⁴⁴.

A pesar de las diferencias entre estas distintas manifestaciones, existe el vínculo de la *asociación motivica* que las relaciona produciendo la unidad a través de la diversidad en la obra musical: el motivo se reconoce como fenómeno local y nos remite en todos los casos a la primera aparición, al inicio de la obra y a cada una de las manifestaciones que se producen con anterioridad a la que escuchamos. La retroactividad motivica es el fenómeno del que se alimentan la unidad y la diversidad de la organización musical tonal.

En el interior, el motivo aparecerá transformado en estructura. Las mismas relaciones que conforman un motivo se expanden en otra voz sustentando a modo de estructura la o las prolongaciones. La unidad entre los niveles organizacionales, exterior e interiores, nos traslada de la Sistemica a la Cibernética, puesto que la sinapsis se produce a través de la información contenida en el seno de las relaciones: la misma información, que produce y transmite un motivo en la melodía, aparece prolongada funcionando como estructura interna, es decir, los sonidos pasan de ser elementos/eventos locales a configurar una estructura, cuyo contenido informacional que es el mismo del motivo, soporta e integra sobre sí nuevos acontecimientos.

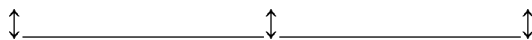
44. Como ejemplo ilustrativo de lo que hemos expuesto y para más información sobre la función del motivo en las formas de sonata y su evolución, véase ROSEN, *Formas...*, pp. 191-244.

5. EL MANTENIMIENTO DE LO QUE MANTIENE

El Sistema Tonal funciona como generador de cada una de las composiciones tonales que, a la vez, son las generadoras del Sistema Tonal. Cada uno de los elementos del circuito *obra tonal/conjunto tonal* genera al otro y asegura la permanencia del otro, del mismo modo, que cada uno de los elementos del circuito *modulación-prolongación-parte/conjunto-obra de la composición* genera al otro. Esta idea fue expuesta por Schenker en relación al funcionamiento de los Niveles de Transformación. En el circuito relacional de los niveles schenkerianos: *background, middleground, foreground*, cada elemento del circuito genera a los otros y asegura su permanencia:

background → middleground → foreground

La reflexión moriniana nos explica que la permanencia del ser no corresponde a la inercia, sino a la organización activa. A partir de aquí, la cadencia perfecta V-I deja de surgir como una cuestión de inercia, de costumbre, apareciendo como una cuestión de organización, de interrelación, de posibilidad de permanencia. Del mismo modo, la forma musical ya no es una cuestión de molde, de agrupamiento, sino producto de



una organización: “la organización [*tonal*] es morfoestática: mantiene la permanencia del sistema en su forma (*Gestalt*), su existencia, su identidad”⁴⁵.

La noción de permanencia se nos muestra en dos niveles, que como expone Morin, es necesario distinguir y unir a la vez: “*el nivel estructural*, que engloba reglas y organizaciones tonal-estructurales, y *generador*, como productor de la forma y la composición como ser fenoménico; y *el nivel fenoménico*, en el que el todo, la obra como ser fenoménico, mantiene la constancia de sus formas y de sus cualidades a pesar de los alea, agresiones y perturbaciones y, eventualmente a través de fluctuaciones, que son corregidas por regulaciones”⁴⁶.

La inercia, la fuerza de las cosas, no produce la permanencia. La composición, como todo sistema, está amenazada por desórdenes exteriores e interiores. Esto se traduce en que el “sistema es también una organiza-

45. *Ibidem*, p. 156.

46. Véase MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 157.

ción contra la anti-organización o una anti-anti-organización”⁴⁷. La obra, considerada como sistema, produce en su actividad degradación y desorganización. Las modulaciones son degradación y desorganización con respecto a lo anterior acontecido: destruyen la estabilidad alcanzada por la tonalidad principal de la obra, que se ve en la necesidad de consagrar una enorme parte de su organización a la corrección por regulación, es decir, “a reparar las degradaciones y las desorganizaciones que provoca su organización [en el todo], dicho de otro modo, regenerar su organización”⁴⁸.

Tomemos una obra tonal cualquiera. La Tónica se expande a través de su Dominante en los primeros compases de la composición. A menos que aparezcan notas de embellecimiento cromáticas, los sonidos pertenecen al conjunto de sonidos de la escala de base. Cuando aparecen relaciones de semitono de otras tonalidades implicando la desorganización, éstos anuncian ya la re-organización. Es lo que posibilita la organización de la obra como Todo. Al mismo tiempo que una modulación crea su propia organización, su propia tonalidad, comporta desorganización con respecto a todo lo que le ha precedido y, a la vez, supone un nivel superior de orden con respecto a la organización del todo, a la composición completa. Así pues, la permanencia de la organización de la composición es posible gracias a desorganización/reorganización permanente, posible por la copresencia del orden y el desorden⁴⁹.

Con o sin cromatismos iniciales, una vez asentada la tónica, aparecen parejas de relaciones (correspondientes al Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales), que suponen el desorden con respecto a lo anterior, que provocan la desorganización de la tónica inicial, es decir, transformaciones del motivo integrando una nueva tonalidad. Desde la dominante secundaria, hasta la modulación más extensa, anuncian un regeneramiento del orden a través del desorden que producen. La organización de una prolongación/modulación desorganiza la organización conseguida, al mismo tiempo que produce la organización a nivel global. La composición sobrevive a través de los desórdenes organizados, de las uniones de los desórdenes organizados, de las reorganizaciones de las desorganizaciones organizadas que son una modulación. La tónica despliega sus encantos para luchar contra el desorden de la modulación, a la vez que se rinde ante la evidencia del enriquecimiento que supone

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. Véase INIESTA MASMANO, “Epistemología compleja...”, pp. 81-100.

para su organización global: “la transformación de la diversidad desordenada en diversidad organizada es al mismo tiempo transformación del desorden en orden”⁵⁰.

Podemos ver que la relación orden/organización es circular: “la organización produce el orden que mantiene la organización que lo ha producido”⁵¹. El orden es coproductor de la organización, protege contra los desórdenes, aparece superándolos. La organización se transforma, así, de improbabilidad a probabilidad local, resistiendo los desórdenes exteriores e interiores salvaguardando el sistema. Lo que para Morin es la relación orden/organización, Schenker lo muestra a través de la noción de coherencia orgánica: “the coherence of the whole, which is guaranteed by fundamental structure, reveals the development of one single chord into a work of art”⁵²; “el orden organizacional es (...) como la armadura o el esqueleto de todo sistema”⁵³.

6. LA ORGANIZACIÓN DE LA FORMA

Schenker engloba los modelos básicos de composición tonal, en cinco tipos: *Undivided Form, the Song Forms, Sonata Form, Four-part Form, Rondo Form, Fugue y Variations*⁵⁴. Los tipos de forma están basados en los tipos de repetición de las secciones y de la prolongación-articulación del elemento central del *background*: el **V**, y de las prolongaciones de las Subdominantes que implican las tensiones, los desequilibrios. Salzer, Forte y la mayoría de los teóricos alumnos o seguidores de Schenker, distinguen tres grupos: formas a una, a dos y a tres partes⁵⁵.

La prolongación es lo que organiza la forma exterior, es decir, lo que Schenker denomina “forma a una, dos o tres partes” al referirse a los

50. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 157.

51. *Ibidem*.

52. SCHENKER, *Free Composition...*, p. 112.

53. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 157.

54. SCHENKER, *Free Composition...*, pp. 128-144.

55. Véase ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl: *Harmony and Voice Leading*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1979. 3rd ed.: Schirmer/Wadsworth Group/Thomson Learning, Belmont, CA, 2003; CADWALLADER, Allen; GAGNE, David: *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, Oxford University Press, New York, 1988; COOK, Nicholas: *Schenkerian Analysis, A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, New York, 1987; FORTE y otros, *op.cit.*; ROSEN, Charles: *Formas de sonata*, Labor, Barcelona, 1987 y *Las sonatas para piano de Beethoven*, Alianza Música, Madrid, 2005; SALZER, Felix: *Audición estructural*, Labor, Barcelona, 1990.

“modelos de composición” (Preludio, Fuga, Pieza de danza, Allegro de Sonata, Tema con Variaciones, etc.)⁵⁶. En la forma, como movimiento organizado, subyace la prolongación a gran escala del *background*, que exhibe las prolongaciones del I, del V y nuevamente del I, y las prolongaciones en funciones de subdominantes del *middeleground*, creando las secciones a partir de la relación dialógica equilibrio/desequilibrio: la articulación interna de la forma. Schenker establece el circuito relacional de los niveles al hablar de la organización de la forma: “all forms appear in the ultimate foreground; but all of them have their origin, and derive from, the background”⁵⁷. Las prolongaciones del I, V y I son organizadas por las prolongaciones de las subdominantes del *middeleground*: I-V-SD-V-I. Desde la perspectiva de la relación dialógica schenkeriana/moriniana, la tensión de la obra se genera como fenómeno a partir de la interacción del orden y el desorden, colaboradores en su antagonismo, complementariedad y concurrencia en la organización del todo tonal.

En cuanto al desorden, Morin nos dice que no es eliminado por la organización: “en ella, es transformado, permanece virtualizado, se puede actualizar, prepara en secreto su victoria”⁵⁸. La organización de las modulaciones, que efectúan la prolongación de un acorde en función de subdominante y sus regulaciones por parte de la Tónica principal, otorga a la obra tonal la categoría de un sistema fundado sobre la reorganización permanente.

El Sistema Tonal, desde la perspectiva de su desarrollo desde el Barroco hasta el Romanticismo, ha encontrado bajo el sustento de una estructura común a gran escala (*background* schenkeriano) la reorganización permanente, a partir de los desórdenes de las transformaciones, de los alea, de las novedades en los niveles internos intermedios (*middeleground*) y en el ámbito local melódico (*foreground*). Las modulaciones progresan en su extensión, y retroceden en número en la época del Clasicismo. Las conexiones estructurales de las progresiones lineales, de las estructuras internas intermedias (*middeleground*), quedan más alejadas al ser insertados metaniveles, prolongaciones entre una nota estructural y otra de dichas estructuras intermedias⁵⁹. En el Romanticismo, la dimensión li-

56. SCHENKER, *Free Composition...*, pp. 128-145; FORTE y otros, *op. cit.*, pp. 218-288; SALZER, *op. cit.*, pp. 231-263.

57. SCHENKER, *Free Composition...*, p. 130.

58. *Ibidem*, p. 158.

59. “No matter what upper voices, structural divisions, form, and the like the middle-ground or foreground may bring, nothing can contradict the basic indivisibility of the fundamental line. This is the greatest possible triumph of coherence in music” (SCHENKER, *Free Composition...*, p. 12).

neal se funde con las modulaciones a tonos remotos por la elisión de algunas que, si aparecieran, generarían un tránsito ordenado en el que no faltaría ningún paso modulante y, sin embargo, en íntima fusión con la filosofía romántica, se produce el vacío de la ausencia⁶⁰.

La dimensión recursiva se genera y genera metaniveles intermedios por inclusión, donde presencias y ausencias –elisiones– se insertan en la estructura subyacente a gran escala, produciendo, al mismo tiempo, uniones y rupturas, en las que conviven orden y desorden relativos. En la superficie melódica, los cromatismos disparan el nivel de complejidad rozando, mucho más, la posibilidad del infinito⁶¹. Las relaciones locales poseen meta-relaciones, elaboraciones cromáticas de las elaboraciones. Para Schenker, “a firmly established tonality can guide even a large number of chromatic phenomena securely back into the basic triad”⁶². La reorganización permanente es enormemente activa en todos niveles de la composición musical del Romanticismo y, así, *el desorden, que no ha sido ni reabsorbido, ni excluido, muestra su fatalidad de dispersión y muerte* (Morin).

A partir del romanticismo, van a producirse diversas transformaciones de la base estructural subyacente a gran escala I-V-I, de donde emergerán nuevas concepciones sistémicas, descendientes directas del Sistema Tonal. De este modo, la música continúa: “el desorden no solamente es anterior (interacciones al azar) y posterior (desintegración) a la organización, está presente en ella de forma potencial y/o activa... la organización no puede organizarse y organizar más que incluyendo la relación orden/desorden en sí”⁶³.

60. “Llegando a Wagner, la expansión de los momentos cruciales de ambigüedad adquiere proporciones descomunales. En muchas páginas, ni una sola frase se puede adscribir a una tonalidad fija y aparecen algunos acordes que tienen más de dos interpretaciones posibles. Para conseguir esta fluidez, el cromatismo lo había penetrado todo. Es precisamente esta suspensión de un sentido armónico claro a pequeña escala, lo que permite a la música de Wagner dar la impresión de una acción a largo alcance en la cual la música avanza en una sucesión de olas y no en pequeños pasos articulados” (ROSEN, Charles: *Schoenberg*, Antoni Bosch, Barcelona, 1984, p. 41).

61. “Wagner no es solamente el gran teórico de la aspiración romántica hacia lo infinito, sino que es, además, el creador de una imagen artística del mundo en la que ya no existen normas inalterables” (STUCKENSCHMIDT, H.H.: *La música del siglo XX*, Guadarrama, Madrid, 1960, p. 7).

62. SCHENKER, *Free Composition...*, p. XXIII.

63. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 159.

7. FORMA, ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN

La noción de estructura se integra en la idea de organización, pero no la resume. Igualmente, la noción schenkeriana de Niveles de Transformación se integra en la idea de organización músico-tonal, pero no la resume. La estructura llega incluso a concebirse como la parte formal de un sistema que está constituido por un conjunto de reglas invariables: es el caso del *background*, el *middelground* y el *foreground* schenkerianos. En la noción de organización no se pierde la fenomenalidad ni la complejidad que inhiben tanto la estructura como el sistema; ni la organización tonal en su complejidad, ni el sistema fenoménico, pueden ser deducidos de reglas estructurales. Reducirlo todo a los problemas estructurales conlleva el peligro de “un gran desperdicio de inteligibilidad, una pérdida bruta de fenomenalidad, una destrucción de complejidad... la idea de estructura no concibe mas que una conjunción de reglas necesarias que manipulan y combinan las unidades de base”⁶⁴. La estructura es dependiente del orden y de la simplicidad; no ve la complejidad ni las relaciones entre organización y anti-organización, es decir, no contempla el desorden en su insuficiencia.

Al contrario que las ideas armónicas tradicionales-convencionales, debemos remarcar que, para Schenker, la Estructura Fundamental del *background* es generativa: controla todo el discurso, la acción del sujeto-compositor, intérprete y oyente-, la memoria y la expectación: “in any event, it is the fundamental structure which guides the composer”⁶⁵. E incluso podemos observar una intuición de la complejidad, cuando comienza a reflexionar sobre las relaciones entre la obra y el “alma” del compositor⁶⁶; cuando comienza a intuir la dialógica objeto/sujeto: “between fundamental structure and foreground there is manifested a rapport much like that ever-present, interactional rapport which connects God to creation and creation to God. Fundamental structure and foreground represent, in terms of this rapport, the celestial and the terrestrial in music”⁶⁷. Conecta, además, el arte de la música con la Naturaleza, de manera recursiva: “every organic being yearns for another organic being. And art, which is organic, drives toward the human soul”⁶⁸; aunque la ver-

64. *Ibidem*.

65. SCHENKER, *Free Composition...*, p. 26.

66. El Genio encuentra en Dios su isomorfismo creador y superior a las masas.

67. Schenker, *Free Composition...*, p. 160 (Omissions from the Original German Edition).

68. *Ibidem*, p. XXIV.

dadera connexion sólo puede establecerla el Genio: “Such a soul, which constitutes a peculiar enhancement of nature in man –being almost more art than nature– is given only to Genius”⁶⁹.

Uno de los grandes y graves problemas de los estudios schenkerianos, que han venido desarrollándose desde la muerte del teórico hasta la actualidad, reside en que no acaban de articular las nociones más allá de los conceptos de estructura y de sistema⁷⁰. Además, reflexiones como las anteriores han sido consideradas “la parte más abstracta de la teoría”, omitiéndose un gran número de ellas, en la traducción inglesa⁷¹. Por todo ello, el reduccionismo impregna las investigaciones: no se abandona nunca la idea estructural, por el contrario se eleva a una mayor categoría.

No obstante, algunos casos muestran cierta intención de elevar el pensamiento schenkeriano a la idea de interrelación organizacional⁷². Sin embargo, la idea de organización refiere a la complejidad. Es necesario concebirla como un “macroconcepto” donde se articulan todos los conceptos: “la organización también es siempre, al mismo tiempo organización de la organización”⁷³.

Recibido: 13 de febrero de 2010

Aceptado: 15 de febrero de 2010

69. *Ibidem*, p. 3.

70. Véase, INIESTA MASMANO, Rosa: “Le rapport entre la pensée complexe d’Edgar Morin et l’intuition schenkerienne: le système tonal”, en:

http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite

71. Véase, SCHENKER, *Free Composition*, pp. 158-162.

72. Para una información detallada del estado de las investigaciones schenkerianas, véase PANKHURST, Tom: *SchenkerGUIDE: A Brief Handbook and Web Site for Schenkerian Analysis*, Routledge, New York, 2008 (and WEB SITE).

73. MORIN, *El Método. La Naturaleza...*, p. 160.