

SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Análisis de “El carnaval romano” de H. Berlioz

Autor: Jesús Alcalde



La necesidad de aprender música en los estudios de comunicación surge no sólo por la omnipresencia de la música en todos los mensajes audiovisuales, sino por el hecho de que en la música se agrupan todos los parámetros de la comunicación auditiva de modo óptimo: la física del sonido, la formación de Gestalt, la expresión empática como significado, la gestión del tiempo y del espacio sonoros, la comprensión simbólica.

El problema de la enseñanza musical en comunicación audiovisual es que se dirige a unos destinatarios que, en principio, no son ni músicos ni melómanos. Debemos, pues, valernos de paradigmas teóricos afines al estudio de la representación y de la comunicación, tales como la **percepción** y el **lenguaje**, muy presentes en el estudio de la comunicación audiovisual, pero a condición de que maticemos algunos extremos.

¿Qué es eso del lenguaje musical?

Sonido y discurso. La música es, antes que nada, un discurso sonoro. Así que se parece mucho al lenguaje verbal utilizado en las lenguas naturales. Por ejemplo, la música comparte con el lenguaje un número limitado de sonidos (fonemas / notas) y una organización de los mismos (sintaxis / forma). Sin embargo esto no basta para equiparar música y lenguaje: los distingue el hecho de que **en música todas las combinaciones son posibles**, mientras que en el lenguaje sólo aquellas que autorizan el significado y la pronunciación. (Recordemos, 1ª articulación: los morfemas provistos de significado; 2ª articulación: los fonemas desprovistos de significado pero con los que se forman los morfemas). En música todas las notas, sin excluir el silencio y los ruidos, son articulables como forma y susceptibles de producir “significación”.

Por tanto cuando hablamos de “lenguaje musical” lo hacemos de un modo aproximativo, por el hecho de que **presenta regularidades que hacen pensar en un comportamiento gramatical**. Son precisamente estas regularidades las que nos permitirán un análisis sistematizado. Éstas son principalmente el principio de imitación – (repetición), el de simultaneidad y el régimen tonal. Y otras secundarias como el principio de oposición (tensión / reposo, fuerte / suave, maderas / cuerda...) y aquellos relativos a la inercia sonora que, por defecto, están presentes en todo fenómeno sonoro.

Precisamente el que la música carezca de significado en el sentido de referente concreto, la caracteriza como un material sonoro de enorme capacidad evocativa y emocional. Lo que sucede es que en las lenguas naturales el lenguaje tiene como objetivo la organización social y, desde ahí, debe hacer uso de constreñimientos estructurales (= gramática) para el éxito de la comunicación. En cambio la música no tiene esa responsabilidad funcional y los principios reguladores pueden serlo específicos de esta pieza y es imposible explicarlos en términos de teoría estructural (los intentos de equiparar estilos, épocas o géneros a lenguas naturales que dieran lugar a una gramaticalidad, parecen ociosos). La obra musical es un elemento vital que funciona como un conjunto de materiales organizados en el interior de un contexto puramente musical (**forma**), pero que debe llegar a formar parte de la vida mental de los individuos que lo crean, lo ejecutan o lo escuchan (**emoción**).

Por tanto, cuando hablamos de lenguaje musical y de algún tipo de análisis morfológico o estructural de la música, no lo hacemos desde “un conjunto de reglas que generan – ellas y sólo ellas – frases reconocibles en una lengua”, sino desde **el propio material sonoro organizado como una red de relaciones que expresa funciones musicales propias, internas** (más otras interpuestas de la cultura musical y humana, reconociendo que no hay fronteras precisas entre ambas propiedades).

¿Qué aporta el estudio de la percepción al conocimiento de la música?

La percepción ocupa un lugar central a la hora de comprender los fundamentos del análisis musical ya que es ella la que se encarga de organizar la información musical en formas o entidades auditivas coherentes. Lo realiza en tres procesos principales:

- **agrupamiento de elementos sonoros simultáneos**: en toda música coinciden al mismo tiempo elementos (melodía, esquema rítmico, acordes, timbre, dinámica...) que la percepción reduce a imágenes auditivas coherentes. El análisis permitirá identificar la cantidad de información paralela presente en un momento de la pieza y que excede a nuestro oído en una primera audición.

- **agrupamiento secuencial de acontecimientos** sonoros que se suceden y son organizados en la memoria desde estereotipos musicales aprendidos (frase, estribillo, forma sonata...) o desde la simplicidad estructural de que se vale la percepción (tensión / reposo, apertura / cierre, forte / piano, crescendo...) para encontrar orden. Aquí hay que subrayar la importancia en música del principio de repetición.

- **jerarquización de partes**: constituye un medio económico utilizado por los sujetos para codificar la información contenida en la secuencia. En la escucha musical no sólo nos interesamos por las jerarquizaciones básicas – tonal y métrica – sino por aquellas entre secciones de distintas dimensiones, cuya importancia o peso deriva de la puesta en relación de partes en el interior de la pieza musical. En la comunicación auditiva la jerarquización es un hecho sustantivo.

Así pues, la tonalidad, la repetición, la simultaneidad, van creando itinerarios en nuestra memoria, que nuestra percepción organiza en formas. El análisis realiza el camino inverso.

El análisis de una pieza musical

Recapitulando: en el proceso de análisis debemos tener en cuenta varias cosas:

1. que la función musical nada tiene que ver con la función lingüística, aunque, por otro lado, música y lenguaje se asemejan en su morfología y en su organización.
2. que el proceso de análisis es idéntico al proceso perceptivo que “economiza” en el tratamiento de la información valiéndose de la operación de segmentar, organizar, resumir información y codificar.
3. que aquí nos detenemos en el plano de las dimensiones acústico – organizativas (en el soporte o superficie musical), pero que hay un plano más allá de estas relaciones locales, en el que la música conecta con redes de sentido que es el plano de la emoción o de lo simbólico.

Cómo conducir el análisis. Los itinerarios

No nos interesa la música en su belleza (¡!), sino como un material sonoro organizado en formas a través de diferentes escalas de tiempo y su tratamiento musical específico. Para ello deberemos identificar las unidades - macro y microformas – y rotularlas de algún modo para el análisis, bien recurriendo a esquemas propios o al léxico de *formas musicales* (ABA,

ABACAD) o a algunos “patterns” típicos (“gap-fill melody”, “changing note process”). El uso de representaciones formales preexistentes nos ayudará a codificar el material y evitar un análisis fantasioso.

Se trata de conducir la escucha, para lo cual mejor que oír la pieza en su conjunto y a continuación analizar cada parte, es más fecundo en una primera fase identificar fragmentos coherentes que posean una cierta complejidad y una cierta unidad. De este modo conseguimos una aproximación más estratificada y arquitectónica que emocional. Lo primero es, pues, aislar con claridad las unidades destinadas a ser posteriormente ensambladas; es tarea del analista marcar cuáles son esas unidades y rotularlas con el léxico al uso o uno propio. La unidad tipo es la frase.

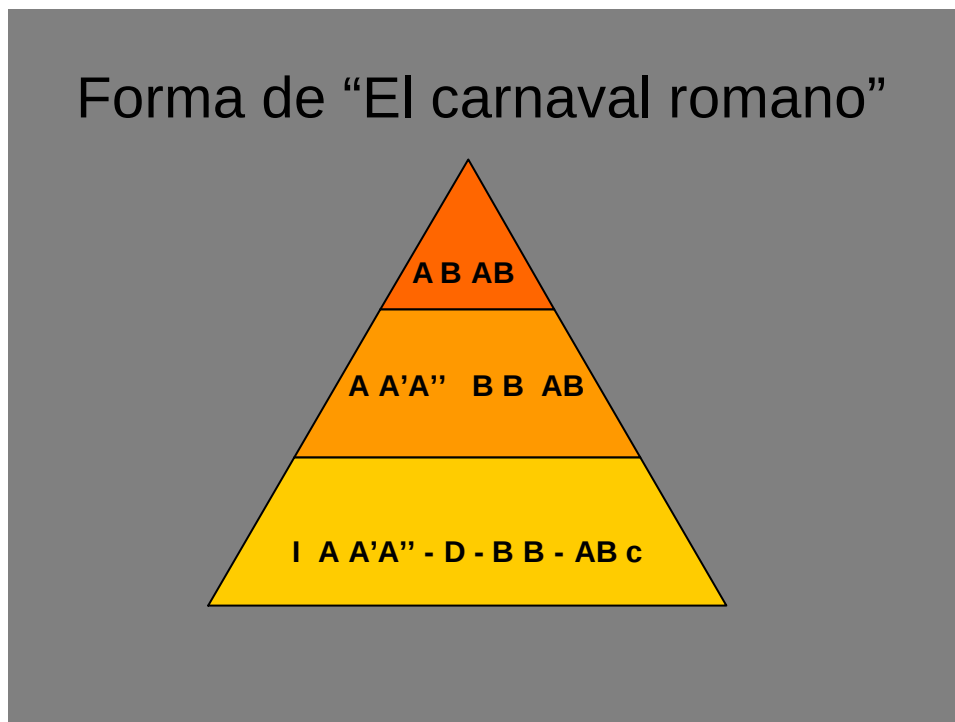
Esto nos permite:

1. observar cómo la frase está a su vez construida de **unidades menores**, motivos, las pequeñas dimensiones que presentan su propia forma, de manera que “la estructura general de las formas estereotipadas se basa en que una misma idea se desarrolla en varias escalas de tiempo, de modo que la forma total – *la macroforma* - y la de cada elemento - *la microforma* – estén presididas por una misma idea constructiva que se amplifica, aplicándose sobre unidades de discurso cada vez mayores” (Téllez 20)
2. diferenciar:
 - a) los **temas**, las ideas musicales, que son un número limitado y concreto y constituyen la carga de la pieza,
 - b) las figuras o **recursos estándar** como la “introducción” o la “coda” y
 - c) un **resto técnico**, que es material secundario, de relleno, de transición, por ejemplo una modulación o simplemente tiempo para que la música “respire”. Ya hemos apuntado que la jerarquización de materiales y acontecimientos es fundamental en la percepción sonora.
3. observar cómo una misma idea formal, por ejemplo una melodía, reaparece con un **tratamiento sonoro** diferente en las distintas fases de la pieza, cooperando a su crecimiento.

Un boceto de análisis. Obra: *El carnaval romano* (H. Berlioz)

Dado que el objetivo de este trabajo es más de carácter didáctico que científico o técnico, esbochemos un modo de operar el análisis, subrayando que no trata de ser exhaustivo, sino más bien sugeridor de una manera de ejercitar la escucha analítica de una música.

Esquema del conjunto:



Primer estrato: las dos grandes ideas que contiene el material son **A** (tema emotivo) y **B** (tema carnavalesco). Son los dos grandes temas en que se sustenta la pieza.

Segundo estrato: **A** aparece reexpuesto tres veces con tratamientos diferentes, **B** lo hace dos veces simplemente imitado y ambos se combinan como **AB**.

Tercer estrato: la presentación definitiva de la pieza se sustancia en la secuencia

- **I** : una introducción o careta de programa;
- triple aparición de **A**;
- (-) : son transiciones o tabiques de tiempo para la expansión;
- **D** : una breve sección autónoma a modo de desarrollo;
- doble repetición de **B**;
- combinación de **AB**
- **c** : coda.

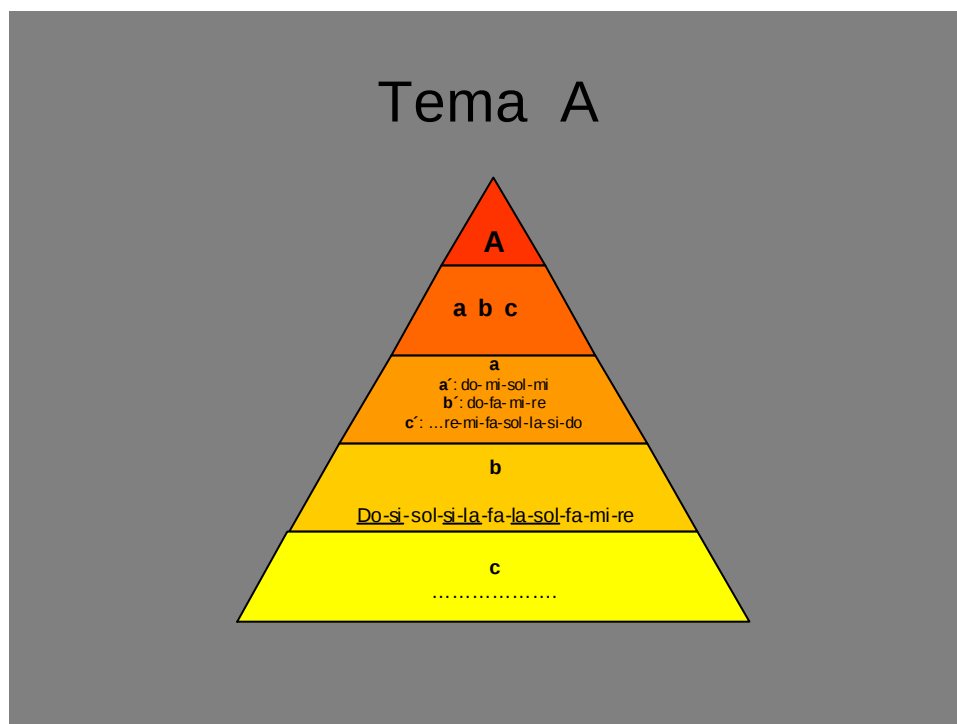
Observaciones:

- el analista o conductor de la escucha decidirá la segmentación, más que sobre criterios técnicos, lo hará sobre **agrupamientos auditivamente plausibles como gestalt**, evitando contradecir aquéllos.
- el análisis prolijo no es deseable, se puede desglosar una unidad a fin de observar cómo está **constituida de microformas**, que a su vez están construidas de figuras menores, pero un examen minucioso y exhaustivo dejaría de ser práctico.
- he aquí algunas **pautas de agrupamiento**: proximidad (notas próximas se agrupan), fraseo (cambio en el contorno melódico), cierre (las resoluciones impuestas por el fuerte sistema tonal), la semejanza (en el registro, la dinámica, la duración, el timbre, la articulación...), la oposición o complementariedad (ascenso / descenso, tensión / reposo, antecedente / consiguiente), la estructura métrica (el trío del vals se percibe como un solo tiempo).

- hay que aprovechar el sentido de **tiempo y espacio** que tiene desarrollado el estudiante de Comunicación Audiovisual: la música es tiempo, secuencialidad, efecto montaje, ritmo, crecimiento... y espacio sonoro, construido por elementos sonoros presentes al oído de manera simultánea, un espacio jerarquizado, con una puesta en escena estilizada o abigarrada, con primeros términos y fondo, etc....

Análisis arquitectónico de A

(1ª repetición de A)

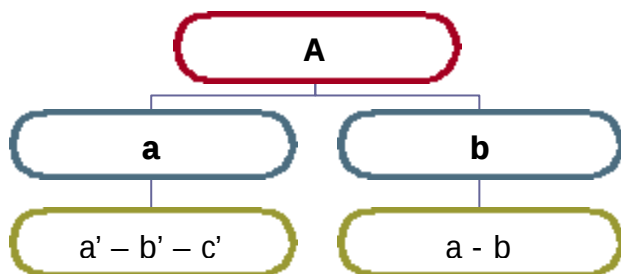


Es el tema más importante temáticamente y el más sólido formalmente. Su tiempo son 60''. Está construido con tres piezas (**a b c**) que se apuntalan entre sí ya que la primera – más amplia y sinuosa – se comporta como apertura y la segunda como cierre (una especie de ladera ascendente y ladera descendente, criterio para segmentarlas como unidades separables), más una especie de coda.

- (a) se desglosa en (**a' b' c'**): **a'**, elevación sobre la tónica (tríada mayor); **b'**, apertura a subdominante (con una estructura de repetición: do-fa-mi-re, re-sol-fa-mi, do-la-sol-sol...); **c'**, cadencia ascendente;
- (b) respuesta descendente;
- (c) especie de larga coda, que retrasa la vuelta al inicio de la nueva repetición y prepara la resolución tonal

(d)

- en la muestra la sección **(b)** es susceptible de ser vista como incluyendo **(c)**, es decir, siendo **A** una sección binaria, de este modo:



Despliegue del conjunto de elementos

FORMA	I	A	A'	A''	D	B	B	AB	coda
Frases		abc	abc	ab		aba	aba	variaciones	
TIMBRE		cor. / cuerda / tutti inglés			cuerda	cuerda sordina tutti	id.	trompa, cuerda, tutti	
MOVIMIENTO		lento / mov. / gallop			fraseo ligado	vivo saltarín	id.	vivo dinámico	
DINÁMICA		p / mf / fff			mf	f / p /crescendo		ff / fff	
ARMONIA		solo / contrap. / fuga			unísono dúo	(no relevante)		(no relevante)	
EXPRESION		melanc. bucólico / emotivo / vital			elegía	torbellino, carnaval, misterio		trágico, vértigo	
8'17		0' 24	1' 24	2' 20	3' 09	(3'41)	3'48	6'28	

- Es necesario que dispongamos de los aspectos horizontales y verticales de la pieza que nos darán la visión unitaria, la lógica interna. Decía Schönberg: en música no hay forma sin lógica, ni lógica sin unidad.

La música **crece en horizontal y en vertical**. Aquí se hacen presentes el principio de imitación (AAA) y el principio de simultaneidad (el desarrollo paralelo de múltiples discursos musicales).

En música hay partes con **peso (A y B)** bien caracterizadas, figurativas (el dibujo melódico es un factor del "peso") y destinadas a reaparecer como imitación; otras de importancia subordinada en el conjunto (**I y D**): **I** posee una función de careta, de portada y **D** es un breve desarrollo (30'') autónomo; otras que son complementarias (**tr y coda**), la **transición** de carácter funcional, técnico y la **coda** de carácter retórico.

La **forma** de la pieza es **A B AB** (desglosable en **AA'A'' D BB AB**). La repetición de **A** es en la modalidad de *variación*, ya que el tratamiento en vertical es diferente en cada aparición. La **coda**, estructuralmente secundaria, presenta un peso sonoro (tímbrico, dinámico, expresivo) relevante.

Los atributos **tímbre, dinámica, movimiento y armonía** (armonía incluyendo el sentido de textura y trama) constituyen parte sustancial del análisis, ya que nos servirán para hacer una escucha típicamente “sonora”, que, junto con la articulación, constituyen la “significación” local, específica de la música. El análisis focalizará tratamientos sonoros dotados de originalidad – por tanto de significación -: en la muestra, la parte central de la sección **B** presenta una sonoridad de las violas con sordina, infrecuente, peculiar.

Más allá de la significación, toda música está inundada de **sentido**. Aquí hemos dejado una ventana abierta al efecto respuesta en el oyente, porque la gente no oye en términos de temas, formas, modulaciones, sino en términos de emoción, alegría, elevación espiritual. Le hemos denominado **expresión** en el sentido de que los sonidos musicales producen una experiencia directa en el escucha ligada a la forma. Sin embargo es sólo una referencia orientadora ya que el problema del significado de la música es que llega “más allá” de los límites acotados, designados por la palabra signo, sino que entran en juego la empatía y la emoción. Y esto es otro análisis.

Registro discográfico utilizado para el análisis:

Deutsche Grammophon 429 724–GH2 Berlioz – Réquiem. Tres overturas. Orquesta Filarmónica de Berlín. James Levine. “El carnaval romano” (8'17’’).

Bibliografía:

- A. Storr: “La música y la mente”. Paidós. 2002.
- Jan LaRue “Análisis del estilo musical”. Labor. 1990.
- S.Mc Adams/I. Deliège “La musique et les sciences cognitives” P.Mardaga 1989.
- O. Karolyi “Introducción a la música del s. XX”. Alianza. 2000
- J.L Téllez. “Para acercarse a la música” Salvat. 1981.
- R. Bennett. “Forma y diseño”. Akal. 1999.
- J. Alcalde. “El sonido, una pauta comunicativa”. Ed. UCM 1989.



Nº de Registro: AA5.0303.30