

Aproximaciones a la dialéctica hegeliana en los corales de Bach

La sección de desarrollo entendida como la transición tonal
argumentativa

Approaches to Hegelian dialectic on Bach chorales
The development section understood as the Argumentative Tonal Transition

Miguel Andrés Pedraza Gualdrón 

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C., Colombia

Artículo de reflexión - PP. 139-155

Recibido: 22/08/2022 - Aceptado: 08/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.487>

RESUMEN

Este escrito presenta una teoría hermenéutica que analiza las relaciones tonales en los corales en tonalidad mayor de Bach, que en la sección inicial presentan un conflicto tonal entre las tonalidades de tónica y dominante. Para este análisis se utilizan los tres momentos de la dialéctica hegeliana: tesis, antítesis y síntesis, los cuales dan cuenta del conflicto en la sección de exposición y de su resolución en la parte de desarrollo, la cual es reinterpretada como la Transición Tonal Argumentativa en donde las tonalidades que allí aparecen sirven como argumentos centrales o decisivos debido a su relación con las tonalidades principales del coral.

PALABRAS CLAVE: conflicto tonal, dialéctica hegeliana, Bach, corales, eje tonal y argumentos decisivos

ABSTRACT

This paper presents a hermeneutical theory that analyzes the tonal relationships in Bach's key major chorales, which in the exposition section present a tonal conflict between the tonic and the dominant keys. For this analysis, the three moments of the Hegelian dialectic are used: thesis, antithesis and synthesis, which show the conflict in the exposition section and its resolution in the development part, which is reinterpreted as the Argumentative Tonal Transition where the keys that appear there serve as neutral or decisive arguments due to their relationship with the main keys of the chorale.

KEYWORDS: tonal conflict, Hegelian dialectic, Bach, chorales, tonal axis and decisive arguments

CÓMO CITAR: Pedraza, M. (2023). Aproximaciones a la dialéctica hegeliana en los corales de Bach. La sección de desarrollo entendida como la transición tonal argumentativa. *Revista Arte y Creación*, 1, 139-155.

El cielo estrellado ofrece una lección de sabiduría a quien sabe observarlo, perderse en él es encontrarse.

Michel Onfray

Introducción

■ Utilizar la dialéctica para referirse a la música o para explicar algunos de sus procesos o eventos no es nuevo en absoluto; de hecho, autores como Moritz Hauptmann (1792-1868) y Hugo Riemann (1849-1919) la usaron, especialmente, para fundamentar parte de sus teorías: la idea de que el proceso esencial de la armonía tonal moderna podía contener en sí mismo, o entenderse, como un proceso dialéctico. Hauptmann, quien se autodenominaba como hegeliano, incluso utilizó los conceptos esenciales de la dialéctica: tesis, antítesis y síntesis, para desarrollar teorías más amplias con el ritmo y la armonía (Bent, 1987, p. 30). Para Riemann el proceso cadencial completo de T-S -I64-D -T se podría explicar a la luz de estos tres momentos: la tónica sería la tesis, el movimiento de subdominante a I64 sería la antítesis y la dominante resolviendo a la tónica sería la síntesis (Wuench, 1977, p. 109). Otros autores, como el musicólogo Ernst Bloch (1885-1977), consideran que la música en sí misma se mueve a través de procesos contradictorios y, por lo tanto, es precisamente la dialéctica, y no la matemática, sobre la que se fundamentan los procesos musicales tonales (1985, p. 193). Para Bloch, al igual que para autores como Adorno (1903 - 1969), Schoenberg (1874 - 1951) y los ya mencionados, el modelo musical que mejor expresaría el proceso dialéctico hegeliano se encuentra en la sonata beethoveniana, ya que esta encarna, de forma explícita, una contradicción o conflicto entre dos temas y tonalidades en la sección de *exposición*, que al final, en la *reexposición*, debe resolverse en favor de la tonalidad primigenia a manera de síntesis.

Este escrito lidia con los procesos y conceptos de la diada esencial de la música tonal moderna: el eje tonal de tónica y dominante, tanto en lo armónico como las tonalidades que, al igual que en la forma sonata, se presenta un conflicto entre las dos tonalidades principales que se corresponden con el mismo eje tonal. Sin embargo, el repertorio que se estudia es anterior a la filosofía hegeliana y, por lo tanto, no busca demostrar una relación directa entre las ideas de Hegel y la música de Bach, sino evidenciar cómo la música de Bach, en especial sus corales en tonalidad mayor, son un tipo de antecedente que expresa lo que luego se haría evidente en la música del centro de Europa en el siglo XIX. La conexión con Hegel surge de sobreponer y contrastar los preceptos

ontológicos de la filosofía hegeliana con los procesos tonales que se evidencian en la música de Bach, la cual fue compuesta al menos medio siglo antes de que naciera el filósofo alemán.

Adicionalmente, es importante decir que este escrito es el resultado de investigación que da cuenta de un proyecto iniciado por el autor cuando realizaba su maestría en teoría de la música en Temple University, Filadelfia y en su trabajo docente en la Universidad Javeriana de Bogotá, a cargo del curso de Literatura y Materiales de la Música I, donde se trabajan a profundidad los corales de Bach. Este trabajo refleja lo expuesto en las V Jornadas de Investigación y Creación Musical de la Universidad de Cundinamarca, las cuales se llevaron a cabo en el segundo semestre de 2021, en donde se presentaron, de forma anticipada y resumida, las ideas principales de esta tesis.

Dicho esto, este escrito se propone exponer, en primer lugar, algunas ideas generales de la dialéctica como concepto a lo largo de la historia hasta llegar a Hegel, para atender por qué es esta y, los tres momentos en los que podrían conectarse con los procesos que ocurren en la música tonal moderna, especialmente, con los procesos tonales dentro de los corales mayores de Bach. Luego se abordarán los fundamentos que buscan explicar las relaciones tonales que se presentan en los corales de Bach y que están en tonalidad mayor, en la sección de *exposición* (presentación tonal), explicitan un *conflicto tonal ideal* entre la tónica principal del coral y su dominante. El hecho de denominar este conflicto como *ideal* deviene de su conexión directa con el eje tonal, el cual se configura como la esencia de la música tonal moderna y es la principal diferencia con otras músicas tonales no centradas en la progresión armónica. También se brindará evidencia de cómo la sección de *desarrollo* funciona como una Transición Tonal Argumentativa (TTA), en donde las tonalidades expuestas allí sirven como argumentos tonales que, de forma directa, resuelven el conflicto tonal en favor de la tónica principal, que se configura como la síntesis del proceso. No intenta decirse que sea la única función dentro del proceso musical completo, sino solo una de sus funciones desde el punto de vista de los tres momentos de la dialéctica: tesis, antítesis y síntesis.

La dialéctica: ser y no-ser, el movimiento en acción

Así como la música es movimiento, la dialéctica está en esencia basada en el movimiento, el cambio y la transformación. De acuerdo con Gadamer, para Hegel la dialéctica es el movimiento en sí mismo o, en otras palabras, el movimiento es la dialéctica de los seres, las cosas y las ideas (Gadamer, 1976, p.

13). Por esta razón es que lo primero que concierne a la dialéctica es el movimiento; más aún, siendo la dialéctica el movimiento mismo, es también el movimiento de ideas contrarias u opuestas. De acuerdo con algunos pensadores contemporáneos como Pinto y Blair, el objetivo final de la dialéctica, entendida como método de razonamiento, es el de resolver justamente una oposición o desacuerdo entre dos ideas o tesis contrarias (Pinto, 2001) y (Blair, 2003). Este propósito simple, sin embargo, no es tan simple si tenemos en cuenta que los dos argumentos opuestos pueden ser, en realidad, dos lados de la misma moneda, es decir, que el conflicto se da entre opuestos que hacen parte del mismo objeto o idea.

Para Kant la dialéctica es una ilusión, ya que se reemplaza el contenido con la forma, ocultando la realidad que, en la esfera de la razón, es imposible de agarrar, debido a que la contradicción no tiene una resolución lógica pues la razón misma bien puede argumentar de forma lógica en favor de cualquiera de los contrarios (Kant, 1872). Esto hace de Kant un precursor de la dialéctica negativa, que posteriormente desarrollaría el filósofo alemán del siglo xx, T. Adorno, debido a que, en los términos de la razón, la esfera *noumenal* sobrepasa la experiencia sensorial y hace que todo sea imposible de asir, y por lo tanto no es posible tener una síntesis positiva definitiva que se decante en favor de alguno de los contrarios.

Por otro lado, Hegel trabaja sobre esta idea kantiana con el fin de encontrar una razón positiva en el proceso de 'llegar a ser' como parte de la idea del concepto mismo. Para este, el proceso en sí mismo es parte de la realidad, por lo que forma y contenido llegan a ser la misma cosa que no puede ser disuelta, sino que debe ser entendida como una unidad. Por tanto, la dialéctica es un proceso que llega a ser un método de pensamiento que busca asir la verdad de cada cosa. De acuerdo con Gadamer, hay tres elementos esenciales para el método dialéctico hegeliano: primero, el pensamiento es pensar acerca de alguna cosa en sí misma (*Ding an sich*); segundo, el pensamiento es pensar a la luz de determinaciones contrarias; y tercero, la unidad de las determinaciones contrarias es superada por la unidad en sí misma, la cual es una forma positiva de resolver el conflicto entre los opuestos (Gadamer, 2000).

Michael Foster también apoya esta idea argumentando que estos tres elementos no son solo tres partes, sino tres momentos en los que el segundo es el momento dialéctico por excelencia, ya que es cuando el objeto enfrenta a su contrario. Así, el estado final sería el momento especulativo en el que el conflicto es resuelto en una forma positiva, la lucha entre el ser y su opuesto: el

no-ser, se decantaría, de forma positiva, en el ser mismo; este final es llamado por Hegel "el momento de la Razón Positiva" (Forster, 1993, p. 132). En resumen, estos tres elementos o momentos esenciales de la dialéctica pueden ser agrupados en tres conceptos: tesis (*Satz*), antítesis (*Gegensatz*) y síntesis (*Übereinkunft*), aunque es verdad que existe una gran disputa entre los hegelianos sobre si realmente Hegel usó estos tres términos al mismo tiempo.

En síntesis, la tesis que se desarrollará en el siguiente apartado de este escrito y busca apoyarse y relacionar de forma explícita, esa idea hegeliana de que existe una razón positiva o síntesis con el proceso tonal intrínseco que ocurre dentro del objeto esencial de la música tonal moderna: el eje tonal. Objeto que a la luz de diversas interpretaciones bien podría entenderse como proceso, es decir, como interacción o combinación de dos objetos distintos, pero que, abordado como concepto fundamental, es posible hablar de él como una unidad que contiene elementos contrarios, aunque complementarios, y necesarios para ser la base estructural sobre la que se trazó una línea divisoria entre las músicas tonales antiguas (modales) y la música tonal moderna. Además, la propuesta no se queda en el nivel de lo armónico, sino que busca explicar cómo las relaciones entre tonalidades en los corales en tonalidad mayor de Bach, pueden ser entendidas desde el método dialéctico hegeliano en el que los tres momentos de tesis, antítesis y síntesis se hacen evidentes en el tiempo y en la realidad pragmática de la obra coral, y no son simples conceptos estáticos, abstraídos y reinterpretados a la luz de los preceptos de la dialéctica misma.

El eje tonal: la molécula básica de la música tonal

Si se hiciera un parangón entre la estructura básica de la vida y el elemento esencial para la música tonal, se encontraría que la molécula del adn y su doble hélice es para la biología lo que el eje tonal y su doble componente es para el sistema tonal. De alguna manera en el eje tonal están contenidas las características básicas y esenciales para construir un nuevo *ser* dentro de un marco completamente tonal. Estas características surgen de entender, a la luz de la ontología hegeliana, el comportamiento del doble componente que estructura al eje tonal: la tónica y la dominante. Visto desde la dialéctica, el eje tonal se comporta como un ser que en sí mismo contiene a su contrario, ya que el primero representa el reposo (tónica-tesis) y el segundo la tensión (dominante-antítesis), el cual, desarrollado en el tiempo, genera la progresión armónica que debe conducir a un nuevo reposo o estado de distensión o de descarga (tónica-síntesis).

En la figura 1 se ve este proceso circular, en el que la síntesis: la tónica, puede ser considerada como el inicio de un nuevo proceso dialéctico, al convertirse ella misma, en una nueva tesis que podría dar inicio a un nuevo proceso armónico. Resulta evidente el parecido que tiene este proceso con la idea del eterno retorno, planteada por primera vez por los estoicos, para luego ser desarrollada por filósofos como Schopenhauer (1788 - 1860) y Nietzsche (1844 - 1900) y que, en esencia, sintetiza la idea de que en la naturaleza y en el universo los procesos se dan de manera cíclica en la que la muerte no es el final sino un nuevo inicio. Inevitablemente, la tónica representa ese estado al cual se suele retornar de forma continua y persistente en la música tonal moderna, especialmente después de haber transitado por un camino armónico que ha acumulado estrés progresivamente y que, después de haber tocado su punto máximo de tensión, busque explotar de forma controlada y fluida para así retornar a su estado básico y primario: la relajación y el reposo.



Figura 1. Proceso dialéctico en el eje tonal

Fuente: elaboración propia

Este escrito parte de la base de que este proceso dialéctico es en cierto sentido *natural*, aunque esté anclado y soportado por hechos y fenómenos culturales propios del centro de Europa; esto significa que los conceptos de reposo y tensión pueden evidenciarse en la naturaleza, aunque su consolidación conceptual se haya dado como parte de un proceso histórico de Occidente. Natural porque el intervalo disonante de tritono, propio del acorde de dominante con séptima, provoca una sensación de tensión disonante que parece invitar a buscar una resolución en un intervalo consonante de 3a o 6a, el cual es esencial al acorde de tónica.

Histórica y geográficamente su origen se puede ubicar en la Europa de los siglos XIV, XV y XVI (o incluso antes), en donde emergieron con claridad los primeros conceptos que dieron forma a la idea de armonía; primero y de forma simple en el sistema tonal antiguo (la música modal), para luego consolidarse y afirmarse dentro del sistema tonal moderno.

Tomando como punto de partida este proceso que ocurre en el nivel de los acordes (nivel armónico), y el cual es esencial a la música tonal¹, se pretende hacer una interpretación de las relaciones tonales (varios centros tonales) que ocurren en los corales en tonalidad mayor de Bach, trasladando el proceso *natural* a uno que podría ser entendido como *ideal*, ya que es un reflejo aumentado, aunque intencionado y racional, de lo que ocurre por inercia en el nivel de los acordes. Esto implica que la relación tónica-dominante-tónica, que ocurre en una progresión armónica, también puede encontrarse en el nivel tonal² de una obra musical. En este sentido, se puede afirmar que en la exposición se presentan las dos tonalidades antagónicas (al menos idealmente) y esenciales del proceso: la tónica y la dominante. Luego, en la reexposición, esta oposición parece resolverse de forma simple e inevitable en la tonalidad principal o primaria: la tónica. Esto nos remite de inmediato a Schenker y su estructura fundamental o *Urzats*, la cual es representada a través de una figura en la que se conjugan contrapunto y armonía en un evento simple que por su sencillez resulta maravilloso.



Figura 2. Urzats o estructura fundamental en el análisis schenkeriano

Fuente: elaboración propia

De hecho, este es el procedimiento que normalmente se presenta en prácticamente todas las piezas tonales desde el Renacimiento, que se sustentan en el eje tonal. Sin embargo, lo que en el nivel armónico ocurre debido a la inevitabilidad que genera la tensión natural entre tónica y dominante, en el nivel tonal se presenta a través de un planteamiento racional, artificial o inventado, que implica que el conflicto entre las dos tonalidades debe dirimirse a través de un

-
- 1 Si bien el concepto de música tonal ha evolucionado en diversas direcciones, especialmente en el siglo xx, aquí se hablará de esa música tonal que normalmente se asocia con el periodo de la práctica común y que aún hoy existe, especialmente, en mucho de los géneros del ámbito popular, comercial y folclórico.
 - 2 Se utilizará el concepto tonal especialmente para referirse a eventos que ocurren en el nivel de las tonalidades, y no de los acordes, el cual se llamará nivel armónico.

proceso tonal argumentativo en el que otras escalas o centros tonales, que le son cercanos a la tónica, deben participar activamente con el fin de contribuir en la resolución del conflicto que, inevitablemente, siempre favorecerá a la tónica³.

El conflicto tonal ideal: la racionalización de un proceso natural

La relación tónica-dominante, ya no en el nivel armónico sino en el tonal, se entiende como la expresión de un conflicto entre dos centros tonales que, ideal o artificialmente, representan o reflejan racionalmente lo que ocurre en la relación armónica del nivel de los acordes. Este conflicto deberá ser resuelto en algún momento durante el transcurso de la obra, usualmente en la zona de Transición Tonal Argumentativa (TTA); pero su conformación se hará evidente al final de la pieza cuando tonalmente la obra regrese a la tónica principal. Como se dijo anteriormente, se considera que este conflicto es ideal, ya que deviene del conflicto natural que existe entre los dos componentes del eje tonal en el nivel de los acordes. Vale la pena aclarar que en el nivel armónico la resolución del conflicto se produce casi de forma instantánea, debido a que la misma sensación que construye el antagonismo, es la misma que obliga a encontrar su resolución, es decir que cuando se conforma el acorde tensional de dominante con séptima, al mismo tiempo se intuye la resolución que conduce hacia un nuevo reposo, pues la dominante contiene el elemento generador del conflicto, pero a la vez es quien direcciona y conduce su propia resolución.

El conflicto tonal ideal, por el contrario, al no ser un producto directo de las relaciones armónicas, sino que pone en discusión dos objetos armónicamente cerrados, no tiene la resolución incorporada al conflicto mismo, sino que esta debe ser trabajada a través de un proceso en el que otras tonalidades entran en juego como argumentos tonales bien en favor de la tesis o de la antítesis (o de ambas) para que al final ocurra la confirmación tonal en la tónica, al igual que en el nivel armónico. De esta manera la obra completa es un evento cerrado que

3 Aunque teóricamente es posible tener una resolución del conflicto tonal en favor de la dominante, esto iría en contravía de la regla o norma de que una pieza debe empezar y terminar en la misma tonalidad. El procedimiento en el que una obra concluye en un centro tonal distinto al que empezó sólo empezó a usarse con regularidad en piezas tonales del final del Romanticismo y en el siglo xx. En la época de la práctica común no parecía *lógico* que una obra musical no retornara a la estructura diatónica original.

puede reducirse, tal y como lo expresó Schenker, a un proceso que va de la tónica a la dominante, para finalmente regresar a la tónica.

¿Pero cómo pueden resolver el conflicto tonal ideal las tonalidades que aparecen en la Transición Tonal Argumentativa? Si lo que se pretende es entender el proceso tonal como un movimiento dialéctico, resulta inevitable tener argumentos que busquen resolver el conflicto de forma lógica y ordenada y que no recurran al modelo de la inevitabilidad circular y cerrada de la obra artística de Occidente, sino que por el contrario, busquen demostrar cómo se llega a la síntesis a través de una discusión argumentada en la que las relaciones directas de las tonalidades del TTA con las tonalidades del conflicto se entienden como argumentos que pueden favorecer tanto a la tesis como a la antítesis. La siguiente tabla da cuenta de estas relaciones tonales y cómo se deben interpretar las tonalidades posibles del TTA como argumentos tonales. Para este ejemplo se utilizará la tonalidad de do mayor como la tónica principal de una posible obra musical.

En la primera columna se muestra un coral en donde se presenta el conflicto tonal ideal entre do mayor y sol mayor. La segunda columna muestra las tonalidades posibles que podrían ocurrir en la TTA; aquí las tonalidades son entendidas como argumentos tonales que, dentro del proceso dialéctico, sirven como apoyos argumentativos tanto para la tesis como para la antítesis. Allí

Tabla 1. Relaciones tonales y cómo se deben interpretar las tonalidades posibles del TTA

Presentación Tonal	Transición Tonal Argumentativa	Confirmación Tonal
Do mayor: Tónica (Tesis)	Argumentos Neutrales: La menor: vi/T y ii/D	Do mayor: Tónica (Síntesis)
Sol mayor: Dominante (Antítesis)	Mimenor: iii/T y vi/D	
(Conflicto Tonal Ideal)	Argumentos Decisivos (Resolución Tonal): Re menor: ii/T y ζ v/D? Fa mayor: IV/T y ζ VIIb/D?	
	Argumentos neutrales o decisivos: Do mayor: I/T y IV/D Sol mayor: V/T y I/D	

Fuente: elaboración propia

pueden aparecer argumentos neutrales que no contribuyen a resolver el conflicto tonal, debido a que pueden relacionarse cercanamente con ambas tonalidades; así, la tonalidad de la menor está relacionada tanto con do mayor como su sexto grado, al igual que con sol mayor que es su segundo grado. Lo mismo sucedería con la hipotética modulación a la tonalidad de mi menor, ya que es el tercer grado de la tónica y el sexto de la dominante. Es decir, que como argumentos estas dos tonalidades son neutrales y no decisivas o resolutivas. Por el contrario, tonalidades como re menor y fa mayor solo pueden relacionarse cercanamente con la tónica do mayor y no hacer parte de los grados de la escala de la dominante de sol mayor, y por lo tanto, no están relacionados directamente. Estas tonalidades se denominan argumentos decisivos y su función es la de resolver el conflicto tonal ideal en favor de la tónica principal.

Aunque no es tan usual que las tonalidades que hacen parte del conflicto tonal sean repetidas en la TTA, la peculiaridad histórica de los corales consiste en que tienen raíces muy anteriores al sistema tonal moderno, suelen presentar melodías (*cantus firmus*) que obligan a direccionar tonalmente algunas de las frases de nuevo a la tónica o a la dominante. Estas tonalidades pueden ser vistas de dos formas, como argumentos neutrales, dado a que ambas tonalidades están contenidas en su contraria, es decir, la dominante es el quinto grado de la tónica y la tónica es el cuarto grado de la dominante, o como argumentos decisivos que ayudan a dar mayor énfasis a alguna de las dos tonalidades del conflicto. Por supuesto, la inclinación en favor de un tipo de interpretación sobre otra dependerá del contexto específico en el que se desenvuelve el coral.

Lo que es importante de esta teoría es que busca predecir lo que ocurre en la TTA del coral cuando en la presentación tonal ocurre el conflicto tonal ideal. En las obras en tonalidad mayor en las que Bach no se basa en una idea musical antigua sino en sus propias ideas, lo que suele ocurrir en la presentación tonal es que la primera modulación es precisamente hacia la dominante casi que, de forma obligada e inevitable, pero en los corales existe un grupo en los que el *cantus firmus* no permite tener al menos una cadencia en la dominante y, en algunos casos, la melodía se dirige hacia otros grados como el IV o el VI. En todo caso, esta teoría lidia con los que sí permiten hacer el conflicto para poder hacer la predicción de la resolución tonal en la TTA. Sin embargo, antes de ver el análisis directo de la teoría en algunos corales de Bach, es importante anotar que existen casos en los que Bach armoniza la melodía tratando de crear el conflicto tonal ideal, aunque ésta no esté direccionada hacia la dominante y, en

esos mismos casos, intenta hacer la resolución en la ΠA , tal y como se predice en esta teoría⁴.

A continuación, se analizarán 4 corales en los que se evidencia de forma explícita la aparición del conflicto tonal ideal y cómo se produce la resolución a través de algún argumento decisivo en la ΠA . Los ejemplos serán los corales 9 en sol mayor, 2 en la mayor, 4 en mi mayor y 35 en la mayor⁵; todos ellos, de alguna manera, están organizados siguiendo un orden que va de lo más simple a lo más complejo, entendiendo que la complejidad o simpleza están relacionados a las posibilidades o facilidades que ofrece el *cantus firmus* para realizar las modulaciones a las tonalidades que se proponen como parte del conflicto.

Análisis en los corales: *la evidencia*

El primer ejemplo es el coral 9 en sol mayor, el cual presenta un *cantus firmus* que contiene los elementos precisos para que la teoría pueda confirmarse de forma absoluta. Por otro lado, el último ejemplo es el coral 35 en la mayor que, de forma opuesta, es un modelo melódico que no permite tener una resolución tonal precisa a través de la modulación a uno de los argumentos decisivos; sin embargo, este ejemplo se considera el modelo que mejor sustenta esta teoría, ya que Bach toma una decisión inesperada que dirige el coral a una resolución tonal antes de conducirse a la parte final del coral en donde se confirma a la mayor como la síntesis del proceso dialéctico.

Este coral presenta una melodía que claramente permite hacer el conflicto tonal ideal en la presentación tonal, ya que empieza en sol mayor (tesis) y se dirige hacia re mayor (antítesis) en la primera frase, en donde hace una cadencia auténtica perfecta. La segunda frase retorna a sol mayor y de esta manera se cierra la primera sección de forma cerrada. En la ΠA se presentan dos tonalidades o argumentos tonales de distinto tipo, primero aparece la tonalidad de la menor que actúa como argumento decisivo ya que su relación cercana es con sol mayor y no con re mayor. Esta frase es la resolución del conflicto tonal ya que después aparece un argumento neutral: mi menor, que cumple una función más expresiva y climática dentro del coral. Al final, en la sección de confirma-

4 Un ejemplo de eso es el coral 11 en do mayor de la edición Breitkopf and Härtel Edition.

5 La numeración de todos los corales a exponer corresponde a la edición Breitkopf and Härtel Edition.

The image shows a musical score for a chorale in G major, BWV 248/12. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Presentación Tonal (cerrada)' and contains the first two phrases. The second system is labeled 'Transición Tonal Argumentativa' and contains the next two phrases. The final phrase is labeled 'Confirmación Tonal'. The score includes various annotations: 'Tesis/Tónica' (G), 'Antítesis/Dominante' (B), 'Conflicto Tonal Ideal' (a box over the first two phrases), 'Resolución Tonal' (a box over the third phrase), 'Síntesis/Tónica' (G), and several 'CAP' (Cadencia Armónica) labels in different colors (blue, red, orange, green) indicating specific harmonic resolutions. The key signature is one sharp (F#).

Figura 3. Análisis dialéctico del coral 9 en sol mayor, *Ermuntre dich, mein schwacher Geist BWV 248/12*
 Fuente: elaboración propia

ción tonal, aparecen dos frases en sol mayor que se configuran como la síntesis de este proceso dialéctico. Así pues, este coral es el modelo “perfecto” que permite demostrar, de forma exacta, la relación que existe entre la aparición de un conflicto entre la tónica y la dominante y su resolución, a través de una tonalidad que sólo puede relacionarse cercanamente con la tónica. Sin embargo, entendiendo que es la melodía la que sugiere las llegadas tonales, la perfección de este ejemplo se ve debilitada, debido a que las decisiones armónicas que toma Bach son las que sugiere la melodía.

El segundo ejemplo es un caso similar al anterior, pero a diferencia de este, tiene una presentación tonal abierta que, claramente, le da un mayor énfasis a la antítesis (dominante) al tener las dos cadencias de la presentación tonal en la tonalidad de la dominante en mi mayor. Es decir que el conflicto tonal ideal es expuesto, pero dándole un mayor peso o fuerza a la tonalidad secundaria de coral. Sin embargo, como se observa en la figura 4 la primera frase de la TTA está nuevamente en *la* mayor y de alguna manera este argumento neutral trata de equilibrar las cargas entre las tonalidades en conflicto.

La resolución, sin embargo, aparece en la cuarta frase cuando se modula a si menor, ya que esta tonalidad sólo puede relacionarse directamente con la tónica principal. Al final, al igual que en el coral 9, aparecen dos frases que sirven como confirmación tonal de este proceso dialéctico. Si bien en la sección inicial la melodía tiende a favorecer a la dominante en detrimento de la tónica debido a sus movimientos dirigidos hacia la nota mi, este coral sigue siendo un ejem-

Presentación Tonal (abierta)

Tesis/Tónica Antítesis/Dominante TTA

Transición Tonal Argumentativa Confirmación Tonal

Figura 4. Análisis dialéctico del coral 2 en la mayor, *Ich dank dir, lieber Herre BWV 34.7*
Fuente: elaboración propia

plo que, similar al coral 9, se configura como un modelo que permite apoyar la teoría debido a que la melodía sugiere las direcciones tonales hacia las que debe dirigirse la armonía.

El tercer ejemplo es un caso en el que Bach toma una decisión tonal que ya no es una sugerencia absoluta de la melodía, sino que es una decisión que hace que el coral se dirija a una tonalidad que resuelve el conflicto a través de un argumento decisivo, pese a que la tonalidad sugerida por la melodía era la de la tónica principal y no la del segundo grado. Sin embargo, se podría afirmar que en este coral (figura 5) la decisión no resulta forzada debido a que, al menos en teoría, la dirección tonal y cadencial escogidas son opciones posibles para ese movimiento melódico.

Presentación Tonal (abierta)

Tesis/Tónica Antítesis/Dominante

Transición Tonal Argumentativa Confirmación Tonal

Figura 5. Análisis dialéctico del coral 4 en mi mayor, *Es ist das Heil uns kommen her BWV 86/6*
Fuente: elaboración propia

La frase en cuestión es la número 4, allí puede verse una llegada a sol# en un contexto melódico en el que la tonalidad que se sugiere es mi mayor; de hecho, al cantar el fragmento la sensación tonal que se produce es la de estar en mi mayor y no en ninguna otra tonalidad. Sin embargo, la decisión de Bach es la de hacer una semicadencia en fa# menor, tonalidad que resulta ser el argumento decisivo en favor de mi mayor. Este hecho, es una prueba que da respaldo a la teoría que aquí se está exponiendo, ya que el compositor se decanta tonalmente por una tonalidad que no era sugerida desde la melodía, sino que cumple con la función de resolver el conflicto tonal ideal. Un rasgo llamativo adicional de este coral, es que en la presentación tonal, no sólo aparecen las dos tonalidades del conflicto, sino que la primera cadencia está en el cuarto grado, la mayor, y no en la tónica; sin embargo, este hecho se produce porque la melodía se dirige hacia esa nota y el compositor se ve obligado a armonizar de esta manera y de ninguna manera afecta la comprensión del conflicto tonal ideal, ya que el conflicto deviene de la relación 'natural' de la tónica y la dominante en la conformación del eje tonal. El cuarto grado, visto desde la perspectiva de las funciones armónicas suele estar asociado a la tónica y normalmente hace parte del proceso de prolongación de tónica a través de una relación que suele ser entendida como plagal, la cual es parte fundamental de la música tonal antigua cuando se usaban principalmente modos como el frigio y el mixolidio. Si bien no es la única función del cuarto grado, como tonalidad es un grado que está cercanamente relacionado con la tónica y no con la dominante, ya que la nota fundamental del acorde no pertenece a la escala que surge desde la dominante.

El último caso, como se dijo anteriormente, es el que se considera el modelo perfecto de validación de esta teoría, ya que la melodía está construida para que en la presentación tonal exista contundentemente el conflicto tonal ideal entre la mayor y mi mayor, pero en la única frase de la TTA no es posible tener una cadencia que se dirija hacia un argumento decisivo. La tercera frase, de hecho, sugiere una semicadencia en la tónica principal que podría ser interpretado de dos formas de acuerdo con los discursos y diseños tonales que aquí se están exponiendo: primero que es un argumento decisivo, ya que es la tónica principal y por lo tanto debería considerarse como la mejor forma de resolver el conflicto en favor de sí misma. Sin embargo, de acuerdo con lo que se ha expuesto aquí, esta tonalidad presenta una ambigüedad evidente y es que también es una tonalidad cercana a la dominante (antítesis) y, en ese sentido, no es una forma totalmente contundente de favorecer a la tónica principal. Lo segundo es que al sólo tener una frase de desarrollo que debe armonizarse en la tónica inicial, no habría un verdadero desarrollo tonal que corresponda con el estilo y las técnicas con las que este compositor suele trabajar y desarrollar sus composiciones.

Figura 6. Análisis dialéctico del coral 35 en la mayor, *Gott des Himmels und der Erden*
Fuente: elaboración propia

La figura 6 muestra cómo Bach decide resolver verdaderamente el conflicto a través de un argumento decisivo que parece más un mero énfasis al segundo grado (dominante secundaria), que una modulación a si menor. El conflicto tonal ideal entre la mayor y mi mayor es expuesto claramente en la presentación tonal, pero ante la posibilidad de hacer una cadencia en si menor (ii) o, incluso, en re mayor (IV), el compositor acude al recurso de usar el segundo grado como una tonalidad pasajera o breve que también puede ser entendida como énfasis o tonicización. Lo más fascinante de este hecho es que este hecho parece ser una prueba irrefutable de que Bach, consciente de haber presentado el conflicto tonal, buscó una manera de resolver el conflicto tonal ideal con el uso de un argumento decisivo que no tiene su propia llegada cadencial, pero que sí contiene su propio eje tonal comprimido en el primer pulso de la frase final del coral. Podría llegar a pensarse en una ornamentación excesiva, por parte del compositor, el hecho de incluir esa insinuación a otra tonalidad justo en la frase de reexposición, pero quizás fue esta la manera escogida para tratar de completar el desarrollo tonal que la frase 3 no le permitió y así, resolver un conflicto tonal desde la perspectiva de esta interpretación dialéctica de las relaciones tonales.

Finalmente, tal y como se dijo en la introducción, este es un avance investigativo de un proceso más largo en el que esperan refinarse muchos de los conceptos expuestos. Además, la propuesta de esta teoría invita a mirar otros repertorios del mismo compositor en donde, preliminarmente, puede decirse que sí parece haber una conexión dialéctica entre lo que ocurre en una exposición con lo que se presenta en el desarrollo, proyecto que está andando conjuntamente con este, y parte de las conclusiones que surgen del análisis de los corales son per-

fectamente verificables en otros formatos, técnicas y géneros del mismo compositor. De igual forma, otros repertorios posteriores a Bach, especialmente los discursos narrativos de las formas clásicas como la forma sonata y el rondó, son un terreno sobre el cual puede ponerse a prueba esta teoría a la vez que profundizar y depurarse en razón de las características particulares de esos estilos. Para muchos teóricos, musicólogos y músicos es Beethoven, y no Bach, quien mejor evidencia el discurso dialéctico hegeliano; sin embargo, hay suficientes pruebas y argumentos decisivos para demostrar que las relaciones tonales en los corales de Bach son el inicio de un modelo tonal que luego, compositores como Beethoven, Mozart y los románticos, desarrollaron con mayor profundidad y flexibilidad.

Agradecimientos:

Agradecimiento especial a la Pontificia Universidad Javeriana por el apoyo recibido.

Reseña del autor

Miguel Andrés Pedraza Gualdrón es profesor de tiempo completo de la Universidad Javeriana de Bogotá, tiene una maestría en teoría de la música de Temple University en Filadelfia e hizo el pregrado en la Universidad Pedagógica Nacional con énfasis en piano. En 2019 publicó un artículo sobre *El cromatismo en los corales de Bach* en la revista *Pensamiento, Palabra y Obra* de la Universidad Pedagógica Nacional. Actualmente se desempeña como profesor del área de teoría y análisis musical y dirige el semillero de investigación en teoría y análisis de la música llamado Análisis Crítico y Pensamiento Musical, el cual organizó el Primer Encuentro de Teoría y Análisis Musical de la Javeriana durante el primer semestre de 2021.

Contacto: mandrespg@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9249-8672>

Miguel-Andrés Pedraza-Gualdrón is a full-time professor at the Universidad Javeriana of Bogotá. He has a master's degree in music theory from Temple University in Philadelphia and an undergraduate degree at the Universidad Pedagógica Nacional in Bogotá with an emphasis on piano. In 2019 he published an article on "Chromatism in Bach's Chorales" in the *Palabra, Pensamiento y Obra* journal of the Universidad Pedagógica Nacional. Currently, he works as a professor in the area of music theory and analysis and directs the research seedbed in music theory and analysis called Critical Analysis and Musical Thought, which organized the First Meeting of Music Theory and Analysis of the Universidad Javeriana during the first 2021 semester.

Referencias

- Bent, I. (1987). *Analysis*. London: Macmillan.
- Blair, J. (2003). Relation Among Logic, Dialectic and Rhetoric. In H. van Eemeren, J. Blair, C. Willard & A. Snoeck (eds.). *Anyone who has a view: theoretical contributions to the study of argumentation*, (pp. 91-108). Kluwer Academic Publishers.
- Bloch, E. (1985). *Essays on the philosophy of music*. Transl. by P. Palmer. London: Cambridge University Press.
- Burnham, S. (1989). The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form. *Journal of Music Theory*, 33(2), 247-271.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form*. Oxford University Press.
- Christensen, T. (1996). Fétis and Emerging Tonal Consciousness. In I. Bent (ed.) *Music Theory in the Age of Romanticism*, (pp. 37-56). Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. University of California Press.
- Dahlhaus, C. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton: Princeton University Press.
- Dahlhaus, C. (1991). *Ludwig van Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Drabkin, W. (2002). Heinrich Schenker. In C. Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 812-44. Cambridge University Press.
- Forster, M. (1993). Hegel's Dialectic Method. In F. Beiser (ed.). *The Cambridge Companion to Hegel*, (pp. 130-170). Cambridge University Press.
- Gadamer, H. (1976). *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*. Trans. P. Christopher Smith. Yale University.
- Gadamer, H. (1980). *Dialogue and Dialectic*. Trans. P. Christopher Smith. Yale University.
- Geldard, R. (2000). *Remembering Heraclitus*. Lindisfarne Books.
- Harrison, D. (1994). *Harmonic Function in Chromatic Music*. The University of Chicago Press.
- Hepokoski, J. & Warren, D. (2006). *Elements of Sonata Theory*. Oxford University Press.
- Kahn, C. (1979). *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge University Press.
- Kang, C. (1982). *Translation and Annotations of Plato's "Parmenides"*. The Commercial Press.
- Kant, E. (1872). *Critique of Pure Reason*. Trans. J. M. D. Meiklehon.
- Patrick, G. (1889). *The Fragments of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature*. Trans. Ingram Bywater. Press of Isaac Friedenwald.
- Pinto, R. (2001). *Argument, Inference and Dialectic: Collected Papers on Informal Logic*. Kluwer Academic Publishers.
- Salmon, W. (2001). Introduction. In C. Wesley (ed.). *Zeno's Paradoxes*. Hackett Publishing Company, Inc.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the Process of Becoming*. Oxford University Press.
- Swinden, K. (2005). When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music. *Music Theory Spectrum* 27(2), 249-282.
- Wang, N. & Xie, Y. (2006). Dialectics and Practical Wisdom. *Frontiers of Philosophy in China*, 1(2), 245-253.
- Wuench, G. (1977). Hugo Riemann's Musical Theory. *Studies in Music*, 2, 108-124.

