

El movimiento como componente musical

Sergio Balderrabano

Pianista, profesor nacional de Música y director de coros. Actualmente es Profesor Titular de las cátedras de Armonía y Lenguaje Musical en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Docente investigador. Director del proyecto de investigación "La Gestualidad Armónica: hacia un nuevo enfoque de análisis del componente armónico tonal". Integrante del quinteto del bandoneonista Daniel Binelli con quien ha grabado tres CD y ha realizado giras de conciertos en Italia, Japón, Grecia, Francia, Australia y Nueva Zelanda.

Alejandro Gallo

Profesor en Música y Compositor. Profesor Adjunto de las cátedras de Armonía y Lenguaje Musical en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente investigador. Integrante del proyecto de investigación. Profesor en la Escuela de Arte de Berisso y en la Escuela de Arte de Florencio Varela. Su actividad artística se ha desarrollado en el campo de la música "académica" y "popular", integrando, en la actualidad, el grupo "Bestiario".

Paula Mesa

Licenciada en Guitarra (Facultad de Bellas Artes U.N.L.P.). Ayudante de primera en las cátedras "Introducción a la Armonía" y "Fundamentos Armónico-Contrapuntísticos", en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente investigadora. Integrante del proyecto de Investigación. Integra el Sexteto "A la Guarda/Tangos", con el cual grabó un CD Totum, cantares Platenses", editado por la Municipalidad de La Plata.

Oreste Chlopecki

Licenciado en Composición (Facultad de Bellas Artes de la UNLP). Ayudante de primera en la cátedra "Contrapunto" y "Lenguaje Musical 1" y Adjunto de la cátedra "Arreglos Vocales" en la citada Facultad. Docente investigador. Integrante del proyecto de Investigación. Asimismo, como cantante, ha participado en conciertos en salas importantes de Capital Federal y La Plata.

En las teorías contemporáneas de la música tonal, observamos que el concepto del movimiento surge como consecuencia de la interacción entre el ritmo, el metro y las alturas. Desde este lugar, el movimiento musical es vinculado a cuestiones del orden de la notación, de lo mensurable, de lo cuantificable. En este sentido, podemos mencionar los trabajos de Grosvenor Cooper y Leonard Meyer (1960), Edward Cone (1968), Wallace Berry (1976), Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983), Joel Lester (1986), Jonathan Kramer (1988), entre los más significativos.

Estas obras han servido de marco teórico para el trabajo de investigación "La Gestualidad Armónica: hacia un nuevo enfoque de análisis del componente armónico tonal". Si bien en este trabajo la problemática del movimiento es enfocada, también, en sus relaciones con el ritmo, el metro y las alturas (y, en este caso, acotada a la gestualidad propia del componente armónico tonal), nos proponemos una nueva lectura del **movimiento** considerado como componente musical, abordándolo como un medio en que la

estructura musical misma se da para desplegarse.

En este artículo, presentamos un primer acercamiento hacia esta problemática, centrándonos en el análisis de algunos Preludios de Bach y Debussy. En este caso no nos abocaremos al análisis armónico, ni rítmico, ni formal, sino que haremos una lectura de estas obras a partir del movimiento concebido como componente musical.

Se encuentra a veces, en Bach, un tipo de escritura instrumental en la que es difícil encuadrarla, a los fines analíticos, en una categoría típicamente contrapuntística. Pensamos, particularmente, en obras para teclado del género preludio y toccata. En un gran número de estas obras el aspecto de destreza instrumental toma un lugar preponderante. En este sentido, podemos mencionar, por ejemplo, los Preludios del primer libro del Clave Bien Temperado en do menor, en re menor, en sol mayor, en si bemol mayor y, en menor medida, el preludio en do mayor y en fa mayor.

Lo que se puede extraer en común de todos estos preludios es la ausencia, en cierto sentido, de una textura esencialmente contrapuntística y asimismo, en algunos casos, de una línea melódica. En los números 6, 15 y 21, por ejemplo, son estructuras armónicas que se desplazan o que se mueven en el lugar, sobre un acorde. Podríamos decir, también, que se encuentran conjuntos dotados de movimiento interno y que se desplazan al mismo tiempo. En el preludio en do menor, no hay desplazamiento sino sólo un movimiento perpetuo sobre el lugar, provocando el surgimiento de sonidos que dibujan una super-

ficie. Es el movimiento que proyecta esos sonidos como la parte audible del conjunto. El movimiento perpetuo es anterior, en ese caso, a las relaciones de altura, pues es él, el que determina la aparición de los sonidos. En efecto, podríamos decir que las alturas aparecen como contención del latido rítmico. Si bien están organizadas a partir de las leyes armónicas de la época, no es la línea melódica lo central en este discurso: es un elemento secundario que emerge de un campo armónico investido de impulso rítmico.

En Debussy, por otra parte, se encuentran, a menudo, movimientos que podríamos clasificarlos como de tipo "torbellino". En tres de sus preludios los títulos agregados por Debussy no dejan duda sobre el equivalente entre estos tipos de movimientos musicales y los fenómenos naturales a los cuales estos títulos hace referencia: "El viento en el llano", "Lo que ha visto el viento del oeste", "Fuegos de artificio". No se trata de una transcripción de imágenes visuales al mundo sonoro, sino de una suerte de sugerencia visual dada por el tipo de movimiento sonoro. Es decir que los verdaderos sujetos de estos preludios no son el viento o el fuego sino los desplazamientos arremolinantes y la fuerza centrífuga del movimiento que genera.

En el segundo preludio del primer libro el procedimiento de puesta en música de un movimiento es muy sutil. Debussy ha denominado a este preludio "Voiles" (Velas), haciendo alusión a un paisaje marítimo. En realidad, el verdadero sujeto de este preludio son las corrientes de aire (o de agua) las cuales afectan

diversamente los diferentes objetos. El título dado por Debussy y, con mayor razón, las imágenes de las cuales nos vamos a servir, son un medio más o menos aproximado para visualizar efectos producidos por corrientes de aire.

Pero la organización de las alturas, en este Preludio, también podemos relacionarla con el comportamiento del movimiento.

La utilización de la escala por tonos es una de las características del estilo de Debussy, pero raramente la ha empleado de una manera tan pura y prolongada como en este preludio. La característica de la escala por tonos es la homogeneidad y cada grado se encuentra equidistante de los grados superior e inferior inmediatos. Las tensiones que en casi todas las escalas introducen normalmente los diferentes intervalos (en particular los semitonos) faltan aquí. Un material así está privado de dinámica propia, es estático, en equilibrio permanente, sin principio ni fin, lo cual lo vuelve propicio a soportar una dinamización proveniente del exterior.

El preludio comienza con un motivo en notas dobles en el cual se encuentran cuatro puntos de apoyo sobre cada uno de los cuatro primeros compases: sol-mi, sib-fa, sol sostenido-mi, y do-lab, respectivamente. A cada uno de estos puntos sigue un descanso (relajamiento del empuje de energía) que se acompaña con una desaceleración (las triples corcheas se hacen dobles corcheas en el cuarto compás) al acercarse al punto de reposo alcanzado al quinto compás (do-mi). Debussy escribe "tres doux" y para el movimiento general "dans un rythme sans rigueur et caressant", (aquí, es-

taríamos tentados de agregar “como una brisa”). El si bemol que aparece en el bajo del compás cinco, va a constituir el segundo motivo; nos hace pensar en un objeto más sólido aunque movido por el viento. Se articula siempre en el mismo lugar, pesado, grave y monótono, de ritmo impreciso, como si se encontrara a merced del viento. Es esta estructura fija la que contrasta con la flexibilidad del primer motivo. El tercer motivo comienza en el séptimo compás. Parece ser un elemento de una cierta flexibilidad pero pesado, difícil de poner en movimiento: no debemos en absoluto dejar de señalar que en este tercer motivo algo del orden de lo subjetivo se manifiesta: la palabra “expresivo” escrita sobre este tema parece confirmarlo.

Un último elemento aparece en el compás 23: re-do-fa sostenido-do-re articulado con una estructura rítmica de corchea con puntillo semicorchea. Sugiere una figura de balanceo que se extiende durante seis compases, hasta que una corriente más potente

(las dos escalas de re a re) lo cambian de lugar (octava superior: re-mi-re-mi-re con una estructura rítmica de semicorchea-corchea).

Ahora bien, si consideramos la armadura de clave, tendemos a creer en una tonalidad de do mayor. En realidad no puede haber una tonalidad de do mayor sobre una escala por tonos. Es cierto que el motivo principal tiene su punto de reposo (y por lo tanto una suerte de “tónica”), sobre las notas do-mi, pero la “tónica” ya no jugaría aquí su rol habitual, como lo haría en un contexto armónico-funcional, sino que se erige como una altura referencial. Por lo tanto, no es hablar aquí de una “tónica” sino de “tónicas” que se identifican a un objeto, al elemento que manifiesta la corriente de energía que lo pone en movimiento. Desde este lugar, la “tónica” del primer motivo es do-(mi), sib para el segundo, lab para el tercero y re-(fa) para el último. Puesto que cada una de estas “tónicas” se identifican, entonces, con un objeto diferente, ellas serían al

Bibliografía

COOPER, Grosvenor, and MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, University of Chicago Press, 1960

CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York, Norton, 1968

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York, Dover Publications, 1976.

LERDHAL, Fred, and JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press, 1983

LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Southern Illinois, University Press, Carbondale and Edwardsville, 1986

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New York, Schirmer Books, 1988.

mismo tiempo, el signo, “la insignia” de tales objetos. Pero es interesante notar que estas cuatro “tónicas” más otras dos auxiliares (mi-fa sostenido) comparten los seis sonidos de la escala por tonos.

El dibujo lab-sib-lab-fa sostenido-lab-do-sib que aparece en el compás 22 es una variante del primer motivo y servirá más tarde a una especie de resolución en un pasaje pentatónico: lab-sib-lab-solb-mib-reb-sib. Se aprecia entonces la vivificación de una escala no homogénea (escala pentatónica) introducida con relación a la homogeneidad de la escala por tonos.

Podemos decir, entonces, que en este Preludio se articulan cuatro elementos temáticos que pueden leerse como tipos de movimientos:

a) el primero, liviano y ágil: “tónica” do-(mi).

b) el segundo, movimiento insistente sobre un sonido único, de ritmo aleatorio: “tónica” sib.

c) el tercero, desplazamiento lento por grados conjuntos: “tónica” lab.

d) el cuarto, movimiento de balanceo ; figuras re-do-fa sostenido-re-mi-re y finalmente fa sostenido glissando re: “tónica” re-(fa sostenido).

La primera aproximación a esta temática propone, entonces, una forma distinta de acercarnos al análisis de las obras musicales y, desde este lugar, sugerir pautas interpretativas. Dada la brevedad de la exposición, hemos tomado estos Preludios a manera de ejemplificación, pero, en realidad, el enfoque expuesto puede aplicarse tanto a obras tonales como no tonales y de cualquier época y estilo.

Para finalizar, podríamos decir que si bien es cierto que todos los componentes musicales forman parte y, a la vez, son generadores del movimiento, proponemos, en esta oportunidad, una lectura donde la relación del movimiento con dichos componentes se encuentre invertida, es decir, que el movimiento pueda apropiarse, investir un sistema musical y crear así un hecho musical de características particulares.
