

MÚSICA Y SÍMBOLO

Dimensiones simbólicas
de la experiencia musical

Josep Gustems, Ed.



dinsic.com

Música y símbolo

1ª edición : octubre 2018

Cubierta: Bernat Caso

© Josep Gustems, Ed.

© Para esta edición: DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
Sta. Anna 10, E 3a - 08002 Barcelona

Impreso en: Service Point

Pau Casals, 161-163

08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Depósito legal: 25008-2018

ISBN: 978-84-16623-44-0

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante el alquiler o el préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor o entidad autorizada y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley.

Distribuye: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10, E 3ª - 08002 Barcelona
Telf. + 34-93-318.06.05 - Fax + 34-93-412.05.01
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.com - www.dinsic.es - www.dinsic.cat

ÍNDICE

| | | | |
|----|---|--|--------|
| | Presentación | Josep Gustems | p. 5 |
| | Prólogo | Magda Polo | p. 6 |
| 1 | La música como símbolo en el pensamiento de Susanne K. Langer | Josep Gustems Carnicer Caterina Calderón Pujadas Marta Oporto Alonso Estrella Ferreira García | p. 11 |
| 2 | Dimensiones sociales del símbolo en música | Josep Gustems Carnicer Maria Antònia Pujol i Subirà Sandra Soler Campo | p. 20 |
| 3 | Dimensiones emocionales del símbolo musical | Josep Gustems Carnicer Salvador Oriola Requena Aina Bisquerra Prohens | p. 34 |
| 4 | Símbolo musical e imagen fija | Josep Gustems Carnicer Sílvia Burset Burillo Emma Bosch Andreu | p. 44 |
| 5 | La banda sonora: un símbolo intangible | Josep Gustems Carnicer Diego Calderón Garrido Adrien Faure Carvallo | p. 54 |
| 6 | Escena y personaje: análisis interdisciplinar de símbolos sonoros y musicales | Josep Gustems Carnicer Ana Díaz-Plaja Taboada Alba Montoya Rubio | p. 65 |
| 7 | Música y lengua | Josep Gustems Carnicer Alba Ambròs Pallarès Estel Marín Cos | p. 78 |
| 8 | Música, espacio, tiempo: la matemática de la cognición sonora | Josep Gustems Carnicer Cristina González Martín Montserrat Prat Moratonas | p. 88 |
| 9 | Música, gesto y movimiento | Josep Gustems Carnicer Albert Batalla Flores M. Eugènia Arús Leita | p. 100 |
| 10 | Aspectos simbólicos del estilo y género musicales | Josep Gustems Carnicer Oriol Brugarolas Bonet Carolina Martín Piñol Ana Portela Fontán | p. 112 |
| | Epílogo. Más allá del símbolo | Joan Marimón Padrosa | p. 122 |

AGRADECIMIENTOS

Josep Gustems, Universitat de Barcelona

Este libro es el resultado de un camino realizado junto a otras personas que han colaborado de una forma u otra a encontrar las ideas que aquí figuran. En primer lugar debo agradecer al Dr. Xosé Aviñoa haberme dado la oportunidad de proponer la asignatura “música y símbolo” en el master que dirige en la Universidad de Barcelona. Gracias a este reto anual, a los interrogantes de los alumnos y a la acogida de los profesores, todo este conocimiento empezó paulatinamente a coger forma hace siete años.

Cada capítulo contiene la esencia conceptual de las diez sesiones que conforman dicha asignatura y han sido completadas, mejoradas y actualizadas por compañeros que comparten áreas de conocimiento cercanas y visiones afines de la educación musical con una mirada interdisciplinar, abierta y accesible. A todos ellos vaya mi agradecimiento por su aportación presente y futura, pues sin duda esto solo es el inicio de una buena amistad.

La orientación del libro obedece a una triple mirada: la del músico (la experiencia musical es nuestro objeto de estudio), la del educador (la educación es el fin último de estas páginas) y la del antropólogo (el simbolismo es el método elegido). Este triple perfil se ha arraigado gracias a mis estudios de educación, antropología y música, centrados en la ciudad de Barcelona, y en su universidad y conservatorio, plagados de buenos profesores, de quienes soy también deudor.

El carácter interdisciplinar de los temas tratados es una característica motivadora aunque no siempre facilite el discurso, pues obliga al conocimiento de otras materias, conceptos y términos que pueden resultar ajenos al lector. Nuestra intención es justamente la contraria: acercar el conocimiento simbólico a la experiencia musical para enriquecerla, darle mayor validez y eco. Llamar la atención sobre lo que no sabemos, que es mucho y perseguir el conocimiento allí donde esté. Si lo habremos conseguido o no, lo sabremos al finalizar la obra.

Un último agradecimiento a nuestra Universidad de Barcelona, quien ha financiado esta publicación mediante una ayuda a grupos de investigación (ARCE 2016), y a Francesca Galofré, la directora de DINSIC, por aceptar una vez más una obra de este tipo y por haber despertado en el niño que yo era a los doce años de edad, una verdadera pasión por la música.

PRÓLOGO

La música como símbolo en el pensamiento de Susanne K. Langer

Magda Polo Pujadas, Universitat de Barcelona

El libro *Música y Símbolo. Dimensiones simbólicas de la experiencia musical*, editado por el profesor e investigador Josep Gustems, llena un vacío en las publicaciones musicales que se centran en la reflexión de la música y su interdisciplinariedad. El abordaje de los distintos capítulos que conforman el libro lo hacen un libro tanto teórico como práctico, ya que muchas de las reflexiones que en él aparecen son fruto, por un lado, de la lectura de interesantes aportaciones en el campo de la teoría musical y, por el otro, de unos análisis y de la interpretación de unos datos tanto desde el punto de vista social, pedagógico, icónico, lingüístico, matemático, etc. Esta doble dimensión del libro es un hecho diferencial dentro de los estudios de la música como símbolo ya que casi siempre han sido solo de naturaleza reflexiva.

No me gustaría iniciar este prólogo que tiene como *Leitmotiv*, tal como queda descrito en el título, la filosofía de la música de Susanne K. Langer sin antes poder sacar a la luz algunas ideas que desde la antigüedad han acunado a la música como símbolo.

Desde el antiguo Egipto la música ha representado algo que iba más allá de la realidad. En esta civilización era costumbre que la música acompañara celebraciones especiales pero, de manera particular, estaba presente en los banquetes funerarios en los que ayudaba a traspasar los muertos hacia una nueva vida, la vida eterna que facilitaba la reencarnación de las almas. El carácter simbólico de la música, una música instrumental, vocal, conducía a un mundo de trascendencia. La música manifestaba lo venidero, el futuro, lo que estaba más allá y se hacía con el imperio de la noche y de la inmortalidad. Todo esto y, de manera constatable a partir de la fuerza que tuvo la transmisión de la cultura órfica, pervivió en los griegos. En Grecia la vinculación de la música con lo real, con el movimiento de los astros, y a la vez con la manifestación de lo metafísico implicaba también un carácter simbólico. El arte buscaba el ideal de belleza, según el modelo platónico, o la imitación de la naturaleza en un sentido ético, según el modelo aristotélico. El mundo sensible era reflejo de un mundo ideal, donde la belleza, la bondad y la verdad brindaban en pro de una comunión armónica. Así, pues,

CAPÍTULO 1. LA MÚSICA EN EL UNIVERSO DE LOS SÍMBOLOS

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona

Caterina Calderón, Universitat de Barcelona

Marta Oporto Alonso, Universitat Abat Oliba

Estrella Ferreira García, Universitat de Barcelona

Si hacemos una mirada al universo de los símbolos, vemos que es un tema que ha interesado a investigadores de muchas ramas distintas del conocimiento, a modo de auténtico engranaje interno de muchas disciplinas. En algunos casos, el simbolismo se emplea de forma multidisciplinar, como un elemento más del discurso. En otras, aparece como la piedra angular del conocimiento, una forma interdisciplinaria de tratar el símbolo, propia de la mirada antropológica, simbolista, esotérica y de la tradición primordial.

Tanto las artes como las ciencias aprecian y se ocupan de los símbolos, sobre todo las artes y la lingüística, que ven al símbolo como un potente método para comunicar información, conocimientos y creencias a través de medios no discursivos. Pero ¿y la música? ¿Incluye símbolos en su tradición académica? ¿Se expresa a través de ellos? ¿Avanza a la par que la evolución simbólica? La verdad es que existe poca literatura sobre los aspectos simbólicos del sonido y la música. Además, la poca que hay está dispersa y obliga a hacer un esfuerzo por orientar este sentido. Pero merece la pena.

Semiótica y pensamiento

Cassirer ya en 1923 planteaba que nuestra realidad era creada por las formas simbólicas que genera el pensamiento. Así, los símbolos serían los mismos pensamientos, cuyos significados surgen del interior y serían depositados en objetos y experiencias. El lenguaje construiría la realidad. Unos años antes, en 1916, Saussure había planteado en sus clases que el signo lingüístico era una entidad psíquica que tenía dos caras: el *significado* (concepto, idea, objeto...) y el *significante* (imagen acústica, gráfica, letra...). Yendo un paso más adelante Peirce en 1965 incluiría un tercer elemento en la relación semiótica, convirtiéndola en una relación triádica entre un *signo*, un *objeto* y un *interpretante*, en constante relación y evolución.

Así pues, el signo representaría un elemento intermediario entre la realidad y el sujeto, distanciando al ser humano de su contexto inmediato mediante un nexo de signifi-

CAPÍTULO 2. DIMENSIONES SOCIALES DEL SÍMBOLO EN MÚSICA

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona
Maria Antònia Pujol i Subirà, Universitat de Barcelona
Sandra Soler i Campo, Universitat de Barcelona

El símbolo y la dimensión social de la música

Como vimos en el capítulo anterior, todo símbolo exhibe su efectividad y por tanto incide de forma plena en su comunidad lingüística –la sociedad. Esta comunicación efectiva es plena y rápida, poderosa, y por tanto los estamentos de poder utilizan la música como símbolo en sus manifestaciones. La red de relaciones que constituye la música es muy compleja y significativa. Como seres humanos, somos seres sociales, y toda vida social está impregnada de música desde el momento en que nacemos y durante toda nuestra vida. La existencia de varias musicologías ha puesto de relieve la idea de que no hay una sola música importante, sino que cada una de ellas debe valorarse en los términos de su propia cultura. Desde la Grecia antigua tenemos testimonios del poder de la música para conducir las conciencias colectivas: la República, de Platón sería un claro ejemplo. A lo largo de la historia el poder civil militar y el religioso han usado la música de forma simbólica en sus rituales, para preparar estados de conciencia determinados, para dar solemnidad a sus reuniones y actos o como signos claros de identidad colectiva. La música representará una representación sonora compartida de aquellos ideales y valores mediante sus manifestaciones –ya sean cantos, danzas, melodías, ritmos... que incidirán en la construcción social de cada contexto (Merriam, 1964).

La música es un arte eminentemente social. Hemos visto cómo la música tiene un valor adaptativo evolutivo como sistema de recompensa, como fomento de unión interpersonal y de cooperación dentro de los grupos, señalando las pautas de estratificación social, los factores de segregación o inclusión, los roles artísticos diferenciados (compositor, intérprete, productor, público, etc.) y las características tecnológicas (Hormigos, 2010). Como cualquier estudio de carácter sociológico, el estudio social de la música conlleva enfrentarse a la diversidad, la complejidad, la variabilidad y la inmaterialidad. En definitiva, un fenómeno más cultural que natural constituido por prácticas, conceptos y percepciones basados en interacciones sociales concretas que construyen poco a poco nuestra sociedad (Cross, 2001). El estudio de los públicos, los fenómenos de masas (como el *fans*), el rol transgresor o conservador del artista y

CAPÍTULO 3. DIMENSIONES EMOCIONALES DEL SÍMBOLO MUSICAL

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona

Salvador Oriola Requena, Universitat de Barcelona

Aina Bisquerra Prohens, Escola La Carpa

El símbolo y la dimensión emocional de la música

Como vimos en el primer capítulo, todo símbolo se plantea desde su capacidad para producir emociones en la comunidad que lo practica. Así es lógico que la música tenga ese papel simbólico, pues el motivo básico que la gente alega para escuchar música es su capacidad emocional, siendo una de las diez actividades más placenteras para las personas (Salimpoor et al, 2009). Esta relación de la música y la emoción no es nueva sino que algunas culturas tradicionales ya vinculaban estados de ánimo, momentos del día, del año, signos zodiacales, Dioses, planetas-meses del año, etc. con determinadas características musicales.

En la Antigua Grecia encontramos la consideración de los modos y su capacidad para conducir conciencias del pueblo. Pitágoras ya nos hablaba de la música de las esferas, una teoría basada en la idea que el universo estaría gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes -según la representación geocéntrica del universo- se regiría según proporciones musicales. Para los pitagóricos, el hombre era un reflejo de la armonía del cosmos, y cualquier enfermedad era concebida como un desequilibrio entre armonía y cuerpo; por esta razón, para curarse debían purificar el alma con la música, lo cual podía desembocar en una catarsis.

Aristóteles, con la teoría del *ethos* postulaba que cada uno de los modos griegos (siete sonidos ordenados en forma descendente) correspondían con un estado anímico concreto, por lo que la interpretación de éstos podía llegar a modificar la actitud o disposición emocional de los oyentes, por ejemplo, al modo dórico se le atribuía un carácter viril mientras que el modo eólico era solemne e imponente.

Aristóxenes de Tarento (IV a. C.) dio un paso más intentando explicar la causa de esta influencia, fundamentándolo con el isomorfismo entre la emoción musical y el movimiento. En la Edad Media, a cada uno de los ocho modos gregorianos también se le atribuyó una finalidad moral, tal y como versificaba el monje Adam de Fulda (s. XV): El primer modo se presta a todo sentimiento, el segundo es apto para las cosas tristes, el tercero es vehemente, el cuarto tiene efectos tiernos, el quinto conviene a los alegres,

CAPÍTULO 4. SÍMBOLO MUSICAL E IMAGEN FIJA

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona

Silvia Burset Burillo, Universitat de Barcelona

Emma Bosch Andreu, Universitat de Barcelona

La imagen y la dimensión simbólica de la música

¿Booba o Kiki? Con esta simple pregunta, Köhler buscaba responder a la cuestión de si lo visual y lo sonoro tenían una relación más allá de lo convencional. Se pedía a los participantes en su investigación que mirasen dos figuras, una en forma de estrella y otra más redondeada, y dijeran cuál de ellas podía ser Booba y cual era Kiki.

Con un 95% de coincidencia, la respuesta planteaba un interesante interrogante sobre lo convencional o intrínseco de algunos símbolos visuales. Experiencias similares –aunque con carácter y objetivos muy distintos son las obtenidas por Masaru Emoto con cristales de agua que se congelan mientras escuchan un determinado sonido, música o palabra (Radin et al. 2006).

A lo largo de la historia hemos asistido a intentos desde los siglos XVII y XVIII de transformar la imagen en música y viceversa, un auténtico fenómeno interdisciplinar. Una de las primeras codificaciones del color en un diagrama circular se debería a Isaac Newton, que inventó un teclado musical que proyectaba diferentes colores en una pantalla en función de las notas que se pulsaran. El físico L. B. Castel se basó para construir su clavecín ocular (1754) en una correspondencia que él mismo estableció entre colores y notas musicales, instituyendo la costumbre de adoptar términos cromáticos para referirse al timbre o a la armonía musical. De esta época cabe recordar la música para fuegos artificiales (*Music for the Royal Fireworks*, Haendel, 1749), que sería el germen de los actuales espectáculos piromusicales, los espectáculos franceses de *sons et lumière*, o la Fuente luminosa de Buigas, en Barcelona (1928), que aún a música, formas acuáticas y colores.

Los compositores frecuentemente han tomado fotografías como inspiración para sus obras (Fink en 1988 cita 711) (Jewanski, 1985). Mussorgsky (1874) plasmó en música una exposición de algunos cuadros de su amigo pintor Víctor Hartman. De hecho, la relación entre color y sonido proviene de Aristóteles quien intentó transferir los intervalos tonales a analogías de color, teoría que fue respaldada hasta el siglo XVII y que abarcaba sonidos, planetas, elementos y la vida en un todo organizado y simbólico que intentaba expresar la armonía del mundo creado a partir de unos mismos

CAPÍTULO 5. LA BANDA SONORA: UN SÍMBOLO INTANGIBLE

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona
Diego Calderón Garrido, Universidad Internacional de la Rioja
Adrien Faure Carvallo, Universitat de Barcelona

Cine y Música

En 1927 se produjo un cambio important en el mundo del cine: la aparición del primer audiovisual de la historia con incorporación de sonido. Comúnmente se llama el periodo anterior como “cine mudo”, aunque el cine nunca fue “mudo”, casi siempre hubo un piano, un comentador a pie de pantalla, una buena orquesta o simplemente el ruido ambiente producido por los propios espectadores (Chion, 1997). Además, se utilizaba música en las filmaciones para enlazar las escenas mudas en las grabaciones, para poder favorecer la expresión emocional puramente visual de los actores.

A finales de la década de 1920, el *Vitaphone* fue el primer sistema eficaz de sonido sincronizado, grabado en grandes discos armonizados con la imagen que, a principios de los años 30, fue sustituido por el *Movietone*, que incorporaba la banda sonora al propio fotograma. *The Jazz Singer* (1927), de A. Crosland, fue el primer film hablado y un clásico del género musical, considerado por algunos como un *Vitaphone* que recogía canciones de la estrella del filme, A. Jolson. Anteriormente Crosland ya había estrenado *Don Juan* (1926), utilizando el sistema *Vitaphone*, aunque el filme no tenía diálogos.

Algunos directores no reaccionaron satisfactoriamente frente el cine sonoro. Sería el caso del gran C. Chaplin, quien no introdujo ningún fragmento hablado en sus filmes hasta *Modern Times* (1936), y que no hizo su primer film plenamente hablado hasta *The Great Dictator* (1940). Muchos de ellos aludían al poco realismo que tiene la música en la gran pantalla, lo cual es obvio ya que cuando, por ejemplo, caminamos por la calle no nos sigue la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, cosa que sí puede pasar en una película. O a la manipulación y creación de realidades paralelas, por ejemplo, al diseñar el sonido de una sable laser para *La Guerra de las Galaxias* (1977) (Xalabarder, 2013).

No obstante tales reticencias, la mayoría de grandes directores buscaron la complicidad y el apoyo constante de compositores para sus filmes. Tal sería el caso de los binomios Federico Fellini/ Nino Rota, Alfred Hitchcock/ Bernard Herrmann, Sergio Leone/ Ennio Morricone, George Lucas o Steven Spielberg/ John Williams, David

CAPÍTULO 6. ESCENA Y PERSONAJE: ANÁLISIS INTERDISCIPLINAR DE SÍMBOLOS SONOROS Y MUSICALES

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona

Ana Díaz-Plaja Taboada, Universitat de Barcelona

Alba Montoya Rubio, Universitat de Barcelona

En este trabajo se analizarán algunos aspectos descriptivos de los personajes de la literatura en el mundo de la música (ópera, ballet, teatro musical, música programática, audiovisuales, etc.) a través de un amplio abanico de recursos y procesos creativos en distintas artes que incluyen o engloban lo sonoro, para comprender mejor los procesos compositivos y artísticos interdisciplinares. Empezaremos hablando del personaje teatral.

El personaje teatral

Cuando una persona actúa y otra la mira tenemos ya un embrión de teatro. Se atribuye al director teatral británico Peter Brook esta frase que condensa los dos elementos esenciales de cualquier representación: actor y espectador. El espectador mira, escucha, siente. El actor deja de ser quien es para convertirse en personaje.

La teoría literaria, desde Aristóteles a hoy, ha dedicado muchos esfuerzos en delimitar el concepto de personaje (Garrido, 1996). Desde el principio, la definición de personaje oscila entre dos polos: entre lo que *hace* y lo que *es*. Es decir, por su rol en la acción o por las características psicológicas y conductuales que el autor ha creado para configurar su esencia. De la coherencia entre ambos aspectos, o entre la tensión que genera el hacer y el ser, se crearán personajes coherentes y sólidos.

Otra cuestión esencial es la percepción que tiene el lector, o el espectador, de cómo es un personaje y qué función cumple en la trama. En narrativa existen varios procedimientos para darlo a conocer. El narrador cumple aquí una función esencial, ya sea en tercera persona omnisciente (que puede ver no solo sus rasgos físicos sino su psique), ya sea en tercera persona testigo (con lo que nos dará un retrato desde su propio punto de vista) o bien sea por el propio personaje, si se trata de una narración en primera persona. También puede darse el procedimiento de poner la descripción, o las andanzas previas del personaje, en boca de otros personajes (Soler y Trilla, 1989).

CAPÍTULO 7. MÚSICA Y LENGUA

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona

Alba Ambròs Pallarès, Universitat de Barcelona

Estel Marín Cos, Universitat de Barcelona

Música y lenguaje: bases biológicas de una íntima relación

Contamos con numerosos estudios que han examinado la relación entre la música y el lenguaje, especialmente dirigidos a los aspectos cognitivos y neurológicos que forman el substrato común entre ambos lenguajes. Dichos estudios plantean tres distintos posicionamientos al respecto: los que consideran que la música es un tipo de lenguaje (el caso de Spencer); los que piensan que la música es más amplia e incluye al lenguaje como una de sus manifestaciones (siguiendo a Darwin), y en tiempos más recientes, los partidarios de la tesis que música y lenguaje comparten algunas estructuras aunque también se distinguen en otras (el caso de Mithen).

La relación entre lenguaje y música no sólo se reduce a cierta actividad cortical en regiones similares del cerebro, sino que también se manifiesta como una influencia en el modo en que se procesa la información lingüística y musical.

Si nos adentramos brevemente en detallar las funciones propias de cada hemisferio vemos como el hemisferio izquierdo se encarga de la función verbal, analítica, simbólica, abstracta, temporal, racional, secuencial, digital, intelectual, deductiva, secundaria, parcial, jerárquica y objetiva. En contraposición, el hemisferio derecho se ocupa de la función no verbal, sintética, real, concreta, espacial, intuitiva, simultánea, analógica, sensitiva, imaginativa, primaria, holística, heterárquica y subjetiva. Aunque las funciones de los dos hemisferios están claramente diferenciadas, la preeminencia que el hemisferio izquierdo ejerce en las operaciones verbales y del lenguaje ya fueron confirmadas por el Premio Nobel Roger Sperry. Antes de 1980 apenas existía el estudio de la neurociencia de la música, pero los avances científicos en el campo de la neurología realizados sí que explicaban que, además del funcionamiento vertical del cerebro, existe un modo de procesar horizontal en el que los dos hemisferios trabajan de manera complementaria. Es por ello que plantear procesos cognitivos en los que se pida al cerebro un ejercicio asimétrico para resolver un problema enriquece la capacidad de comprensión dado que se produce una complementariedad entre los dos hemisferios.

En esta línea se ha demostrado que los adultos que recibieron formación musical antes de los 12 años tienen mejor memoria para las palabras habladas que los que

CAPÍTULO 8. MÚSICA, ESPACIO, TIEMPO: LA MATEMÁTICA DE LA COGNICIÓN SONORA

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona
Cristina González Martín, Universitat Autònoma de Barcelona
Montserrat Prat Moratonas, Universitat Autònoma de Barcelona

Este capítulo está dedicado a las relaciones entre la música y los números, todo aquello que hace referencia a una relación compleja y abstracta, dos universos tradicionalmente intangibles exclusivos de la ciencia y la cognición más sofisticada.

Durante siglos las relaciones entre sonidos estuvieron marcadas por las líneas trazadas en el *quadrivium*, que en las escuelas de la edad media vinculaban la música a la aritmética, la geometría, o la astronomía. Esta vinculación estaba alejada de la atribución posterior de la música a las artes, cercana a las bellas artes, el teatro o la literatura. El objetivo del *quadrivium* era hacer del discípulo un canal a través del cual la tierra o la manifestación pudiesen recibir y comprender lo abstracto, la vida del cosmos y los cielos (León, 2018).

Junto al estudio de las leyes proporcionales de la frecuencia de los sonidos, muchas tradiciones de conocimiento intentaron explicar las razones últimas de la presencia de la música y su lugar en el mundo. Se empezó relacionando la música con la divinidad hasta llegar a conectarla con una base más científica, que describía el sonido y su afinación como relaciones matemáticas basadas en el sistema de armónicos. Este conocimiento musical aportó valor intelectual y humano a la música, llegándola a considerar como una disciplina académica (Mall et al, 2016). En este sentido, la Cábala, la numerología, o la tradición primordial apuntaron a ideas que en nuestro tiempo han tomado forma científica: la música aumenta y dinamiza determinados aprendizajes matemáticos (Bamberger, 2000; Cheek y Smith, 1999), el rendimiento académico y la inteligencia en general (Kelstrom, 1998).

De hecho, fue a principios de los 90 cuando el interés por la relación entre la música y las matemáticas revitalizó. Investigaciones sobre el tema condujeron al llamado “efecto Mozart”, que plantaba como la capacidad intelectual podía ser incrementada escuchando música de Wolfgang Amadeus Mozart. Experiencias con estudiantes universitarios que escucharon música de Mozart durante diez minutos antes de una tarea, puntuaron 8-9 puntos por encima en CI (espacial) que los que hicieron ejercicios de relajación o del grupo control. Este efecto sólo dura de 10 a 15 minutos, pero permite vislumbrar que determinadas acciones mentales relacionadas con el espacio (como

CAPÍTULO 9. MÚSICA, GESTO Y MOVIMIENTO

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona

M. Eugènia Arús Leita, Universitat de Barcelona

Albert Batalla Flores, Universitat de Barcelona

Música, danza y movimiento: analogías estructurales

De las ideas que asocian música con dominios no auditivos, la noción de que la música representa analogías físicas, particularmente humanas es probablemente la más antigua y la más influyente. Algunas analogías entre parámetros musicales y de movimiento los encontraríamos en el *tempo* o tasa de ataque, que estarían asociados con velocidad, cambios de altura asociados con ascenso o descenso espaciales y de la distancia, y a intensidad asociada tanto con la distancia como con el nivel de energía de un movimiento (Eitan y Granot, 2006).

La danza y la música comparten muchos elementos, es posible ver la danza como una metáfora de la música y viceversa (Duerden, 2007). La relación sonido-imagen en la música y la danza crea una dinámica de desarrollo mutuo. La música muestra el movimiento sin el objeto que se mueve. En cambio la danza se encarga de hacer visible de alguna forma el sonido y el silencio. A lo largo de la historia música y movimiento han sufrido diferentes sinergias, no siempre han guardado la misma relación, se han necesitado, sí, pero el ímpetu del ser humano por potenciar la personalidad artística de cada una de ellas ha hecho que, constantemente, se haya ido modificando su dependencia. Se podría decir que dicha relación ha sido negociada en los diferentes periodos de la historia del arte (Colomé, 2007), apareciendo así distintas fórmulas que personifican coreógrafos y compositores. Conceptos como simbiosis, subordinación, independencia o acompañamiento han salido a la luz en los diferentes debates surgidos en busca de una definición artística del sonido en movimiento o del movimiento hecho sonido.

Mientras Marmallé (Markessinis, 1995) definía la danza como un armonioso deslizarse subordinado a la música y al éxtasis o para Gautier era el ritmo mudo o la música visible, en otras épocas ha transitado por terrenos autóctonos en los que muy bien podía existir sin ella, así la describe Paul Valéry *“la danza es la metamorfosis en acción”* (cit. en Markessinis, 1995:15).

Si hiciéramos un breve repaso a la historia (Colomé, 2007) cuatro grandes periodos -clásico, romántico, el muy especial de los Ballets Rusos y el moderno- cons-

CAPÍTULO 10. ASPECTOS SIMBÓLICOS DEL ESTILO Y GÉNERO MUSICALES

Josep Gustems Carnicer, Universitat de Barcelona
Carolina Martín Piñol, Universitat de Barcelona
Oriol Brugarolas Bonet, Universitat de Barcelona
Ana Portela Fontán, Universitat de Barcelona

Estilos y géneros como aglutinadores de símbolos

Consideramos estilo una característica que es común y consistente a lo largo de un corpus de música (Temperley, 2004), o modelos recurrentes que identificamos automáticamente, creando “diccionarios” que distinguen unos estilos de otros (Rolland y Ganascia, 2000). Algo parecido ocurre cuando hablamos de Arte, si estimamos que en este contexto, solemos llamar “estilo” (en el sentido de “estilo de época”), justamente a este fenómeno que consiste en que en cada época artística pesa un lenguaje formal común (Hatje, 1981).

En realidad, igual que ocurre en el caso de la música, “bajo condicionamientos fundamentalmente afines surgen obras semejantes, y nadie puede negar o ignorar la historicidad de su origen: todo lo que va creado de la mano del hombre lleva, visiblemente el sello de la época en que se engendró; todo lo que el hombre crea en una situación histórica dada y concreta lleva el cuño de ésta. Lo vemos en todo: desde un utensilio a una herramienta de trabajo hasta la imagen de la divinidad; desde la moda en el vestido o el calzado hasta un tempo; desde la danza ritual hasta la poesía lírica o un género dramático menor como la farsa” (Hatje, 1981:19).

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, a parte del “estilo” referido al conjunto de características que ayudan a clasificar a través de sus características más comunes, el estilo personal de un artista puede diferenciarse del general de su época, e incluso, hasta cierto punto contraponerse a él; puede responder de un modo matizado, más o menos personalmente, a las cuestiones que constituyen la norma en su situación concreta y determinada. El artista logra así su estilo propio y personal en contraposición de sus predecesores y coetáneos con los que compite. Así, esta manera, aquellos rasgos particulares, aquella esencia que define al autor y que lo hace reconocible, aquel modo o carácter que un artista crea en todas sus obras (Morales, 1985) pasaría a ser reconocible como un elemento resultado de la cristalización de un pensamiento suficientemente maduro (Borrás, Esteban y Álvaro, 1996).

EPÍLOGO

Más allá del símbolo

Joan Marimón, ESCAC

Algunos de los cineastas que mejor conocen la música, para ser exactos el *poder* de la música, la rechazan. El director Eric Rohmer, por ejemplo, autor del texto “De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de profundidad en la música” no ha introducido ni una sola nota de acompañamiento extradiegético en sus cincuenta y tres películas. Igual que Robert Bresson. O que Stan Brakhage, que incluso renuncia a cualquier tipo de audio. Estos cineastas obran desde el profundo respeto a la relevancia de la música, que puede crear estructuras que subordinan la imagen, que compite en protagonismo con el resto de elementos del arsenal del cineasta, que puede complementar y manipular la emoción desde la impunidad, que puede también marchar en otras direcciones narrativas creando significados que el espectador tiene que descifrar. La música en el audiovisual puede llegar a ser demasiado importante, tal como percibió Alfred Hitchcock con la partitura de Bernard Herrmann para *Psicosis* (*Psycho*, 1960), renunciando después a cualquier columna musical en su siguiente film, *Los pájaros* (*The birds*, 1963).

Una nueva aplicación informática que pudiera analizar y separar en una narración cinematográfica la emoción que proporciona la música de la que proporciona la imagen a menudo puntuaría la primera por encima de la segunda. De ahí que los cineastas que mejor han entendido los efectos de la música se obsesionen con ella -como Stanley Kubrick rechazando el trabajo del compositor Alex North que él mismo le había encargado para *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) utilizando después temas clásicos y contemporáneos preexistentes-, o bien la *teman* e incluso la eviten.

Ocurre a la vez que la mayor parte de secuencias icónicas del audiovisual están vinculadas a la música, en unas ocasiones de forma discreta, en otras en igualdad de condiciones. Cuando Scottie (James Stewart) consigue hacer resucitar a Judy (Kim Novak) en las formas de la mujer fallecida de la que se había enamorado en el bloque climático final de *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, el soporte musical de Bernard