LA FORMA MUSICAL Y EL OYENTE *

Nicholas Cook •

QUODLIBET

I

Machaut, Haydn, Debussy, Bartók... en la música de todos estos compositores se han identificado manifestaciones de la sección áurea o de la serie de Fibonacci, y la lista no está completa ni mucho menos. Pero, ¿qué nos dice el descubrimiento de dichos esquemas de proporciones en sus obras? La respuesta más obvia sería que nos muestra un hecho biográfico: por la razón que fuere, estos compositores decidieron conscientemente planificar su música de esa forma. Una respuesta alternativa sería que el descubrimiento de tales esquemas de proporciones nos habla de procesos compositivos de los que el propio compositor no era consciente: tal vez las piezas "parezcan correctas" a los compositores cuando las longitudes relativas de sus secciones se corresponden con determinadas proporciones matemáticas. Más intrigante que cualquiera de estas respuestas es, sin embargo, la posibilidad de que estos esquemas proporcionales ejerzan algún tipo de influencia sobre la manera en que los oyentes experimentan estéticamente la música, de modo que las piezas "les suenen correctas" cuando sus respectivas secciones guardan tales proporciones. Ahora bien, esta tercera opción plantea un problema que resulta obvio en cuanto nos preguntemos qué es realmente eso de "guardar las proporciones". Pues los oyentes no cuentan las duraciones musicales por segundos, negras o números de compás. Su experiencia del tiempo musical, y, por consiguiente, de las proporciones formales, depende de lo que llene el correspondiente espacio temporal, con lo cual, a diferencia del tiempo del reloj, el tiempo musical es tan

---

* "*Musical Form and the Listener*". Publicado en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Ed. Blackwell, 1987.

* Nicholas Cook ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

subjetivo y tan variable como el contenido musical. Así pues, aunque no cabe duda de que las composiciones en sí puedan dar la sensación de estar bien o mal proporcionadas, esto tiene que ver tanto con los aspectos cualitativos de la música como con los cuantitativos, y ésa es la razón por la cual, cuando las proporciones de una pieza están desequilibradas, es muy probable que al intentar arreglarla se acabe por modificar su contenido, y no sólo cortando unos cuantos compases o añadiendo uno o dos sin más. De ello se deduce, pues, que cuando un crítico alaba una obra por sus proporciones quiere decir que la duración de cada una de sus secciones es apropiada para las cualidades particulares que se experimentan con ella, y no que existe una relación matemática particular entre esas duraciones medidas en segundos, pulsos o compases.

En este sentido, el hecho estético de que al escuchar una pieza tengamos la sensación de que está bien o mal proporcionada es bastante diferente del hecho objetivo de que sus secciones estén elaboradas de acuerdo con un determinado cálculo matemático; confundir estas dos maneras de estar proporcionada una obra musical desemboca en una insostenible reducción de la estética a la mera matemática.[1] En este artículo quiero exponer cómo se ha extendido una confusión de la misma naturaleza en los análisis teóricos de la forma musical, al menos en la medida en que éstos afirman tener algo que decir respecto a lo que el oyente experimenta. Dichos análisis mezclan tesis sobre la estructura objetiva de la música con otras sobre la experiencia estética que el oyente tiene de ella; cuando un analista demuestra la unidad formal de una obra, ni está diciendo simplemente cómo se experimenta esa música ni está simplemente hablando de lo que está patente en la partitura, sino más bien defendiendo o dando a entender que existe algún tipo de conexión entre ambas cosas. Pero, ¿cuál es la conexión exactamente? No hay ninguna respuesta sencilla a esa cuestión. Con todo, es posible distinguir entre dos líneas teóricas principales a la hora de analizar la forma musical; las secciones que siguen tienen por objeto comentarlas.

II

La primera de ellas está representada por las tipologías convencionales de la forma musical de acuerdo con las cuales las diversas categorías formales (sonata, rondó, etc.) se definen como configuraciones predeterminadas de materiales musicales que se repiten, varían o contrastan unos con otros. Estos términos a menudo no guardan ninguna relación que se

[1] Véase el análisis de la proporción que hace Roger Scruton en *The Aesthetics of Architecture*. Londres, 1979; págs. 63-70.

pueda definir con precisión con la estructura objetiva ni del estímulo musical ni de la partitura en sí. Cierto es que una repetición literal es algo que no se puede negar si reaparecen todas las notas en la partitura (aunque sí su relevancia formal); no obstante, identificar un fragmento como una repetición variada implica necesariamente un juicio estético. Podemos considerar que la novena de las *Variaciones sobre un tema de Händel* de Brahms, por ejemplo, ofrece una de las relaciones más tenues con el tema si juzgamos en términos de estructura objetiva; si uno la oye como variación es únicamente porque lo hace dentro del contexto del ciclo de variaciones como conjunto, supliendo la identidad temática ausente en las notas mediante un ejercicio de imaginación auditiva. El hecho de que, en el contexto, se trate de una repetición variada del tema, por lo tanto, es una cuestión de respuesta estética y no sólo de estructura objetiva. En consecuencia, si hemos de recurrir a términos como "repetición variada" -y a los tipos formales que esos términos definen- en el análisis de la respuesta estética a la música, tendremos que entender también que se refieren a algo que el público realmente hace cuando escucha música, a saber: interpretar el sonido de acuerdo con tales categorías. En vista de esto, la forma se define a través de la percepción de los oyentes; ése es el objeto intencionado del proceso de escucha.

¿Hasta qué punto es cierto que, en la práctica, los oyentes escuchan la música pensando en categorías formales tradicionales? Encontramos información a este respecto por medio de un test en el que se pidió a un grupo de oyentes con conocimientos musicales pero con poca experiencia que anotasen el esquema formal de la Sonata op. 49 núm. 2 de Beethoven al tiempo que la escuchaban.[2] La mayoría de estos oyentes ignoraron (o sencillamente no llegaron a percibir) las relaciones entre tonalidades a gran escala, si bien supieron etiquetar las repeticiones de secciones con considerable precisión. Sin embargo, en general no caracterizaron las diversas secciones siguiendo el sistema jerárquico del análisis formal tradicional, de acuerdo al cual se da un contraste estructural entre el primer y el segundo tema, mientras que otros materiales cumplen una función subordinada (de transición o cadencial). Cuando los oyentes intentaron establecer algún tipo de clasificación jerárquica (A1, A2, B1, B2, etc.), las etiquetas que pusieron los distintos oyentes guardaron tan poca relación con las de sus respectivos compañeros como con el análisis formal tradicional del movimiento. Por ejemplo, dentro de la exposición, algunos subrayaron el contraste -no entre el primero y el segundo

[2] Los sujetos en cuestión eran estudiantes de música de primer curso de la Universidad de Hong Kong. Dos de los alumnos habían tocado antes la sonata, pero aparentemente eso no tuvo influencia alguna en sus respuestas. Se pidió a los alumnos que localizasen determinados acontecimientos estructurales en función del número de segundos que habían pasado desde el comienzo de la pieza, para lo cual se les entregaron tablas que marcaban bloques de diez segundos. Se permitió oír la pieza tres veces. El test se llevó a cabo en 1982, y se repitió con otro grupo de alumnos de primer curso, con similares resultados, en 1983.

tema, sino entre estos materiales temáticos y los materiales de transición-, mientras que otros sencillamente escogieron una nueva etiqueta para cada nueva sección que aparecía, de modo que sus análisis no sólo incluyeron secciones A y B, sino incluso D y E. Desde esta perspectiva, la experiencia de una forma sonata, esa forma que el teórico ve como una pirámide cerrada y compacta de relaciones formales que representa las progresivas subdivisiones del movimiento en tanto que todo unitario, aparentemente fue la de una sucesión abierta y lineal de unidades discretas.

Por supuesto, es posible instruir al público acerca de cómo percibir una sonata ajustándose a las categorías de descripción formal tradicionales; algunos experimentos publicados[3] demuestran que es fácil entrenar a los oyentes a hacerlo. Pero esos experimentos también indican que incluso esos oyentes que poseen los conocimientos necesarios en la práctica no escuchan de esa manera sino cuando se les pide expresamente que lo hagan; en otras palabras, escuchar buscando la forma (tal y como se entiende según esta definición tradicional) no es una forma de disfrute estético normal. También hay que decir que este resultado negativo no tiene por qué significar que es una futilidad intentar definir la forma de acuerdo con lo que perciben los oyentes; puede ser que las categorías formales tradicionales resulten demasiado rígidas o simplemente inadecuadas (merece la pena tomar conciencia de que los estereotipos formales de la forma sonata, el rondó, etc., se formularon originalmente a mediados del siglo XIX con el fin de enseñar composición y no para explicar el efecto estético de la música). No obstante, cierto es también que toda definición de forma en tales términos debe cumplir ciertas condiciones. Según escribe Dahlhaus:

> En la medida en que la música es forma, adquiere verdadera entidad -expresado de un modo paradójico- en el preciso momento en que se ha convertido en pasado. Una vez retenida firmemente en la memoria, adquiere una condición en la que jamás entró durante su presencia inmediata; y desde la distancia constituye en sí misma una forma plástica susceptible de ser examinada. Espacialización y forma, emergencia y objetividad son interdependientes: lo uno constituye los cimientos o la condición previa de lo otro.[4]

Si hemos de definir la forma como el objeto intencionado del proceso de escucha, podremos concluir que los oyentes deben de experimentar la música en términos de conexiones entre puntos temporalmente distantes, dado que si puramente se escuchara como una serie de sensaciones inmediatas, no se alcanzarían la espacialización y la objetividad de las que habla Dahlhaus.

---

[3] Alan Smith, "*Feasibility of Tracking Musical Form as a Cognitive Listening Objective*", en *Journal of Research in Music Education* 21 (1975); págs. 200-213.

[4] Carl Dahlhaus, *Estética de la música*. Ed. Reichenberger, Berlín (1996); pág. 15.

Cuando voy a un concierto para orquesta percibo el sonido musical como una unidad coherente. Es posible que capte también los sonidos ajenos a ella -toses, ruidos de hojear el programa, etc.- pero no dejo de percibir éstos como un fondo sobre el cual la música se destaca como figura. Exactamente lo mismo sucede en la dimensión temporal: percibo los diversos movimientos de un concierto para violín como una unidad no sólo por su comienzo y su final sino por una especie de significado estético, de modo que, considerándolos irrelevantes, no cuento los rápidos reajustes de la afinación que hace el solista entre movimiento y movimiento (como tampoco, por ejemplo, las pausas publicitarias de un concierto televisado). Y percibo los movimientos individuales de la pieza como articulaciones de ese objeto intencionado del que hablaba antes, "viéndolos" uno junto a otro, como si realmente lo estuvieran. Al hacer esto, no estoy reaccionando inmediata y sucesivamente a cada uno de los momentos independientes, sino construyendo la música en términos espaciales y objetivos, es decir, como esa "forma plástica susceptible de ser examinada" a la que hacía referencia Dahlhaus.

Los análisis de la forma musical, no obstante, suelen centrarse principalmente en las configuraciones de materiales musicales dentro de los respectivos movimientos. Un movimiento cuya forma, desde una perspectiva teórica y compositiva, nos ofrece un ejemplo extremo de espacialización y objetividad es el primer movimiento de la Sinfonía de Anton Webern. Se trata de una composición tan llena de repeticiones y palíndromos que puede compararse a un caleidoscopio o a una galería de espejos: cada una de las estructuras musicales se multiplica en el tiempo tanto en orden normal como inverso. En otras palabras, en esta pieza el tiempo está estructurado como si fuera espacio: cada uno de los acontecimientos es reversible. Sin embargo, un grupo de oyentes con experiencia a quienes se pidió que anotasen sus impresiones de la pieza mientras la escuchaban[5] aparentemente no percibieron esta sensación de reversibilidad del tiempo. No captaron ninguno de los palíndromos patentes en la partitura; es más, sólo la mitad de ellos reconocieron la repetición literal de la primera sección entera como tal, mientras que la otra mitad oyó la pieza como una composición en continuo desarollo. Además, aquellos que no reconocieron la repetición describieron esa sección de manera muy distinta la segunda vez que aparece, diciendo, por ejemplo, que se daba un constante aumento de la tensión o una clarificación de la textura a lo largo de la pieza entera.

A grandes rasgos, el lenguaje al que recurrieron los oyentes para describir la música fue psicológico: usaron términos como "desasosegante", "que se desmorona" o "que se para",

[5] Los oyentes eran alumnos de tercer curso de música de la Universidad de Cambridge. De nuevo, se les pidió que clasificasen en función de los segundos transcurridos desde el comienzo, y se repitió la escucha varias veces, tanto de las piezas enteras como de secciones más breves. Sin embargo, llamó la atención que las segundas y posteriores audiciones añadieron muy poco a lo que anotaron tras la primera. Estos experimentos se realizaron en colaboración con Alexander Goehr en 1979.

subrayando así sus reacciones en los distintos momentos y no tanto las propiedades estructurales del objeto musical. En efecto, no mostraron prácticamente ningún interés por identificar y comparar de ningún modo sistemático los componentes motívicos y seriales de la música (aun cuando esto resulta inusualmente fácil en la Sinfonía de Webern porque sus texturas están muy claras y en general se corresponden con la estructura serial); parece ser que optaron por no interesarse por la estructura y, en lugar de ello, se fijaron en sus consecuencias psicológicas. A veces, ciertamente, algún oyente "sintonizó" con algún rasgo objetivo particular de la música, por ejemplo una altura o un conjunto de alturas, subrayándolo cada vez que aparecía de forma evidente; sin embargo, a medida que avanzaba la obra, su versión iba pareciéndose cada vez menos a las de los demás oyentes. De hecho, hubo considerablemente pocas observaciones específicas acerca de la estructura musical compartidas por todos (o al menos por la mayoría) de los sujetos aparte del principio, el final y dos o tres cesuras o puntos de clímax.

Lo que, en cambio, sí sucedió varias veces fue que todos o la mayoría de los oyentes hicieron una observación exactamente al mismo tiempo, pero cada uno comentó una cosa distinta. En el cc. 65, por ejemplo, cuatro de los oyentes percibieron la repetición de una sección, uno la repetición de una frase en el clarinete, otro el clarinete sin más; un oyente se fijó en las notas agudas, otro dijo que se producía una especie de vacío, y otro dijo que justo en ese punto había dejado de escuchar. En tales casos y a pesar de discrepancias como las descritas, las reacciones de los oyentes parecen haber compartido cierta evolución: no resulta descaminado sostener que, para todos, la música poseía una forma intersubjetiva en el sentido de un esquema temporal común de puntos de máxima y mínima tensión, momentos estáticos y momentos dinámicos, momentos que percibían como cruciales y otros que despertaban su indiferencia. Este "ritmo formal", como podríamos denominarlo, representa una transferencia a una escala estructural mayor del esquema en términos de *protenciones* y *retenciones* con el que Husserl define la experiencia de la melodía;[6] y aunque se queda bastante corto a la hora de explicar la reversibilidad del tiempo que caracterizaría una verdadera espacialización, no cabe duda de que este esquema formal de "ahoras" y "luegos" articuló la experiencia del paso del tiempo en la Sinfonía de Webern que vivieron los oyentes del experimento, en un nivel relativamente detallado.

Ahora bien, hablar de "forma" en este sentido es hacerlo de un modo descriptivo y no analítico. No veo motivo alguno para poner en duda que los esquemas temporales de las respuestas de los sujetos fueron fruto de todos los aspectos de la música, no sólo de sus repeti-

[6] "La melodía entera [...] parece presente en tanto sigue sonando, en tanto las notas que la constituyen, aquéllas que están destinadas a formar parte de esa red de aprehensiones, siguen sonando. La melodía no se convierte en pasado hasta que se ha extinguido la última nota." *Edmund Husserl*, citado y traducido a partir de la edición en inglés de *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Bloomington, 1964; pág. 61.

ciones y palíndromos estructurales, sino también de sus armonías, texturas, timbres y asociaciones externas. Desde la perspectiva psicológica, puede considerarse que la forma es consecuencia de todos los diferentes parámetros del diseño musical. Sin embargo, decir esto es eliminar toda distinción entre forma y contenido y, por lo tanto, dejar de lado la "forma" como concepto analítico. En cualquier caso, ninguna clasificación de la música como objeto puede dar cuenta de una experiencia de la forma musical inseparable del contenido y que el oyente, por consiguiente, recree de nuevo con cada pieza que escucha.

III

La segunda teoría sobre la forma musical a la que me he referido implica descartar las clasificaciones tradicionales de la forma en general. Teóricos tan distintos como Arnold Schönberg y Heinrich Schenker están de acuerdo en que sólo un método analítico basado en principios psicológicos es capaz de explicar la coherencia musical o corroborar juicios musicales; además, ambos están de acuerdo en que la verdadera coherencia musical no está en las configuraciones superficiales que vemos en la partitura, sino más bien en la organización subyacente: una organización cuya realidad ambos consideran de naturaleza tanto musical como psicológica. Por ejemplo, un gráfico schenkeriano mostrará que una nota o un acorde determinado se percibe de manera diferente en diferentes puntos de una composición: en términos materiales, el acorde de do mayor con el que comienza una pieza puede ser el mismo que la cierra, pero desde una perspectiva psicológica -y por lo tanto en términos de función musical- es diferente, ya que uno inicia y el otro pone fin a un movimiento estructural. Lo que importa, por lo tanto, no es el acontecimiento musical individual en sí, sino su relación con el contexto estructural en el que se produce. Desde este punto de vista, la forma musical puede definirse como la influencia del todo a la hora de percibir las partes; se convierte, pues, no tanto en algo que se percibe como en una manera de percibir las cosas.

A pequeña escala no cabe la menor duda de que la influencia del contexto en la percepción musical es abrumadora. Por ejemplo, unas propiedades tan características como las que puede tener "por derecho propio" el si_3 resultan casi insignificantes si las comparamos con el especial significado armónico y melódico que la nota adquiere en el contexto del Preludio en mi menor de Chopin, significado claramente contextual y que permanece invariable si se transporta la pieza entera. Así pues, definir la forma como la influencia del todo sobre la experiencia de las partes sería, en efecto, afirmar que lo mismo es perfectamente válido para las estructuras musicales a gran escala, y que, en ese sentido, los principios de la estructura musical son válidos con independencia de la duración absoluta. El método analítico de Schen-

ker, con todo, viene a ser precisamente la aplicación de técnicas de análisis armónico y contrapuntístico más o menos tradicionales a la escala más grande de la coherencia musical (y esta es la razón por la cual es correcto considerar que, en esencia, el análisis schenkeriano es una teoría de la forma musical). Sin embargo, ¿hasta qué punto una tesis semejante está basada en la fenomenología de la escucha musical? Cuando escucho la "Seguidilla" del primer acto de *Carmen* tengo la sensación de que cada nivel tonal está teñido del color que le otorga su relación particular con la tónica -de un modo muy similar a cómo cada uno de los grados de la escala de un raga hindú se oye como una coloración especial del bordón omnipresente-, con lo cual, en cierto sentido, estoy recreando la tónica que no está literalmente presente en la mayor parte de la seguidilla. Aquí, entonces, mi percepción puntual del sonido en cada momento está directamente influida por la tonalidad del movimiento como todo: percibo la tónica final como una especie de vuelta a casa, y lo hago de inmediato, no por medio de un esfuerzo o reflexión desde la distancia. Pero también es cierto que no tengo esa misma experiencia, pongamos, con la Sinfonía "*Eroica*". En lugar de ello, oigo una serie de transiciones característicamente coloreadas que va de un nivel tonal a otro, sin una auténtica sensación de cierre global; sé que el movimiento termina en la tónica porque estoy familiarizado con los principios del estilo clásico, pero no tengo una percepción inmediata de ello. La experiencia que tengo, pues, no es una estructura tonal de conjunto, ni siquiera una serie de regiones tonales relacionadas con una tónica universal, sino una serie de regiones tonales particulares relacionadas directamente una con otra de manera que crean una determinada serie de efectos sonoros y expresivos y acentúan las fronteras entre las diversas secciones de la obra.

Según se desprende de una serie de experimentos publicados,[7] ésta es la manera en que se perciben las estructuras tonales en general. En dichos experimentos, se hizo escuchar a un grupo de oyentes dos versiones de diversas piezas musicales relativamente breves, de las cuales la primera versión (la original) comenzaba y terminaba en la misma tonalidad mientras que la segunda se había reescrito de manera que terminase en un tono diferente al del comienzo; se pedía a los oyentes que juzgaran las dos versiones comparando una con otra, utilizando para ello determinadas categorías de notable relevancia estética (placer, expresividad, coherencia y sensación de una obra bien acabada). En general hubo poca correlación entre las evaluaciones de los oyentes y la presencia o ausencia de una clausura tonal, si bien se observó que los oyentes solían captar en un mayor grado una clausura tonal en las piezas breves que en las largas. Si esto fuera así realmente, y el sentido común nos hace pensar que lo es, podemos afirmar que al menos en lo que concierne al oyente la influencia definitiva del

[7] "*The Perception of Large-Scale Tonal Closure*", artículo publicado en *Music Perception* 5 (1987); págs. 197-205.

todo sobre las partes no es en absoluto independiente de la duración de la pieza; el que una sucesión musical dada se perciba como algo unitario depende mucho de si dura veinte segundos o veinte minutos.

En cualquier caso, hay unas cuantas características evidentes en el comportamiento de los oyentes que sugieren cierta indiferencia respecto a esa unidad de la forma a gran escala que tanto enfatizan los teóricos. En el pasado, era frecuente que las ejecuciones de obras sinfónicas de gran extensión se interrumpiesen para intercalar arias de moda u otros caprichos del intérprete entre los distintos movimientos (uno de los ejemplos más famosos de esta práctica es el del estreno del Concierto para violín de Beethoven, en el que el solista se tomó el tiempo que quiso para demostrar su habilidad de tocar el violín del revés). Hoy en día es impensable algo semejante, al menos en las capitales culturales del mundo: guardamos una estética de concierto que incluso prohíbe aplaudir entre movimientos por considerarlo perjudicial para la experiencia de la unidad compositiva a gran escala. Sin embargo, el comportamiento y la reacción de un público depende de muchos factores que no son sólo los estrictamente musicales; y en la privacidad de sus hogares, la gente (aficionada a la música) con frecuencia escucha un movimiento suelto, por ser uno de sus favoritos, sin tener en cuenta su contexto original.[8] Es evidente que para estas personas el disfrute de la música no deriva del papel que desempeñan las diversas partes de una composición dentro del todo, sino directamente de las cualidades específicas de las partes en sí.

Por supuesto, esto no quiere decir que el contexto no tenga nada que ver en el disfrute estético de estructuras musicales a gran escala. Aun cuando las diversas regiones tonales por las que pasa una composición no se escuchen en relación directa con una tónica universal, no dejan de percibirse como relacionadas unas con otras; gran parte de la fuerza expresiva de la música es fruto de los efectos de transición entre una región tonal y otra.[9] Pero no sería

[8] Encontramos datos empíricos acerca de la insensibilidad de los oyentes a la unidad compositiva en lo que respecta a las relaciones entre distintos movimientos en el trabajo de Vladimir Konecni "*Elusive Effects of Artists 'Messages'*", publicado en *Cognitive Processes in the Perception of Art*, ed. por W. R. Crozir y A. J. Chapman (Amsterdam, 1984); y en el artículo de Heidi Gottlieb y Vladimir Konecni "*The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach*", en *Music Perception* 3 (1985); págs. 87-101.

[9] Este tipo de transiciones entre regiones tonales -es decir, modulaciones- en su día se trataron como rasgos estructurales importantes en la música. Sin embargo, hoy en día muchos teóricos, bajo la influencia de Schenker, rechazan el concepto de modulación por considerarlo resultado del intento fallido de alcanzar la totalidad de un movimiento tonal a gran escala. De acuerdo con Allen Forte, por ejemplo, "hoy en día podemos considerar el concepto de 'modulación' de finales del siglo XIX como una imprecisión verbal" ("*Schenkers Conception of Musical Structure*", en *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*; editado por Maury Yeston; New Haven, 1977, pág. 6). Este desplazamiento conceptual pude resultar valioso para entender la práctica de la composición, puesto que al compositor le resulta bastante fácil mirar una pieza en función del movimiento tonal que realiza, pero desde el punto de vista de lo que experimenta el oyente la noción de modulación, aun pasada de moda, bien puede ser una representación mejor.

correcto decir de la estructura percibida de esta manera que representa la influencia del todo sobre las partes; más bien representa la influencia de una parte determinada en la experiencia de otra parte. Desde el punto de vista del oyente, pues, el concepto de forma tonal global puede significar sencillamente la totalidad de relaciones entre acontecimientos puntuales dentro de una composición que se experimentan; y esto es algo bien distinto de la estructura total unitaria que Schönberg y Schenker consideraban la base de la forma musical.

IV

A veces los teóricos comparan la organización formal de la música con la organización sintáctica del lenguaje hablado con el fin de ilustrar la manera en que los acontecimientos puntuales adquieren significado por el contexto estructural general en el que se dan. Y esto implica que el análisis formal de la música es, en esencia, una labor científica en el mismo sentido que el análisis sintáctico -lo cual es pensar en un sentido en última instancia psicológico, pues aunque la lingüística formal se centra en las estructuras lógicas más que en las psicológicas, el valor de sus conclusiones depende de hasta qué punto logra proporcionar una base teórica para el fenómeno del habla-.

Pero si la tesis acerca de la percepción formal en la música que he expuesto antes es correcta, entonces la analogía entre la organización formal y la sintáctica resulta harto burda; la unidad formal en la música no supone el mismo tipo de realidad psicológica para el oyente como la que posee la unidad de una frase en el habla.[10] Sería mejor establecer un paralelismo entre la forma musical y la unidad de un discurso, poema o novela, es decir, entre el análisis musical y la crítica literaria. Y afirmar esto es sugerir que el análisis musical, en el fondo, no es una labor científica ni mucho menos. Pues no es la intención de los críticos literarios -al menos de los que siguen la línea de Leavis- hacer ningún tipo de descubrimiento acerca de los textos literarios en el sentido en que los científicos descubren cosas acerca de los fenómenos naturales; más bien crean, o inventan interpretaciones de los textos con el fin de enriquecer la experiencia que el lector pueda tener de una determinada obra, o de sacar a la luz nuevos significados y perspectivas. En pocas palabras, la meta de los críticos literarios es contribuir al proceso cultural y no tanto explicarlo, por así decirlo, desde fuera, como tal vez querría hacerlo un científico.

Schenker creía haber descubierto (y no inventado) los principios de acuerdo con los cuales deben escucharse las grandes obras maestras de la música, y que esos principios eran

[10] Véase el trabajo de Burton Rosner y Leonard Meyer "*The Perceptual Role of Melodic Process, Contour and Form*" en *Music Perception* 4 (1986); pág. 37.

una función directa de la psicología humana. Ésa es una postura difícilmente sostenible: el análisis schenkeriano resulta eficaz para determinados estilos, pero no para otros, y a veces incluso para una obra de un estilo determinado pero no para otra del mismo. Y ya se han citado suficientes pruebas en este artículo de que, al menos en el caso de obras de cierta extensión, los oyentes no suelen percibir la unidad de la estructura tonal que constituye la base del análisis schenkeriano. Con todo, estas discrepancias entre la percepción normal y la interpretación schenkeriana de la estructura formal de la música no invalidan el método de Schenker; al contrario, su valor reside precisamente en su capacidad de modificar la percepción normal fomentando una mayor atención del oyente respecto a la coherencia estructural a gran escala de muchas composiciones tonales. Schenker, en otras palabras, inventó un nuevo modo de oír música, un modo que puede llevarnos a una comprensión más profunda de las decisiones compositivas que encarna una pieza y, en ocasiones, también a una interpretación más refinada. Es posible que la intención de Schenker fuera explicar la experiencia de la forma musical, pero su verdadero logro radica en su contribución a la experiencia de la música en sí.

La mayoría de los análisis musicales, incluido el schenkeriano, parecen cadenas de razonamientos deductivos basados en las propiedades materiales de las partituras; y en las décadas pasada y antepasada, se invirtió un considerable esfuerzo en tratar de formular los principios del análisis schenkeriano de una manera estrictamente axiomática. Y, sin embargo, en una medida importante, esta apariencia deductiva es una ilusión. Lo que realmente hace el análisis schenkeriano -y lo mismo puede aplicarse a muchos otros métodos analíticos- no es más que reconfigurar una pieza de tal manera que el lector responda a ella de acuerdo con una determinada secuencia artificial, cuyo efecto es la puesta en evidencia de similitudes o ejes de continuidad que, de otro modo, permanecerían ocultas. Entonces esas similitudes y ejes de continuidad hablan directamente al lector; todo lo que el analista ha hecho es ponerlas ante sus ojos en un orden predeterminado. Así pues, el análisis, en el fondo, tiene lugar dentro de la experiencia del lector y consiste en la modificación de sus respuestas a la música; y tales modificaciones no se podrán evitar, aunque sólo sea porque el proceso de análisis le incita a mirar y a escuchar con mayor agudeza de la que mostraría caso de no haberlo. Y mediante la adecuación de esas respuestas, y no meramente en términos materiales, se otorga auténtica validez a una interpretación analítica. Un análisis no queda verificado por dar cuenta de un determinado porcentaje de notas en la partitura sino cuando quien lo lee decide aceptarlo como una interpretación satisfactoria de la obra en cuestión.[11] ■

Traducción: **Isabel García Adánez**

[11] Para una discusión más pormenorizada de algunos de los temás abordados en el presente artículo, véase el libro de Nicholas Cook *Music, Imagination, and Culture*. Oxford, Clarendon Press (1990).