
NARRACIÓN, DRAMA Y EMOCIÓN EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL *

Fred Everett Maus

I. Nuevas evoluciones en la crítica musical

A partir de los años 70 y 80, varios estudiosos del arte musical europeo de los siglos XVIII y XIX empezaron a investigar los paralelismos existentes entre la música instrumental no programática y la literatura.¹

Algunos estudios han comparado la música con la narración en prosa, y otros con la dramaturgia; otros trabajos relativos al asunto no especifican la analogía con uno u otro medio.² Despreciando esta diversidad, los musicólogos tienden a hablar generalmente de estudios sobre “música y narratología”. En mi opinión, esta costumbre induce a confusión. Las analogías entre la música instrumental y el drama son menos vagas y problemáticas que las existentes entre la música y la narración en prosa, y algunos conocidos estudios, formulados explícitamente en relación con la narración, se entienden mejor como estudios de las analogías teatrales (más adelante aparecerán algunas de las razones que

* “*Narrative, Drama and Emotion in Instrumental Music*”. Publicado en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55:3 (verano de 1997). Ed. Blackwell.

¹ Es importante aclarar que estas afirmaciones son relativas a la música europea del siglo XVIII y XIX. Probablemente no sean aplicables a la mayoría de la música restante. Cuando en el resto del texto hablo de “música”, me refiero fundamentalmente a este repertorio concreto.

² En este artículo analizo los siguientes artículos, dedicados explícitamente a la música y la narración: Edward T. Cone, “*Three Ways of Reading a Detective Story Or a Brahms Intermezzo*” en la obra de Cone *Music: A View from Delft*, ed. Robert P. Morgan (University of Chicago Press, 1989); Anthony Newcomb, “*Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*”, *19th-Century Music* 7 (1984), págs. 233-250, y “*Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*”, *19th-Century Music* 11 (1987), págs. 164-174; Leo Treitler, “*Mozart and the Idea of Absolute Music*” en Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Harvard University Press, 1989).

Sobre la música y el teatro, véase mi escrito “*Music as Drama*”, *Music Theory Spectrum* 10 (1988), págs. 56-73, y el de James Webster, “*Brahms's Tragic Overture: the Form of Tragedy*”, en *Brahms: Historical, Documentary, and Analytical Studies*, ed. Robert Pascall (Cambridge, Cambridge University Press, 1983). Entre los estudios que, sin especificarla, suponen implícitamente una analogía literaria, se encuentran el artículo de Cone “*Schubert's Promissory Note*”, *19th-Century Music* 5 (1982), págs. 233-241, y el de J. K. Randall “*How music goes*”, *Perspectives of New Music* 14/2-15/1 (1976), págs. 424-521.

sustentan esta afirmación).³ En consecuencia, no quiero generalizar designando todos los escritos relacionados como estudios de “música y narratología”. Esto me sitúa frente a un problema terminológico. Por ahora, para generalizar en lo relativo a los trabajos en este campo recurriré a locuciones prolijas como “analogías con la narrativa y el drama”.

Estas analogías parecen prometedoras en tres aspectos diferentes relacionados, de algún modo, con los objetivos divergentes de la filosofía del arte, la filosofía de la música y la crítica musical. En primer lugar, las analogías pueden dar como fruto interesantes generalizaciones en diferentes formas artísticas. Las generalizaciones que comprenden la música y la literatura podrían ordenar y clarificar algunas de nuestras ideas más generales sobre el arte –posibilidad ciertamente atractiva–. En segundo lugar, prosperen o no las analogías, el propio intento de hacerlas puede contribuir a comprender determinados estilos de música y tipos de experiencia musical.⁴ Por último, las analogías pueden llevarnos hacia nuevos y muy útiles recursos para la descripción de composiciones individuales o de la experiencia musical de composiciones individuales. Es decir, los vocabularios anteriormente empleados en relación con el teatro o la narrativa también pueden ser útiles para la crítica musical. Es interesante saber que los musicólogos han hallado maneras de emplear estos vocabularios transferidos y, en las mismas descripciones, utilizar al mismo tiempo los recursos del análisis y la crítica musical tradicionales. En términos generales, el objetivo no ha sido sustituir los recursos descriptivos tradicionales, sino ampliarlos.

En este artículo resumiré aspectos de cuatro artículos conocidos en este ámbito (dos de Anthony Newcomb, uno de Edward T. Cone y uno de Leo Treitler), indagando en las posibles consecuencias de estos trabajos en la filosofía de la música.

Aunque los artículos de los que voy a hablar incluyen afirmaciones explícitas sobre filosofía del arte y filosofía de la música, todos se centran principalmente en la crítica musical. Todos contienen descripciones memorablemente perspicaces de composiciones concretas. A menudo estas descripciones de composiciones son más felices que las consideraciones teóricas generales que las acompañan. Ello significa que quien quiera preguntarse acerca de las consecuencias de estos artículos en la filosofía del arte o en la filosofía de la música no puede conformarse con una simple evaluación de las afirmaciones teóricas que aparecen formuladas en estos trabajos. Más bien debemos estar dispuestos a pensar de forma independiente sobre las implicaciones generales de diversos aspectos de los artículos, incluso cuando los propios autores hayan tratado de explicarlas en detalle (en el caso de Treitler, especialmente, sosten-

³ He investigado el tema en detalle en dos artículos, “*Music as Drama*” (véase nt. 2) y “*Music as Narrative*”, *Indiana Theory Review* 11 (1991), págs. 1-34.

⁴ Carolyn Abbate ha hecho especial hincapié en los intentos fallidos de establecer una analogía entre música y narrativa. Véase el libro *Unsung Voices*. Princeton University Press, 1991.

dré que algunas de sus principales afirmaciones teóricas carecen de utilidad, y que sus generalizaciones no ponen de relieve algunas de las cualidades teóricamente más interesantes de su descripción concreta).

Como iremos viendo, estos artículos buscan distintas analogías literarias con fines algo diferentes. En cada caso articularé la analogía entre música y literatura examinada por cada autor, identificando ciertas cuestiones planteadas en relación con la filosofía de la música. Concretamente me preguntaré qué relación guarda cada artículo con los tratamientos filosóficos de la relación entre música y emoción.

II. La centralidad de la emoción en la filosofía tradicional de la música

Las argumentaciones filosóficas sobre la música instrumental han vinculado tradicionalmente el tema con aspectos de la emoción humana. El ensayo de Eduard Hanslick *Lo bello en la música* es un ejemplo claro y prestigioso.⁵ Gran parte del libro consiste en argumentos en contra de opiniones que Hanslick considera equivocadas. Las dos afirmaciones sobre la belleza musical que Hanslick considera predominantes –y que él pone en tela de juicio– tienen que ver con la emoción. La primera es la que dice que la belleza musical proviene de la capacidad que tiene la música de suscitar emoción; la segunda sostiene que la belleza musical proviene de la representación de la emoción en la música. Hanslick rechaza ambas afirmaciones en favor de una opinión propia: la de que la belleza musical se basa en propiedades específicamente musicales.

El libro de Hanslick, al menos en su argumentación explícita, crea una sensación algo claustrofóbica, al dar a entender que hay muy pocas posturas posibles en relación con la naturaleza del valor y la experiencia musicales. Las posibilidades parecen reducirse a dos tipos generales: el formalismo de Hanslick, y las afirmaciones que éste rechaza en relación con la música y la emoción.⁶

Para ver la continuidad entre el libro de Hanslick y la estética musical de hoy en día, podemos recurrir a los influyentes escritos de Peter Kivy. Como Hanslick, Kivy parte de que las cuestiones relativas a la emoción son particularmente importantes en la estética musical.

⁵ Eduard Hanslick, *Vom musikalisch-Schönen (On the Musically Beautiful)*, trad. ing. Geoffrey Payzant, Indianápolis, Hackett, 1986).

⁶ Quiero recalcar que me refiero a la argumentación explícita de Hanslick. Muchos detalles de su lenguaje implican concepciones de la música que trascienden la dicotomía entre emotivismo y formalismo, pero Hanslick no organiza este material en una exposición continua, coherente y general. Argumento esta idea en "Hanslick's Animism", *The Journal of Musicology* 9 (1992), págs. 273-292, donde afirmo que las propias experiencias musicales de Hanslick parecen escapar de los confines de la dicotomía que gobierna su trabajo teórico; en otras palabras, creo que sus afirmaciones explícitas falsean su propia musicalidad.

En *The Corded Shell*, la tesis fundamental de Kivy es que la atribución de elementos emocionales a la música debería ser tomada en serio, al igual que lo han sido las descripciones técnicas.⁷ *The Corded Shell* identifica sólo dos posibles vocabularios para una descripción aceptable de la música: el lenguaje técnico, considerado ya respetable de manera general, y el lenguaje emocional, que Kivy trata de defender.⁸

Más recientemente, en *Music Alone*, Kivy trata desde un punto de vista formalista temas tan importantes como la relación entre cognición y valoración musical, la relación entre los recursos lingüísticos de los oyentes y sus percepciones musicales y la problemática aspiración del análisis musical a un *status* científico. Hacia el final del libro, Kivy dedica dos capítulos a aspectos relativos a la emoción. En uno de ellos se pregunta de qué maneras puede suscitar emoción la experiencia puramente musical; en el otro indaga sobre la relación entre las propiedades expresivas y las propiedades estrictamente musicales. Kivy inicia estos capítulos con las observaciones que siguen, pensando en que el lector esperará que hable sobre el papel de la emoción:

Tanto el lector versado en música como el lego percibirán como una sorpresa –y como una laguna en mi argumentación– el que hasta este momento no haya dicho nada, ni positiva ni negativamente, sobre el papel de la emoción en la experiencia musical pura. Al fin y al cabo, desde tiempos inmemoriales las emociones han desempeñado un papel tan importante en la especulación musical que el lector casi tendría derecho a esperar que se empezase a hablar de las mismas al inicio de un trabajo como el presente.⁹

No podríamos hallar una formulación más clara de la idea de que el tema de la emoción es central en el pensamiento filosófico sobre la música.

Los argumentos de *Music Alone* en torno a la música y la emoción son atractivos. Kivy sostiene que quien se conmueve con la música no está simplemente obteniendo una réplica de las emociones que expresa la música; la música triste, por ejemplo, no conmueve a los oyentes principalmente suscitando tristeza. El oyente más bien responde emocionalmente a “la belleza o la perfección de la música”¹⁰ y a las características particulares que produzcan belleza o perfección en una determinada obra. Kivy resume:

⁷ Peter Kivy, *The Corded Shell* (Princeton University Press, 1980), reeditado con algunos añadidos bajo el título de *Sound Sentiment* (Temple University Press, 1989).

⁸ De un modo algo similar a Hanslick, Kivy esboza un marco “animista” más amplio para la atribución de cualidades a la música. Pero lo hace únicamente con el fin de llegar a una conclusión sobre la atribución emotiva. En “*Music as Drama*” apporto argumentos más detallados contra el énfasis de Kivy en la emoción.

Otros dos excelentes artículos, que avistan horizontes más amplios pero regresan de forma decepcionante a una preocupación por la emoción, son el de Jerrold Levinson “*Hope in The Hebrides*”, en *Music, Art, and Metaphysics* (Cornell University Press, 1990), y el de Kendall Walton “*Listening with Imagination: Is Music Representational?*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), págs. 47-61.

⁹ Peter Kivy, *Music Alone*. Cornell University Press, 1990; pág. 145.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 161.

La emoción que nos produce la música y las descripciones que de ésta hacemos en términos emotivos (triste, optimista, alegre, tormentosa, etc.) son fenómenos independientes.¹¹

Al analizar el papel de las propiedades expresivas en la música instrumental no programática, Kivy sostiene que aquéllas deben entenderse como un tipo de propiedad musical perceptible, semejante a otras propiedades musicales –como el cromatismo– que los compositores pueden combinar en sus estructuras musicales.¹² Esta postura resulta atractiva al hacer caso omiso de las distinciones tradicionales entre las propiedades “musicales” y “extramusicales” de la música.

Pero pese al atractivo de las últimas perspectivas de Kivy en relación con la emoción y la música, éstas perpetúan un énfasis en la emoción como concepto central de la estética musical, y cabría preguntarse si este énfasis no lleva a Kivy y otros autores a desatender otros tipos de vocabulario que, más allá de lo técnico y lo emocional, incluyan descripciones sensibles y flexibles de composiciones musicales. Aquí podríamos considerar útiles, en el caso de la música instrumental, las analogías con la narración o el drama. El discurso crítico sobre las novelas y las obras teatrales no se limita a la descripción técnica o emocional, y por tanto parece conceptualmente más rico que algunos tipos de discurso musical que conocemos. Quizá las analogías con la narrativa o el teatro puedan indicar una vía que trascienda la orientación “específicamente musical” vinculada a la teoría musical técnica o a la estética formalista, sin conducirnos simplemente al conocido tema alternativo de las relaciones entre música y emoción.

III. Newcomb y la interpretación formal

El artículo de Anthony Newcomb “*Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*” es excepcionalmente diáfano, y proporciona un buen punto de partida. Newcomb se centra en una cuestión concreta de la analogía entre música y narración. Para articular la analogía, recurre a las teorías narratológicas de Vladimir Propp, Roland Barthes y Paul Ricoeur. Las teorías formalistas y estructuralistas de la narración señalan la importancia de los paradigmas argumentales, patrones argumentales abstractos que ejemplifican las narraciones concretas; Newcomb observa que dichos patrones se asemejan a los patrones formales de la música.¹³ La obra de Ricoeur alude además a la importancia de la experiencia temporal de

¹¹ *Ibid.*, pág. 171.

¹² *Ibid.*, pág. 185.

¹³ Un ejemplo sencillo de paradigma argumental podría ser el siguiente: alguien roba algo; se produce consternación e infelicidad; finalmente alguien lleva al ladrón ante la justicia. Un ejemplo sencillo de patrón formal en la música podría ser el siguiente: hay una música estable con una tonalidad determinada; a continuación sigue una sec-

seguir una historia, interpretada como la experiencia de comparar los sucesos narrados en un determinado relato con un repertorio de paradigmas argumentales; Newcomb señala que puede describirse un proceso similar cuando un oyente sigue una pieza y compara los acontecimientos que se desarrollan con un repertorio de patrones musicales posibles.

Para ilustrar esta idea, Newcomb describe el movimiento final del Cuarteto de cuerda en la op. 41 núm. 3 de Schumann. En palabras de Newcomb,

el juego narrativo consiste aquí en la comprensión gradual –por parte del oyente– de la inversión de la función formal de las unidades en una obra que parece manifestar su tipo argumental de forma sumamente clara y cuyas articulaciones seccionales son inequívocas.¹⁴

Según Newcomb, la pieza induce al oyente a advertir que las convenciones de la estructura de rondó han sido sistemáticamente invalidadas. Como resume Newcomb,

Las repeticiones del estribillo no son aquí el centro y foco de la estabilidad. En lugar de ello son elementos intermediarios, transiciones entre los episodios, que se revelan cada vez con más claridad como islas de estabilidad en medio de las reparaciones de un estribillo dinámico e inestable.¹⁵

El análisis de Newcomb es convincente, y la analogía que propone con la narrativa es fácilmente aceptable.

Cuando leemos el artículo para descubrir su punto de vista en relación con la emoción, nos encontramos con que, quizá sorprendentemente, el análisis continúa prácticamente sin referencias a las cualidades emocionales de la música o la experiencia musical. En las cuestiones relativas a la música y la emoción, el artículo no es más provocativo que la mayoría de los análisis musicales técnicos.

IV. Cone y el suspense

El artículo de Edward T. Cone “*Three Ways of Reading a Detective Story-Or a Brahms Intermezzo*” no recurre explícitamente a la teoría literaria. De un modo más concreto, Cone

ción menos estable, con numerosos cambios de tonalidad y frases rítmicamente alteradas; vuelve la sección inicial, recobrándose la estabilidad. La tesis de Newcomb en este artículo es que los paradigmas argumentales y las estructuras formales son similares por cuanto suponen generalizaciones relativamente abstractas que aparecen en diferentes narraciones verbales o composiciones musicales. Al presentar un paradigma argumental o una estructura formal afirmamos que cierto tipo de acontecimientos ocurrirán en un orden predecible.

¹⁴ Anthony Newcomb, “*Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*”, *19th-Century Music* 11 (1987); pág. 170.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 173.

procede a comparar las experiencias probables del lector de una novela de Sherlock Holmes con las de un oyente del *Intermezzo* op. 118 núm. 1 de Brahms.

Al igual que Newcomb, Cone explica cómo se desarrolla la comprensión de una composición durante la experiencia de la escucha. Pero Cone, a diferencia de Newcomb, se interesa principalmente por el rasgo de suspense que se encuentra presente en determinadas obras narrativas y musicales. Aborda Cone dos cuestiones. En primer lugar ¿qué propiedades estructurales de una obra narrativa o musical son capaces de crear suspense en el lector o en el oyente? Y puesto que el suspense parece basado en la ignorancia, ¿cómo es posible que alguien disfrute repetidamente de una obra narrativa o musical que depende de la sorpresa y el suspense?

Buena parte del artículo de Cone se ocupa de la segunda cuestión. Esboza una sucesión habitual de tres estadios diferentes en la familiarización con una obra narrativa o musical, desde una primera experiencia temporal de lectura o audición, pasando por un estadio más reflexivo de cuidadoso análisis en el que tiene lugar cierta abstracción de la temporalidad de la narración o de la música, hasta un tercer estadio en el que un lector u oyente integra el conocimiento analítico, restableciendo la temporalidad de la obra en una nueva experiencia de suspense. Naturalmente, la descripción del tercer estadio es la parte central de su explicación de la relectura o reaudición. Pero la explicación de Cone se hace problemática en este punto, al basarse en gran medida en confusas descripciones de los estados psicológicos del lector u oyente que “intenta racionalizar aquello que sabe”.¹⁶ Por ejemplo, quien relea “*La aventura de la banda moteada*”, de Arthur Conan Doyle sabrá que la “banda” del título es una serpiente venenosa, pero para disfrutar del suspense

deberá tratar de ocultarse decididamente a sí mismo la verdadera naturaleza de la “banda”, [...] mantendrá la solución del misterio en los márgenes de su conciencia hasta que Holmes esté dispuesto a sacarlo a la palestra.¹⁷

Estas descripciones de Cone están muy cerca de la contradicción (de modo similar a los estudios sobre el autoengaño): parece que el lector, para “racionalizar” o anular su conocimiento, debe al mismo tiempo ser consciente del contenido del mismo. Aun cuando se defiendan la coherencia de tales descripciones, éstas hacen pensar más bien en una actividad mental fastidiosa, agotadora y tendente a la distracción. Nos muestran de forma muy gráfica por qué existe un problema conceptual en relación con el disfrute reiterado de obras de suspense, pero no constituyen una solución al problema. Más útil nos resulta la alusión de Cone

¹⁶ Edward T. Cone, “*Three Ways of Reading a Detective Story-Or a Brahms Intermezzo*”, pág. 80. Las citas serán incluidas en el texto con la abreviatura “TWR” seguida del número de página.

¹⁷ TWR, pág. 82.

a los estados mentales relacionados con el juego en general y el juego infantil en particular.¹⁸ Este podría ser un punto de partida para una idea semejante a la teoría de Walton sobre la "ficción" (*make-believe*), pero Cone no desarrolla esta comparación.¹⁹

Es posible considerar la analogía literaria básica de Cone sin abordar estas cuestiones relativas a la relectura o reaudición. Cone atribuye ciertos estados de emoción al lector de "*La aventura de la banda moteada*": perplejidad, suspense, alivio y satisfacción.²⁰ Al oír música se dan estados similares. Quien oiga el primer movimiento de la Primera Sinfonía de Beethoven podrá experimentar, según Cone, "el deleite que conlleva la transformación del asombro desconcertado (¿Será una dominante? ¿Será una tónica?) en una sensación de alivio y satisfacción".²¹ Según Cone, en el intermezzo de Brahms el suspense "se debe o se tendría que deber a [...] la incertidumbre sobre cuál es la tónica". El comienzo de la pieza es "una reunión de tres 'sospechosos': *do, la y mi*", cada uno de los cuales es la fundamental de una tríada que aparece insinuada en los primeros compases. Los acontecimientos que siguen favorecen a diferentes candidatos, hasta que finalmente "la ambigüedad da paso a la claridad final" en la conclusión de la pieza en la menor.²²

Para demostrar cómo Arthur Conan Doyle crea suspense en "*La aventura de la banda moteada*", Cone distingue entre dos versiones del relato. La insustancial versión que ofrece el propio Cone narra una serie de sucesos en orden cronológico y sin crear ningún suspense; otra versión, la versión de Conan Doyle, "organiza" los hechos "ingeniosa e intencionadamente" con el fin de "mistificar y crear un suspense creciente hasta que el desenlace al mismo tiempo alivia el suspense y resuelve el misterio de forma convincente".²³ En realidad Cone aborda la cuestión del suspense invocando la distinción que la teoría narratológica establece entre historia (o narración [*story*]) y discurso (*discourse*), aunque sin emplear estos conocidos términos de la teoría literaria.²⁴

El artículo de Cone nos invita a comparar la narración de Conan Doyle con la pieza de Brahms. ¿Hasta dónde llega la analogía? Cone asocia el suspense de la narración a una distinción entre historia y discurso, y cabe preguntarse si se da una distinción análoga en su análisis de Brahms. Tal y como la presenta Cone, la distinción literaria implica una falta de correspondencia entre el orden temporal de los acontecimientos y el orden en que están narrados

¹⁸ TWR, pág. 81

¹⁹ Para el interesante modo en que Kendall Walton aborda aspectos de la sorpresa y el suspense, véase *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press, 1990; págs. 259-271.

²⁰ TWR, págs. 79 y 83.

²¹ TWR, pág. 87.

²² TWR, pág. 89.

²³ TWR, pág. 79.

²⁴ Para una exposición muy conocida, véase la obra de Seymour Chatman, *Story and Discourse*. Cornell University Press, 1978.

-debida a la ingeniosa presentación de los acontecimientos en un orden no cronológico-. Hacia el final de la narración se informa por primera vez al lector de algunos de los primeros acontecimientos de la historia. Pero el análisis que se hace de Brahms no ofrece una clara analogía con esta reordenación. Cone no indica, por ejemplo, la existencia de pasajes hacia el final del intermezzo que representen acontecimientos anteriores a los de los pasajes iniciales.

Para buscar la analogía de forma más plausible cabría considerar, si no el orden de los verdaderos acontecimientos musicales, sí algo más abstracto: la presentación de información al receptor. La expresión "reunión de sospechosos" sugiere que una de las tríadas que se insinúan en el comienzo ya es la tónica de la pieza: según este parecer, en principio sería posible determinar de cuál se trata, aunque el receptor aún no comparta este conocimiento. Así que -por emplear metáforas de la teoría literaria- el discurso de la pieza presenta los acontecimientos del relato en orden, pero omite información sobre algunos acontecimientos hasta mucho después de que éstos hayan sido presentados. Historia y discurso difieren en que algunos acontecimientos de la historia pueden estar determinados de formas que el discurso no revela (o, en este caso particular, no revela inmediatamente).

Hay todavía más problemas en relación con esta analogía. Conan Doyle crea suspense mediante la ocultación de información que podría haber presentado sin más al principio de su narración. Pero no está muy claro qué significaría presentar los acontecimientos del comienzo del intermezzo revelando la identidad de la tónica tríada como la menor en lugar de ocultarla. ¿No exigiría esto una recomposición sustancial? ¿Y no se estaría dando lugar a acontecimientos diferentes, en lugar de los mismos acontecimientos con más información? La narración detectivesca se basa en la concepción de un suceso que reúne unas determinadas propiedades que podían haber sido descritas pero no lo fueron; no está claro que exista algo equivalente en la música.

Aunque los detalles de las analogías de Cone pueden conducirnos a verdaderos misterios, el artículo presenta no obstante una interesante analogía entre la presentación del argumento en la narración literaria y la presentación de la información estructural en la música instrumental. La analogía es utilizada principalmente para explicar las respuestas emocionales que son comunes a ambas formas artísticas. Tanto en la narración literaria como en la música instrumental, el autor o compositor puede presentar los acontecimientos con el fin de posibilitar ciertas experiencias emocionales en el lector o en el oyente. Las emociones (suspense, tensión, alivio) no reproducen emociones descritas o expresadas en la obra, sino que resultan de la cognición de la obra en el tiempo por parte del lector u oyente.²⁵ Los análisis de Cone

²⁵ Si existen analogías entre las respuestas emocionales a la ficción narrativa y la música, quizá las experiencias musicales originen también enigmas similares a los de la ficción. Cabe preguntarse cómo es que experimentamos respuestas emocionales a situaciones y objetos que sabemos ficticios. Y también cabe preguntarse cómo es posible la

van más allá de la consideración que hace Kivy de la belleza musical como causante de la emoción. Al igual que Kivy, Cone describe la experiencia emocional como algo independiente de la expresión emocional; a diferencia de aquél, en cambio, pone de relieve la temporalidad de la experiencia emocional del oyente.²⁶

Aunque la perspectiva de Cone nos permite completar en detalle y de forma interesante la explicación de cómo se suscitan las emociones, su artículo tiene poco que aportar al asunto de la expresión emocional, a la atribución de emociones a una obra concreta. Sus observaciones sobre el intermezzo de Brahms, a diferencia de sus observaciones sobre la experiencia del oyente, son predominantemente técnicas, al margen de su descripción antropomórfica (caprichosa, supongo) de tres acordes como “sospechosos”.

V. Newcomb y los argumentos emocionales

La interpretación antropomórfica del material temático ha sido acometida con bastante rigor por Newcomb en “*Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*”. Este trabajo, considerablemente más extenso que “*Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*”, es también más ambicioso en su combinación de diferentes enfoques críticos. Newcomb traza un recorrido por la historia de la recepción crítica de la Segunda Sinfonía de Schumann, y en su argumentación en favor de su coherencia y valor describe la pieza con considerable detalle técnico.

El artículo propone dos analogías diferentes entre la música y la narrativa. En lo que respecta al material temático, Newcomb escribe que

hacemos bien en concebir las unidades temáticas en cierta medida como personajes de una novela, transformados por las exigencias de los diferentes contextos pero al tiempo identificables como quienes han sido hasta entonces.²⁷

respuesta emocional a la música (si la música puede presentar en cierto modo un relato o drama ficticio, estas preguntas pueden acabar siendo la misma).

Hay un fallo interesante en la analogía entre la respuesta a la ficción y a la música: esta última parece sobrellevar la repetición múltiple mucho mejor que aquélla (de hecho, la escucha repetida crea a menudo las experiencias más gratificantes). Obviamente, una explicación completa de los asuntos que plantea Cone tendría que abordar este punto.

²⁶ Para Kivy no existe aquí problema teórico alguno; la diferencia estriba sólo en la riqueza de las descripciones de la experiencia musical.

²⁷ Anthony Newcomb, “*Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*”, pág. 237. Las citas serán incluidas en el texto con la abreviatura “OM” seguida del número de página.

Y vuelve a indicar que los oyentes pueden concebir las composiciones individuales a modo de arquetipos argumentales generalizados. En este artículo, Newcomb llega a atribuir arquetipos argumentales a las obras musicales, en lugar de limitarse a comparar los arquetipos argumentales de la narración verbal con los patrones formales de la música.

Las consideraciones emocionales son fundamentales en ambas analogías con la narrativa. Los arquetipos argumentales que trata Newcomb aquí no especifican un patrón formal dentro de un movimiento; un arquetipo argumental es más bien una “sencilla evolución psicológico-dramática” que abarca toda una estructura de varios movimientos,²⁸ una “serie habitual de estados mentales”.²⁹

En el caso de la sinfonía de Schumann se trata del arquetipo del “sufrimiento que conduce a la curación o redención”.³⁰ Esto es confuso, pues no está claro que la “curación” o la “redención” sean “estados mentales”. Quizá Newcomb se equivoque al afirmar que sus “arquetipos” consisten en “estados mentales”; o quizá quiera decir que el arquetipo de la sinfonía concluye con estados mentales que corresponden a la curación o redención.

En mi opinión, lo más probable es que Newcomb no tuviese del todo claro el papel preciso de la “emoción” y los “estados mentales” en su concepción de la sinfonía de Schumann. Pero en cualquier caso, su descripción en detalle consiste en gran medida en la atribución de emociones o estados emocionalmente cargados, y es fácil ver en estas descripciones una orientación principalmente emotiva. Al rastrear las relaciones temáticas que se dan en la sinfonía, Newcomb se centra en el tono emocional de los diversos motivos, así como en los cambios que tienen lugar en el carácter emotivo de la música a medida que los temas son alterados y situados en contextos nuevos. Por ejemplo, indica la sensación “introvertida y compleja” que transmite una figura, o el “carácter inactivo y algo melancólico” de otra.³¹ Cuando describe la historia de su protagonista temático, un tema que combina “dos rasgos de carácter separados”, Newcomb considera que en el tercer movimiento las dos facetas confluyen “en una atmósfera de sufrimiento y patetismo melancólico” hasta que finalmente “se unen [...] en una atmósfera de resignación próxima a la éstasis”. El inicio del cuarto movimiento cambia repentinamente de carácter, “yuxtaponiendo la pasividad de la resignación y la actividad del triunfo”, y Newcomb percibe en el progreso del cuarto movimiento una reacción a la brusquedad de esta yuxtaposición.³² En resumidas cuentas, el relato que

²⁸ *OM*, pág. 234.

²⁹ *OM*, pág. 240.

³⁰ *OM*, pág. 237.

³¹ *OM*, pág. 242.

³² *OM*, pág. 243.

trazamos al seguir al protagonista temático parece consistir en buena medida en cambios de emoción o estado anímico.³³

En varios momentos, Newcomb especifica el modo en que las características musicales técnicas suscitan cualidades relacionadas con la emoción. Al describir el primer tema del pri-

³³ Peter Kivy ha cuestionado la posibilidad de que las obras musicales contengan arquetipos argumentales. En "A New Music Criticism?" (*The Monist* 73 [1990], págs. 247-268; reed. en *The Fine Art of Repetition* [Cambridge, Cambridge University Press, 1993]), Kivy hace dos objeciones a la postura de Newcomb (Kivy mezcla ligeramente los argumentos, que yo expondré por separado).

En primer lugar, Kivy atribuye a Newcomb el procedimiento de "determinar primero qué arquetipo argumental caracteriza la obra y buscar entonces los elementos particulares que cumplen dicho arquetipo argumental" (pág. 254), como si en cierto modo Newcomb se declarase capaz de saber de antemano cuál es el arquetipo argumental, sin examinar la composición concreta. El asunto es aquí cuál es la cronología apropiada en la reflexión crítica.

¿Por qué atribuye Kivy a Newcomb este extraño procedimiento? Quizá esté influido por el modo en que Newcomb ordena el material en su artículo: Newcomb comienza identificando la sinfonía como una obra de cierto tipo, esto es, una obra con un determinado paradigma argumental, y hace seguir a esta afirmación una descripción detallada. Pero esto, por supuesto, no significa que Newcomb conociese el paradigma argumental antes de examinar la composición.

Newcomb cree que el oyente sí aborda cada composición con ciertas presuposiciones en torno a las variedades de arquetipos argumentales que pueden ser ejemplificados sobre la base de la experiencia previa. En este sentido, un oyente puede tener previamente disponibles una serie de descripciones en anticipación del hecho y el modo en que una composición individual pueda encajar con una de aquéllas [los arquetipos argumentales de los que habla Newcomb habrían sido establecidos por medio del conocimiento de otras piezas, de la crítica musical que describiese otras piezas, y de los patrones narrativos culturalmente disponibles. Así, por ejemplo, el argumento del "sufrimiento que conduce a la redención" es común a una serie de diferentes obras musicales; según Newcomb, fue descrito explícitamente por la crítica musical del siglo XIX; también da forma a diversas narraciones verbales literarias y no literarias]. La postura de Newcomb supone una afirmación empírica y no es incoherente.

En segundo lugar, Kivy señala que Newcomb atribuye paradigmas argumentales sin establecer primero la existencia de argumentos. Es decir, Newcomb (según Kivy) presenta una generalización, pero posiblemente no existen detalles sobre los que Newcomb pueda generalizar. El asunto que nos ocupa aquí tiene que ver con la ontología. Naturalmente, sería problemático generalizar como si hubiese casos concretos en ausencia de éstos. Pero una vez más podemos atribuir a Newcomb una afirmación empírica y coherente que escapa a la objeción de Kivy.

Kivy y Newcomb están de acuerdo en que una composición será asociada a una serie de cualidades expresivas. ¿Qué se gana al concebir éstas como argumento? He aquí tres formas en las que la noción de argumento puede ser pertinente, de menor a mayor fuerza: (1) Es posible afirmar que los oyentes tienden a buscar una continuidad psicológica en la secuencia de cualidades expresivas. (2) Es posible afirmar que los oyentes limitan su identificación de cualidades expresivas en función de consideraciones relativas a la plausibilidad psicológica de la sucesión resultante. (3) Es posible afirmar que los oyentes limitan su identificación de cualidades expresivas en función de un repertorio preexistente de "paradigmas argumentales", que podrían ser entendidos como sucesiones de cualidades expresivas a modo de fórmulas.

(2) y (3) sólo tienen distinto contenido si los oyentes atribuyen cualidades expresivas que no vienen determinadas por las propiedades locales de los pasajes de una composición. (3) difiere de (2) sólo si dentro de una cultura musical podemos identificar "paradigmas argumentales" que puedan limitar la interpretación sin agotar el repertorio total de sucesiones de estados psicológicos que la cultura podría considerar psicológicamente plausibles. Newcomb parece inclinarse por (3), la tesis más fuerte.

En mi opinión, Kivy no entiende adecuadamente la idea de que los paradigmas argumentales puedan influenciar la atribución de cualidades expresivas locales. Kivy toma una afirmación empírica (que los paradigmas argumentales pueden afectar a la atribución de argumentos concretos) por una extraña afirmación ontológica (que los paradigmas argumentales existen con independencia de que existan o no argumentos concretos).

mer movimiento, sostiene que

los ritmos melódicos y armónicos irregulares y entrecortados, unidos a una estructura periódica poco convencional [...] le confieren cierto carácter tenso e inestable.³⁴

El último tema del movimiento final tiene un carácter de “confidencia serena” que emana de

las implicaciones metafóricas de sus elementos musicales: de sus ritmos suaves, su sólida construcción periódica, sus ritmos armónicos regulares y sus grandes unidades simétricas, y especialmente del relajado ascenso en semitonos hasta el grado superior de la tónica que constituye su motivo principal, que parece resolver todos los ascensos frustrados de temas anteriores.³⁵

Oír la Segunda Sinfonía de Schumann “como una narración” supone, pues, los siguientes procesos. Oímos en diversos aspectos de la música “implicaciones metafóricas” de cualidades emocionales; al oír el material temático recurrente, seguimos a un protagonista que pasa por los diversos estados emocionales “metafóricamente implícitos”; cada movimiento viene a expresar globalmente un carácter emocional relativamente unificado, y la sucesión de estos caracteres emocionales es un ejemplo de un arquetipo argumental.³⁶

En cierto modo, los dos artículos de Newcomb reproducen la dicotomía entre la emoción y las características técnicas o formales que identificamos anteriormente en los escritos de Hanslick y Kivy. “*Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*” se centra en los aspectos formales de la música, mientras que el artículo sobre la Segunda Sinfonía de Schumann parece articular una concepción de la narración musical basada fundamentalmente en una sucesión de estados mentales, principalmente emociones. Las analogías de Newcomb con la narrativa parecen estar en disposición de aportar interesantes elaboraciones de puntos de vista tanto formalistas como emotivistas en relación con la estética musical; sin embargo, no está claro que constituyan o apunten hacia una alternativa definida a estas posturas. De modo similar, la analogía que establece Cone entre Conan Doyle y Brahms contribuye a la consideración del modo en que se suscita la emoción en la experiencia musical, lo que le permite elaborar una explicación sobre la creación de las emociones de suspense y resolución. Pero esta argumentación no propone ninguna revisión de la conocida opinión general según

³⁴ OM, pág. 247.

³⁵ OM, pág. 247.

³⁶ No es del todo claro qué quiere decir Newcomb cuando habla de “implicaciones metafóricas”. Ante una expresión como “el pasaje musical A implica metafóricamente B”, probablemente sea aconsejable considerar que la “implicación metafórica” ocupa el lugar de algún tipo de expresión o representación concebible en términos de teorías como las de Kivy y Goodman.

la cual el surgimiento de la emoción es un aspecto central en las consideraciones de la estética musical. Parece, pues, que estos estudios abundan en posiciones conocidas en torno a la música y la emoción, ampliándolas.

VI. Treitler y la narración

El artículo de Leo Treitler "*Mozart and the Idea of Absolute Music*" es complejo y polifacético, como lo es la obra de Treitler en general. El artículo termina con un detallado análisis del movimiento lento de la Sinfonía núm. 39 de Mozart, análisis cuya concepción de la música difiere de las demás posturas que he comentado. La concepción de Treitler supone un prometedor acercamiento al papel de la emoción en la música instrumental. Pero para entender esta aproximación es necesario prestar mucha atención a su análisis, sin presuponer que éste se limite a ilustrar sus generalizaciones anteriores: sus afirmaciones teóricas más generales sobre la música y la narrativa no responden a algunos de los rasgos más destacados y importantes, desde el punto de vista teórico, contenidos en su análisis.

Al igual que Cone, Treitler recuerda la distinción entre historia y discurso, "crucial en el funcionamiento de la narratividad". Según él, se trata de

la interacción de dos patrones en intersección: la secuencia cronológica de los acontecimientos y el orden en que se revelan en la narración. El orden cronológico suele estar modificado en el relato para lograr unos determinados efectos.³⁷

Treitler ofrece a continuación un convincente ejemplo musical de esta complejidad cronológica. En la coda del primer movimiento de la Sinfonía núm. 40 de Mozart, la aparición final del tema inicial

es como una reflexión o conversación sobre el tema en la parte superior de la cuerda. [...] Tiene un carácter de meditación sobre un pasado que está siendo recordado después de la confusión y antes del silencio.³⁸

A diferencia del análisis que hacía Cone del intermezzo de Brahms, esta descripción sí ofrece una analogía con la temporalidad dual de los acontecimientos de la historia subyacente y la representación discursiva de los mismos. Sin embargo, la analogía no se extiende a lo

³⁷ Leo Treitler, "*Mozart and the Idea of Absolute Music*", en su obra *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, 1989; pág. 186. Las citas serán incluidas en el texto con la abreviatura "M" seguida del número de página.

³⁸ M, pág. 187

largo de toda la composición. Es decir, este momento de recuerdo o meditación no implica una voz narrativa o una especie de conciencia que a lo largo del movimiento represente o describa de algún modo los acontecimientos narrativos. El ejemplo de Treitler se asemeja más a un momento de una obra de teatro en el que los personajes representados prestasen su atención a acontecimientos pasados.

Treitler pasa entonces a una cuestión más general sobre la música, si bien tratando aún de relacionar sus puntos de vista con la distinción entre historia y discurso. “La aprehensión de una obra musical”, escribe,

se basa [...] en dos procesos entrelazados: por un lado, en los patrones subyacentes de géneros convencionales y las limitaciones que implica la gramática estilística (armonía, conducción de voces, etc.); por otro, la interpretación continua de estos factores a medida que la obra se desarrolla en el tiempo. La primera dimensión no es exactamente igual que la secuencia cronológica de los acontecimientos de una historia, pero supone su equivalente al constituir la dimensión de los determinantes que están más o menos fijados antes del despliegue de los acontecimientos.³⁹

Treitler recurre a la distinción entre historia y discurso para explicar aproximadamente el mismo tipo de fenómenos que Newcomb describe en términos de arquetipos argumentales. Su interés no es precisamente el mismo que anima a Newcomb; durante su análisis, Treitler especifica que

los procedimientos tonales, temáticos y dinámicos convencionales, así como lo perfiles de carácter -no la “forma”- del género sonata actúan como elementos conductores en el despliegue de la narración de la obra.⁴⁰

En términos más generales, sin embargo, Newcomb y Treitler comparten un interés en la interacción entre los papeles habituales de ciertos tipos de acontecimientos dentro de un estilo y el modo en que se desarrollan los acontecimientos concretos en una pieza. La analogía de Newcomb con los tipos de sucesos que pueden darse en el argumento de una historia mantiene este contraste entre las posibilidades generales y los acontecimientos particulares, y por ello parece más precisa que la analogía de Treitler con la distinción entre historia y discurso.⁴¹

Pero el lenguaje que emplea Treitler en su detallado análisis musical apunta hacia otras analogías entre música y literatura, de las que no hablan ni las generalizaciones de Newcomb ni las de Treitler. En su descripción del movimiento de Mozart, Treitler describe vívidamente

³⁹ *M*, pág. 190

⁴⁰ *M*, pág. 210

⁴¹ En las secciones finales de “*Music as Narrative*” hago todo lo posible por aportar analogías musicales con la distinción entre historia y discurso.

los detalles de la música, creando una sensación de actividad e intercambio continuos. Como muestra típica de su lenguaje, cito su descripción del inicio del movimiento en el que, como él explica, una diminuta elaboración

se separa como frase de respuesta y, ya sola, se abre paso subiendo por la escala, aislando y con ello identificando el registro soprano como elemento del coloquio que se está poniendo en marcha.⁴²

El carácter dramático de esta descripción, como podríamos definirlo, se deriva de la disposición de Treitler a atribuir cualidades de agente independiente a un fragmento de un tema. La sensación de elemento agente se basa en ciertos detalles pequeños pero precisos de su formulación: la elaboración “se separa”, no “es separada”; “se abre paso subiendo por la escala”, no “es ascendente” o “es impulsada hacia arriba dentro de la escala”.

Según Treitler, está claro que hacia el final de los primeros ocho compases la pieza presenta “un diálogo entre los dos elementos del tema principal”. Treitler narra los siguientes compases de este modo:

Los segundos violines inician un nuevo intercambio en sus notas más sombrías, cuya oscuridad refuerzan los violonchelos y contrabajos, así como una oscilante nota pedal de *mib* en las violas. Los primeros violines responden, solos en el soprano [...]. Los primeros violines luchan por desprenderse de su amarradero en *mib*. El diálogo ha adquirido un aire de apremio y ansiedad. Al tercer intento, los primeros violines consiguen desprenderse, e inmediatamente juegan con su nueva libertad. La cuerda grave abandona su seriedad (¿no habrá sido todo un juego?) y se une al espíritu de los primeros violines, contribuyendo a salpicar el pasaje de *staccato* mientras los primeros violines sustituyen los puntillos por silencios para aligerar su ritmo yámbico.⁴³

Merece la pena examinar cuidadosamente esta descripción. Como antes, Treitler dramatiza los acontecimientos musicales creando la sensación de que existen elementos agentes; sin embargo, el “diálogo” entre los elementos de un tema ha dado paso a una interacción entre las partes de la orquesta. Esto puede disgustar a quien espere de la fábula de Treitler una serie coherente de personajes, pero el cambio parece adecuado como modo de describir estos diferentes momentos de la pieza.

Aquí y a lo largo de todo su análisis, Treitler evoca la actividad motivada. Las acciones que relata no distraen la atención de los detalles de la música, puesto que los agentes de las acciones forman parte de la textura musical, y su comportamiento toma forma de acontecimientos musicales. Así, por ejemplo, identifica cierto agente dramático, los primeros violines, y describe sus intentos de “desprenderse de su amarradero en mi bemol”.

⁴² M, pág. 191.

⁴³ M, pág. 205.

Las atribuciones de emoción contribuyen a esta descripción, pero no la dominan. Los estados emocionales que Treitler atribuye a su agentes aparecen en conjunción e interacción con descripciones de otros estados psicológicos y acciones. Es decir, operan en buena medida como las atribuciones de estados emocionales en la empresa general de interpretar el comportamiento cotidiano o el comportamiento de los personajes en novelas y obras dramáticas. Interpretando el comportamiento de los primeros violines, Treiler les atribuye un deseo de “desprenderse de su amarradero en mi bemol”; esto le permite describir varias frases musicales como intentos de liberación, así como relacionar estos intentos con sensaciones de premio y ansiedad. Entonces puede identificar un momento en el que logran desprenderse, considerando su comportamiento en ese punto una expresión de deleite o de liberación, un sentimiento juguetón.

El procedimiento de Treitler puede parecer similar a los pasajes de Newcomb que asocian detalles técnicos a las cualidades emocionales que implican metafóricamente; lo cierto, sin embargo, es que Treitler y Newcomb tratan el material técnico de manera muy diferente. Las más veces, Newcomb parece proponer algo semejante a una traducción de observaciones técnicas en rasgos emocionales, descubriendo entonces que estos rasgos emocionales dan lugar a series narrativas. El drama de Treitler incluye los detalles musicales, que lo animan a aportar un abanico cambiante de personajes y una serie de acciones musicales motivadas.

El análisis de Treitler manifiesta, pues, un enfoque característico en los temas relativos a la emoción en la música, que realmente constituye una alternativa a aquellas posiciones de la estética musical que ponen énfasis en la emoción al margen de otras cualidades antropomórficas de la música. El análisis de Treitler –aunque no su explicación teórica– implica una importante generalización: las analogías entre música y narrativa o entre música y drama se basan en –y llaman la atención sobre– la capacidad de los oyentes de antropomorfizar la música en modos múltiples e interrelacionados, no sólo mediante la atribución de emociones. Además, el cambio de agente en la descripción que hace Treitler del movimiento de Mozart sugiere cómo la música puede crear efectos narrativos o dramáticos sin crear personajes decididamente individualizados.⁴⁴

⁴⁴ Esto puede parecer incoherente: ¿es posible tener acciones, o atribución de seres agentes, sin tener unos agentes determinados?

Efectivamente, no estoy seguro de cuál deba ser la respuesta en relación con los agentes. Pero supongamos que la existencia de elementos agentes conlleve siempre unos agentes determinados. Ni en este caso sería necesariamente cierto que al imaginar un elemento agente o al crear agentes ficticios se tenga que llegar a una decidida individuación de los agentes. En la imaginación o en la ficción, muchos aspectos pueden quedar indeterminados y ser determinados posteriormente en los contextos efectivos (la edad de los personajes ficticios, etc.).

En “*Music as Drama*” hago hincapié en la indeterminación de los agentes musicales; comparo ésta con la indeterminación del elemento agente en parte de la poesía contemporánea en “*Asbbery and the Condition of Music*”, en *World, Self, Poem*, ed. Leonard Trawick (Kent State University Press, 1990).

Sin embargo, la flexibilidad y la riqueza de esta descripción de la pieza de Mozart se basa en otras cualidades que algunos estudiosos y filósofos de la música pueden considerar inaceptables. Con el fin de conseguir su característico efecto, el trabajo de Treitler se antropomorfiza continuamente mediante la personificación de los elementos de la pieza. Además, aun cuando aceptemos la utilización de este registro lingüístico concreto, no resulta ni mucho menos obvio que otro autor que explicase el movimiento de Mozart bajo una perspectiva animista pudiera desembocar en el análisis de Treitler. Sus afirmaciones acerca de este movimiento mozartiano son personales, y en este sentido subjetivas –mucho más que las descripciones musicales que hallamos en los artículos de Cone y Newcomb anteriormente tratados–. ¿Acaso estos aspectos figurativos y subjetivos restan valor a su descripción como testimonio de las generalizaciones sobre la experiencia musical?

Treitler admite el carácter personal de su análisis, al tiempo que insiste en que es compatible con su interés en comprender cómo entendían los críticos en torno a 1800 la música de Haydn, Mozart y Beethoven. Al presentar su análisis escribe:

Me centraré en la pregunta de hasta qué punto resuenan las ideas de aquellos críticos en mi propia comprensión de una obra tomada de ese repertorio. Tengo la impresión de que sólo podremos entender realmente lo que pensaban en la medida en que podamos hallar tal resonancia.⁴⁵

La idea de Treitler en relación con la pertinencia histórica de su análisis se basa en la distinción entre una estrategia general para la escucha o interpretación por un lado, y la aplicación detallada de esa estrategia en un caso particular por otro lado. Treitler no tiene necesidad de afirmar que los oyentes de principios del siglo XIX oían el movimiento de Mozart exactamente del mismo modo que él, sino únicamente que su análisis es un ejemplo de la aplicación de estrategias generales que también son ejemplificadas en textos históricos. Un argumento similar puede respaldar la validez de su análisis en cuanto a las generalizaciones sobre la experiencia musical actual. Si podemos describir una estrategia general de escucha que combine la atribución de emociones con otras atribuciones de acción y de estados psicológicos, esto bastará para constituir una alternativa a aquellas posiciones que aíslan las cuestiones emocionales como particulares por su misma centralidad.

No está claro por qué el carácter figurativo del análisis de Treitler ha de hacerlo menos pertinente en materia de estética, a no ser que su lenguaje sea inaceptablemente idiosincrásico. Pero en realidad, aunque el análisis de Treitler es inusualmente elegante y preciso, es posible hallar descripciones dramáticas similares en muchos otros escritos, como en las descripciones musicales de Donald F. Tovey.

⁴⁵ *M*, pág. 179

VII. Comentarios finales

Para finalizar, quiero hacer tres observaciones generales en relación con el material que hemos tratado.

En primer lugar, todos los artículos que he tratado están formulados en términos de analogías entre la música y la narrativa. En realidad, no obstante, todas las afirmaciones que se hacen en estos artículos podrían ser igualmente formuladas como analogías entre la música y el teatro. Estas comparaciones, tanto con la narrativa como con el teatro, sirven para poner de relieve las cualidades temporales de la música, incluida la estructuración de los acontecimientos en sucesiones a modo de argumentos. La idea de la narrativa tiende además a dar la sensación de una narración que se realiza en un tiempo determinado y remite a acontecimientos acaecidos en un tiempo diferente –esto es, la distinción entre historia y discurso que evocan Cone y Treitler-. Puesto que esta distinción no desempeña un papel de utilidad en estos artículos, podría ser que una analogía entre la música y el arte dramático indujese a menos malentendidos.⁴⁶

En segundo lugar, he tratado un modo en el que una analogía literaria puede interactuar con consideraciones relativas a cómo se suscita la emoción, así como dos modos diferentes en los que una analogía literaria puede interactuar con consideraciones relativas a la atribución de emoción a la música. Ninguno de los artículos que he tomado en consideración aborda estos dos papeles de la emoción, pero indudablemente resultaría interesante, por ejemplo, buscar qué consecuencias tendrían los análisis del tipo del de Treitler en la experiencia de los oyentes, incluida la experiencia emocional.

Por último, he tratado diferentes trabajos a la luz de un tema específico, su relación con la dicotomía estética tradicional entre los aspectos emocionales de la música y sus aspectos técnicos o formales. Nuestra consideración conduce a una evaluación según la cual el artículo de Treitler destaca como más desafiante e innovador que los demás. Pero esta evaluación deriva por entero lo circunscrito y limitado del tema por el que he optado para mi artículo; lógicamente hay muchos otros modos de debatir y evaluar estos u otros artículos dentro del ámbito general de las analogías entre música y literatura. ■

Traducción: Paul S. McLaney

⁴⁶ En "*Music as Drama*" apporto una argumentación continua y explícita a favor de tal analogía.