

# Reflexiones acerca de la significación expresiva en la música tonal

**Sergio BALDERRABANO**

Eje temático: Lenguaje y producción musical

En el campo de la teoría musical encontramos un extenso corpus de trabajos que se abocan al estudio de la significación<sup>[1]</sup> en la música tonal. De estos trabajos nos interesan, particularmente, los que remiten a problemáticas tales como la de la representación musical, la de las referencias de la música con el lenguaje, la de los aspectos expresivos inherentes a las obras musicales o la de la interpretación y explicación del significado expresivo de la música. Diversos autores (y desde diferentes perspectivas) se han ocupado de dar cuenta de los procesos que otorgan significación a la música tonal, insertándola, de esta forma, dentro de la cadena general de la comunicación humana. El presupuesto central de estos trabajos puede resumirse, básicamente, en dos concepciones: la significación musical como reflejo de ese mundo de emociones, referencias expresivas, gestualidades, valoraciones, etc. que el ser humano construye a partir de la música, tanto en su rol de oyente como de productor (y que será motivo de indagación en el presente trabajo) y la significación musical como emergente de las correlaciones que se establecen entre los tipos musicales estructurales con las unidades culturales concebidas como tipos expresivos. Desde estas perspectivas, toda obra musical es factible de ser concebida como un signo.

Como ya sabemos, por medio de los signos podemos evocar cosas que no están ante nuestra percepción pero que las vivimos vinculadas a los objetos que nos las convocan. Lo que es importante considerar aquí es que esta vinculación no es azarosa sino que se basa en convenciones culturales emergentes en toda sociedad. De acuerdo con Umberto Eco: "(...) en el momento en que yo dirijo a alguien una palabra, un gesto, un signo, un sonido (...) me baso en una serie de reglas, hasta cierto punto estipuladas, que hacen comprensible mi signo. (...) estas reglas o estos signos, existen bajo cualquier proceso de comunicación y se apoyan en una convención cultural." (Eco: 1986, 16). Desde este punto de vista, el estudio de la significación musical deberá

tener en cuenta dichas convenciones, instaladas en diferentes momentos históricos de una sociedad determinada.

Ahora bien, a partir de estas consideraciones, un problema interesante que se nos plantea es que las convenciones culturales no siempre son aceptadas pasivamente por todos los individuos. En algunos casos, puede llegar a generarse cierta tensión entre la capacidad creativa de los seres humanos individuales y las normativas que limitan lo que es posible pensar y enunciar. Desde este lugar, entonces, la significación de una obra musical habrá que considerarla ya no sólo dentro de un contexto de producción histórica sino, también, dentro de la historia de las prácticas de recepción. Éstas prácticas también poseen sus propios niveles de significación, articulados a partir de múltiples determinaciones sociales, religiosas, políticas, culturales, etc. Estudiar las obras musicales atravesadas por el mundo social a las que pertenecen, posibilitará concebirlas, entonces, no ya como meras sintaxis sujetas a normativas sino como discursos instalados en un mundo cultural determinado. No tendrán, de esta forma, un sentido estable, universal, fijo, sino que se le adjudicarán significaciones plurales, móviles, construidas a partir del encuentro entre una determinada producción y su recepción, entre las lógicas constructivas que le dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas. Si bien es cierto, que en nuestra sociedad las “autoridades musicales” (representadas en ciertos individuos, sociedades, instituciones educativas, etc. y pertenecientes tanto al campo académico como al popular) fijan, de alguna manera, el sentido “correcto” de lo que se debe producir o de cómo se debe interpretar, también es cierto que la recepción inventa, desplaza, distorsiona, resignificando dicho “sentido correcto”. De esta forma, las obras musicales pueden ser releídas a partir de las concepciones mentales y afectivas constituidas en la cultura a las que pertenecen. Desde este punto de vista, el análisis musical ya no dará cuenta solamente de las lógicas constructivas de las obras, sino que se la podrá abordar como una interesante fuente de reflexión acerca de la construcción del lazo social, de los sustratos políticos que la sostienen, de la conciencia de la subjetividad y hasta de la relación con lo sagrado.

Desde la perspectiva del compositor, del intérprete o del educador observamos que estos “actores” tampoco se instalan separados de su contexto social sino que se insertan en un mundo de dependencias recíprocas constituidas por las configuraciones sociales a las que pertenecen. De esta forma, para el estudio de la significación musical será importante considerar, también, la articulación entre la producción de un compositor, de un intérprete o de un educador y sus

respectivos ámbitos sociales. Y comprender dicha articulación será fundamental para poder abordar aspectos específicos de lo que podemos denominar la función expresiva[2] de una obra musical.

En primera instancia, podemos decir que una obra o una interpretación expresiva es la que reconociblemente incluye una emoción particular y puede causar una respuesta emocional en el oyente.[3] Ya el mismo Hanslick (que en siglo XIX negaba toda capacidad a la música de expresar emociones) llegó a insinuar que una obra musical puede hacer surgir sentimientos en el oyente a través de asociaciones “ad-hoc”. Pero estas propiedades asociativas pueden llegar a operar de forma contrastante con las cualidades expresivas propias de una obra particular. Tal sería la situación, por ejemplo, en la que una obra “alegre” despierte en un oyente sentimientos de tristeza al evocarle algún momento penoso de su vida.

Cabría aquí, entonces, formularnos la siguiente pregunta: ¿a partir de qué situación pueden establecerse las convenciones sociales en las que se basan las diversas significaciones expresivas de la música? Intentaremos una primera respuesta: pueden establecerse a partir de ciertos acuerdos inter-subjetivos. Por ejemplo, en el campo visual, si muestro un cuadro de un hombre conduciendo un auto y alguien dice “ese es un hombre conduciendo un auto”, esto confirma que el cuadro es una representación satisfactoria de un hombre y un auto. Pero en el campo musical, para un mismo signo-ocurrencia y en función de que una obra sea una expresión de determinada emoción, debe haber un gran consenso entre los oyentes acerca de que esa música exprese esa emoción. Pero aquí aparece otro problema: los acuerdos inter-subjetivos a menudo no ocurren. Un oyente puede decir que una determinada obra musical es una expresión de ira, mientras que para otros puede expresar odio, para otros celos y para otros, pasión siniestra. De esta forma, ¿qué podemos decir acerca de la emoción que expresa esa obra? Mientras que odio, ira, celos y pasión siniestra son emociones relacionadas, la obra, sin embargo, fracasa en individualizar alguna de ellas en particular. La expresión musical es lo suficientemente plástica como para que una misma obra pueda ser expresiva de una amplia variedad de estados emocionales. Por esto, para la individualización de la expresión musical de las emociones no sólo el contexto juega un rol crucial sino, también, la persona que percibe, su estado anímico, su historia, su marco ideológico, su entorno social, su sensibilidad perceptual, su estado emocional, etc.

Estas reflexiones nos enfrentan a tres situaciones interesantes: 1) el problema del “quién”, 2) el problema del “por qué” y 3) el problema del “cómo”.

En el primer caso, uno está tentado de decir que una obra musical sólo es una expresión de las emociones del compositor. Pero cuando analizamos la historia compositiva de muchas obras, esta idea falla ya que a menudo los compositores escriben música “alegre” aún cuando no sientan ninguna alegría particular. Ni tampoco viven en el placer de la alegría durante el período entero de la composición, que puede llevar a veces semanas, meses y hasta años. Entonces, si las obras musicales son expresiones de emociones, ellas no están necesariamente “encarnadas” y conectadas con alguna causa emocional particular en la vida del compositor.

Entonces, si la expresión musical de una emoción determinada no es ineludiblemente un índice del estado emotivo del compositor, podemos preguntarnos si está relacionada a la vida emocional del oyente. Por ejemplo, si siento un determinado tipo de emoción cuando escucho una obra, entonces, ¿puedo decir que esa obra expresa dicha emoción al despertar esa emoción en mí? Evidentemente, no. Una obra musical no necesita hacer surgir una emoción en una persona en función de ser expresiva de esa emoción. Por ejemplo, si en una ocasión particular escucho la Marcha Fúnebre de la Sonata No. 2 de Chopin y no me produce tristeza, no significa que en ese día la Marcha Fúnebre no es expresiva de tristeza. Sería incorrecto, entonces, concebir ese movimiento de la Sonata de Chopin como “inexpresivo”.

En el segundo caso, está el problema del “por qué”: ¿por qué sentimos una emoción particular? Para ciertos ámbitos teóricos, las emociones requieren lo que se da en denominar “objetos intencionales”, esto es, personas o eventos particulares que juegan un rol causal en la aparición de estados emocionales. Pero no todas las emociones son “puras” y algunas no requieren de objetos intencionales. Así, mientras uno puede estar triste por un evento particular, también uno puede, por ejemplo, ser una persona triste por naturaleza, sin que esa tristeza dependa, necesariamente, de ninguna otra persona o hecho particular. De esta forma podemos diferenciar entre las emociones que requieren de un objeto intencional y las emociones que son propias del modo de ser de las personas.

En el caso de la expresión musical, lo que complejiza la situación es que mientras una obra musical parece triste, lo que no está claro es acerca de qué cosa el oyente está triste, (si es que siente tristeza cuando escucha la obra). Además, en esa situación de escucha, el estado emocional del oyente puede entremezclarse con otras propiedades estéticas como el balance sonoro, la belleza, la intensidad, la coherencia, etc. y esas propiedades pueden también estimular respuestas afectivas propias.

Respecto del tercer interrogante, hay dos puntos de vista principales acerca de esta cuestión. Uno, es el desarrollado por Peter Kivy quien ha negado repetidamente que la música despierta ejemplos reales de tristeza, alegría, odio y otras emociones similares en el oyente. Para este autor, la música sólo lleva al oyente a través de sus propias características estéticas. Y aún las emociones más simples, cuando surgen, usualmente se relacionan con un objeto intencional. Así, si decimos que una obra musical nos produce tristeza o enojo, no significa que estamos tristes o enojados respecto de la música. Como hemos planteado anteriormente, una obra expresiva de alegría puede dispararnos tristeza debido a las asociaciones extramusicales.

Para Kivy (1999: 1), las propiedades expresivas de la música son propiedades intrínsecas a la música y no “disposiciones que despiertan emociones en el oyente”. De esta forma, la música que es expresiva de tristeza no necesita hacer triste al oyente. Pero entonces, ¿cómo expresa emociones la música si no es por medio de despertarlas en el oyente?. Frente a este interrogante, Kivy plantea que “la música puede ser agitada, triunfante, calma ya que puede poseer el carácter de los movimientos corporales que están involucrados en los modos y emociones que son dados por esos nombres”. Desde este punto de vista, la música es expresiva de esas emociones por su semejanza al comportamiento y expresión humana, es decir, porque puede llegar a mimetizar el parecer y el sentir característico de ciertas emociones. En otras palabras, la música puede expresar ciertas emociones porque estas emociones tienen características fisiognómicas que pueden ser enmarcadas musicalmente.[4]

Resulta interesante observar aquí, que dichas emociones poseen ciertas “analogías” con las que están “fuera” de la música. Por ello, podemos percibir que existe una vinculación real con, por ejemplo, las tipologías suave, ondulante y delicada de la sensación o gestualidad corporal amorosa o las tipologías angulares, percusivas, hirientes de la sensación o gestualidad corporal agresiva. De esta forma, decimos que pueden establecerse relaciones semióticas entre los significantes musicales (las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etc.) y las significaciones particulares (como por ejemplo, la sensación de terror, alegría, sensualidad) que el oyente le adjudica a esos significantes.

Las vinculaciones que pueden establecerse entre ciertas sonoridades (los significantes musicales) y las sensaciones o gestualidades corporales que percibe un oyente (las significaciones particulares), se funda en lo que se conoce como homologías sinestésicas. Este concepto nos lleva a considerar metafóricamente un como si implícito en el sentido de “esto suena como si llorara”,

“esto suena como si alguien caminara”, etc.[5] Lo que nos interesa señalar aquí es que la diferencia entre las tipologías mencionadas anteriormente no sólo es musical sino que también puede percibirse en términos de las significaciones que provocan las sensaciones emergentes gestuales, afectivas o corporales.

Según Parret, “La metafóricidad sería posible no porque el oído substituya a la vista como órgano sensorial, sino porque un haz de propiedades predicativas que pertenecen al campo auditivo comenzaría a predominar.[...] Pero existe también el otro caso más enigmático de verdadera sinestesia, cuando se traspone una cualidad sensible de un registro sensorial a otro. El ejemplo del propio Aristóteles es el del sonido agudo, donde ‘agudo’ está transpuesto del campo táctil (el cuchillo agudo) al campo sonoro. Aristóteles nos explica que dicha transposición no es predicativa sino sensible: ‘sentimos’ el sonido agudo que nos ‘corta’ y hiere el oído, así como el cuchillo corta y hiere la mano. Hay analogía en estos casos, pero la analogía supera de lejos los semantismos de las palabras: concierne a nuestra propia sensibilidad”. (Parret: 1995, 85)

Por otra parte, para teóricos como Jennifer Robinson (1994: 13), no sólo la música expresa frecuentemente cualidades emocionales, sino que también puede llegar a afectarnos emocionalmente, evocando o produciendo emociones. Pero aquí cabría preguntarnos: ¿qué tipo de emociones hacer surgir la música? ¿Son las mismas que nuestras emociones “ordinarias” o son “versiones musicales” de esas emociones? Y, ¿cuál es la relación con nuestra comprensión de la expresión musical?

Según Kendall Walton, la música expresiva “evoca la experiencia imaginativa de la emoción expresada: más precisamente, la música expresiva de tristeza, por ejemplo, induce al oyente a imaginarse a sí mismo experimentando sentimientos tristes” (citado en Jennifer Robinson, 1994: 18). En otras palabras, nuestras emociones no son realmente despertadas, sino que imaginamos que lo están. Lo que experimentamos como oyentes no son las sensaciones ordinarias de tristeza, de alegría o de serenidad; las emociones musicales son siempre de diferente orden. Como Kivy (1999: 11) ha notado, tales surgimientos emocionales “pueden ser debilitados porque no tienen el poder de comportarse como en circunstancias ordinarias”.

Robinson (1999: 20) toma cuidado de notar que “las emociones que surgen en una persona no son las emociones expresadas por la música”. Nuestros sentimientos básicos de tensión, relajación, sorpresa, etc., son combinados con nuestro conocimiento del gesto y sintaxis musicales

y a través de esta combinación ganamos un sentido acerca de qué emociones puede expresar una obra musical.

A partir de estas primeras reflexiones, podemos concluir diciendo que la significación expresiva de la música tonal está mediatizada a través de nuestra comprensión del comportamiento social en general y lo que podría definirse como un conocimiento del conocimiento musical social en particular. Por esta razón podemos errar en la comprensión de las expresiones musicales de una cultura ajena, no a causa de no conocer su lenguaje musical sino por no conocer la normativa de los comportamientos sociales en los cuales los gestos musicales están diseñados. Así, una obra musical expresará una emoción determinada si un oyente es capaz de reconocer correspondencias entre los gestos musicales y los comportamientos sociales que son las manifestaciones externas de los estados emocionales particulares.

### Referencias bibliográficas

Eco, Umberto (1986): La estructura ausente. Introducción a la semiótica, España, Editorial Lumen.

Greimas, A.J.; Courtés, J. (1979): Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje, Madrid, Editorial Gredos.

Kivy, Peter (1999): Feeling the Musical Emotions. British Journal of Aesthetics, 39, 1-13.

Robinson, Jennifer (1994): The Expression and Arousal of Emotion in Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 52, pp. 13-22.

Parret, Herman (1995): De la semiótica a la estética, Buenos Aires, Edicial.

[1] En este trabajo nos basamos en la definición de significación que dan Greimas y Courtés (1990: 373), "(...) la significación puede designar ya sea el hacer (la significación como proceso), ya el estado (lo que es significado). Desde este punto de vista, la significación puede ser parafraseada como 'producción de sentido' o como 'sentido producido'. Por su parte, entendemos por sentido "lo que fundamenta la actividad humana en cuanto intencionalidad".

[2] De acuerdo con Greimas y Courtés, "la función expresiva (opuesta a las funciones referencial –relativa a lo que se habla- y conativa –centrada en el destinatario), es aquella que, vinculada directamente al destinador, apunta a una expresión directa de la actitud del sujeto con respecto a lo que habla" (Greimas-Courtés, 1990: 170).

[3] Creemos pertinente aclarar que cuando hablamos de las propiedades expresivas de la música, establecemos ciertas diferencias respecto de las propiedades expresivas del sonido. Por ejemplo, las alteraciones a las propiedades "sonoras" de un pasaje musical pueden ser hechos sin cambiar su estructura melódica o armónica básica. Así, una

misma melodía y un mismo acompañamiento ejecutados en un registro más agudo, un tempo más rápido y una sonoridad más fuerte pueden transmitir un carácter expresivo diferente respecto de su versión más grave, lenta y suave. Si bien las cualidades acústicas de los sonidos tienen correlaciones expresivas y pueden disparar respuestas emocionales, la expresión musical es más que esto: requiere de la atención a la música en tanto música más que la simple sucesión de sonidos.

[4] Kivy (1989: 51), señala que un fragmento musical no es una “expresión de” sino que es “expresivo de”. Al referirse al inicio del Lamento d’Arianna de Monteverdi, sostiene que es expresivo de la emoción “tristeza” porque es posible percibir algunos de sus rasgos como “estructuralmente similares a aquellos de nuestra voz”, cuando expresa esa emoción en la vida cotidiana (citado en Vega Rodríguez, 2001 p. 164, artículo “Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de emociones” de Luca Marconi).

[5] Estas conceptualizaciones (muy frecuentes en el mundo de los intérpretes musicales) pueden ser parangonadas con alguna clase de metafóricidad del tipo como si el ojo escuchara o el oído viera.

#### **SERGIO BALDERRABANO**

Pianista, profesor universitario y director de coros. Actualmente es profesor titular de las cátedras de Introducción al Lenguaje Musical Tonal y Lenguaje Musical Tonal I, II y III en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como docente investigador categoría II, dirige del proyecto de investigación Semiótica del componente armónico tonal, que se desarrolla en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Por otra parte se desempeña como pianista solista y acompañante realizando conciertos de cámara con el violinista José Bondar. Asimismo, ha sido integrante del quinteto de Amelita Baltar y del bandoneonista Daniel Binelli con quien ha grabado tres CD y ha realizado giras de conciertos tanto en la Argentina como en Italia, Japón, Grecia, Francia, Australia y Nueva Zelanda.  
[sanbald@lvd.com.ar](mailto:sanbald@lvd.com.ar)