

Epistemología compleja del sistema tonal (II) -El crecimiento orgánico -

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universidad de Valencia

Resumen. En *ITAMAR 2*¹, presentábamos una serie de reflexiones, encaminadas a constituir una nueva propuesta para la comprensión del Sistema Tonal, desde las ópticas de la Complejidad de Edgar Morin y las teorías de Heinrich Schenker, cuyo preámbulo presentábamos ya en *ITAMAR 1*². En el presente número de nuestra revista, vamos a abordar uno de los puntos más ricos y quizá más controvertidos de la propuesta schenkeriana: la noción crecimiento orgánico. El Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin funciona de nuevo como herramienta hermenéutica para la comprensión de esta noción.

Palabras clave. Schenker, Morin, Crecimiento Orgánico, Complejidad.

Abstract. In *ITAMAR 2*, we presented some reflections with the intention of constituting a new proposal for understanding the tonal system, from the complexity perspective of Edgar Morin and the theories of Heinrich Schenker, whose preamble was presented in *ITAMAR 1*. In this issue of our magazine, we will address one of Schenker's richest and perhaps most controversial notions: his notion of organic growth. Edgar Morin's Complexity Paradigm works here again as a hermeneutic tool in order to understand this notion.

Keywords. Schenker, Morin, Organic Growth, Complexity.

1. La noción schenkeriana de crecimiento orgánico

Music yearned for greater length, further extension in time, greater expansion of content from within, as do all physical or spiritual beings that obey nature's law of growth.

Heinrich Schenker: *Free Composition*³

¹ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: "Epistemología compleja del Sistema Tonal (I)- El orden, el desorden y la organización-", en: *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, nº 2, Publicaciones de la Universidad de Valencia-Rivera Ed, Valencia 2009, pp. 81-100.

² 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*, nº 1, Publicaciones de la Universidad de Valencia-Rivera Ed, Valencia, 2008. pp. 31-45.

³ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 94.

La aportación analítica crucial de Schenker son sus gráficos representacionales, mediante los que realiza la simulación sistémica organizacional de la composición tonal⁴. A través de los gráficos representacionales, Schenker quiere mostrar que en la obra tonal se produce un crecimiento orgánico: el motivo recoge la información de la base subyacente, *background*, y las instrucciones para su desarrollo en los dos niveles siguientes: *middleground* y *foreground*. El crecimiento orgánico se produce creando asociaciones, reproducciones, transformaciones y recursiones de la información background/motivo⁵. Dicho proceso es generativo de las estructuras recursivas⁶ de los tres niveles organizativos, que Schenker denomina “de transformación”. En el ejemplo siguiente, el pentagrama superior corresponde al *background*, desde el que se genera el proceso de crecimiento orgánico; el siguiente al *middleground* y el inferior al *foreground*, desde el que emerge directamente la composición.

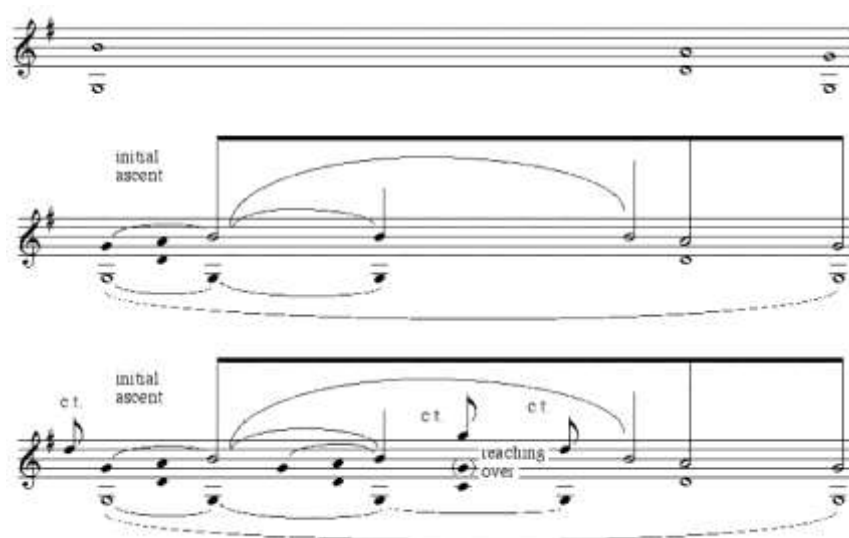


Figura 1. Gráfico schenkeriano de *Blac Danse*, de M. Ladrin, por David Neumeyer⁷.

La simplificación de la teoría de Schenker, iniciada por sus propios alumnos y que continúa en la actualidad de la mano de muchos schenkerianistas, ha supuesto la sustitución de una idea recursiva de *crecimiento orgánico*, por una

⁴ “La palabra «representación» debería emplearse sin ambigüedad para referirse únicamente al medio y nunca al contenido”: PERNER, Josef: *Comprender la mente representacional*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 29.

⁵ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La forma y el motivo: formaciones y transformaciones”, en *Nasarre. Revista de Musicología*, N. 26, 2010, pp. 107-127.

⁶ “QUÉ ES LA RECURSIVIDAD? (...) El concepto es muy amplio (relatos dentro de relatos, películas dentro de películas, muñecas rusas dentro de muñecas rusas (o comentarios entre paréntesis dentro de comentarios entre paréntesis), son slamente algunos de los encantos de la recursividad)”: HOFSTADTER, Douglas R.: *GÖDEL, ESCHER, BACH, un Eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 1989, p. 141.

⁷ Véase NEUMEYER, David: “Application and evaluation of readings with proto-backgrounds: A study of Landrin “Blac Danse”, en Supplementary material for “Thematic Reading, Proto-backgrounds, and Transformations,” *Music Theory Spectrum* 31/2, 2009, pp. 284-324.

idea de reducción estructural. Esta consideración de la teoría schenkeriana⁸, muestra un proceso analítico que comienza tomando la partitura y procediendo a la supresión de elementos considerados ornamentales, cuyo resultado es el *foreground* o tercer nivel. Por el mismo procedimiento de eliminación progresiva de la información, se hace visible el *middleground* o segundo nivel y, a continuación el *background* o primer nivel, constituyendo este proceso una dirección analítica que va *de lo complejo a lo simple*⁹. Esta perspectiva tiene de positivo una mayor facilidad a la hora de visualizar los acontecimientos que organizan el todo, pero ha ido desfigurando, a lo largo del siglo XX, los postulados del teórico, hasta llegar a lo que nosotros entendemos como una comprensión errónea, o al menos parcial, de la idea schenkeriana. El ejemplo siguiente muestra un análisis gráfico realizado por uno de sus seguidores más relevantes: Felix Salzer. Podemos apreciar el proceso de eliminación de la información que da origen a la inversión del orden de los gráficos¹⁰.



Figura 2. *De lo complejo a lo simple*. Gráfico de “Baile de los polluelos en sus cascarones” (Cuadros de una exposición) de Mussorgsky, por Felix Salzer¹¹

⁸ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La epistemología de la Complejidad y el Análisis Schenkeriano. Un estudio sobre el Sistema Tonal”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 3, Año 2007-2008, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 229-246.

⁹ Véase, INIESTA MASMANO, Rosa: “Re-articulación de las nociones schenkerianas desde el pensamiento complejo de Edgar Morin”, en *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII nº 2, SEDEM, Madrid, 2010, pp. 233-269.

¹⁰ Vid. INIESTA MASMANO, Rosa: «Le rapport entre la Pensée Complexe d’Edgar Morin et l’intuition schenkerienne: Le Système Tonal». En: *Colloque «La Complexité Musicale. Colloque Autour d’Edgar Morin et de Jean-Claude Risset*, CDMC, Panthéon-Sorbonne, Paris. Conferencia registrada en:

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

¹¹ SALZER, Felix: *Audición estructural*, Labor, Barcelona, 1990, p. 498.

Por el contrario, Schenker comienza sus gráficos desde la base más simple, *background*, y prosigue hacia el *middleground* hasta alcanzar el *foreground*. Después, emerge la partitura, siguiendo la dirección que va *de lo simple a lo complejo*. Las declaraciones de Schenker sobre lo orgánico aluden siempre a la idea de crecimiento: “The fundamental structure is always creating, always present and active; this 'continual present' in the vision of the composer is certainly not a greater wonder than that which issues from the true experiencing of a moment of time: in this most brief space we feel something very like the composer's perception, that is, the meeting of the past, present and future”¹². El siguiente ejemplo es un análisis de Schenker, extraído de *Free Composition*, en el que podemos apreciar la idea de crecimiento orgánico embuclándose con el orden de los gráficos.

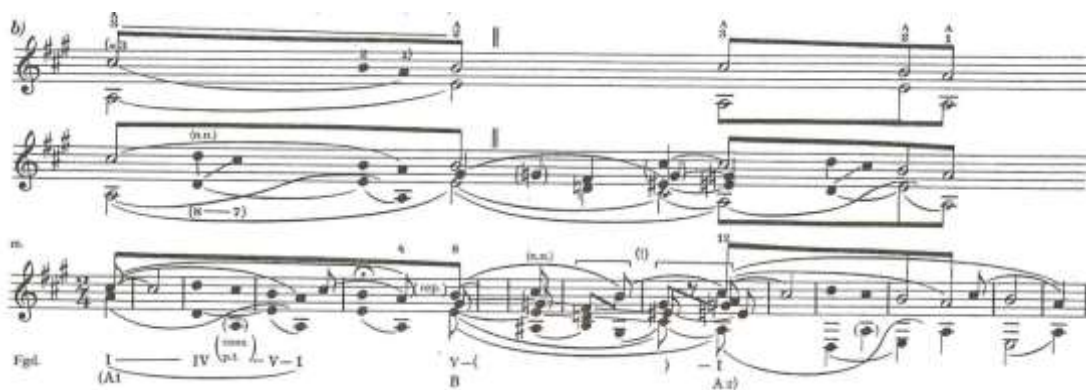


Figura 3. *De lo simple a lo complejo*. Gráfico original de Schenker: Schumann, “Aus meinen Tränen spriessen” (*Dichterliebe*, n° 2)¹³.

Una vez realizado el análisis, la organización es restaurada por una idea de síntesis, efectuándose la interacción analítico-sintética. Schenker construye así una simulación gráfica del “crecimiento orgánico” de la obra tonal, apoyando su tesis en los bocetos de compositores alemanes del período. Después, podrán ser observadas las dos direcciones, pero bajo un planteamiento de despliegue e integración muy alejado del reduccionismo: “The concept of the fundamental structure by no means claims to provide specific information about the chronology of creation; it presents only the *strictly logical precision in the relationship* between simple tone-successions and more complex ones. Indeed, it shows this precision of relationship not only from the simple to the more complex, but also in reverse, from the complex to the simple”¹⁴.

Schenker relaciona su noción de lo orgánico con la vida misma: “In the art of music, as in life, motion toward the goal encounters obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions,

¹² SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, New York, en cooperación con la American Musicological Society, 1979, p. 18.

¹³ *Ibid*, Volumen 2. Fig. 22b.

¹⁴ *Ibid*, p. 18.

interpolations, and, in short, retardations of all kinds (...) “It should have been evident long ago that the same principle applies both to a musical organism and to the human body: it grows outward from within”¹⁵. A finales del siglo XIX, todas las teorías sin una ubicación clara en un campo concreto, como es el caso de la música, tratan de identificarse con las leyes naturales de lo biológico.

En el segundo ensayo de *Der Tonwille*, “Laws of the Arts of Music”, Schenker comienza aludiendo a la metáfora de lo orgánico: “The life of tone thrives in consonance and dissonance”¹⁶. Schenker considera únicas las leyes que presentan la oposición y alternancia de la disonancia y de la consonancia, encontrando el origen de las leyes de la música en las contradicciones de la mente humana, la cual forma parte de la naturaleza. De ahí sus constantes analogías entre las leyes de la Naturaleza y las de la Música Tonal: “The creation of the World was accomplished with few laws. If the human mind scarcely grasps even the tiniest element of its infinitude, it at least senses that all of creation’s phenomena rest clearly on transformations of just a few elemental forces. In the small world of tones things are not different”¹⁷. Para Schenker el artista descubre nuevas formas de consonancia y disonancia para provocar nuevos efectos, nuevas sensaciones. Estas innovaciones proceden de las transformaciones, con posibilidades infinitas, de las leyes fundamentales de la Naturaleza: “Thus new upon new, along and endless Caín of artis, the fundamental law of consonance and its group of derivations are never ever exhausted”¹⁸.

La metáfora del crecimiento aparece en todos los escritos de Schenker, pero sus continuas referencias al nacimiento y a la vida y su relación con la música se han considerado siempre como metáforas al más puro estilo organicista, o bien, como la parte más abstracta de su teoría: “The difficulty for us comes rather in Schenker’s extremely abstract, or metaphysical, conception of the pure, eternal idea, an idea that would exist even if there were nobody to conceive it, and the problem is made worse by the way in which Schenker goes on to link this on the one hand with his theory of music”¹⁹.

Son muchos investigadores los que han tratado las nociones schenkerianas de coherencia y crecimiento orgánico. Pongamos algunos ejemplos. Laurence Dreyfus nos remite a los análisis de la fuga en Do menor de Bach realizado en *Der Tonwille*²⁰, a la hora de hablar sobre la imaginación organicista del compositor y la visión schenkeriana sobre la intencionalidad de Bach, en cuanto

¹⁵ *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁶ SCHENKER, Heinrich: *Der Tonwille, Volume I: Pamphlets in Witnees of the Immutable Laws of Music. Offered to a New Generation of Youth*, Oxford University Press, New York, 2004, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ COOK, Nicholas: *The Schenker Project. Culture, race, and music theory in fin-de-siècle Viena*, Oxford, University Press, Oxford-New York, 2007, p. 30.

²⁰ SCHENKER, Heinrich: *Der Tonwille, Volume I: Pamphlets in Witnees of the Immutable Laws of Music. Offered to a New Generation of Youth*, Oxford University Press, New York, 2004.

al establecimiento de ramificaciones de la estructura fundamental²¹. Jaime Kassler, en un ensayo que argumenta su convencimiento de la construcción típicamente botánica del organicismo de Schenker, sugiere, así mismo, que el modelo primario para la música es la consciencia humana: “For Schenker, evolutionary processes cannot be reduced to natural selection, to dialectics or to any other mechanistic principle. To describe creative evolution, Schenker employs a psychophysical parallelism, for he treats music as the image of human consciousness”²². Kevin Korsin llega a la misma conclusión: “an organic composition is alive in much the same sense that a mind is alive”²³, pero conecta esta vida imaginaria a la imaginación del que crea o tiene otra experiencia con la música: “When Schenker, charges, for example, “that Rameau’s theoretical following has arrived at a dead point”, his accusation is no merely a polemical thrust. The single instant that is not apprehended through time-consciousness is dead, since consciousness, which is alive, requires manifoldness grasped in unity”²⁴.

Las alusiones de Schenker a lo orgánico han hecho que fuese considerado “organicista”, por tanto, y en primera instancia, opuesto al mecanicismo, pero la noción schenkeriana de “crecimiento orgánico” corre pareja, por un lado, a la meta hanslickiana de elevar la música al rango de las ciencias naturales y, por otro, a su exposición de los Niveles de Transformación que, desde el *background*, estructuran el crecimiento de la composición en dirección a la superficie: “The power of will and imagination which lives through the transformations of a masterwork reaches us in our spirit as a power of imagination –wheter we have specific knowledge of the fundamental structure and the transformations or not”²⁵; y en todos los aspectos: “The innate capabilities of the instruments, as well as the natural law of growth, calles for an expansion of the material musical”²⁶.

En la noción schenkeriana de lo orgánico subyace siempre un planteamiento de recursividad: “Despite the fact that prototype and derivation follow one another in direct succession, their relationship can be recognized only from the

²¹ Véase DREYFUS, Laurence: *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, CAMBRIDGE, 1996.

²² KASSLER, Jaime C.: “Heinrich Schenker’s Epistemology and Phylosofy of Music”: An Essay on the Relations between Evolutionay Theory and Music Theory”, in David Oldroyd and Ian Langham (eds), *The Wider Domains of Evolutionaty Thought*, Reidel, Dordrecht, 1983, p. 247. Véase también: PASTILLE: “Heinrich Schenker, Anti-organicist”; SOLIE, Ruth A.: “The living Work: Organicism and Musical Análisis”, in *Nineteenth-Century Music*, 4 (1980), pp. 147-56; DON, Gary W.: “Goethe and Schenker”, In *Theory Only*, 10?viii (1988), pp. 1-14; y HUBSS, Nadine M.: “Musical Organicism and Its Alternatives” (PhD dissertation, University of Michigan, 1990); POPLÉ, Anthony: *Theory, Análisis and Meaning in Music*, Cambridge University Press, London, 2006.

²³ KORSYN, Kevin: “Schenker and Kantian Epistemology”, en *Theoria*, Vol III (1988) pp. 44-50, pp. 24-25.

²⁴ *Ibid*, p. 32.

²⁵ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, New York, en cooperación con la American Musicological Society, 1979, p. 6.

²⁶ *Ibid*, p. 94.

middleground and background. Such recognitions are doubly difficult, for one must also be aware of the special laws which govern an expansion and mold it into a self-contained organism”²⁷; así como un planteamiento de retroactividad, de transformación controlada por la idea de coherencia, de unidad, pero no una unidad haciendo referencia al holismo; por el contrario, Schenker tiene en cuenta la complejidad: “The concept of the fundamental structure by no means claims to provide specific information about the chronology of creation; it presents only the *strictly logical precision in the relationship* between simple tone-successions and more complex ones. Indeed, it shows this precision of relationship not only from the simple to the more complex, but also in reverse, from the complex to the simple”²⁸.

Feliz Salzer, uno de los primeros en escribir usando las ideas schenkerianas, evita la metáfora de la procreación, prefiriendo utilizar la forma más vaga de “coherencia orgánica” o “estructura orgánica”, tratando de mantener un equilibrio entre las imágenes biológicas y las arquitectónicas y de enfatizar la idea de movimiento²⁹. De este modo, la metáfora desaparece a la vez que se enfatizan las cualidades dinámicas schenkerianas. La concepción biológica de Schenker permanece implícita en lo orgánico, pero a través de su texto, Salzer combina con total libertad los términos “orgánico” y “estructura”, en forma de reminiscencia de la negación-desaprobación de Schenker en el espíritu de sus contemporáneos que, según nuestro teórico, habían perdido el gusto por las obras musicales³⁰. Para Salzer, estructura y crecimiento están entrelazadas en la esencia del organismo tonal: “La comprensión de los organismos tonales es un problema de audición; el oído tiene que ser sistemáticamente adiestrado, no sólo para escuchar la sucesión de notas, líneas melódicas y progresiones de acordes, sino también para asumir su significado estructural y su coherencia”³¹. La estructura de Salzer se vuelve más explícitamente arquitectónica en la página siguiente: “los conceptos de Schenker, proporcionan no solamente una íntima comprensión de la arquitectura musical de los siglos pasados, sino que, una vez comprendidos plenamente, pueden contribuir al establecimiento de un estilo de composición verdaderamente moderno”³².

2. El observador del mundo y el mundo del observador

Ser sujeto, es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente. Es ser algo provisorio, parpadeante, incierto, es ser casi todo para sí mismo, y casi nada para el universo³³.

Edgar Morin, *Introducción al Pensamiento Complejo*

²⁷ *Ibid*, p. 124.

²⁸ *Ibid*, p. 18.

²⁹ Véase SALZER, Felix: *Audición estructural*, *Op. Cit.*

³⁰ Véase SCHENKER, Heinrich: “The Spirit of Musical Technique”, en *Theoria*, Vol III, 1988, pp. 86-104.

³¹ SALZER, Felix: *Audición... Op. Cit*, p. 18.

³² *Ibid*, p. 19.

³³ MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 89 y 154.

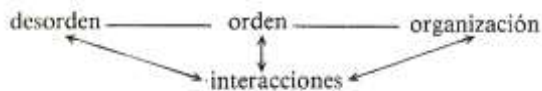
El Conocimiento del Conocimiento es un título que nos conduce al *nucleus* mismo de nuestra empresa reflexiva enfrentándonos a esta paradoja clave: *el operador del conocimiento debe convertirse al mismo tiempo en objeto del conocimiento*.

Edgar Morin, *El Conocimiento del Conocimiento*³⁴

¿Cuál es el grado de autonomía de la obra, o más ampliamente, de la producción musical en relación con el intérprete y el oyente?

Jean-Jacques Nattiez, “El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito”³⁵

Alrededor del bucle tetralógico,



se dispone una constelación policéntrica de nociones de interdependencia que sólo tiene valor general y marca su presencia en todo fenómeno y en toda realidad que pueda ser estudiada, incluida la música. Es el fundamento de la complejidad de la naturaleza, pero falta la presencia de aquél que ha surgido con la incertidumbre cósmica: el observador/conceptuador, porque todo conocimiento supone una mente cognoscente, con sus propiedades, posibilidades y límites del cerebro humano, con su soporte lingüístico, lógico, informacional procedente de una cultura, de una sociedad *hic et nunc*.

Al quedar excluidos en la ciencia clásica los límites de la mente, el teórico de la música, como el sabio científico, queda al margen, como un fotógrafo sometido a la supresión de la subjetividad y a la concordancia de las observaciones y la verificación de las experiencias. Es un observador abstracto del orden determinista que elimina la incertidumbre y borra la mente humana, pero el desorden, que hace surgir la incertidumbre, hace que el observador/conceptuador/experimentador-teórico de la música vuelva sobre sí mismo y se cuestione sobre el problema de nuestro conocimiento, sobre los límites de nuestro entendimiento, sobre la realidad y la verdad³⁶.

³⁴ MORIN, Edgar: *El Método. El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 36.

³⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques: “El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito”, p. 19, in www.semiomusical.unam.mx

³⁶ The unprecedented divergence between contemporary serious music and its listeners, on the one hand, and traditional music and its following, on the other, is not accidental and— most probably— not transitory. Rather, it is a result of a half-century revolution in musical thought, a revolution whose nature and consequences can be compared only with, and in many respects are closely analogous to, those of the mid-nineteenth century revolution in mathematics and the twentieth century revolution”: BABBITT, Milton; PELES, Stephen; DEMBSKI Stephen; STRAUSS, Joseph N.: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2003, p. 48.

Surge el problema de la determinación bio-antropológica y sociocultural. El sujeto emerge plenamente en la conjunción de la dimensión cósmica, la dimensión antropo-social y la dimensión de la conciencia propia del sujeto:

[...] el sujeto –con todo lo que este término tiene de insuficiente, de limitación, de egocentrismo, de etnocentrismo, pero también de voluntad, de conciencia, de interrogación y de búsqueda- surge, no solamente con el desorden, la incertidumbre, la contradicción, el espanto ante el cosmos, la pérdida del punto de observación privilegiado, sino también y simultáneamente, con la toma de conciencia de su enraizamiento cultural y social *hic et nunc*.³⁷

La transacción objeto/sujeto

Los escritos de Schenker contienen numerosas reflexiones que expresan un intento de relacionar al sujeto-compositor con su creación, al sujeto-intérprete con la organización de la obra, al oído humano con la física de los armónicos del sonido, y al espíritu, o alma, con la audición de la organización tonal. En algunas ocasiones, invierte las relaciones tratando de unificar, mostrar y elevar a una mayor categoría su noción de coherencia orgánica: “In the linear progressions the composer lives his own life as well as that of the linear progressions. And, conversely, their life must be his, if the are to signify life to us”³⁸.

El teórico musical se sitúa en una perspectiva diferente de aquella desde la que abordan la organización tonal compositor, intérprete y oyente. El compositor se enfrenta a un material semi-amorfo y consigue la organización, mientras que el intérprete la recibe acabada y re-convierte la partitura en organización *que suena*, llevando a cabo *su interpretación*, de la cuál goza el oyente re-creándola en su mente. La interacción de la objetividad sistémica y la subjetividad del sujeto, compositor, intérprete y oyente, provoca sensaciones diversas en bucle. El teórico musical es un observador/conceptuador ante la interacción de las otras tres figuras-sujeto y el objeto, la obra o/y el Sistema.

El teórico convencional-tradicional separó los constituyentes de la música, los aisló para su observación y no volvió a reunirlos en ninguna acción. Schenker, por el contrario, se sitúa frente al objeto tratando de articular, por analogismos, el funcionamiento estructural de la mente y el alma humanas y la actividad de las transformaciones que se operan en la organización, basándose, habitualmente, en la idea de movimiento, idea que muestra como lugar común para los desarrollos musicales y vitales del individuo³⁹. Este isomorfismo hace que las reflexiones de Schenker expongan las cualidades del objeto como un

³⁷ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 113.

³⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 5.

³⁹ “The life of the ever present Spirit is a circle of progressive embodiments, which looked at in one respect still exist beside each other, and only as looked at from another point of view appear as past. The grades which Spirit seems to have left behind it, it still possesses in the depths of its present”: SNARRENBERG, Robert: *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 68.

reflejo de la Naturaleza, de la que el creador forma parte, hasta el punto que el *objeto* llega a tomar la apariencia del *sujeto*. En ello radica, realmente, su postura organicista: “Music is not only an object of theoretical consideration. It is subject, just as we ourselves are subject. Even the octave, fifth, and third of the harmonic series are a product of the organic activity of the tone as subject, just as the urges of the human being are organic”⁴⁰.

El concepto de lo orgánico es el vínculo que une objeto y sujeto en la reflexión schenkeriana. La coherencia es orgánica, el sujeto es orgánico, la obra tonal crece orgánicamente, consiguiendo mostrar la unidad/diversidad de lo orgánico: “All that is organic, every relatedness belongs to God and remains His gift, even when man creates the work and perceives that is organic”⁴¹; “If music exists as an organic creation, we should be able to perceive it”⁴². A la inversa, Schenker manifiesta que el *background* de la composición es susceptible de ser percibido, puesto que el alma humana dispone de *background*: “In order to comprehend what lives and moves behind the phenomena of life, behind ideas in general and art in particular, we ourselves require a definite background, a soul predisposed to accept the background”⁴³.

A pesar de que la ciencia física haya desmigajado el objeto, haya excluido al observador de su observación y haya dejado de sentir su influencia en el mundo exterior, desde una óptica moriniana, se hace imposible el aislamiento del objeto y el sujeto, pero surge la posibilidad complejo-moriniana de crear una articulación dialógica entre los dos términos. La *Physis* no es aislable del sujeto que la concibe, del entendimiento del sujeto, de su lógica, cultura y sociedad: “ya no hay objeto independiente del sujeto”⁴⁴. Los términos sistémicos encadenan la organización física y la de las ideas, puesto que todo sistema observado en la naturaleza está unido a un sistema de sistemas, el cual está unido a otros sistemas de sistemas. Además, surge el metasistema “si es que se puede encontrar el metapunto de vista, que permita observar el conjunto constituido por el observador y su observación”⁴⁵.

3. La complejidad de base: *Unitax multiplex*

El sistema se presenta como *unitas multiplex*, como paradoja: considerado desde el ángulo del todo, es *uno* y homogéneo; visto desde el ángulo de sus constituyentes, es *múltiple*, diverso y heterogéneo. Como la complejidad es asociación de dos ideas contrarias y el sistema asocia en sí las ideas, en principio repulsivas y contrarias, de unidad y multiplicidad, el sistema es *unidad compleja*. La idea de unidad compleja significa que no podemos

⁴⁰ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 9.

⁴¹ *Ibid*, p. xxiv.

⁴² *Ibid*, p. 106.

⁴³ *Ibid*, p. 3.

⁴⁴ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 169.

⁴⁵ *Ibid*, p. 170.

reducir ni el todo a las partes, ni las partes al todo, ni lo uno a lo múltiple, ni lo múltiple a lo uno, sino que es preciso concebir juntas todas estas nociones, de forma a la vez complementaria y antagonista

José Luis Solana Ruiz, *Antropología y complejidad humana*⁴⁶

La articulación sistémica muestra la organización como noción común y fundamental en todo sistema. Estas dos nociones, sistema y organización, se completan la una a la otra y se encuentran unidas al estar constituidas por interrelaciones. Las interrelaciones son lo que constituye la organización del sistema, el sistema mismo. Una noción complementa a la otra y le transfiere sus cualidades: “la organización es el rostro interiorizado del sistema (interrelaciones, articulaciones, estructura), el sistema es el rostro exteriorizado de la organización (forma, globalidad, emergencia)”⁴⁷.

Lo uno es complejo

La ciencia clásica devalúa la diversidad y toma su fundamento en lo *uno*, reduccionista e imperialista. Una de las mayores virtudes de la teoría de Schenker es que, a través de los Niveles Estructurales, que denomina también “niveles de transformación”, se articula la diversidad generativa del *foreground* y del *middleground*, y la unidad y generatividad del *background*. La coherencia y el crecimiento orgánico son vistos por Schenker como productores de la diversidad estructural de los niveles de transformación, *foreground* y *middleground*, que consiguen la vida orgánica de la forma, interna y exteriormente conectada por las *disminuciones*⁴⁸ y dotada de Unidad: “The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness”⁴⁹. Como expone Morin la unidad proviene de la diversidad y, además, une, lleva en sí, organiza, produce diversidad.

El Sistema Tonal, como todo sistema, y en cualquiera de las categorizaciones sistémicas que pueda ser observado-conceptuado, es una *complejión*, es decir, un conjunto de partes interrelacionadas. Esta idea nos conduce a otra: la idea de complejidad, en la que encontramos la asociación de lo uno y lo diverso. La *Unitas Multiplex* reúne en lo *uno* diversidad, relatividad, alteridad, incertidumbres, ambigüedades, dualidades, escisiones, antagonismos⁵⁰;

⁴⁶ SOLANA RUIZ, José Luis: *Antropología y complejidad humana*, Comares-Universidad de Jaén, Granada, 2001, pp. 250-251.

⁴⁷ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 173.

⁴⁸ “My theory of diminution invalids the statements of text-books regarding form in music, all made without knowledge of these hidden elements. They discuss form in words which don't even hint at that self-contained imitation that pervades music. To be sure, even while they make such statements, they assert and extol the organic life of the forms”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition Op. Cit.*, p. 106.

⁴⁹ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 5.

⁵⁰ Véase MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza Op. Cit.*, p. 173.

necesita, para emerger, de su entorno y de su observador-conceptuador. Lo *uno*, puesto que forma parte de una totalidad polisistémica, varía su definición como sistema, subsistema, suprasistema o ecosistema, según su relación entre otros sistemas, según se sitúe entre ellos. Del mismo modo, toda modificación significativa en la disposición de las partes constituyentes del *middleground* y del *foreground* crea otro sistema dotado de cualidades diferentes, es decir, una composición diferente.

La articulación antagonismo/complementariedad juega un papel fundamental en el corazón de la complejidad. La consideración de lo antagonista como idea central aparece como “constructividad de la negatividad”, permitiéndosele así, su entrada en el pensamiento científico de la mano de la microfísica, que instala frente a cada partícula su antipartícula, complementaria y antagonista a la vez, y que permite la concepción de la antimateria. Si el paradigma de simplificación elimina el antagonismo en lo Uno, a pesar de ser un principio interno, la complejidad surge “en el corazón de lo Uno a la vez como relatividad, relacionalidad, diversidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo, y en la unión de estas nociones que son complementarias, concurrentes y antagonistas las unas con respecto a las otras”⁵¹.

La articulación antagonismo/complementariedad juega un papel fundamental en el corazón de la complejidad músico-tonal. Las diversas relaciones dialógicas se empujan unas en otras desde la primera, sonido/silencio, hasta llegar a la última, objeto/sujeto, que vuelve sobre la primera:

- del material básico: *sonido/silencio*;
- de la base sistémica: las relaciones paradigmáticas, a partir de la dialógica *disonancia/consonancia*: 7-1, 6(b)-5, 4-3(b), 2-3(b), 2-1, 5-5, 5-1⁵² y que producen
- los estados fenoménicos de *tensión/relajación* y
- sus posibilidades de *continuidad/ruptura*: *resolución/elisión*;
- en las direcciones de los diseños: *ascendente/descendente*;
- en la constitución de escalas y acordes: *mayor/menor*;
- en las dimensiones, *vertical/horizontal*, en las que se desarrolla el tejido *contrapunto/armonía*;
- en las sucesiones interválicas melódicas, *diatonismo/cromatismo*, y
- en cada interválica y su contraria/complementaria, *mayor/menor* o *aumentada/disminuida*: 8^a/1^a; 2^a/7^a; 3^a/6^a; 4^a/5^a;
- en las funciones *gramatical/significante*, *armónico/contrapuntístico*;
- en las *dinámicas/agógicas*: *acelerando/retardando*, *forte/piano*, *crescendo/diminuyendo*;

⁵¹ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 175.

⁵² Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Epistemología compleja del Sistema Tonal (I). El orden, el desorden y la organización-“, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 2, Universidad de Valencia-Rivera Editores, 2009, pp. 81-100 y “Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 5, Año 2009, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 273-290.

- en la organización interna: *estructura/prolongación, partes/todo, unidad/diversidad*;
- en la organización externa: *sujeto/objeto*⁵³.

La complejidad como base y como guía

Llegamos a un punto paradójico, de llegada y de partida al mismo tiempo, que nos conducirá por los caminos de la organización activa (tal y como prometíamos en el artículo anterior de *Itamar 2*). Hemos partido del objeto y hemos llegado a una nueva definición de sistema⁵⁴: “el concepto complejo de base que concierne a la organización”⁵⁵. El sistema organizado, la unidad compleja, la idea de sistema abierto y cerrado a la vez, hace perder al objeto *tonal* sus virtudes aristotélicas y cartesianas. El sistema o unidad compleja *tonal* organizada resulta de las interacciones entre sujeto y objeto *musicales* y se concibe como *el concepto complejo de base que concierne a la organización musical tonal*.

Los problemas de la complejidad surgen en el seno de la cosmología cuando se advierte que “la génesis es la otra cara de una desintegración”⁵⁶. En la *Physis* surge la complejidad en la concepción de un Universo hecho de sistemas de sistemas: “Lo simple no es más que un momento arbitrario de la abstracción, un medio de manipulación arrancado a las complejidades”⁵⁷. Así, *background, middleground y foreground* se transforman en abstracciones arrancadas a la complejidad de la obra; la composición, en una abstracción arrancada al conjunto macro-sistémico, y el macro-Sistema Tonal, en una abstracción arrancada a la música occidental.

Siendo el sistema la complejidad de base, es sobre la noción de sistema donde tratamos de edificar y desarrollar la complejidad músico-tonal como fenómeno organizado, descubriendo la diversidad en la unidad, la autonomía de las composiciones y sus formas de relación, cada vez más flexibles, del gran polisistema tonal, cada vez más rico y emergente.

Es imposible un desarrollo lineal. Como anuncia siempre Morin “la complejidad es compleja”, lo que nos obligará a enfrentarnos con la desigualdad y la incertidumbre. El nivel de complejidad puede ser mayor en un micro que en un macro-Sistema. Así, la organización del átomo es mucho más compleja que la de la molécula; la organización de una obra tonal puede ser mucho más compleja que el macro-Sistema que la integra.

No obstante, aunque la Tonalidad sea sistema, no podemos reducir la Tonalidad a lo sistémico: “Reducir a sistema, es eliminar la existencia y el ser”⁵⁸. La noción de sistema se desborda a partir de los desarrollos de la complejidad, puesto que

⁵³ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Re-articulación...”, *Op. Cit.*

⁵⁴ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Organización y Sistema en la Musical Tonal”, en *Revista Internacional de Sistemas*, Sociedad Española de Sistemas Generales, Valencia, Volumen 17, Año 2010-2011, 2011, pp. 28-48.

⁵⁵ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 177.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.* p. 178.

⁵⁸ *Ibid.*

el sistema es también anti-sistema: “*cuanto más se sobrepasa el sistema, más necesidad se tiene de éste*”⁵⁹. La Tonalidad, al ser denominada en la teoría musical como Sistema Tonal, presume la adopción de una forma sistémica que, sin embargo, no ha podido ser desarrollada más que por aproximaciones, al tomar las soluciones de la teoría como la llave maestra que abre todas las puertas. Abordar el problema, y no la solución, es la guía que pone sobre todas las cosas, también en nuestro estudio de la Música Tonal, el “*acento circ complejo*” (Morin).

4. La organización activa-la organización tonal

Tan lejos como podamos concebir el pasado cósmico, éste es movimientos e interacciones. Tan lejos como pudiéramos concebir las profundidades de la *physis*, encontramos agitaciones e interacciones particulares. Inmovilidad, fijación, reposo son apariencias locales y provisionales, para ciertos estados (sólidos), a escala de nuestras duraciones y percepciones humanas. La *physis* es activa. El cosmos es activo.

Edgar Morin: *La Naturaleza de la Naturaleza*

“La historia aparece caracterizada por una *multiplicidad irreductible* de tiempos, de ritmos, de decursos evolutivos que se completan se contraponen y se implican variadamente. El problema de la creación de nuevas formas, de nuevas estructuras, aparece inextricablemente conectado con el problema de las recombinaciones recurrentes, según modalidades de tanto en tanto diferentes, de estos tiempos, estos ritmos, estas direcciones evolutivas”

Mario Ceruti, “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”⁶⁰

En el principio era la acción. Acción significa la producción, clave y central, de interacciones, es decir, de reacciones recíprocas que modifican el comportamiento o la naturaleza de los actuantes. A la vez, las interacciones comportan, de forma diversa: “reacciones (mecánicas, químicas), transacciones (acciones de intercambio), retroacciones (acciones que actúan hacia atrás sobre el proceso que las produce, y eventualmente sobre su fuente y/o su causa)”⁶¹. Estas interacciones son las que han generado las organizaciones fundamentales que constituyen tanto nuestro universo, como los átomos y las estrellas. Cada una de las organizaciones está en actividad permanente, tanto en sí mismas, como en el seno metasistémico en el que se ubiquen. La composición tonal es una organización que se ubica en el metasistema Tonal.

⁵⁹ *Ibid*, p. 179.

⁶⁰ CERUTI, Mario: “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”, en WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Meter (Comps.): *El ojo del observador*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 58.

⁶¹ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 183.

Una obra tonal es el resultado de la organización de la creatividad del compositor, un *ser* constituido por la interacción de átomos, hijo de las estrellas fulgurantes del Universo del que ha nacido, del universo que lo integra. Así, la composición musical, como toda obra de arte, es generada, en primer término, por las interacciones de la intuición y de la razón, a su vez interacciones de las interacciones, que se producen en el ámbito físico-químico-bio-antropo-social del *ser*. El primero de nuestros problemas reside, pues, en conocer y comprender las interacciones de la mente creativa, su origen y su acción, desde la perspectiva de la *Physis*.

Una composición musical, como toda obra de arte, puede ser considerada como una manifestación-traducción de carácter ontológico. El *Yo* y el *Moi* morinianos, están presentes en el proceso global, interactuando, reaccionando, efectuando intercambios y retroacciones. La locura de la imaginación se plasma en interacción complementaria, antagonista y concurrente con la razón⁶². La acción produce interacciones en bucle que funcionan como el motor de los sentidos y las sensaciones, que vuelven para embuclarse en un nuevo proceso activo, generativo y generador.

El músico del período clásico lo percibía todo basándose en lo humano: la emoción, el intelecto, en situaciones de representación o implicación, o en las combinaciones de todo ello. Una sonata es una representación metafórica de una acción humana perfecta; narrativa, puesto que está constituida por secuencias interrelacionadas hacia el objetivo de la tónica final. Su evolución dentro de la corriente humanística, denota las influencias del pensamiento de la época, que se traduce en el Allegro de sonata como “forma estrella” del período tonal y de la música occidental⁶³.

Los schenkerianistas Hepokoski y Darcy han presentado las implicaciones narrativas de la sonata como metáfora de la acción humana: “A sonata is a linear journey of tonal realization, onto which might be mapped any number of concrete metaphors of human experience”⁶⁴, puesto que el componente central, el desarrollo tensional, construye la dirección hacia un objetivo predeterminado, cuyas estructuras y prolongaciones son representados a través del *background* y del *middleground*, y cuyos detalles se manifiestan en el *foreground*, tal y como se desarrolla un drama literario: “A sonata invites an interpretation as a musically narrative genre”⁶⁵. Para Hepokoski y Darcy, una sonata dramatiza un argumento puramente musical. Snarrenberg nos aclara que “The organization of

⁶² Véase BARRENA, Sara: *La Razón Creativa*, Rialp, Madrid, 2007.

⁶³ “Charles Rosen expone la brillante sugerencia de que fue el resurgir de la sonata lo que alentó el desarrollo de los conciertos orquestales en los que la música se desligaba por completo de la letra. La sonata era «equivalente a la acción dramática»: una historia sonora con una presentación definida, un nudo y un desenlace, y, por su forma, comparable con una saga, una novela o un relato”: STORR, Anthony: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 109.

⁶⁴ HEPOKOSKI, James Arnold; DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York, 2006, p. 251.

⁶⁵ *Ibid.*

the tones could not be understood independently of the verbal structure of the text, the artwork was not a genuinely musical artwork. As Schenker saw it, the history of musical technique progressed toward the development of a musical art in which arrangements of tones could be interpreted independently of a text or an idea or image or objects and feeling”⁶⁶. Esto nos aclara que el planteamiento dramático del allegro de sonata nada tiene que ver con imágenes extra-musicales determinadas (texto) o indeterminadas (música programática), se trata, más bien, de dar un alcance hermenéutico, a través de paralelismos y analogías.

No obstante, y esto nos parece un punto crucial, en nuestros planteamientos existe una diferencia que, a modo de punto crítico reorganizativo, se convierte en diferencia esencial. Para Schenker, la narración no es lineal, sino que deviene emergencia estructural/prolongacional, desarrollando el crecimiento orgánico de la obra tonal. La linealidad Exposición → Desarrollo → Reexposición, en la misma dirección de la flecha del tiempo, es la otra mitad del todo. A ella se embucla en relación dialógica una generatividad impresa en los acontecimientos que se insertan de forma recursiva, generando en la composición tonal la dimensión espacial de volumen, de profundidad. El punto de llegada, el desenlace, no es el último compás, sino el *foreground* y, más allá, la obra. En el interior de la composición, se produce la acción continua en todas direcciones. Los sonidos y silencios están en interacción continua. Las asociaciones motílicas necesitan y producen la retroacción como modo de supervivencia⁶⁷. El intercambio de flujos entre cada nivel, *background*, *middleground* y *foreground*, o entre cada movimiento armónico y/o contrapuntístico, que se produce en cada nivel de transformación-*transacción*, alimenta y se realimenta del resto de flujos. La linealidad horizontal en el transcurso de la interpretación se embucla con el volumen recursivo de los Niveles Generativos de Transformación. La narratividad en la flecha del tiempo se embucla con la retroactividad de la memoria, a través del principio hologramático que pone en marcha los mecanismos del recuerdo y del olvido de la información de la organización: “Every drama presents a content whose meaning truly reveals itself to the audience only if they perceive the fundamental significance of the inner connections which find expression in according to background, middleground, and foreground”⁶⁸. Tiempo y espacio se refieren mutuamente generando buclaje en el seno del crecimiento orgánico de la composición.

La acción interna se transmite al exterior por medio de las interrelaciones *objeto/sujeto*. El compositor interactúa en el proceso de creación; el intérprete materializa sonoramente la creación; el oyente lo hace interiorizando y gozando un proceso que encierra *orden*, *desorden*, *reorganización*, y que deberá ser descubierto por el teórico. Las acciones del sujeto retroactúan sobre la obra: el

⁶⁶ SNARREBERG, Robert: *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 58.

⁶⁷ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La forma y el motivo...”, *Op. Cit.*, pp. 107-127.

⁶⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, *Op. Cit.*, p. 159 (Omissions from the Original German Edition).

sujeto produce la obra que lo produce; el objeto produce al sujeto que lo produce.

Las interacciones, reacciones, transacciones y retroacciones, de los desequilibrios/equilibrios sonoros de la organización musical, se transmiten creando la *sensación de movimiento* en el imaginario individual⁶⁹. El receptor de la información musical, en la decodificación de los mensajes, verá inconscientemente reflejado lo que vive y se mueve en el transcurso de la vida⁷⁰.

Conclusiones

En este punto de nuestro camino, en busca del método de la complejidad musical, ya hemos podido comprobar cómo las nociones morinianas, de orden desorden, organización, desorganización e interacciones, pueden explicarnos el funcionamiento del Sistema Tonal, la organización de sus composiciones. Con la noción schenkeriana de crecimiento orgánico, acabamos de traspasar una frontera, pero debemos proseguir con la intención de descubrir aquellas preguntas, cuyas respuestas se encuentran en el ámbito de la noción de organización, y continuar la ruta *del objeto al sistema*.

La mayor aportación schenkeriana, sobre lo *objetivo* del Sistema Tonal, es su postura a la hora de interrogar la organización de la composición desde una perspectiva sistémica, científica y auto-organizadora. Lo *objetivo* es la organización del material bajo las leyes de la consonancia y de la disonancia. Lo *subjetivo* son las emociones sentidas por el oyente ante la percepción de la producción del crecimiento orgánico de la obra, en el seno de la interacción del contrapunto y de la armonía. El Pensamiento Complejo de Schenker no sólo aparece en los juegos dialógicos de la disonancia y de la consonancia, de la armonía y el contrapunto, etc., sino que, al mismo tiempo, la encontramos en su actividad científica frente al Sistema Tonal, para una mayor comprensión por parte del sujeto que lo estudia, lo compone, lo percibe, lo interpreta.

⁶⁹ “La medida intrínseca del movimiento impone la perspectiva del antes y el después (...) El movimiento tal y como hoy lo concebimos da un espesor al instante y lo articula en el devenir. Cada «estado» instantáneo es memoria de un pasado que sólo permite definir un futuro limitado, acotado por un horizonte temporal intrínseco”: PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabel: *Entre el tiempo y la eternidad*, Alianza, Madrid, 1990, p. 211.

⁷⁰ “In order to comprehend that lives and moves behind the phenomena of life (...) we ourselves require a definite background”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 3.