

Ambigüedad funcional, estética y conceptual en *Le tombeau de Couperain*

Lic. Christian Sordelli
Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG)
christiansordelli@hotmail.com

Resumen:

La *ambigüedad* o *polisemia* de la música continúa siendo hoy en día un objeto de estudio relevante. Las posturas teóricas provenientes de diversas latitudes que se han expresado al respecto en los últimos años, dan cuenta de diversos tipos de ambigüedad para determinadas obras musicales, incluso provenientes de estéticas, géneros y estilos distintos. De esta manera, es posible encontrar *ambigüedad funcional* (Thomson, 1983), *funcionalidad falsificada* (Kostenko, 2018), *ambigüedad formal* (Nommick 1996) y *ambigüedad conceptual* (Solís, 2008), en obras provenientes tanto de la llamada música académica como popular, incluyendo también el arte sonoro, la música electroacústica e incidental. En el presente trabajo, presentaremos y discutiremos el concepto de ambigüedad musical, a partir de relevantes investigaciones de las últimas décadas, y analizaremos la suite *Le tombeau de Couperain*, de Maurice Ravel, a fin de profundizar en una renovada o ampliada hermenéutica de la obra, reflexionando acerca de las implicancias que comprende el hecho de la ambigüedad musical tanto para los intérpretes como co-productores, así como también para el público como receptor participante del hecho musical integral.

Abstract:

Musical ambiguity or polisemy of the music continues today being a relevant object of study. In recent years, the theoretical positions that have been expressed in this way from different latitudes, account of various types of ambiguity for some musical works, indeed for that provided from different aesthetics, genres and styles. In this sense, it is possible to find *functional ambiguity* (Thomson, 1983), *functionality faked* (Kostenko, 2018)

formal ambiguity (Nommic 1996) and *conceptual ambiguity* (Solis, 2008) in works from both so-called academic and popular music, including sound-art, electroacoustic and incidental music. In this paper, the concept of musical ambiguity is presented and discussed, starting from relevant researches of recent decades, and we will analyze the suite *Le tombeau de Couperain*, by Maurice Ravel, in order to delve into a renewed or expanded hermeneutics of the work, reflecting on the implications that produced the fact of musical ambiguity for the performers as co-producers, as well as for the public as participating receiver of the musical integral fact.

Introducción:

Desde hace algunas décadas, la tradición ha afianzado a través de autores como Roman Jakobson (1984) o Umberto Eco (1975 y 1993), el supuesto teórico que indica que la *ambigüedad* es una cualidad constitutiva de todo objeto artístico. De esta manera, el concepto de ambigüedad se yergue como carácter intrínseco e inalienable de la obra, posibilitando la apertura y suscitando a los sujetos a un estado de excitación interpretativa y goce intelectual.

En referencia a la música, algunos autores de los últimos tiempos se han referido a la cuestión, desarrollando diversas posturas en torno al concepto de *ambigüedad musical*. William Thomson (1983), por ejemplo, propone el término de *ambigüedad funcional* para definir la característica por la que es posible analizar operativamente los atributos de las obras musicales, pasibles de implicar una multiplicidad de significados potenciales. En esta perspectiva se inscriben los trabajos de Kyle Kostenko (2017), Gregory Decker (2014) y Thomas Denny (1988). Asimismo, Yvan Nomnick (1996), utiliza una metodología similar para evaluar aquello que denomina como *ambigüedad formal*. Todos ellos, se han interesado por analizar obras provenientes de la llamada música clásica o académica. Por otro lado, Andrés Solís (2008), propone el concepto de *ambigüedad conceptual* para referirse a las obras que proponen similitudes estéticas proviniendo de especies diferentes. En este caso, las ideas de este autor se encuentran aplicadas mayoritariamente al arte sonoro, la música electroacústica, concreta o de vanguardia. Finalmente, podemos decir que el trabajo de Arturo Faraco (2021), propone evaluar la

percepción de la ambigüedad en la escucha de una *comprovisación*; es decir, de una obra musical que posee una parte de composición y una parte de improvisación.

En este trabajo, presentaremos y discutiremos el concepto de *ambigüedad musical*, entendida desde las ideas aportadas por algunos de los mencionados autores. En la primera sección, realizaremos un abordaje a la categoría, señalando las tensiones y los acercamientos vislumbrados entre las diversas posturas teóricas, mientras que, en la segunda parte, procederemos a analizar la obra *Le tombeau du Couperain*, de Maurice Ravel, a fin de reconocer las líneas teóricas analizadas en una obra musical. Finalmente, profundizaremos la discusión sobre la hermenéutica de la obra musical, proponiendo un renovado o ampliado análisis de los materiales intervinientes en la misma, permitiendo asimismo reflexionar sobre las implicancias que le compete la ambigüedad de la música para los intérpretes como coproductores y para el público como perceptor participante del hecho musical integral.

Ambigüedad y Polisemia del objeto artístico:

Antes de proceder con el análisis del concepto de *ambigüedad musical*, resulta necesario aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de ambigüedad. La última edición del diccionario de la real academia española, define la ambigüedad como “la cualidad de lo ambiguo”, es decir: “Dicho especialmente del lenguaje: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión” (Real Academia Española, 2022: 614). Aquí se aprecia el valor de la cualidad, inmerso de forma inherente en un proceso comunicativo, es decir simbólico. Naturalmente que, en los lenguajes comunicacionales, los términos y mensajes ambiguos, proporcionan dificultades en la comunicación de los hablantes, quienes deben valerse de interpretaciones de contexto o de nuevas proposiciones del lenguaje que resuelvan esta ambigüedad, a fin de evitar confusiones. No obstante, en los lenguajes artísticos, la ambigüedad de la obra de arte se constituye como uno de los elementos más interesantes de la experiencia estética, ya que suscita a los sujetos a experimentar una multiplicidad potencial de significados (Eco, 1975 y 1993). Cabe destacar, que algunos autores optan por utilizar el término de *polisemia* de la obra (Jakobson 1984), puesto que se trata de un objeto que puede suscitar una multiplicidad de significados o interpretaciones potenciales en los diversos perceptores.

De todas maneras, tanto en el lenguaje convencional como en la experiencia estética, debemos subrayar el necesario papel de los sujetos intervinientes en dichos procesos. Explica Jean Marie Schaeffer: “Un hecho estético no lo es sino en relación con un observador o un usuario” (2018: 35). Es decir, cuando algo es ambiguo o polisémico, debe serlo no solo en sí mismo, sino también en relación a alguien que lo aprecia de esa forma. En similar perspectiva, sostiene Ian Cross (2004), que la música se evidencia a través de interacciones sociales dinámicas y ambiguas, y esto se debe fundamentalmente a causa de su propia ambigüedad.

Por otro lado, cuando Martin Heidegger (1992) se pregunta acerca del origen de la obra de arte, la reconoce como ente particular, pero no desconoce la *cosidad* de la obra. Si bien la obra es tal, gracias a un artista creador, éste también se conforma gracias a la existencia de la obra, pero ambos son también en sí mismos independientemente. Conocer la obra de arte, es preguntarse acerca de la cosidad de la misma, siendo la cosa en sí, el conjunto en el cual se han reunido las cualidades o características. Por nuestra parte, consideramos que analizar la ambigüedad de las obras musicales, no solo nos proporcionará mayor conocimiento acerca de la experiencia estética, sino también avanzar en las apreciaciones de la obra en tanto cosa.

La Ambigüedad musical:

Entre los teóricos que se han expresado en referencia a la ambigüedad musical, podemos destacar en primera instancia los aportes de Thomson (1983), quien avanza en una definición de aquello que denomina como ambigüedad funcional. En palabras del autor: “when a music event, whether small or large, projects equivocation, implying no clear syntactic meaning or two or more potentials meanings, I call this an instance of functional ambiguity” (Thomson, 1983: 3). [Cuando un evento musical, ya sea corto o largo, proyecta un equívoco, implicando que no hay un significado sintáctico claro, o dos o más significados potenciales, yo llamo a esto una instancia de ambigüedad funcional. (La traducción es nuestra)]. Tomando esta idea, Thomson analiza diferentes aspectos constitutivos de la obra musical, que pueden emanar equívocos -considerando la armonía, el ritmo, la melodía, la forma, etc-, a través de las distintas interrelaciones jerárquicas de los elementos conformantes, y nos ofrece un ejemplo de ambigüedad funcional analizando la Mazurca op. 17 N° 4 de Frederick Chopin. Podemos asumir entonces, que

la ambigüedad funcional para este autor se produce cuando un elemento o una serie de elementos sonoros que conforman cierto fragmento de una obra musical, pueden interpretarse coherentemente de dos o más formas. Como ejemplo principal, Thomson expone el caso del tritono. Este intervalo puede ser considerado como las sensibles de acordes de tonalidades lejanas. Por consiguiente, es un elemento que potencialmente puede constituirse como ambiguo o que propicie la ambigüedad. Siguiendo esta postura, podemos encontrar ambigüedad desde el aspecto rítmico, en un fragmento musical que proponga acentuaciones en tiempos débiles, contraponiéndose con la métrica establecida por el compás de la obra y proyectando que dicho fragmento musical sea considerado en dos o más compases distintos. Asimismo, desde el aspecto armónico, podríamos hallar ambigüedad funcional, en algún fragmento de la obra que proponga sonidos extraños al acorde, proyectado potencialmente la utilización de dos acordes o una armonía difusa.

En similar perspectiva, encontramos el trabajo de Kostenko (2017), quien utilizando el método shenkeriano, se ocupa de analizar la sonata para clarinete op. 120 N° 1 de Johannes Brahms. En este caso, el mencionado autor no solo puede avanzar en un análisis formal de la obra, sino también explicar por qué considera que se manifiesta la ambigüedad; y esto responde a que Brahms rehúsa de respetar las formas típicas de la sonata clásica, y valiéndose de atributos como la armonía, la forma y la interválica, propone diversos fragmentos musicales que no se correlacionan con la estructura o forma convencional de un Allegro de Sonata. Asimismo, introduce el concepto de *funcionalidad falsificada*, para referirse a un tipo de ambigüedad que se manifiesta a través de la armonía. La misma se produce en una obra aún tonal, cuando en algún fragmento no se distinguen con claridad las funciones armónicas tonales. Naturalmente que esta especie de ambigüedad era típica de aquel período de finales del siglo XIX, en donde las funciones tonales se encontraban en franca ampliación, a tal punto que más tarde desaparecieron con el politonalismo y la música atonal.

Asimismo, Nommick (1996), explora el Allegro del Concerto de Manuel de Falla, y sostiene que la obra presenta una *ambigüedad formal*. En este caso, a través del análisis de ciertos aspectos que establecen equívocos estructurales en la forma, -entre los que son necesarios considerar la armonía, la melodía, el ritmo-; Nommick explica por qué el primer movimiento del Concerto puede considerarse como ambiguo. Esto es debido a que presenta características de un Allegro de Sonata, pero también de un Rondó de Sonata e incluso de un concierto Tardo-Barroco. Hasta aquí podemos destacar tres autores que se han ocupado de analizar la ambigüedad en obras de música clásica o académica, y

podemos asumir que han utilizado una idea similar para apreciar esta cualidad. Mientras Thomson propone analizar elementos más puntuales o fragmentos más breves de la obra, podemos entender que Nommick y Kostenko, proponen un análisis que implica considerar la obra de forma más global o por lo menos en fragmentos de mayor proporción.

Por otro lado, Solís (2008) utiliza el término de *ambigüedad conceptual* para referirse a los objetos sonoros o las obras musicales de diferentes especies que presentan ciertas similitudes estéticas, produciendo que los mismos sean considerados de una forma u otra. Por ejemplo, plantea esta característica para los objetos del arte sonoro o la música experimental que pueden confundirse con obras musicales tradicionales, o en el hecho de la utilización del ruido como materia prima de las obras. Aquí puede comprenderse que la utilización de la tecnología puede ofrecer un claro ejemplo de ambigüedad conceptual, ya que, una obra musical elaborada mediante *samples*, puede constituir un signo ambiguo, en tanto que mediante la utilización de un medio determinado se pretenden evocar sonidos provenientes de otro. Esto podría producirse en obras musicales mediadas por ordenador, pero generando sonoridades similares a las de los instrumentos musicales. Pero también es posible considerar desde este punto de vista, una ambigüedad conceptual en una obra para guitarra, por ejemplo, que pretenda desarrollar, evocar y recrear sonidos de otros instrumentos como violines o tambores. Nótese en este caso, que la ambigüedad es una cualidad que puede manifestarse tanto a lo largo de toda la obra musical como solamente en un fragmento determinado.

Finalmente, recuperamos el trabajo de campo de Faraco (2021), quien realiza un experimento empírico para abordar la estética de la escucha musical, utilizando una obra elaborada mediante materiales compositivos e improvisados. En este caso, el investigador, seleccionando una muestra de oyentes a quienes separa entre músicos y no-músicos, evalúa las respuestas subjetivas de dichos perceptores a los que los somete a la escucha de la mencionada pieza musical en un contexto determinado. Aquí, la ambigüedad de la obra suscitó respuestas diversas en los oyentes, ya que algunos indicaron que se trataba de una obra compositiva, mientras que otros señalaron que se trataba de una música improvisada.

Podemos observar en la presente módica selección de posturas teóricas, una pluralidad de apreciaciones distintas en referencia a la ambigüedad de la música, y esto responde a que cada una de ellas se han expresado de acuerdo a un tipo de música distinto, por lo tanto,

podríamos entender *-prima facie-* que no es lo mismo abordar la ambigüedad de la música clásica que de la música electroacústica o de una composición de jazz.

Las ambigüedades de *Le tombeau de Couperain*:

Teniendo en cuenta las posturas de los autores presentadas, analizaremos a continuación la obra *Le tombeau de Couperain*, intentando identificar aquellos aspectos, factores o signos que nos hablen de la ambigüedad de la obra. Para ello en primer lugar, se torna imprescindible considerar que: “el texto estético parece poner en conexión diferentes mensajes de modo que: (i) muchos mensajes, en diferentes planos del discurso, están organizados ambigüamente; (ii) esas ambigüedades no se producen por casualidad, sino de acuerdo con un plan identificable”. (Eco, 1975: 265). Por nuestra parte, entendemos que identificar el plan sobre el cual se organiza la ambigüedad de la obra, implica no solamente vislumbrar los elementos que se relacionan directamente con la misma, sino también las posibles conexiones que puedan darse entre ellos.

Para llevar a cabo esta tarea, no solo realizaremos un análisis de las cualidades técnicas musicales de la obra, -el ritmo, la melodía, la armonía, las texturas-, sino que también nos valdremos de los análisis ya realizados hasta el momento. En particular, utilizaremos el trabajo de Julien Fauré (2021); quien explora en el proceso de orquestación de la obra; el estudio pianístico interpretativo de Mari Kagehira (2016); el análisis de la fuga de Marta Vela (2016); los aportes técnico-musicales de Anne Morris (2013); y lo expresado por Chen Chih Yi (2013); quien explica por qué esta obra es una síntesis de tradición e innovación.

La elección de la suite para piano de Maurice Ravel, responde a que consideramos que la misma se trata de un *turning-point* en la vida del artista. Recordemos que fue escrita durante los dramáticos años en los que transcurría la primera guerra mundial, que tanto marcaron la vida del compositor francés, quien debió suspender la composición de esta obra para enrolarse en el ejército, donde presencié el final de la vida no solo de su madre sino también de muchos de sus amigos a quienes dedicó tres años más tarde, la culminación de esta suite. Asimismo, cabe destacar que, a partir de esta obra, Ravel no solamente nunca más compuso para piano, sino que también cambió sustancialmente su estilo de composición.

En referencia a los aspectos que vinculamos directamente con las nociones de *ambigüedad*, señalamos en primera instancia el hecho de que la obra se trata de una suite para piano, que presenta elementos o características propias de principios del siglo XX, así como también del período Barroco. Esto se produce ya que Ravel pretendía con esta pieza realizar un homenaje al compositor del Barroco Francés, Francis Couperain, así como también evocar la música de aquellos tiempos, por la que sentía gran admiración, en el marco de cierto espíritu nacionalista. Las piezas instrumentales recurrentes del Barroco -Prelude, Fugue y Toccata-, son intercaladas con las danzas cortesanas propias de aquel tiempo -Forlane, Rigaudon y Menuet-, todas ellas elaboradas con elementos y recursos típicos del siglo XX, es decir armonías y melodías modernas. Esta característica que puede ser apreciada de forma global y a grandes rasgos a través de toda la obra, puede vislumbrarse asimismo a partir de diversos elementos que desarrollaremos a continuación. En primer lugar, podemos encontrar una escritura clavecinista, que se aprecia nítidamente tanto en el Prelude como en la Fugue, las piezas iniciales de la suite. Como es sabido, en los tiempos de Francis Couperain, el instrumento de teclado más utilizado era el clave, puesto que el piano todavía no se había establecido con la notoriedad que tiene hoy en día. En este caso, reconocemos una escritura clavecinista en las mencionadas piezas, debido a que el registro de extensión de sonidos por el que están escritas las piezas iniciales, se corresponden con el registro que mantenía el clave de aquella época. Este aspecto se ve pronunciado al analizar los sonidos que conforman el movimiento del preludio, los tresillos de semicorcheas que suponen una ejecución nítida de cada uno de ellos, -sugiere las ejecuciones para clave-, así como la escritura de la fuga, en donde las voces deben permanecer cercanas unas de otras -como sucedía con las fugas para clave-. Por otro lado, podemos decir que la suite mantiene una ornamentación Barroca, realizando un uso frecuente del mordente como adorno característico. Nótese en este caso que la precisión en la escritura de los adornos que puede encontrarse en los diversos números de la suite, plantea la ejecución del adorno *a la manera antigua*, es decir, como se realizaba en los tiempos del Barroco, cuando los adornos comenzaban con la nota superior. Finalmente, podemos señalar como otro de los elementos de evocación a los tiempos del Barroco, la incorporación de la nota pedal, que es utilizada en este caso a lo largo de la suite sobre todo en la segunda sección del Rigaudon y del Menuet. Asimismo, una forma sutil e interesante de utilizar la nota pedal es la que podemos encontrar hacia el final de la Toccata, en donde la nota pedal de dominante y de tónica es incorporada en tiempos fuertes y débiles intercalando con el movimiento vertiginoso de las semicorcheas

a fin de producir un efecto rítmico. De aquí que el trabajo de Chih-Yi (2013), afirme que esta suite es una síntesis entre tradición e innovación, debido a que la ambigüedad de la obra nos permite contemplar la tradición francesa con la innovación Raveliana. Asimismo, el análisis de Fauré (2021) explora en las analogías que podemos encontrar entre la Forlane de Ravel, -la tercera pieza de esta suite- y la Forlane Barroca de Francis Couperain, encontrando similitudes entre los motivos rítmicos y melódicos de ambas piezas.

Otra de las cuestiones vincular con la ambigüedad de la obra, es el hecho de que el propio Ravel haya realizado la orquestación de esta pieza pianística, tan solo un año más tarde de concluido el manuscrito final, en 1918. Si bien era una actividad frecuente en el músico, orquestar las obras que había realizado originariamente para piano, la premura del hecho, sumado a otros elementos que analizaremos en este espacio, nos permite advertir en *Le tombeau du Couperain* una obra de concepto ambiguo, ya que se trata de una obra pianística y orquestal al mismo tiempo. En este sentido consideramos que destacar los vestigios de orquestación que se encuentran presentes en la partitura para piano, nos permitirá indagar aún más en las características ambiguas de la obra. Entendemos que las articulaciones propuestas en diferentes pasajes, las indicaciones precisas de acentuaciones y matices variados, no solamente nos propician una riqueza de recursos desplegada en diferentes atributos musicales, sino que también nos promueven a considerar una multiplicidad de planos sonoros, típico de las obras para orquesta. Los trocados de materiales similares en diferentes voces y los perfiles contrapuntísticos que contrastan melodías principales, nos profundizan aún más la sensación de orquestación sobre el teclado. Esto es claramente identificable en el Menuet, por ejemplo, en donde la presentación del tema principal de los primeros compases, encontramos el establecimiento de la melodía de la voz superior, acompañada por la armonía desplegada en los acordes y la articulación de la voz inferior que propone el picado-ligado. Aquí podemos suponer que la melodía es pensada para un instrumento de viento, mientras que los bajos son pensados para las cuerdas que acompañan con el *pizzicato*, característico de los movimientos lentos y expresivos. Indudablemente, la música de Maurice Ravel, resulta sumamente orquestal fundamentalmente por la concepción de los planos sonoros y la distribución de elementos que profundizan una búsqueda de timbres y sonoridades diversos a través del piano. Las indicaciones de pedales, tanto los de *Sourdine* como de *Une corde*, hasta incluso el pedal de resonancia representa una prueba de esto. Por estas cuestiones, sostenemos que *Le tombeau de Couperain*, se trata de una suite para piano

con fuertes concepciones compositivas orquestales, o una suite para orquesta escrita previamente para piano. Por eso es que decimos que se trata de una obra pianística y orquestal al mismo tiempo.

Por otro lado, habiendo abordado la obra desde un punto de vista global, resulta necesario invertirnos en un análisis más puntual, es decir, considerando fragmentos de menor proporción. Aquí podemos reconocer ambigüedades desde el aspecto rítmico que se producen por circunstancias diversas -fundamentalmente, acentuaciones en tiempos débiles y acentuaciones agógicas-, que desdibujan la indicación original del compás propuesto en cada caso, ocasionando rítmicas que contradicen la métrica establecida y por este motivo, se constituyen como interesantes y ambiguas. Como ejemplo, podemos considerar la propuesta rítmica establecida para el Prelude, en compás de 12/16, que puede llegar a desdibujarse mediante la incorporación de un valor rítmico binario para la melodía de la voz media, en los compases 7,8 y 9, que podrían sugerir la métrica de 2/4. De forma quizás más pronunciada encontramos la ambigüedad rítmica en el sujeto de la Fugue, en tanto que su conformación se basa en silencios en el tiempo fuerte del pulso métrico y acentuaciones marcadas en los tiempos débiles, produciendo una no muy clara diferenciación de la métrica del compás. Esta sensación se profundiza a través del devenir de los distintos sujetos y contrasujetos. Asimismo, podemos encontrar mayor ambigüedad rítmica en el inicio de la Forlane, en donde nos encontramos con un compás de 6/8, pero dada la acentuación en el tiempo débil del primer compás, podríamos percibir el tiempo fuerte como una anacrusa del tiempo débil. El tipo de iniciación es tética, pero el tiempo acentuado es el segundo del compás de 6/8. Dentro de la misma perspectiva podríamos considerar a la segunda sección, en los compases 29-33. Aquí, la acentuación agógica que se produce en la anacrusa, producto del registro agudo que se utiliza para la conformación de la melodía, produce una sensación de incertidumbre con respecto a la métrica del compás original. Al referirse a este fragmento, Morris sostiene que: “This suggests indecisiveness concerning the meter. Oftentimes it is hard to distinguish whether the piece is in 9/8 or 6/8 meter because of the misplaced opening theme within certain measures and also through the displacement of accents written in the score” (2013: 49-50) [Esto sugiere indecisión respecto a la métrica. A menudo es difícil distinguir si la pieza está en 9/8 o 6/8, debido al corrimiento del tema dentro de ciertos compases y también a través del desplazamiento de los acentos escritos en la partitura. (La traducción es nuestra)]

Quizás el aspecto más evidente de ambigüedad en la música de Maurice Ravel, es el que podemos encontrar a través de la armonía, y esto responde fundamentalmente al hecho

de la ampliación de la tonalidad. Aquí cabe señalar que la utilización de los acordes de 9°, 11° y 13° se constituye como un recurso que propicia ambigüedad, ya que el adicionar terceras a los distintos acordes pueden confundirse las funciones tonales. Asimismo, la recurrencia de la modalidad amplía los recursos estilísticos armónicos, circunstancia a la que podríamos adicionar, la utilización del cromatismo y los movimientos armónicos paralelos. Si en algún momento, se define un centro tonal, el mismo es mantenido por un tiempo muy breve. Un fragmento extraído de los compases 18 a 26 del Preludio, nos ilustra claramente acerca de los recursos estilísticos armónicos utilizados. Nótese el cromatismo desplegado en las voces inferiores en los compases 18, 19 y 20. En el compás 22, la tonalidad de Do Mayor es presentada con la incorporación del sonido FA #, que nos permite oír el modo Lidio. Mediante un movimiento paralelo de acordes en el compás 23, se dirige a Sol Mayor. Aquí, el sonido Do # en el compás 24, nos vuelve a indicar el modo Lidio y el movimiento paralelo de acordes en compases 25, 26, y 27 es reiterado. Otro hecho que refuerza la sensación de incertidumbre de la tonalidad, es que Ravel rehúsa de las sensibles tonales y de las cadencias auténticas, optando por la utilización de cadencias plagales y modales para los finales de las distintas piezas. En el cierre del Preludio, podemos encontrar un enlace plagal en los compases 87-90, a partir del cual la armonía de mi menor es desplegada, ornamentada mediante el trémolo final. Al no haber definido con claridad una conclusión en el preludio -sino que se ha propuesto una sensación de suspensión- y que la Fuga comience también en la tonalidad de mi menor, genera una sensación de enlace, cuya intención es reiterada en el enlace entre la Fuga y la Forlane. De esta manera, el músico francés genera cierta ambigüedad para el final de las piezas y la continuidad de la suite. Por otro lado, la ambigüedad armónica es profundizada mediante las modulaciones a tonos lejanos -como sucede en la Toccata, por ejemplo- y los cambios abruptos de tonalidad sin modulación. En el Prelude, podemos encontrar un proceso modulante que comienza en compás 54 mediante secuencias de progresiones que incluyen la utilización de cromatismos, acordes de 6ta aumentada y movimientos paralelos, concluyendo en una modulación a la tonalidad de Lab Mayor en compás 70. No obstante, en el compás siguiente, un abrupto cambio de armonía propicia la conformación de un nuevo proceso de progresiones para retornar a la tonalidad de mi menor a partir del compás 86. Continuando con los ejemplos de procedimientos armónicos que profundizan la ambigüedad de la obra, podemos encontrar en la primera sección del Rigaudon, la utilización de cambios abruptos de acordes para la conformación de la progresión; así como también en *la Musete* del Menuet, ejemplos en los que estos

acordes son abordados mediante movimientos paralelos. La modalidad es utilizada de forma frecuente en las distintas piezas, demostrando cierta preferencia por los modos lidio, mixolidio, y dórico. De forma particular podemos señalar el equívoco que se produce en la Forlane sobre la tónica MI, mediante la utilización de los acordes correspondientes tanto de la tonalidad de Mi Mayor como de Mi menor. Esta idea es profundizada de forma global para las piezas Rigaudon y Menuet, pero se afianza con mayor ahínco en la Toccata, desplegando un brillante final en la tonalidad de Mi mayor. Por lo tanto, los números III, IV, V y VI presentan esta ambigüedad armónica -mayor y menor- sobre una misma tónica. Asimismo, si tomamos los primeros doce compases de la Forlane podemos advertir que: i) el acorde inicial de mi menor, resulta invertido, ii) la séptima mayor es incorporada iii) existen notas extrañas a la armonía y iv) la 5ta aumentada es utilizada de forma frecuente. Estos hechos sumados a la constante variación de acordes profundizan la inestabilidad armónica en los distintos compases, y por lo tanto propician la ambigüedad en este aspecto.

Finalmente, resta referirnos a un tipo de ambigüedad que se desprende en diversos fragmentos de mayor proporción, y es aquella que se manifiesta a través de la textura. En nuestra suite, naturalmente Ravel utiliza mayoritariamente la textura de melodía acompañada, salvo en la Fugue, que claramente comprende una textura contrapuntística. No obstante, podemos considerar que existen ciertos elementos que tornan ambigua la textura, ya que es posible apreciar una melodía acompañada, pero con ciertos perfiles conformantes que plantean planos sonoros en determinados momentos, implicando que no sea tan claro hablar de melodía acompañada. Por ejemplo, en el primer compás del Prelude, existe un signo que se constituye como ambiguo. Nos referimos aquí al sonido que encontramos propuesto para la mano izquierda, - en este caso corresponde con el centro tonal de la pieza, el sonido mi-, que Ravel propone con una articulación particular. Nótese en este caso la existencia de punto stacatto y ligadura, ésta última ligada a un silencio. Aquí conviene señalar que este signo puede ser interpretado desde la articulación, entendiendo que se trata de un sonido picado-ligado, y entonces no debe considerarse como completamente picado o ligado; o desde una búsqueda tímbrica para el mismo, puesto que se encuentra ligado a un silencio, y entonces se puede creer que la intención del compositor sería producir un sonido vibrante o suspensivo. La aparición de este elemento no sólo a lo largo de todo el preludio sino también elaborado en otras piezas de la suite, permite establecer una jerarquía que le otorga identidad al mismo, conformando una suerte de tópico utilizado en la obra. Teniendo en cuenta esta suerte de

jerarquía por su novedad signica pero también por su reelaboración y reiteración, consideramos este elemento como relevante dentro del desarrollo de la pieza. A partir de aquí, podemos profundizar en los elementos que constituyen el Prelude. Se trata de una melodía acompañada que no es definida con claridad, sino que se presenta como un diseño establecido por tres elementos conformantes a saber: i) un material temático constituido por los tresillos de semicorcheas que despliegan la armonía propuesta para los distintos compases, manteniendo el movimiento constante de la pieza y estableciendo el ordenamiento a través de los pasajes en distintos acordes quebrados; ii) un material temático que puede vincularse con el establecimiento de melodías, una insistencia sobre un sonido que destaca por su prolongada acentuación agógica y que en el transcurso de la pieza se transforma en líneas melódicas más definidas, acompañadas en ocasiones por el adorno y iii) el elemento que corresponde con el sonido que lleva la articulación picado-ligado, que reconocemos precedentemente como tópico. El hecho de que todo el preludio esté diseñado a través de tres voces, reafirma la idea de una textura de tres elementos que no es ni definitivamente contrapuntística pero tampoco es una melodía acompañada en sentido tradicional. Es una textura ambigua, ya que se trata de una conformación sonora, un entramado, en donde las jerarquías de los tres elementos conformantes se deben asumir desde una concepción de planos sonoros. Aquí hay una presentación de elementos unidos, un pensamiento relacionado a la simultaneidad. En similar perspectiva, es posible apreciar una idea similar en la segunda sección del Rigaudon, en donde la idea de tres elementos conformantes, se aprecia en tanto que el acompañamiento de la mano izquierda establece dos conformantes que podríamos establecer como los bajos y los acordes de acompañamiento. Respecto de los primeros, podemos señalar que funcionan como *nota pedal*, mientras que los segundos podríamos encontrar sugerida una línea melódica que se contrapone a la voz principal superior.

Conclusión:

Hemos analizado la suite *Le tombeau du Couperain*, explorando en los distintos aspectos que conforman la ambigüedad musical de la obra y podemos concluir señalando que la obra presenta *ambigüedad funcional* ya sea por: i) los aspectos rítmicos que a través de las diversas acentuaciones -escritas y agógicas- de tiempos débiles, proporcionan un ritmo difuso que contradice con el ritmo indicado en diversos momentos; ii) la armonía

establecida por su utilización de acordes alterados, notas extrañas, modulaciones a tonos lejanos, incorporación de armonías modales y acordes de 9°, 11° y 13° que tornan inestable y ambiguo el centro tonal en múltiples fragmentos; iii) el aspecto melódico que mantiene una alternancia de melodías diatónicas, cromáticas, modales y tonales, y iv) la textura que si bien es posible determinar como una melodía acompañada, existen elementos suficientes -contrapuntísticos, tímbricos y de planos sonoros- que nos permiten hablar de textura ambigua.

Asimismo, sostenemos que la misma presenta una *ambigüedad conceptual*, debido a que se trata de una obra pianística y orquestal al mismo. Esto se aprecia por la propuesta de elementos diversos, la multiplicidad tímbrica sugerida a través de plurales articulaciones, precisas indicaciones de matices, acentuaciones, pedalizaciones y planos sonoros que nos suscitan a una concepción más orquestal de la obra para piano, adicionando al hecho de que el propio Ravel orquestó la obra un año después de haberla finalizado.

No hemos hallado una *ambigüedad formal*, puesto la obra se trata de una suite, y en su estructura no presenta elementos que tornen difusa o contradictoria esta clasificación. No obstante, hemos indicado que se trata de una suite moderna, pero que presenta reminiscencias barrocas, señalando que la escritura clavecinista, la aparición de la nota pedal, la ornamentación propuesta y la elección de los números de la suite, son los elementos que nos conducen a expresarnos en este sentido. Ahora bien, aquí no resulta tan evidente vincular este aspecto con algunas de las posturas teóricas analizadas. En este caso, pretendemos instalar el concepto de *ambigüedad estética*, para referirnos al fenómeno que se produce en una obra, que ya sea por alguno o por diversos elementos puede considerarse o vincularse con dos o más períodos estéticos distintos. Este es el caso de *Le tombeau du Couperain*, ya que se trata de una suite moderna, pero con múltiples elementos de evocación al barroco francés.

Por otro lado, el hecho de haber observado diversas posturas teóricas en referencia al fenómeno de la ambigüedad musical, nos permite concluir en que es posible apreciar múltiples tipos de ambigüedad distinta en las obras musicales, así como también señalar que cada género o estilo musical comprende un tipo de ambigüedad distinto, todos ellos dignos de ser estudiados en profundidad.

Finalmente, como habíamos señalado en nuestro trabajo, cuando algo es ambiguo no lo es solo en sí mismo, sino en vinculación a un sujeto que así lo percibe. Al considerar la apreciación de los sujetos en la experiencia estética, no solo debemos contemplar la subjetividad particular de cada uno de ellos y el contexto de percepción, sino también que

los mismos se hallan en constante cambio. Con respecto a la experiencia estética, Schaeffer (2018), clasifica a los sujetos en grupos bien diferenciados de acuerdo al nivel de entrenamiento atencional, en sujetos ingenuos, sujetos medianamente entrenados, sujetos altamente entrenados y sujetos expertos. Los diferentes grupos evidentemente desarrollarán una escucha musical distinta. Por nuestra parte, luego de preguntarnos acerca de la implicancia de la ambigüedad musical en los intérpretes y en el público, podemos señalar que las apreciaciones sobre los diversos tipos de ambigüedad musical, les competen particularmente a los músicos e instrumentistas, no solo porque se yerguen como sujetos expertos, sino también porque deben coproducir la obra y reelaborar la ambigüedad de la misma. Naturalmente, intérpretes y público integran un rol completamente diverso en la participación del hecho musical integral. Por eso concluimos señalando que la obra musical se presenta de forma ambigua para los intérpretes, en tanto que estos deben realizar su interpretación, mientras que para el público como receptor participante, la obra se yergue absolutamente polisémica, puesto que cada sujeto es pasible de vivenciar una única e irrepetible experiencia estética.

Referencias:

Barthes, Roland (1994 [1984]) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós

Bourdieu, Pierre (1998 [1979]) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus

Chih Yi, Chen (2013). *Synthesis of tradition and innovation: A study of Ravel's Le tombeau du Couperain*. [Thesis]. Indiana University.

Cox, Kayleen (2014). *Innocence, Experience and Ambiguity: American Composers Wrestling with "in just"-* by E. E. Cummings (a Formal and Textual Analysis). [Thesis]. Texas University.

Cross, Ian (2004) *Music and meaning, ambiguity and evolution*. *Musical Communication* 27-44.

Cross, Ian (2010) La música en la cultura y la evolución. *Epistemos 1*: 9-19

Decker, Gregory (2014). Strategies for Opposition, Ambiguity, and “Amarilli” in the “Seconda Pratica” Italian Madrigal. *Intégral*, 28/29, 181–219.

Denny, Thomas (1988). Articulation, Elision, and Ambiguity in Schubert’s Mature Sonata Forms: The Op. 99 Trio Finale in Its Context. *The Journal of Musicology*, 6(3), 340–366.

Eco, Umberto. (1993 [1962]). *Obra Abierta*. Buenos Aires: Ariel.

Eco, Umberto. (1986 [1968]). *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto (1975). *Tratado de Semiótica General*. Editor digital FleCos

Eco, Umberto (1992 [1990]). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen

Faraco, Arturo (2021). Perception of a comprovisation: the ambiguity of listening to a composed musical piece derived from improvisational material. *Opus*, V. 27 (2). (p: 1-27).

Fauré, Julien (2021). “*Le tombeau du Couperain*” de Maurice Ravel: Desde la obra para piano hasta la obra para orquesta. [Tesis]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Gadamer, Hans George (2003 [1960]). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

González Aktories, Susana. - Camacho Díaz, Gonzalo. (Coordinadores) (2011) *Reflexiones sobre semiología musical*. Ciudad de México: UNAM

Heidegger, Martin (1992). “El origen de la obra de arte”, en *Arte y Poesía*. Buenos Aires: FCE de Argentina

Jakobson, Roman (1984). *Lingüística y Poética. Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel (pp. 347-395).

Kagehira, Mari (2016). *La preparación de la interpretación de "Le tombeau du Couperain" de Maurice Ravel*. [Tesis de Maestría] Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Kostenko, Kyle (2017) "It Can't Be! Faked Functionality and Ambiguity in Brahms's F Minor". Honors Projects. 254.

Nichols, Roger (1980). *Le Tombeau du Couperain*. [Thesis] University of Arizona: University Libraries.

Nichols, Roger (1999 [1987]). *El mundo de Ravel*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.

Nommick, Yvan (1998). Un ejemplo de ambigüedad formal. El allegro del concierto de Manuel de Falla. *Revista de Musicología (SEdeM) 21(1): 11-35*.

Morris, Anne (2013). A Bridge over Troubled Water: Le tombeau de Couperin. *Musical Offerings 4 (2) 43-56*.

Real Academia Española (2022) Diccionario de la Lengua Española. España: Planetadelibros.com EBOOK

Rojas Gómez, Miguel - Díaz Salas, Sonia (2019) El hecho artístico musical y su carácter multidimensional. *Pensamiento, palabra y obra 21: 10-25*

Schaeffer, Jean Marie (2018) *La experiencia estética*. Buenos Aires: la marca editora.

Solís, Andrés. (2008). La ambigüedad conceptual de la música y el arte sonoro: ¿Beneficio o Perjuicio? *UNAM, Revista Digital Universitaria*. 9 (1)

Tai, Yali (1995) *Ravel's: Le Tombeau de Couperin* . [Thesis]. Texas University

Tarasti, Eero. (2008). Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical, en *Semiótica Musical, tópicos del seminario 19 : 15-71*. Universidad de Helsinki

Thomson, William. (1983). Functional Ambiguity in Musical Structures. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1(1): 3-27.

Vela, Marta (2016). “La única fuga de Ravel.”. *UNIR Revista*. Recuperado de:
<https://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/la-unica-fuga-de-ravel/549201506581/>

Woodside, Julián (2005) *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo*. [Tesis] México: Universidad Autónoma Metropolitana.