

## SEGUNDO CONGRESO CORAL ARGENTINO

### ARTE CORAL Y COMUNIDAD

#### "La actividad coral como instrumento de transformación"

organizado por

#### OFADAC

**Organización Federada Argentina de Actividades Corales**

del 18 al 21 de junio de 2015

Venado Tuerto – Santa Fe

Argentina

-----  
ÁREA TEMÁTICA 3: COROS EDUCACIÓN Y FORMACIÓN

#### **LOGOGÉNESIS PARA MÚSICOS**

***Oscar Escalada***

La voz logogénesis, describe la relación entre los recursos musicales utilizados por los compositores y su correspondencia con el texto. La palabra surge del griego logos, "palabra" y genan, "parir, engendrar, origen".

La palabra logogénesis en música significará pues, un procedimiento utilizado desde tiempos remotos para relacionar la música con la palabra. En el Siglo XVI, Gioseffo Zarlino lo describía como "mettere le parole in musica".

En este trabajo analizaremos formas y artificios musicales diversos, de los que han hecho uso los pueblos, las culturas y los compositores de distintas épocas para enfatizar o subrayar musicalmente lo que desean expresar a través del lenguaje.

Para llegar a ello, es necesario profundizar en las razones por las cuales la logogénesis tiene presencia y cuales han sido las derivaciones que su aplicación ha tenido a lo largo de la historia de la música europea y su conexión con nuestro Continente Americano.

### **CULTURA Y NATURALEZA**

La consulta que año a año les hago a mis alumnos desde el primer día de clases es: Si me encuentro en un bosque, rodeado de árboles, un arroyo y muchos pájaros revoloteando: el sonido del viento entre las hojas, el del agua corriendo y el de los pájaros cantando ¿es música? La consulta suele ponerlos ante una pequeña crisis pues por un lado la sensación placentera que surge de la descripción y la de escuchar música suelen confundirse y la tentación de contestar por la afirmativa es muy grande.

Sin embargo, no es así. Hay una notable diferencia entre naturaleza y cultura. La naturaleza sigue sus propias leyes sin necesidad de interferencias humanas que la hagan funcionar. Esos sonidos cuyo ordenamiento es caótico y azaroso (independientemente de su belleza intrínseca) forman ontológicamente parte de la naturaleza, no tienen ni requieren ningún tipo de participación humana para que se produzcan y, lo que es más importante, no tienen intencionalidad manifiesta.

La cultura, por el contrario, requiere de la participación humana. Octavio Paz la describió como “todo lo que el hombre le agrega a la naturaleza”. La música, como todo arte, es una forma de expresión del hombre para comunicarse a través de la experiencia afectiva o estética y forma parte de la cultura, no de la naturaleza. La única especie que se comunica volitivamente con sus semejantes es la humana. Los animales no lo hacen por su voluntad, sino en razón de sus instintos.

Por lo tanto los sonidos del bosque, por muy hermosos y placenteros que nos parezcan, no son música, son simplemente eso: los sonidos de la naturaleza. Ninguno de ellos conlleva intención comunicativa alguna y es ésta la gran diferencia.

## **COMUNICACIÓN**

El concepto mismo de comunicación, desde la época de Saussure, lleva implícito la existencia de un emisor, un receptor y un mensaje transmitido a través de un medio. En este mensaje a su vez, interviene un referente o sea algo “de lo que se trata” y un código común entre el emisor y el receptor. Este esquema tomado de la teoría de las comunicaciones es ya clásico y válido para todos los modos de comunicación, incluso el estético.

La manera de comunicarse tiene dos aspectos: el denotativo y el connotativo.

## **DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN**

Según se indica en el Diccionario de la Real Academia Española connotar significa: “(...) además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo(...)” y denotar (del latín denotare) quiere decir: “significar objetivamente. Se opone a connotar”.

La connotación es el agregado substancial de la expresión poética. Es lo que le da sentido a lo que se dice. Se expresa a través de los tonos, las articulaciones, los acentos, las modulaciones y hasta los gestos. A través de ella se puede afirmar o contradecir lo que se dice; informar, expresar estados de ánimo, deseos y rechazos. En fin, todo lo que la expresión afectiva puede agregarle al texto.

En arte, la interrelación entre ambas fases es lo que lo caracteriza y diferencia de lo cotidiano. La connotación es lo que permite al artista explorar formas de expresar su arte para lograr estimular los aspectos sensibles de quien en ese momento es receptor de su obra.

La música por su propia naturaleza, no posee muchos elementos denotativos. Se puede decir que un acorde mayor es más “alegre” o “heroico” que uno menor. O que una melodía en modo menor es más “triste” que una en modo mayor. Es posible que estas afirmaciones puedan tener significado connotativo en algunas culturas que asocian una cosa con otra, pero no ocurre lo mismo en todas ellas.

Tomemos por ejemplo las distintas reacciones frente a un mismo hecho, expresadas a través de culturas diferentes: la muerte. En la cultura occidental es posible relacionar la Marcha Fúnebre - segundo movimiento de la tercera sinfonía “Heroica” de Beethoven -, con la muerte y el cortejo funerario. Es una melodía lúgubre y en modo menor. Sin embargo, en el Lois Cemetery de Nueva Orleans, Louisiana, EE.UU., presenciar un *funeral jazz* donde el cortejo fúnebre es acompañado con una *jazz band* bailando al son de *When the Saints go marchin’ in*, - un blues en modo mayor - es aún hoy posible.

Aunque ambos sentimientos se refieran al mismo hecho y tienen el mismo referente, los códigos con los que se expresan (sea cual fuere su razón) son diferentes.

Quienes establecen los códigos de las diversas culturas son los individuos a las que pertenecen y aquellos son los que garantizan la comprensión mutua a través de sus códigos. Sin códigos, no hay comunicación.

En ese sentido, Adolfo Salazar <sup>(6)</sup>, dice “*Sólo cuando se establece lo convencional comienza el arte propiamente dicho.*”

Lo denotativo aparece acompañando un *significado objetivo* como es el texto. Los músicos buscaron desde la propia música, lograr que la ilusión *estética* de lo que se dice en palabras, llegue a producirse concomitantemente con la música.

*Estética* viene del griego *aistethós* que significa *a través de los sentidos*. Es de allí que lo connotativo, o expresivo hablando de la música, adquiere relevancia fundamental en el lenguaje artístico.

Qué es lo que hace y cómo son los mecanismos que el ser humano utiliza para percibir la estética, es lo que trata de explicar entre otras ramas de la ciencia, la fenomenología.

En términos musicales, el acorde de Do mayor es la tónica en su tonalidad, pero es la dominante en la tonalidad de Fa. Con lo cual concluimos que el acorde de Do en sí mismo no es ni tónica ni dominante sino hasta que se produzca su relación con el resto de la armonía. Algo similar ocurre con la dinámica: el *p* expresado en decibelios puede ser más o menos fuerte en relación a su contexto, pero siempre será menos sonoro que el *f* y más que el *pp*.

Los principios fundamentales de la corriente Gestaltica están expresados en un grupo de leyes que pueden ser aplicables a la música.

Algunas de ellas son:

- Ley de la Pregnancia, que afirma la tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles. Esta ley aplicada a la música permite explicar que el agrupamiento en dos (tensión y distensión) es el más proclive de ser percibido.

- Ley de la Semejanza - Nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. La semejanza depende de la forma, el tamaño, el color y otros aspectos visuales o auditivos de los elementos. En la música la forma se percibe a través de reconocer los segmentos similares, separándolos de los que no lo son. Ellos pueden repetirse como en los ostinatos o pueden reexponerse, como en el rondó o la sonata.
- Ley de la Proximidad – Es el agrupamiento parcial o secuencial de elementos por nuestra mente basado en la distancia. Cuanto más cerca están, más se los considera como un grupo. En el ejemplo siguiente es posible verificar que la tendencia inmediata es agrupar las dos corcheas en lugar de negra y corchea:



- Ley de Simetría - Las imágenes simétricas son percibidas como iguales, como un solo elemento en la distancia. En música la forma A-B-A' permite el reconocimiento de A y A' aunque ésta última tenga diferencias con la primera. Este principio explica la presencia de la reexposición en la sonata y todas las derivaciones y precedentes que ella tenga.
- Ley de Continuidad - Los detalles que mantienen un patrón o dirección tienden a agruparse juntos, como parte de un modelo. Es decir, percibir elementos continuos aunque estén interrumpidos entre sí. Como veremos más adelante, el factor de continuidad es relevante a la hora de componer una obra musical y obtener con ello una unidad discursiva.

A lo largo de este trabajo iremos viendo con mayor detalle de qué manera estas leyes son aplicables a la música y cómo se relacionan con la logogénesis.

Si bien el texto es lo que determina el uso de la palabra logogénesis, le hemos dado un significado más amplio ya que no es sólo él, en su significado lato, el que interviene en esta relación. También hay entrelíneas, conceptos generales, aspectos culturales relacionados con las tradiciones locales, sobreentendidos, poética, estructura y una gama bastante amplia de elementos relacionados con el lenguaje y con la comunicación en términos generales.

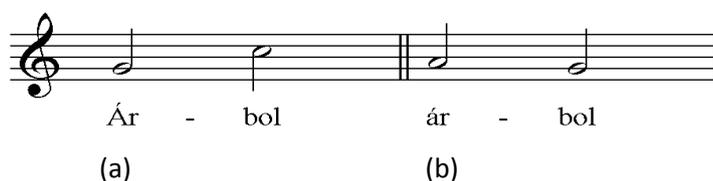
Muchos de ellos provienen de elementos musicales que resultarán de determinada manera más allá de la voluntad del compositor o del intérprete. Algunos de estos elementos constituyen la naturaleza misma de la música y como tales, no dependen de la voluntad humana. Por ejemplo: los factores de acentuación. Estos son acentos que surgen de elementos tales como la altura, la duración, la métrica, etc.

## FACTORES DE ACENTUACIÓN

- El acento *agógico* es producido por la diferencia de duración entre una nota y otra; la de mayor duración está más acentuada.



- El acento tónico se produce por diferencia de alturas: la nota más alta resulta ser la más acentuada. En el ejemplo se puede corroborar que es imposible acentuar correctamente la palabra árbol en (a), en cambio sí lo es en (b).



- El acento *métrico* es el que surge de la repetición isócrona<sup>(22)</sup> de pulsos acentuados. Está asociado al patrón métrico utilizado.

## TIPIFICACIÓN DE LA LOGOGÉNESIS

A lo largo de la historia, los compositores han hecho uso de diversas fórmulas logogenéticas. No obstante, ello no significa que tales fórmulas estén presentes en toda la música, ni siquiera que se hayan utilizado – si se utilizaron - consciente o inconscientemente.

Indudablemente, no podríamos decir que el cancionero basado en coplas, como por ejemplo el romancero español, o la baguala del noroeste Argentino, o los himnos cuya estructura es base para canciones de todo tipo, desarrolló un sentido logogenético en su constitución habida cuenta que la melodía se repite, no así el texto. Sin embargo, la relación texto-música sigue teniendo una importancia fundamental en las canciones de cualquier tipo, estilo o segmento histórico. Es el texto el que define la extensión de la copla o de lo contrario es la música la que determina su duración. Los acentos prosódicos, los finales de frase, los puntos de tensión como los dos puntos o el punto y coma pueden ser otros aspectos mutuamente relacionados. Sin duda, hay acentuaciones prosódicas que no son respetadas, tensiones inadecuadas para el contexto, formas musicales que no se condicen con el texto y en fin, se podrían seguir sumando acciones encontradas. Pero la íntima relación entre una y otro hacen que no sean tan frecuentes tales errores y que en términos generales la canción podrá contener algunos de ellos a lo largo de su desarrollo, pero sería difícil encontrar casos donde toda la obra sea un compendio de errores.

En música popular es bastante frecuente encontrar errores de acentuación y ello sería tema para un trabajo especial ya que se conjugan un número importante de elementos que juegan un papel importante en determinadas circunstancias, que llevan a ello. El pianista, compositor e investigador argentino Manolo Juárez menciona a la lengua quichua como causa de la inadecuada acentuación prosódica de ciertas canciones folclóricas de la región noroeste de la Argentina, Bolivia, norte de Chile, Perú y Ecuador (zona de influencia Inca) en español. Según Juárez, la acentuación del quichua es trasladada al español, tal como suele ocurrirle a un francés cuando incurre en el error de hacer uso inadecuado del acento agudo, muy utilizado en su lengua materna.

Hay compositores que basan su melodía en un poema previo, pero también los hay quienes lo hacen sobre una melodía ya escrita. Joan Manuel Serrat musicalizó poemas de Antonio Machado, Beethoven hizo lo propio con Schiller pero también Eladia Blázquez le puso letra a Adiós Nonino de Astor Piazzolla, mucho tiempo después de haber sido compuesta y el Adagio para Cuerdas de Samuel Barber se transformó en el Agnus Dei para coro del mismo autor con posterioridad a la composición de su versión original para cuerdas.

Dicho esto, el fenómeno logogenético puede ser tipificado y sus manifestaciones pueden presentarse independientes o simultáneas. La interacción entre texto y música adopta diferentes maneras de expresarse. (Gráfico 1)

Una tipificación posible sería la siguiente:

- **Logogénesis acentual.** Toma las características acentuales de las sílabas formando pies y de ese modo acentúa correctamente las palabras como en la tradición grecolatina de los siglos previos al cristianismo.
- **Logogénesis sintáctica.** Toma al texto estructuralmente y adecua la música a ello. Las oraciones, frases, y demás elementos de la sintaxis gramatical son tomados como base estructural de la música. Ésta se origina a partir de los mismos principios que lo hace la lengua. Así como en la forma oral el límite de la oración lo marca el descenso de la voz y en la lengua escrita el punto, esta estructura es respetada en la música en todas sus modalidades (punto, coma, punto y coma, etc.) a través del descenso de la melodía, el desembarco en la tónica, la forma, etc.
- **Logogénesis sintáctica iterativa** (*del latín iter, repetición*). Del grupo anterior, se desprende un subgrupo que surge de la subdivisión del texto por frases, que en algunos segmentos son repetidas y en otros no, dependiendo de la voluntad del compositor.
- **Logogénesis inmediata** Esta fórmula logogenética se detiene específicamente en cada palabra y trata de “escenificarla” musicalmente. También se la reconoce como *madrigalisms* por ser utilizada principalmente en esta especie musical del Renacimiento.

- **Logogénesis motívica.** Toma el concepto básico de lo que trata el segmento del poema o texto utilizado y que el compositor desarrolla como *leit motiv*, transformándolo en el elemento unificador de su discurso musical.
- **Logogénesis global** Es el concepto general del tema abordado lo que ofrece una tendencia hacia la utilización de recursos que ya no están adheridos al leit motiv, sino más bien a la globalidad de lo expresado: amor, tristeza, melancolía, alegría, etc.

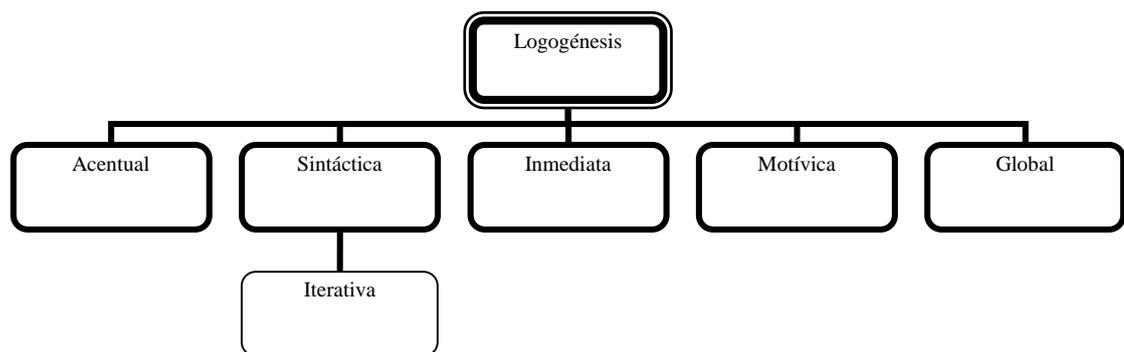


Gráfico 1

## CONCLUSIONES

La aplicación de la logogénesis es útil en varios campos del análisis musical, la interpretación y la investigación musicológica. Pero sería un grueso error considerar que la logogénesis tiene patrones tales como “una escala ascendente significa resurrección” o “una escala descendente significa muerte”. La relación texto-música nunca es significativa-significado. Como bien dice Clemens Goldberg, *“El ánimo de la figura musical no es el de permitir al oyente identificar un movimiento y comprenderlo conceptualmente. El objetivo es intensificar la experiencia del texto creando un evento sensible que puede tener un componente conceptual.”*

## BIBLIOGRAFIA

- Azaustre Galiana, Antonio & Casas Rigall, Juan. *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Lalia, 1994
- Benedetti, Mario, *Canciones del más acá*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000
- *Bourbon Street Black*, Oxford University Press, New York, 1973.
- Camus, Alfredo A., *Curso elemental de Retórica y poética*, Madrid, 1847.
- Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, España, 1998
- Eco, Humberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Editorial Lumen, España, 1995
- Encyclopaedia Britannica, 2008.
- Escalada, Oscar, *Giovanni Battista Pergolesi's Stabat Mater: Logogenetic Analysis*, International Choral Bulletin, <http://www.ifcm.net/public/doc/992.pdf>, 2013
- Escobar Martínez, María Dolores, *Lenguaje, Música y texto*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013
- Evaristo, César, *100 tangos de oro*, Ediciones Lea Libros, Buenos Aires 2006.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1973
- Gray, Cecil, Philip Heseltine, *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and murderer*, K.Paul, Trench, Truber & Co., 1926.
- Hauser, Arnold, *Historia del arte y la literatura*, Fondo de cultura económica.
- Kroepfl, Francisco y Aguilar, María del Carmen, *Apuntes de clases, 1983/87*
- L. Ceccarelli, *Prosodia y métrica del latín clásico*, trad. R. Carande, España 1999.
- La Opera - Enciclopedia del arte lírico, Aguilar, Madrid 1979
- Machado, Antonio, *Poesías Completas*. Madrid: Austral, 1985
- Malbrán, Silvia, *El oído de la mente*, Ediciones AKAL, España 2007
- Melamed, Daniel R. - *J.S. Bach and the German motet*. Cambridge University Press. UK, 1995
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, 1975
- Morente, Enrique *Omega*. Granada-Madrid: El europeo música, 1996
- Okon Edet Uya, *Historia de la esclavitud negra en las Américas y el Caribe*, Ed. Claridad, Bs. As., 1989
- Paroissien Romain, *La messe et l'office, Chant Gregorien extrait de l'édition Vaticane et transcription musicale des Bénédictins des Solesmes*, Société Saint Jean L'Évangéliste, Paris, Tournai, Rome, 1948
- Rushdie, Salman. "U2" en *Step Across this Line*. London: Random House, 2002
- Saussure, Ferdinand de, *Semiotica*
- Serrat, Joan Manuel, *El sur también existe*. Madrid: Ariola y BMG, 1985
- Schiffman, Harvey, *La Percepción Sensorial*. Limusa Wiley, 2001
- *Straubinger, Juan, Mons. Dr., La Santa Biblia, Traducción Fundación Santa Ana*, Argentina 2001
- Sweitzer, Albert, *Bach, el músico poeta*, Ed. Ricordi.

- VVAA. *Los gitanos cantan a Lorca*. Madrid: Polygram Ibérica, 1994
- Watkins, Glenn, Prefacio de Igor Stravinsky, *Gesualdo. The man and his music*, Clarendon Press, Oxford University Press, 1977
- Williamson, Rodney, *Reflexiones sobre la compleja relación entre ideología y género discursivo*, Universidad de Ottawa, Canadá