

LA MÚSICA COMO DRAMA *

Fred Everett Maus

La teoría de la música y el análisis más recientes han evitado a menudo ciertas cuestiones de importancia. Los teóricos han escrito poco acerca del valor de la música o la naturaleza de la experiencia musical, al menos explícitamente. Stanley Cavell ha observado que:

cualquiera que sea la causa, la ausencia de una actividad crítica inspirada en las ciencias sociales... resulta especialmente sorprendente si tenemos en cuenta que la música, de entre las diversas artes, es la que dispone en mayor medida —quizás la única— de un vocabulario preciso y sistemático para la descripción y el análisis de sus objetos. En cierto modo, esta circunstancia debe de ser una carga; como si nos dispusiéramos a realizar la crítica de un poema o una novela armados con un conocimiento exhaustivo de la retórica medieval pero ignorantes de todos los desarrollos que en los dos siglos pasados se han realizado en el campo de la crítica.¹

Joseph Kerman ha expresado también sus quejas frente a las limitaciones de la teoría de la música y del análisis profesional. Kerman sugiere que “el atractivo del análisis sistemático residía en que hacía posible una aproximación de índole positivista al arte, una crítica que se apoyara en operaciones definidas con precisión y dotadas de una apariencia de objetividad, eludiendo así todo criterio subjetivo”.²

Cavell y Kerman están de acuerdo en que la precisión, la claridad y el carácter inequívoco de la teoría musical y del análisis han disuadido en cierta medida de afrontar el estudio de otras dimensiones de la música más oscuras y

¹ Fred Everett Maus "Music and Drama" en *Music and Meaning*, ed. Jenefer Robinson, *Music Theory Spectrum* 10, pp. 56-73, © 1988 by Music Theory Spectrum.

Estoy muy agradecido a Milton Babbitt, Edward T. Cone, Joseph Dubial, Patrik Gardiner, Eric Graebner, Marjorie Hess, Katharine Eisaman Maus, Alan Montefiore, James K. Randall, Erik Wefald, Peter Westergaard y Richard Wollheim por sus valiosos consejos y por los estímulos que de ellos he recibido a la vista de las primeras versiones de este ensayo.

² Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 186.

³ Joseph Kerman: *Contemplating Music*, p. 73.

difíciles. Resulta difícil menoscabar la precisión y el detalle que el análisis musical permiten; la cuestión es, más bien, si es posible integrar la teoría musical y el análisis en una manera de comprender la música más general y totalizadora.

A veces parece que los teóricos sencillamente ignoran semejantes asuntos. Allen Forte, en un ensayo sobre Schenker que es probablemente la mejor introducción a su obra tardía, concluye con una lista de “problemas sin resolver” de la teoría musical, sugiriendo que la obra de Schenker podría contribuir a su resolución. Menciona, por ejemplo, una teoría del ritmo en la música tonal, así como la ausencia de técnicas analíticas realmente útiles fuera de los repertorios musicales de los siglos XVIII y XIX. Forte no se pregunta si la teoría schenkeriana puede ayudar a comprender mejor la importancia de la música o a dar cuenta de la experiencia musical de manera convincente. En esto Forte parece más reticente incluso que el mismo Schenker, cuyos escritos abundan en valoraciones y especulaciones que van mucho más allá de las preocupaciones de Forte. Pero éste guarda silencio también acerca de las más ambiciosas reivindicaciones de Schenker, excepto en una nota en la que, en un tono seco, quita importancia a “la complacencia con que Schenker a veces se entrega a prolijas justificaciones ontológicas de sus conceptos”.³ El ensayo de Forte presupone que cierto aspecto de la música, su estructura, se puede distinguir de los demás y se puede estudiar con independencia de ellos. Es posible que otros campos de investigación puedan o deban ocuparse de otros aspectos de la música, pero la teoría de la música y el análisis, entendidos como estudio de la estructura musical, pueden progresar independientemente de dichos otros campos.

Algunos teóricos han sido más claros que Forte a la hora de reconocer las áreas de la investigación estética que han dejado de lado. Fred Lehrdal y Ray Jakendoff en su libro *A Generative Theory of Tonal Music*, escriben que:

una cuestión artística de la que no nos ocupamos aquí es el problema del afecto musical –la interacción entre la música y las respuestas emocionales–. Como la mayor parte de los teóricos contemporáneos, hemos dejado de lado la cuestión del afecto, puesto que resulta difícil decir acerca de él algo sistemático más allá de ciertas afirmaciones triviales, como, por ejemplo, que la música fuerte y rápida tiende a ser excitante. Creemos que para abordar cualquiera de las sutilezas del afecto musical es necesario comprender mejor la estructura musical.⁴

³ Allen Forte “Schenker’s Conception of Musical Structure”, en *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, ed. por Maury Yeston, New Haven, Yale University Press, 1977. Kerman se ha servido del ensayo de Forte para mostrar las restricciones que los profesionales del análisis y de la teoría musical se imponen a sí mismos.

⁴ Fred Lehrdal y Ray Jakendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983, p. 8. En una nota a pie de página añaden el siguiente comentario: “El contenido afectivo de la música, pensamos, se basa en su utilización del sistema tonal para construir una estructura dramática”. Esta sugerencia está de acuerdo con el argumento que desarrollaré aquí, aunque estos dos autores, con toda seguridad, considerarían mi exposición del tema demasiado informal.

David Epstein escribe que “la cuestión de la expresión en música se encuentra más allá de las fronteras de este estudio... La cuestión de qué clase de música “nos dice algo” es vasta y compleja y requiere una investigación independiente”. Como Lehrdal y Jakendoff, Epstein sugiere que la comprensión del fenómeno de la “expresión” presupone una comprensión de la estructura: “a la hora de enfrentarse a ese problema, en primer lugar resulta esencial percibir, reconocer y comprender qué es lo que estamos escuchando con independencia de todo significado externo a la música o incorporado a ella por medio de una interpretación gratuita”.⁵ Estas dos fuentes implican la existencia de una *dicotomía* entre los asuntos relativos a la “estructura” musical, por un lado, y los relativos al “afecto” o la “expresión”, por el otro; Lehrdal y Jakendoff conectan esta parte de la dicotomía con la *emoción*. Epstein, con más cautela, se sirve de dos términos distintos, la “expresión” y “lo que una pieza musical dice”, encerrados entre comillas y añadiendo la observación de que estos términos son imprecisos. Pero evidentemente Epstein cree percibir una dicotomía entre la estructura y ese otro aspecto de la música análogo al significado del lenguaje humano o de los gestos.

Reconozcan o no la existencia de ciertos temas estéticos de mayor alcance, los teóricos defienden por lo general la autonomía de su campo de estudios. Incluso Kerman, que fustiga a los analistas por su estrechez de miras, parece aceptar la existencia del ámbito propio e independiente de investigación que ellos reclaman:

la tenaz concentración en las relaciones internas de la obra de arte singular es en última instancia subversiva, si lo que se pretende es una visión de la música razonablemente completa. La estructura autónoma de la música es sólo uno de los muchos elementos que contribuyen a su contenido. De la mano de la preocupación por la estructura va a menudo la falta de atención a otros asuntos de vital importancia —no sólo al complejo histórico global— sino también a todas esas otras cosas que dotan a la música de afectividad, de capacidad de conmover, de emoción, de expresión”.⁶

En opinión de Kerman, el análisis ha usurpado en las instituciones musicales y educativas el lugar que debería ocupar una forma de *crítica* musical más ambiciosa. Pero Kerman no deja de escribir acerca de la “estructura autónoma” de la música como si fuera un componente que puede ser aislado sin problemas: es *uno* de los elementos de la música, aunque, ciertamente sólo uno entre otros. La crítica, pues, habría de suplementar las descripciones de la estructura con otras consideraciones acerca del contexto histórico y —de nuevo— con un conjunto de asuntos que, de algún modo, tienen que ver con la emoción humana.

Si queremos entender de qué manera la teoría de la música puede contribuir a una comprensión más general de este arte, resultaría natural comenzar con esta bien arraigada

⁵ David Epstein: *Beyond Orpheus*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979, p. 11.

⁶ Kerman: *Contemplating Music*, p. 73.

dicotomía entre “estructura” y “afecto” o “expresión”. Muchos músicos y estudiosos de la música creen que cierta dicotomía de esta clase existe. Y si tienen razón, entonces la comprensión de la distinción entre estos diferentes aspectos de la música y —una vez éstos han quedado claramente distinguidos— la comprensión de la relación entre ellos serán las etapas fundamentales de la integración de las distintas formas de entender la teoría musical en una visión más amplia.

Para reflexionar acerca de esta dicotomía los teóricos pueden recurrir a la obra del filósofo Peter Kivy, que recientemente ha distinguido entre dos formas de describir la música: una “técnica” y otra “emotiva”, y que proporciona argumentos a favor de la importancia musical de las cualidades emotivas. El ensayo de Kivy titulado *The Corded Shell* comienza constatando la “paradoja de la descripción musical”, a saber, “o bien la descripción de la música se convierte en el respetable análisis musical, de carácter científico, al bien conocido precio de perder toda connotación de índole humanística; o bien adopta el también familiar tono emotivo que la convierte, según las personas con una formación musical rigurosa, en una suerte de divagación subjetiva sin sentido”.⁷ Kivy distingue dos clases de descripción musical y las asocia con dos clases de lectores: los músicos con una formación rigurosa prefieren la descripción técnica, mientras que los melómanos que “carecen de formación musical rigurosa” supuestamente muestran una inclinación mayor por la descripción basada en las emociones. Así, a la hora de evaluar la descripción basada en las emociones, Kivy está planteando no sólo una cuestión estética general, sino también un problema práctico de la crítica. Los músicos profesionales quizás aprecien más “la saludable atmósfera de los ritmos anfibracos y de las relaciones tónica dominante”, pero las descripciones técnicas de esta clase

dejan a una amplia comunidad de amantes de la música a la intemperie. La música, después de todo, no es propiedad exclusiva de los músicos o de los estudiosos, como la pintura tampoco lo es de los historiadores del arte ni la poesía de los poetas. Resulta sorprendente e incluso casi intolerable que, mientras que cualquier lector puede beneficiarse de las ideas de los más importantes críticos de las artes visuales o literarias sin tener que ser profesor de literatura o de historia del arte, las personas sin formación musical pero poseedoras de una rica cultura humanística se vean obligados a elegir entre descripciones musicales demasiado técnicas que no pueden comprender y otras que las autoridades cuyas ideas su cultura les ha enseñado a respetar desprecian por considerarlas carentes de sentido (pp. 8-9).

¿Cómo afrontar este problema? De acuerdo con Kivy: “Lo que hay que hacer, en lugar de atacar el lenguaje técnico, es devolver al lenguaje emotivo su respetabilidad ante los que tie-

⁷ Peter Kivi: *The Corded Shell*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 9. Kivy supone que esta dicotomía en las formas de descripción musical no es nueva para sus lectores. Tal como él lo plantea, los músicos escriben técnicamente acerca de música pagando el precio acostumbrado; la alternativa es la acostumbrada forma de descripción basada en las emociones.

nen una formación rigurosa, de modo que pueda ocupar su lugar como herramienta válida de análisis junto a la descripción técnica” (p. 9). Así, pues, Kivy emprende su defensa de la descripción basada en las emociones como defensa de una forma de crítica que los melómanos pueden leer –por lo menos aquellos con una “educación humanística”–. Pero Kivy no sólo está sirviendo así a los intereses del melómano, ni siquiera es ese su objetivo principal. Kivy afirma que la atribución de propiedades emocionales puede ser una actividad inteligible, objetiva y relevante de cara a la evaluación estética. Si Kivy tiene razón al afirmar que las propiedades emotivas contribuyen a menudo al valor de una composición, entonces cualquiera que tenga algo de interés en la música debería querer aprender acerca de ellas.

La descripción basada en las emociones que interesa a Kivy tiene dos rasgos característicos. En primer lugar, atribuye una expresividad emocional a la pieza, y no al compositor o al oyente (pp. 6-7) y en segundo lugar, debe ser interpretada literalmente y no como una especie de “sinsentido” que funciona sólo a modo de guía de la percepción del oyente (pp. 9-10). Kivy asocia la crítica de carácter emotivo especialmente con los escritos de Donald F. Tovey, cuyos célebres *Essays in Musical Analysis* surgieron como notas a los programas de los conciertos en los que él mismo participaba como director o como pianista.⁸ Desde luego, Kivy acierta al escoger los escritos de Tovey como ejemplo de una crítica popular: no sólo son accesibles a lectores con bagajes musicales muy diversos, sino que además muchos músicos profesionales y estudiosos de la música consideran a Tovey uno de los analistas más agudos tanto en sus obras más orientadas a la investigación musical profesional como en sus notas para los programas de conciertos.⁹ Muchos músicos reconocerían que la interpretación y la defensa de la crítica de Tovey es una empresa valiosa.

No obstante, aunque es de agradecer la claridad de los argumentos de Kivy, su proyecto obedece a una concepción demasiado simple. Aunque Kivy tuviera éxito en su defensa de la descripción basada en las emociones, de modo que ésta pudiera “ocupar su lugar junto a la descripción técnica”, no puede evitar enfrentarse a un problema evidente en relación con la experiencia musical. Al concluir su defensa de la descripción basada en las emociones, parece que la música pudiera describirse de dos maneras distintas. Estas dos maneras se servirían de vocabularios completamente diferentes, y mucha gente sólo podría entender una de las clases de descripción, aunque ambas maneras de describir la música constituirían “formas válidas de

⁸ Kivy inicia la discusión de la crítica de carácter emotivo con una cita de algunos textos analíticos de Tovey (p. 6) y al final de su ensayo afirma expresamente que sus argumentos reivindican la práctica crítica de este autor (p. 149). Kivy sólo menciona otro escritor contemporáneo que practique esa clase de descripción basada en las emociones (p. 120): H. C. Robbins Landon.

⁹ De acuerdo con Joseph Kerman, “por su riqueza, coherencia y por lo completo de sus perspectivas, el Beethoven de Tovey destaca, quizás, como el logro más impresionante del arte de la crítica musical”, Kerman: “Tovey’s Beethoven”, en *Beethoven Studies 2*, ed. Alan Tyson, Londres, Oxford University Press, 1977, p. 191.

crítica". Suponiendo que ambas clases de descripción proporcionarían dos aspectos diferentes de la música, ¿entonces cuál sería la relación entre ambos? ¿En qué consistiría escuchar una composición que tiene dos cualidades tan diferentes? ¿En que se diferenciarían las experiencias de dos oyentes provistos con esos vocabularios diferentes? ¿Acaso registrarían los diferentes vocabularios también dos formas completamente diferentes de experimentar la música? ¿Quizás las percepciones de la estructura musical y las de la expresión emocional se encontrarían meramente yuxtapuestas en la experiencia musical? ¿O habría algún modo de unificar estos aspectos diferentes en una única experiencia coherente?

En varios momentos del ensayo, Kivy trata de pasada la relación entre los aspectos emocionales de la música y los otros. Se pregunta si es posible escuchar la música sin percibir su expresividad:

Algunas personas afirman que sí —y supongo que debemos aceptar su palabra—. Sospecho, no obstante, que la manera más plausible de considerar el asunto es desde el punto de vista de la atención selectiva. Un oyente, pienso, puede decidir dirigir su atención a las cualidades expresivas de la música, o dirigirla, en su lugar, a algún otro aspecto. Me inclino a pensar que no es posible eliminar del todo la percepción de la expresividad musical, pero estaría dispuesto a aceptar esta posibilidad si se me viera forzado a ello (p. 59).

Se trata de un asunto algo misterioso, pero la afirmación de Kivy de que se puede atender de manera selectiva a los diferentes aspectos de la música no le compromete a nada en relación con el asunto de cómo pueda integrarlos el oyente.

Cuando Kivy expone su teoría de la expresión musical, argumenta que las diversas características de las piezas que pueden ser identificadas por medio de descripciones técnicas son natural o convencionalmente expresivas. Por ejemplo, relaciona el contorno musical con las inflexiones expresivas del habla, la tríada disminuida con el desasosiego y la tríada menor con "el lado oscuro del espectro emotivo" (pp. 46-56, 71-83). Pero tales correlaciones dejan en la oscuridad la relación entre los diferentes aspectos de la música, pues parece que las descripciones emotivas y las técnicas interpretan las mismas características de la música pero de manera completamente distinta. Por ejemplo, un analista convencional intentaría comprender las relaciones motívicas existentes entre los elementos más reducidos que forman una pieza musical e intentaría situarlos en un desarrollo musical a mayor escala descrito por medio del vocabulario técnico. La perspectiva de Kivy toma los elementos uno por uno y los asocia con estados emocionales, y probablemente interpretaría su sucesión en términos de una *serie* de estados emocionales que se desarrollarían de forma coherente. Pero este planteamiento deja sin resolver una variante del problema que habíamos señalado en la posición de Kivy: ¿pueden fundirse en una descripción única y unificada de una pieza las dos clases de

descripciones diferentes, o reflejan modos fundamentalmente diferentes de contemplar los mismos elementos de la pieza?

No puede considerarse plausible un discurso que pretenda dar cuenta de la música como una laxa conjunción entre sonidos ingeniosamente dispuestos y ciertas expresiones o evocaciones de varios estados emocionales. Para poder describir la música de mejor manera, es necesario que atienda, mucho más esencialmente de lo que lo hace el ensayo de Kivy, a la medida en que una composición puede *unificar* sus diferentes aspectos.

Dada la imagen confusa y fragmentada de la música que proyecta el tratamiento de Kivy, se entiende fácilmente por qué teóricos como Lehrdal y Jakendoff o Epstein se han pronunciado en favor de la prioridad de la teoría y el análisis sobre las formas de interpretación de índole más humanística. Edward T. Cone ha razonado de manera semejante: “si la verbalización de un contenido verdadero –el contenido expresivo particular que está encarnado únicamente en una obra– es posible, entonces ha de depender de un análisis estructural minucioso de la obra”.¹⁰ En lugar de desmontar la música en componentes débilmente relacionados, afirman estos autores, se debería comenzar con lo que ya está sólidamente establecido –las intelecciones de la teoría y del análisis– para, a partir de este conocimiento, llegar a comprender los fenómenos del “afecto”, “de la “expresión”, del “contenido”, del “significado” de la música, etc.

En este punto, la discusión apunta a una posición acerca de la relación entre la teoría musical y otros aspectos más amplios de la crítica musical y de la estética, que puede parecer atractiva pero que no deja de ser inadecuada. Esta posición puede resumirse en cuatro tesis: 1) La teoría de la música y el análisis musical constituyen una disciplina autónoma, capaz de establecer métodos y de alcanzar resultados sin necesidad de recurrir a otras formas de interpretar la música. 2) La teoría y el análisis estudian un aspecto de la música, su estructura. 3) La “estructura” de una composición es sólo uno de sus aspectos. De entre los otros aspectos de la música, uno resulta ser especialmente importante para la crítica y la estética. Es difícil darle un nombre, porque los términos con los que normalmente es designado –“expresión”, “afecto”, “contenido”, etc.– implican compromisos problemáticos. Sin embargo, este otro aspecto está estrechamente ligado a los sentimientos o a las emociones humanas, y puede tener también afinidades con el significado lingüístico. 4) El intento de articular este innominado aspecto más humano de la música debe apoyarse en los logros consolidados de la teoría y del análisis. Ignorar dichos logros sólo puede conducir a una manera fragmentaria y poco convincente de dar cuenta de los otros aspectos de la música.

¹⁰ Edward T. Cone: “Schubert’s Promissory Note”, en *19th-Century Music* 5, núm. 3 (1982), p. 223

En parte, estoy de acuerdo con esta posición. Ciertamente, supone algunas ventajas frente a la de Kivy. La teoría y el análisis han proporcionado importantes conocimientos relativos a la música tonal, de modo que una teoría estética que quiera ir más allá debe basarse en ellos y situarlos en una relación convincente con sus propias exigencias. Pero me parece que la noción recibida de “estructura” como un aspecto de la música que puede distinguirse del “significado” es demasiado vaga y oscura. E incluso me parece también que la postura que he resumido más arriba otorga demasiado peso al papel de la emoción en la experiencia musical.

A continuación voy a desarrollar un detallado argumento para aclarar y apoyar estos puntos de desacuerdo.

Reflexiones acerca de un pasaje de Beethoven

Para aproximarnos a una comprensión más general de la música, será de utilidad reflexionar con detenimiento sobre un ejemplo musical concreto. El comienzo del Cuarteto op. 95 de Beethoven (ejemplo 1) es rico y complejo e invita a un examen minucioso. En esta sección comenzaré con una descripción detallada de los primeros diecisiete compases que sólo interrumpiré en dos ocasiones para hacer ciertos comentarios preliminares. No he ceñido la descripción al lenguaje típico de la teoría convencional de la música; más bien, he tratado de articular mi comprensión del pasaje lo más clara y flexiblemente que me ha sido posible, recurriendo tanto al lenguaje teórico-analítico como a otras formas de descripción. Después del análisis del pasaje de Beethoven pasaré a reflexionar de manera más general acerca de la índole del pensamiento musical encarnado en la descripción.¹¹

Análisis.

Potente, agresivo, sorprendentemente breve y rodeado de silencio... Esta especie de arrebató del comienzo es de una complejidad rayana en una confusión plena de tensiones sin resolver. Contemplado como un todo resulta extrañamente organizado, arranca con energía, en apariencia con decisión –los instrumentos siguen su curso sin incertidumbre– pero termina demasiado rápido, como si su gesto pudiera sentirse completo y autosuficiente. No obstante,

¹¹ Trabajando de esta manera, partiendo de un análisis detallado para luego pasar a una reflexión más general, me expongo al riesgo añadido de que algunos lectores no estén de acuerdo con mi análisis en parte o en su totalidad. Estos lectores, no obstante, no tendrán por qué dejar de encontrar interesantes las reflexiones generales que siguen; bastará con que se convenzan de que hay otros análisis correctos para los cuales mis reflexiones también resultan adecuadas (en todo caso, ofrezco mi análisis como *una* manera de considerar el pasaje, una opción entre otras muchas posibles para mí y para otros oyentes).

LA MÚSICA COMO DRAMA

Allegro con brio

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

sf

sf

sf

sf

sf

p

p

p

p

cresc.

f

cresc.

f

ten.

ten.

cresc.

f

cresc.

f



resulta manifiestamente incompleto. La aparente torpeza del pasaje, su turbador carácter incompleto tiene mucho que ver con su organización temporal interna. El cambio de las semicorcheas a las corcheas articula el comienzo de manera extraña; la posición del *reb* y del *do* provoca en el ritmo conflicto o confusión. Las semicorcheas, junto con la repetición del *fa* que abre la obra, sugieren un pulso de negra que parece conceder una mayor importancia al *reb* que al *do*. Pero esto provoca un extravagante movimiento entre las dos notas vecinas debido a la alteración que diferencia sus dos apariciones. La sucesión de notas se entiende más fácilmente como una línea que desciende de *fa* a *do* y que luego vuelve a *fa* pasando por las notas que más convencionalmente aparecen en los descensos y los ascensos en tono menor. Pero esta estructura otorga una mayor importancia al *do*, en conflicto con el pulso de negras implícito.

La ambivalencia rítmica se acompaña de cierta ambigüedad armónica. Como se escucha acentuado rítmicamente, el *reb* crea la sensación de ser la nota que, junto con el tan subrayado *fa* y el *lab* —la nota más aguda de este primer fragmento—, proporciona la tríada de base de estos dos primeros compases; sin embargo, esta sensación se ve perturbada o contradicha por el *reb* en el segmento que asciende hasta *fa* —perturbada pero no eliminada del todo—. Si tomáramos el *do* como elemento de la tríada de base, tendríamos una tríada de *fa* menor en segunda inversión, es decir, una forma inestable o disonante de la tríada. Quizás se pueda escuchar el *do* como resolución del *reb*, pero entonces formaría parte de un acorde de V grado —que se extendería hasta el *mi* consonante del final del compás—. Quizás sea ésta la estructura más satisfactoria del pasaje, pero aún así la localización rítmica del acorde de V grado es vaga, y además el pasaje no otorga tanta importancia al *mi*; de modo que esta interpretación parece más fruto de una imposición desesperada de un estereotipo familiar por parte del oyente que de una constatación de la armonía proyectada realmente por ese pasaje.

Comentario.

El análisis se sirve del vocabulario tradicional de la teoría de la música y se basa en las presuposiciones tradicionales acerca de la música tonal —que la organización de las alturas y el ritmo van de la mano más fácilmente cuando sus jerarquías están coordinadas, que las estructuras contiguas normalmente terminan y comienzan con la misma nota, y no con una versión alterada del mismo grado de la escala, etc. La caracterización correcta de lo que sucede en el pasaje beethoveniano por medio del vocabulario técnico y su comparación con los procedimientos usuales del discurso musical —que quedan resumidos en ciertas generalizaciones teóricas— constituyen partes esenciales del análisis. Pero éste comienza apelando a un arrebatado potente, agresivo y brusco, que califica de torpe e incompleto. Estos no son, desde luego, términos de la teoría musical; pero tampoco designan cualidades emocionales, a pesar de que

antropologizan el pasaje en cierta medida al describirlo como si se tratara de una persona o de una acción humana. En el análisis, estos términos funcionan como elementos descriptivos generales de la música, mientras que la descripción teórica sirve para desarrollarlos y dotarlos de contenido. El efecto de torpeza o el carácter incompleto de la música no resulta difícil de escuchar, pero se escucha mucho más precisamente cuando uno advierte con claridad la desproporción creada por las semicorcheas, que dividen la música en un breve segmento —que no es una anacrusa— contrapuesto a otro mucho más largo y de ritmo más lento; o cuando se advierte con claridad la peculiar falta de un centro tonal claro debida al diseño de la organización de las alturas y al metro. Ambas clases de descripción —la “técnica” o teórico-musical y la “dramática” o evocativa y antropomórfica— forman parte del análisis e interactúan.

Si las descripciones “específicamente musicales” no *sustituyen* a las otras, entonces éstas, las animistas o antropomórficas, que atribuyen a la pieza cualidades de la acción humana —por ejemplo “un arrebató de agresividad, decidido y pleno de energía”— requerirán nuestra atención y reflexión más adelante.

Continuación del análisis.

El siguiente arrebató —en los cc. 3-5— invita a compararlo con el primero: de nuevo es potente, agresivo y enmarcado entre silencios, pero esta vez no tan breve; de hecho, es lo suficientemente prolongado como para que acabe por resultarnos bastante repetitivo, incluso a pesar de que transmite la sensación de apoyarse en una sucesión sin una dirección definida hasta resultar frustrante. La duración mayor parece una respuesta a la exagerada brevedad del primer pasaje, mientras que, por otra parte, el carácter repetitivo presta a la respuesta un aire poco satisfactorio.

También en otros aspectos el pasaje parece mostrarse consciente de las rarezas del comienzo y tratar de clarificarlo, pero de nuevo se imponen la brusquedad y alguna que otra extravagancia más. Las respuestas a las tensiones precedentes llegan de varias maneras. Las complejidades rítmicas del comienzo desembocan aquí en una clarificación y una simplificación casi obsesiva. En el c. 3, el primer violín alude al segundo tiempo acentuado del c. 1, pero ahora el énfasis se pone en lo que evidentemente es un patrón desplazado en el compás, subordinado claramente a los tiempos más fuertes de los instrumentos más graves. Éstos subrayan también la división de los compases en mitades, respondiendo así a la indefinición de la articulación del tercer tiempo del c. 1. En el siguiente compás, son todos los instrumentos los que subrayan esta división en mitades. Y cuando, un compás más adelante, reaparece el acento sobre el segundo tiempo que habíamos encontrado al comienzo, ya no subvierte los fuertes acentos de los tiempos 1º y 3º, sino que, más bien, aparece como una consecuencia del

intenso primer tiempo, casi como un eco. La contracción del registro y el movimiento de las voces, que parten de una tríada extendida y convergen en una sola octava, subordinan el segundo tiempo al primero, y el silencio del tercer tiempo constituye el resultado natural de la progresiva extinción del pasaje. Así pues, este último efecto también remite al compás inicial –dividido en 1+3 tiempos– al reproducir su desproporción pero haciéndola aceptable e inocua.

El pasaje remite también a las oscuridades que presentaba el comienzo por lo que se refiere a la organización de las alturas, y nos ofrece una elaboración clara y simple del material. Todo el pasaje insiste en el acorde tríada de dominante que tan vagamente aparecía en el primer compás; en especial, las voces extremas subrayan la nota *do* en los tiempos fuertes (incluso el primer violín ataca el *do* en posiciones más acentuadas que en el c. 1). Al comienzo también aparecía un oscuro atisbo de tríada de *fa* en segunda inversión; aquí aparece esa tríada de manera inequívoca: surge de la tríada de dominante y vuelve a ella varias veces. La definición de los acordes de dominante, puntuados por los acordes subordinados de tónica que los separan, sugiere retrospectivamente que su posible aparición en el pasaje inicial resultaba demasiado débil como para ser verosímil. En cierta medida, este segundo pasaje reinterpreta el pasaje anterior como un prolongado acorde de tónica seguido por uno de dominante todavía más largo. No obstante, la tónica inicial queda oscurecida por las leves insinuaciones de otras armonías.

Sorprendentemente, a lo largo del segundo pasaje no hay ni la más mínima aparición del *reb* o del *re#* con el que entraba en conflicto en el c. 1. Y todavía más turbadora resulta la discontinuidad del registro de los dos pasajes: el segundo abandona bruscamente el registro más bien grave del primero al abrirse hasta abarcar una décima sobre su extremo agudo y no vuelve a él hasta el final. Esa nueva región aguda sólo contiene la nota *do* repetida en octavas distintas por el primer violín, lo cual quizás asocie las peculiaridades de altura y registro de este pasaje de respuesta a una especie de ataque de histeria por parte de ese instrumento. Contemplado en conjunto, ese contraste inmediato de texturas –tema duplicado en octavas seguido de acordes sin material temático– provoca la repulsión mutua de los dos pasajes e impide que se establezca entre ellos una continuidad convincente.

Así, pues, hasta el momento tenemos en la pieza dos elementos: un arrebató inicial de efecto torpe y un segundo arrebató que responde a muchas de las peculiaridades del primer pasaje pero que también ignora alguno de sus rasgos más sobresalientes: está emparentado con él por lo que respecta a su carácter brusco y como poco sutil, y combina la rápida respuesta al primer pasaje con una tensa oposición a él.

Comentario.

El análisis contiene de nuevo una descripción específica en los términos propios de la teoría de la música en interacción con descripciones más generales que no se sirven de un vocabulario específicamente musical. Pasa a primer plano un elemento fundamental: los acontecimientos se *explican*, el análisis proporciona *razones* que explican por qué ocurren. El análisis aborda el segundo pasaje en muchos aspectos como una *respuesta* razonada al primero. El primero era rítmicamente confuso; ésta es la razón por la que el segundo responde clarificando el ritmo; las características rítmicas del segundo pasaje se explican citando dichas razones. El primer pasaje resultaba armónicamente oscuro; esta es la razón por la que el segundo responde con una armonía clara y definida, clarificando retrospectivamente el sentido armónico del primero, al menos en cierta medida, e integrando los dos pasajes en una sucesión única y armónicamente clara —o al menos intentándolo—.

El análisis de los pocos compases que siguen mostrará la continuación de este drama de acción brusca y de respuestas a dicha acción, confirmando así lo apropiado del análisis realizado hasta este punto y sin recurrir a ninguna otra forma de interpretación.

Análisis.

El siguiente pasaje, que va desde el c. 6 al 18, retoma en cierta manera los acontecimientos anteriores: primero se vuelve al motivo inicial y a continuación, algo en cierto modo equivalente al segundo pasaje proporciona una prolongada y decorada versión del acorde de la dominante. Del mismo modo que los cc. 3-5 responden a los cc. 1-2, los cc. 6-18 constituyen una respuesta —más satisfactoria que aquélla— a todos los acontecimientos precedentes. El pasaje es largo y continuo, con sentido hasta el final, ni irregular ni repetitivo.

La repetición del motivo inicial en el violonchelo se acompaña de un acorde de los otros instrumentos que elimina toda ambigüedad armónica. Puesto que ahora la armonía es clara y puesto que se establece un metro bien definido, la aparición de una nota de paso en el tercer tiempo no provoca problemas de ningún tipo. En esta presentación, el motivo inicial parece mucho más sencillo.

El acorde del segundo tiempo consolida la escisión entre la figuración de semicorcheas y las corcheas que siguen, recuperando e intensificando la desproporción que ya se hizo sentir al principio. Aparecen a continuación ciertas síncopas relativamente suaves (en los cc. 8, 10, 12) que remiten sutilmente a la entrada sincopada del acorde y cuyos ataques se disponen en un contexto métrico claro y sencillo; así, queda mitigado el impulso rítmico hasta que, mediante un proceso gradual y discreto, en el c. 14, los ritmos llegan a alinearse perfectamente con el metro.

El *reb* que había aparecido tan brevemente al comienzo ahora tiene sus consecuencias: el motivo inicial retorna pero en la tonalidad de sol bemol, que tiene la misma relación con la tónica que *reb* con *do*, y que además incluye dicho *reb* en su tríada, como se ve en el primer violín. A partir de este momento se produce un lento movimiento hacia la dominante. Este movimiento al V grado (cc. 8-9) pone en juego la relación de semitono entre el *solb* y el *fa* (sus dominantes están relacionadas por un descenso de semitono perfectamente explícito), pero la relación entre el *reb* y el *do* queda singularizada por los retardos de ambas notas. La estrategia es la siguiente: puesto que el pasaje inicial presentaba previamente un problemático *reb* y después el pasaje de respuesta lo ignoraba del todo, ahora se trata de compensar imitando la primera intervención pero haciendo algo en cierto modo equivalente al *reb* pero *más drástico* que luego se resuelva *explícitamente* en un pasaje semejante al pasaje de respuesta del comienzo. El principio de la respuesta es algo inesperado: provoca de nuevo una discontinuidad aguda entre dos gestos contiguos que tienen, por lo demás, poco que ver con los acordes de tónica y de dominante que los preceden inmediatamente; pero, puesto que el motivo y la armonía de los que se sirven se relacionan ante todo con el gesto inicial de la pieza, esta ruptura local no resulta tan perturbadora como el contraste entre los dos pasajes iniciales.

La resolución explícita del *reb* sobre el *do* aparece en la melodía del primer violín (cc. 12-15), en dos ocasiones con el *reb* en posición rítmicamente más débil que el *do* y en otra ocasión más con el *reb* en el tercer tiempo del compás y resolviendo con rotundidad sobre el *do*. El primer violín asciende en este pasaje hasta alcanzar el mismo registro que en el c. 3; allí este registro agudo aparecía de golpe y aparentemente sin razón, pero en el nuevo pasaje el violín lo asimila a los otros registros de los que se ha servido, repitiendo en él los elementos aparecidos en los registros más graves (una tríada de *fa* con *do* como nota más grave y las figuraciones de semitono descendente de *reb* a *do*).

Los cc. 13-15 aluden al pasaje anterior en que se alternaban los acordes de tónica y dominante, aunque ahora más lenta y gradualmente. Y en lugar de eliminar el problemático *reb*, estos compases lo incluyen junto con el *reb* en una relación clara con los acordes principales. Y entonces, recordando la ambigüedad entre las tríadas de *reb* y de *fa* del comienzo, en el c. 16 aparece un acorde tríada de *reb* donde podría haber aparecido la tríada de *fa* menor, el *reb* asciende a *reb* que forma parte de un acorde disminuido que también incluye la nota vecina inferior de *do* alterada ascendentemente —esto es, el *si \flat* —, como si quisiera rebajar la importancia del *reb* proporcionando esa nota vecina simétrica un semitono por debajo; y, finalmente, ambas notas vecinas resuelven en el *do*, que es el foco estructural del pasaje. En lugar de pasar por alto, como al principio, los problemas planteados por la aparición del *reb*, aquí se reconocen con toda claridad al poner en una relación clara y definida dicha nota con la tríada de *fa*

menor. La tríada de *reb* también contribuye decisivamente a integrar la armonía de *solb*, al absorberla y situarla en una relación precisa con la tonalidad principal.

Este último pasaje reúne en un sólo ámbito sin costuras los ámbitos abarcados por los dos pasajes iniciales juntos y que en ellos aparecían agudamente contrastados. Es como si la pieza hubiera llegado a alcanzar este amplio ámbito abriendo previamente dos ámbitos más reducidos. En el nuevo ámbito, el violonchelo desempeña un papel especial. Tras haber iniciado el pasaje recuperando el primer motivo, el violonchelo sigue manteniendo una relación especial con el comienzo de la pieza: sus notables ascensos y descensos (cc. 10-17) recorren todo el ámbito abarcado por los cuatro instrumentos en el pasaje inicial, respetando sus límites pero a la vez permitiéndonos tomar conciencia de que son demasiado estrechos.

La discontinuidad de texturas que se hacía evidente antes queda absorbida ahora en un único proceso de desarrollo. Lo que antes se percibía como una discordante sucesión de extremos —una línea en oposición a acordes— ahora se integra en un proceso en el que las partes instrumentales se hacen cada vez más interdependientes. Las fases del proceso son: duplicación de la melodía en octavas; acordes con cierta variedad rítmica; melodía *más* acordes; y partes polifónicamente independientes y rítmicamente variadas.

El retorno del motivo y de la textura del comienzo en el c. 18 define los primeros 17 compases como una fase independiente de la acción. El análisis de esos compases ha proporcionado una base suficiente para la discusión que llevaremos a cabo a partir de ahora. No obstante, merece la pena destacar brevemente que todos los elementos que han surgido en el análisis de estos primeros compases son fundamentales también para el resto de la pieza. El retorno brusco del motivo inicial despierta nuevas cuestiones acerca de la función del *reb* —y ahora también del *solb*—, y la tonalización de esta nota que acontece más adelante intenta establecer un nuevo equilibrio en los materiales. El retorno de éstos en modo mayor durante la recapitulación equivale en cierto modo a la supresión del *reb* en los cc. 3-5, haciendo todavía más intensa la necesidad del retorno a la tonalidad de *fa* menor. Los aspectos relativos al emplazamiento del *reb* en la estructura métrica general y a su resolución siguen siendo importantes en los últimos compases de la pieza. Naturalmente, examinar a fondo todos estos desarrollos ulteriores exigiría un extenso análisis.

Resulta natural considerar el cuarteto una composición notablemente *dramática*, y el análisis concreta el sentido de este drama al narrar una sucesión de *acciones* dramáticas: un arrebató poco convincente; un segundo arrebató a modo de respuesta, poco sutil en su intento de compensar al primero; y una respuesta a estas dos primeras acciones, más calmada y cuidada, en muchos sentidos más satisfactoria.

Pienso que la noción de acción es fundamental a la hora de comprender este fragmento de Beethoven. Un oyente cualquiera sigue la música apoyándose en las habilidades que, en la vida cotidiana, le permiten comprender las acciones humanas más comunes. Al transferir esas habilidades del contexto del comportamiento humano ordinario al contexto más especializado de los acontecimientos musicales, el oyente puede retener algunas formas de interpretación casi sin modificarlas, mientras que ciertos otros hábitos de pensamiento deben cambiar para adaptarse al nuevo contexto.¹² Para poder comprender el uso de estas habilidades en la comprensión musical, será de utilidad hacer algunas consideraciones generales acerca de su uso en contextos no específicamente musicales.

Las nociones emparentadas de acción, comportamiento, intención, agente, etc. figuran en un esquema explicativo o interpretativo que se aplica a los seres humanos (también, aunque de manera más controvertida o problemática, a algunos animales y a máquinas sofisticadas, como, por ejemplo, los ordenadores que juegan al ajedrez). Este esquema opera identificando ciertos *acontecimientos* como *acciones* y ofreciendo una determinada clase de explicaciones de ellos. Estas explicaciones atribuyen ciertos complejos de estados psicológicos a un agente, estados que hacen que la acción parezca razonable a dicho agente y que causan la acción. Los estados psicológicos que pueden funcionar como explicación de las acciones pueden clasificarse *grosso modo* en estados epistémicos (creencias u otros semejantes) y estados motivacionales (deseos u otros semejantes). La atribución de estos estados psicológicos se somete a la condición de que el agente quede configurado como una persona inteligible: básicamente coherente, consecuente, racional, etc. Junto a las creencias y los deseos, otra clase importante de estados psicológicos explicativos está formada por los rasgos de carácter, los estados anímicos y las emociones. Todos estos estados funcionan de maneras diversas: pueden afectar a los estados epistémicos o motivacionales y a veces pueden ayudar a comprender las faltas de coherencia o de racionalidad.¹³

¹² Mi interés por la acción musical, y más claramente mi estudio de los "agentes musicales" ficticios, deben mucho al excelente estudio de Edward T. Cone titulado *The Composer's Voice*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1974. Muchos teóricos no han sabido reconocer todavía la importancia de este libro. Véase mi estudio "Agency in Instrumental Music and Song", en *College Music Symposium* 29 (1989), pp. 31-43, junto con los ensayos de Cone que también aparecen en este número de *College Music Symposium*; también Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, Princeton University Press, 1991. Mi obra acerca del antropomorfismo ha sido influida por las ideas tardías de Flint Schier y por la crítica de arte de Adrian Stokes y Michael Fried. No descubrí el hermoso ensayo de Roger Scruton titulado "Understanding Music" en su libro *The Aesthetic Understanding*, Londres, Methuen, 1983, hasta después de haber desarrollado las tesis y los argumentos de este ensayo, pero quedé muy complacido por la cercanía de nuestras posiciones.

¹³ Para una indagación cuidadosa e influyente de este tema, véase el libro de Donald Davidson titulado *Essays on Actions and Events*, Nueva York, Oxford University Press, 1980. Mis consideraciones se apoyan en gran medida en las ideas de Davidson. Junto con la obra de Davidson, también el libro de G. E. M. Anscombe, *Intention*, Ithaca, Cornell University Press, 1957, resultó decisivo a la hora de hacer del estudio de la acción una preo-

¿Cuáles son las señales de que un acontecimiento se considera como una acción? Hay ciertas palabras que se asocian sistemáticamente con las acciones; decir de cierto acontecimiento que es “un robo” supone clasificar ese acontecimiento como una acción. Algunas palabras designan a veces acciones y a veces no; derribar un muñeco de nieve puede ser una acción, pero si lo que sucede es que resbalo en el hielo y voy a dar contra el muñeco derribándolo por accidente, entonces no se trata de una acción. Dicho en términos generales, una condición necesaria para que un acontecimiento se considere una acción es que pueda explicarse mencionando las razones que tiene el agente para realizarla, esto es, atribuyendo al agente una configuración apropiada de estados psicológicos.¹⁴

El análisis del fragmento de Beethoven incluye algunos términos que siempre se refieren a acciones. Un “arrebato”, por ejemplo, es siempre una acción, y lo mismo sucede con una “respuesta razonada”. Pero además, las explicaciones de los acontecimientos de la pieza que el análisis proporciona, sobre todo a partir de la descripción de los cc. 3-5, mencionan razones que consisten en estados psicológicos que explican los acontecimientos de la pieza exactamente igual que si fueran acciones. Considérese de nuevo el análisis de los cc. 3-5: muchas de las características del segundo arrebato se explican atribuyendo la intención de responder al primer arrebato, así como ciertas creencias acerca de los puntos precisos en que residen las oscuridades del gesto inicial. Por ejemplo, la descripción señala que el pasaje presenta ciertos complejos de alturas que se habían presentado antes de forma más oscura, y al describir este pasaje como una respuesta, está atribuyendo *pensamientos* referidos al comienzo, el pensamiento de que en el gesto inicial había ciertas características que hacían apropiada una acción de compensación. Podría formularse de la siguiente manera: “Este arrebato deja un sentido vago y equívoco de una tríada de dominante. Esto no resulta satisfactorio, y una manera de enfrentarse a la situación es presentar ahora una tríada de dominante más clara, que no deje dudas de lo que quiero”. Este pensamiento se atribuye para explicar una acción que así se hace aparecer como racional. Dicho más formalmente, podemos identificar ciertas creencias –“hay vaguedad en la armonía del comienzo; una simple alternancia de los acordes de tónica y dominante sería mucho más clara”– y un deseo –“quisiera sustituir la sonoridad del comienzo por otra más clara”– que se combinan para dar una razón para actuar.

pación fundamental de la corriente principal de la filosofía analítica. Otras obras más recientes que se ocupan de este mismo tema con profundidad y amenidad son las de Daniel Dennett, *Brainstorms*, Montgomery, Vt., Bradford Books, 1978; Christopher Peacocke, *Holistic explanation*, Nueva York, Oxford University Press, 1979; Adam Morton, *Frames of Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 1980; y Jennifer Hornsby, *Actions*, Boston, Routledge and Kegan Paul, 1980.

¹⁴ Estas generalizaciones simplifican algo el asunto, pero no de una manera que afecte su aplicación a la música. Para una discusión más precisa de las condiciones necesarias y suficientes para que un acontecimiento pueda considerarse una acción, véanse Davidson, *Essays on Actions and Events*, y Peacocke, *Holistic Explanation*.

Al decir que el pasaje *insiste* en la dominante se sugiere que la respuesta es algo repetitiva y quizás incluso está un poco fuera de control. Aunque los contenidos que aparecen en los cc. 3-5 apoyan esta descripción, también hay otros indicios de que el *estado afectivo* o los *rasgos de carácter* que habían originado el primer arrebato continúan actuando, haciendo que la respuesta sea en cierta medida torpe en sí misma y en su relación con el pasaje anterior. Como sucede con la atribución de pensamientos, la atribución de un estado afectivo o un rasgo de carácter para explicar un acontecimiento se parece a la explicación de un comportamiento real.

En general, la descripción del pasaje de Beethoven *explica* los acontecimientos considerándolos *acciones* y proporcionando los *motivos* y las *razones* por los que esas acciones se realizan. Dichas razones consisten a su vez en combinaciones de estados psicológicos.

¿Pero a quién hay que atribuir esas acciones y esos pensamientos? Podría pensarse que esas descripciones sencillamente dan cuenta de lo que el compositor hizo al componer la pieza, o quizás de lo que los intérpretes hacen al interpretarla. Pero dos observaciones bastarán para demostrar que estas sugerencias son demasiado simples.

En primer lugar, si el análisis contiene la descripción de acciones o motivos que no pueden atribuirse ni al compositor ni a los intérpretes, y si este hecho no constituye prueba de que el análisis sea incorrecto, entonces parece que el análisis atribuye al menos alguna acción a un agente imaginario. Considérese de nuevo la explicación de los cc. 3-5: el segundo pasaje es un brusco y poco satisfactorio gesto de respuesta al primer arrebato. Pero esto no quiere decir que Beethoven compusiera el comienzo, advirtiera sus complejas tensiones sin resolver y apresuradamente compusiera una tosca respuesta (puede que lo hiciera, pero eso sería independiente de lo que el análisis afirma). No es el caso que Beethoven *tuviera intención* de responder de manera tosca y apresurada; no hay nada de juego ni de simulación en la respuesta, que suena totalmente seria. Tampoco describe el análisis respuesta real alguna por parte de los miembros del cuarteto de cuerda que interpreta la pieza. Una parte esencial del pasaje es la sensación de que el primer arrebato nos ha cogido un poco por sorpresa y que la tosquedad del segundo tiene que ver con la falta de preparación. Pero los miembros del cuarteto saben perfectamente qué es lo que en cada momento viene a continuación.

La segunda consideración es de orden más general. Al escuchar una pieza, sucede como si siguiéramos una serie de acciones que se realizaran ahora, ante nuestros propios oídos, y no como si estuviéramos aprendiendo acerca de lo que alguien (Beethoven) hizo hace una buena cantidad de años. Al seguir las acciones musicales, es como si el futuro del agente estuviera abierto —como si lo que éste va a hacer a continuación no estuviera determinado de antemano—. Pero entonces las acciones no pueden ser sencillamente las del compositor —cuyas accio-

nes (relevantes) en su totalidad se han producido en el pasado— ni las de los intérpretes —cuyas acciones futuras están prescritas de antemano—.

No obstante, estas consideraciones tampoco son concluyentes. Sólo indican que, en nuestra comprensión de la música, interviene cierta clase de actividad imaginativa o de construcción de figuras ficticias. En efecto, ésta puede comportar la atribución de acciones y de estados psicológicos a personajes ficticios; pero también podría tratarse de la creación de versiones ficticias del compositor o del intérprete. Por ejemplo, al seguir las acciones musicales como si estuvieran teniendo lugar en este momento, podría estar siguiendo las acciones de ciertos agentes imaginarios, pero también podría estar *imaginando* que *el compositor* está realizando dichas acciones en este momento. O al aprehender acciones cuyo futuro está abierto, podría estar siguiendo las acciones de agentes imaginarios, pero también podría estar imaginando que *los intérpretes* están *improvisando*.

El análisis no responde a las cuestiones referentes a la índole del agente de las acciones musicales; ciertamente, en muchos momentos el análisis que hemos realizado de la pieza de Beethoven elude cualquier asignación concreta de un agente. Por ejemplo, “el siguiente arrebató... parece mostrarse consciente de lo peculiar del comienzo y tratar de clarificarlo... Todo el pasaje de tres compases insiste en el acorde tríada de dominante”. La primera oración menciona el arrebató, cierta consciencia de algo y cierto esfuerzo, pero no nos dice quién realiza estas acciones o tiene estos pensamientos. La segunda oración parece decir lo que hace el pasaje: pero quizás esto no es más que una forma de decir que es el pasaje mismo el que *es* esa insistencia en la dominante, sin especificar cuál es el agente de esa acción de insistir.

Semejantes elusiones podrían parecer *omisiones*, vacíos que un análisis más completo podría llenar. Sugiero, no obstante, que estos vacíos pertenecen al análisis, que recogen cierto aspecto de la experiencia musical. Estas elusiones reflejan una *indeterminación* general de la identificación de los agentes musicales. A veces parece adecuado pensar que toda la textura de una pieza constituye la acción de un agente único. En otros contextos puede ser natural distinguir varios agentes en la misma textura, en particular en el estilo del concierto, en el que una parte solista interactúa con la orquesta, pero también en otros contextos menos explícitos. Por ejemplo: “en el c. 3, el primer violín alude al segundo tiempo acentuado del c. 1..., los instrumentos más graves... subrayan también la división de los compases en mitades”. ¿Responde este pasaje a alguna cuestión acerca de la individuación de los agentes? ¿Establece, por ejemplo, que la parte del primer violín corresponde en este pasaje a la actividad de un sólo agente que se mantiene claramente aparte del resto del conjunto? ¿Pero por qué no pensar que la parte del primer violín corresponde a algo semejante a un miembro de un agente que dispone de varios miembros con los que puede hacer varias cosas a la vez? ¿Y qué sucede con los otros

tres instrumentos –son tres agentes que cooperan, o un único agente que produce acordes–? Es más, la distinción entre el primer violín y los instrumentos más graves es muy clara en el c. 3 (tal como se describe en la cita recién reproducida) pero se hace cada vez menos evidente en los compases que siguen; el primer violín mantiene su individualidad al ocuparse en exclusiva de la nota *do*, mientras que los otros instrumentos interpretan una variedad mayor de notas, pero el unísono rítmico sugiere un único agente detrás de todo ello que estuviera produciendo acordes. Y sea lo que sea lo que indique semejante disociación entre el primer violín y los otros instrumentos, ésta es sólo una pequeña parte de una pieza bastante más extensa en la que los cuatro instrumentos no dejan de tocar; ¿qué es lo que significa esta distinción temporal del primer violín para los *dramatis personae* del resto de la pieza?

¿Cuál es la relación –por lo que se refiere a la identidad de los agentes– entre el arrebató inicial y el de los cc. 3-5? La indeterminación en este aspecto se refleja en otra elusión en el discurso del análisis: en ningún sitio queda claro si la respuesta al primer arrebató la realiza el mismo o los mismos agentes. Si la continuidad de la formación instrumental sugiere la correspondiente continuidad del agente o agentes musicales, la discontinuidad de registros y el tratamiento notablemente diferenciado del conjunto podría sugerir que en la respuesta ha intervenido un agente distinto –o quizás varios–. (Considérese, también, el papel destacado del primer violín, especialmente en el c. 3; al comienzo, el primer violín tan sólo dobla al segundo, de modo que en el c. 3 el primer violín entra como si se tratara de un nuevo personaje).

Cuestiones como ésta surgen de forma natural y desde luego, no parecen tener respuestas definidas. Las acciones que un oyente sigue en la escucha de la pieza de Beethoven no pertenecen a agentes claramente diferenciados o definidos. Más concretamente, cuando el oyente discierne determinadas acciones y las explica por medio de estados psicológicos, hay varias posibles atribuciones de agentes que parecen apropiadas y ninguna de ellas descarta a los demás. No se trata de que *diferentes oyentes* puedan interpretar la música de manera diferente (lo cual, sin duda, sucederá), sino más bien que la experiencia de *un único* oyente incluirá un juego de varios esquemas de individuación diferentes y que ninguno de ellos parecerá más necesario que los demás.

Si esto es correcto, entonces los pensamientos que conectamos con la música no consisten sólo en operaciones de la imaginación que representan ciertas acciones del compositor como si ocurrieran en el presente. Si éste fuera el caso, no habría indeterminación alguna acerca del agente musical: habría *un* agente musical dotado de continuidad de principio a fin de la pieza y cuyas acciones originarían el todo de la textura musical. Tampoco sucede sin más que el oyente imagine a los intérpretes que tiene ante sí improvisando o que los contemple interpretando ciertos papeles dramáticos como a actores de una obra de teatro; de nuevo, esto

implicaría la existencia de un conjunto determinado de agentes musicales. No obstante, sigue siendo posible que el juego de las interpretaciones afectadas de esa indeterminación incluya ciertas interacciones en las que intervengan representaciones ficticias del compositor y de los intérpretes.

Como indicaban los comentarios, el análisis mezcla el vocabulario estándar de la teoría musical con otras formas de descripción. Sugiero que el lenguaje antropomórfico pertenece al análisis porque el análisis presenta una experiencia de la música que interpreta ésta como una sucesión de acciones. Queda todavía una cuestión fundamental: ¿cuál es la relación entre la acciones que he discutido —arrebatos, intentos de resolución, etc.— y el lenguaje de la teoría musical típico del análisis? La terminología musical incluye ciertas expresiones (por ejemplo, “cc. 7-10”) que sirven principalmente para localizar partes de la partitura, pero también otras (por ejemplo, “el cambio de las semicorcheas a las corcheas”, “un punto rítmicamente acentuado”) que describen la manera en que la música suena durante la interpretación. Es este último lenguaje y su relación con el lenguaje de índole dramática lo que resulta más interesante.

El primer aspecto a considerar es que el lenguaje técnico y el dramático proporcionan descripciones de *los mismos acontecimientos*. El acontecimiento que ocurre al comienzo del cuarteto, de acuerdo con el análisis, es un “arrebato” y a la vez es un pasaje al unísono con una oscura relación entre la jerarquía métrica y la de las alturas. El vocabulario técnico del análisis describe las acciones que constituyen la pieza.

Para desarrollar este punto puede resultar de ayuda reflexionar acerca de la acción en sentido ordinario. Supongamos que escribo en una carta los datos del destinatario. Esta acción admite descripciones muy diversas: por ejemplo, he anotado el destinatario de la carta, he utilizado una tinta determinada, quizás he escrito mal parte de los datos del destinatario, he incluido la dirección en una hoja de la carta que he introducido en el sobre, he movido mi mano de acuerdo con ciertos patrones complejos, etc. Algunas de estas descripciones —aunque no todas— son pertinentes para entender por qué he realizado esa acción; o si queremos expresar la situación de otra manera, sólo algunas de esas descripciones nos presentan la acción como una acción *intencional*, mientras que otras no. Ciertamente, cuando dirijo una carta a alguien lo hago con intención, pero cuando me equivoco al escribir algunas palabras de la dirección del destinatario no lo hago intencionadamente. Además, mi acción puede valorarse de maneras diversas de acuerdo con diversos criterios; y dados ciertos criterios, algunas descripciones resultarán relevantes para valorar la acción, pero otras no. Las descripciones relevantes para valorar mi acción no tienen por qué ser aquellas que la presentan como una acción intencional. Para una evaluación de mis habilidades sociales puede ser muy relevante el hecho de que haya cometido faltas de ortografía o de que la pluma haya dejado borrones sobre el papel.

Gran parte del discurso que se sirve del lenguaje teórico musical del análisis no sólo describe las acciones que acontecen en la pieza, sino que lo hace de maneras que también revelan la intención con que se realiza la acción. Para explicar el segundo arrebató, el análisis menciona la intención de responder a las oscuridades armónicas del primero con una alternancia bien clara de los acordes de tónica y dominante. Otro tipo de discurso, a pesar de no ofrecer una descripción de la acción como acción intencional, puede proporcionarnos una descripción relevante para ciertas valoraciones que motivan otras acciones. Las oscuridades métricas y armónicas del primer arrebató, tal y como nos las presentan el análisis, parecen consecuencias de su carácter brusco y apresurado, no parecen ser fruto de la intención de uno o varios agentes musicales.¹⁵ No obstante, estas oscuridades son reconocidas y motivan los intentos ulteriores de compensarlas. El lenguaje teórico proporciona, así, una descripción que resulta pertinente para la evaluación del pasaje; en consecuencia, esta descripción figura en los pensamientos de los agentes de la pieza cuando valoran el primer arrebató y formulan el pasaje de respuesta.¹⁶

Dicho brevemente, el lenguaje teórico musical del análisis del cuarteto de Beethoven proporciona descripciones de las acciones de la pieza, sacando a la luz aspectos pertinentes a la hora de describir y valorar los acontecimientos *como* acciones. Y esto no es nada trivial: no puede darse por sentado que las descripciones de ciertas acciones resulten pertinentes para su explicación y su valoración. Considérense, por ejemplo, las descripciones que un fisiólogo haría de mis movimientos corporales al escribir los datos del destinatario en el sobre de una carta, sellarla y llevarla al buzón. El fisiólogo podría elaborar descripciones anatómicas muy precisas de mis actos, pero estas descripciones no nos informarían acerca de lo que pienso sobre esas acciones cuando decido llevarlas a cabo ni serían relevantes para la mayor parte de los criterios para valorar mis acciones. Puesto que las descripciones teóricas son relevantes para la explicación y la valoración, el lenguaje de dichas descripciones debe intervenir también en las *atribuciones de pensamientos* a los agentes musicales.

¹⁵ Esta tesis depende de que comprendamos la diferencia esencial que existe entre las intenciones que Beethoven tuvo realmente en el pasado y las intenciones propias de los agentes de la pieza. Supongamos que un autor dramático escriba en una obra suya que, en un punto determinado de la acción, un personaje debe tropezar y caer. Es la intención del autor la que dicta la torpeza del personaje, pero es evidente que, en un sentido muy esencial, la torpeza del personaje *no es la torpeza del autor*, y que en el mundo de ficción propio de la obra de teatro esa torpeza no es intencional. En relación con el cuarteto hemos de reconocer una distinción muy semejante. Quizás era la intención de Beethoven que este pasaje pareciera torpe. Aún así, tiene sentido decir que esa torpeza no es la de Beethoven, y a la vez, que esa torpeza no es intencional en el mundo propio del cuarteto.

¹⁶ Los últimos tres párrafos deben mucho a Davidson. Véanse especialmente, de su libro *Essay on Actions and Events*, los capítulos "Agency", "The Logical Form of Action Sentences" y "The Individuation of Events". No obstante, las opiniones de Davidson son discutibles. Otras posturas referentes a la individuación de las acciones y de los acontecimientos me permitirían sostener las mismas ideas, aunque me obligarían a apoyarlas en argumentos más complejos.

Así pues, el lenguaje teórico del análisis describe ante todo acciones, pero hay una indeterminación añadida relativa a la agencia que amplía las posibles funciones de este lenguaje teórico. En los contextos cotidianos hay una distinción muy clara entre el agente y la acción. Los agentes y las acciones son clases de cosas diferentes: un agente, pongamos por caso, puedo ser yo —un animal de cierto tamaño y forma y con cierta historia— mientras que mis acciones son acontecimientos transitorios. En cambio, por lo que respecta al pensamiento musical, los agentes y las acciones en algunas ocasiones coinciden. La tríada de fa menor o el motivo beethoveniano del comienzo de la pieza pueden considerarse acciones, quizás acciones típicas de cierto carácter recurrente; pero también pueden considerarse como agentes, como personajes de la composición. Este punto no se hace patente en el análisis de la pieza de Beethoven, excepto quizás por cómo elude a menudo la cuestión del agente, pero Schönberg escribe, por ejemplo, que “una pieza musical se parece en ciertos aspectos a un álbum fotográfico, que presenta la vida de su idea básica —el motivo básico— bajo circunstancias cambiantes”,¹⁷ y no resulta difícil encontrar descripciones semejantes a ésta. En las descripciones de Schönberg, los motivos se tratan como *caracteres dramáticos*. Esta indeterminación entre los sonidos como agentes y como acciones es posible porque la textura musical no proporciona objeto reconocible alguno que pueda funcionar como agente, aparte de los sonidos mismos. Si los sonidos se consideran como acción, entonces el oyente también puede intentar buscar un protagonista perceptible y puede atribuir, por tanto, esas acciones al sonido en tanto que agente. En música, el célebre enigma de Yeats —cómo distinguir al bailarín de la danza— surge inmediatamente y con toda evidencia.

Resumiré las conclusiones extraídas del análisis de la pieza de Beethoven mediante una comparación de ésta con una obra teatral. Las comparaciones entre el drama y la música, especialmente la del período clásico, son un lugar común, pero el análisis de la pieza hace posible desarrollar esta comparación en detalle.¹⁸ Será de utilidad para esta comparación esbozar una noción algo simplificada o idealizada de la “obra de teatro paradigmática”. Cuatro propiedades nos parecen especialmente importantes: 1) la obra presenta secuencias de acciones; 2) las acciones son ejecutadas por personajes de ficción (o representaciones ficticias de personajes míticos o

¹⁷ Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber & Faber, 1967, p. 58.

¹⁸ Tovey y Rosen han escrito importantes textos acerca del carácter dramático del estilo clásico. Se pueden encontrar pasajes que desarrollan estas ideas en Donald F. Tovey, “Sonata Forms”, en sus *Musical Articles from The Encyclopædia Britannica*, Londres, Oxford University Press, 1944, pp. 208-232; y en Charles Rosen, *The Classical Style*, Nueva York, Norton, 1972, pp. 70-78. Stanley Cavell, “The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*” en su libro *Must We Mean What We Say?*, pp. 267-353, incluye sugerencias muy notables acerca de la música y el drama. Cavell expone sus ideas sobre la música en las pp. 320-322 y 352-353, pero éstas dependen en gran medida del resto del ensayo. Elliott Carter afirma que su música parte de una concepción dramática. Véanse, por ejemplo, sus observaciones acerca del Segundo Cuarteto de Cuerda en *The Writings of Elliott Carter*, ed. de Else Stone y Kurt Stone, Bloomington, Indiana University Press, 1977, pp. 278-279.

históricos); 3) para los espectadores sucede como si las acciones se ejecutaran en el mismo momento en que son percibidas por ellos; y 4) las series de acciones constituyen una *trama* que mantiene dichas acciones unidas en una estructura coherente. Ya he sugerido que el cuarteto, al igual que una obra teatral, presenta una secuencia de acciones realizadas por agentes imaginarios y quizás también versiones ficticias del compositor y de los intérpretes, y que estas acciones se escuchan como si tuvieran lugar en el presente. Si consideramos la cuarta propiedad de la “obra de teatro paradigmática”, la que se refiere a la estructuración de los acontecimientos en una trama, es obvio que esta cuestión surge sólo en relación con un movimiento completo o una composición en varios movimientos considerada como un todo, y no para el fragmento inicial de una pieza; ahora bien, de hecho, incluso en los compases iniciales del cuarteto se puede distinguir cierta estructura argumental. Para poder dar cuenta de manera cabal de lo que sería una trama en relación con nuestro tema podemos acudir a la obra del teórico literario contemporáneo Tzvetan Todorov. De acuerdo con Todorov, “una narración ideal comienza con una situación estable que se verá perturbada por alguna fuerza. El resultado de esto es un estado de desequilibrio; gracias a la acción de una fuerza dirigida en sentido contrario a la primera, el estado de equilibrio es restablecido; el segundo estado de equilibrio es muy similar al primero, pero no idéntico”.¹⁹ Las observaciones de Todorov resultan muy sugerentes en relación con el asunto de la trama musical; los estudiosos de la música habrán de encontrar con facilidad muchas formas en que las composiciones musicales pueden adecuarse al esquema de Todorov (un ejemplo especialmente evidente de “narración ideal” sería la forma sonata). Al aplicar el esquema al comienzo de la pieza de Beethoven no debemos olvidar que Todorov se refiere con él a una narración *ideal* en la cual la estructura de la trama es simple y completa. El pasaje beethoveniano puede entenderse como una *modificación* del esquema de Todorov en dos aspectos.

¹⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, trad. al inglés de Richard Howard, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981. Todorov ha contribuido con algunos elementos teóricos de la mayor importancia a la elaboración de una “gramática” de la narración análoga a la gramática lingüística en sentido usual. Otras obras importantes en este campo son las de Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, trad. al inglés de Laurence Scott, Austin, University of Texas Press, 1968; Claude Lévi-Strauss, “The Structural Study of Myth”, en su obra *Structural Anthropology*, trad. al inglés de Claire Jacobsen y Brooke Grundfest Schoepf, Garden City, Nueva York, Anchor Books, 1967; y Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narrative” en su *Image-Music-Text*, trad. al inglés de Stephen Heath, Londres, Fontana, 1977 y *S/Z*, trad. al inglés de Richard Miller, Nueva York, Hill and Wang, 1974. Hoy por hoy, estos estudios están algo pasados de moda: en los últimos tiempos, la investigación teórica acerca de la narración se ha concentrado más en asuntos de carácter político, psicoanalítico o retórico que en los aspectos de carácter estrictamente formal del análisis estructural. No obstante, los desarrollos del estructuralismo parecen especialmente prometedores de cara a una teoría de la narración musical. La razón es que dichos desarrollos normalmente *hacen abstracción* de las acciones específicas y de los personajes individuales y generalizan acerca de los patrones de acontecimientos que constituyen las narraciones “bien formadas”: en consecuencia, a la luz de las observaciones que realicé más arriba, este enfoque parece especialmente adecuado para revelar las semejanzas entre la narración musical y la lingüística [la ordinaria].

En primer lugar, el gesto inicial *combina* las funciones de establecer un estado inicial estable y de introducir un desajuste o desequilibrio en él: dicho de manera muy general, los dos primeros compases establecen una tonalidad y un metro determinados, pero lo hacen de manera confusa y oscura, introduciendo así un conflicto a resolver. La otra modificación del esquema de Todorov se manifiesta en el hecho de que haya *dos* intentos de restablecer el equilibrio —el primero (en los cc. 3-5) que sólo tiene éxito parcialmente; y el segundo (el resto del pasaje) que responde más afortunadamente a los primeros cinco compases—. La existencia de este fenómeno de condensación o superposición sugiere que el pasaje beethoveniano no sólo organiza sus acontecimientos en una trama, sino que además lo hace con notable sofisticación.

La analogía entre el comienzo del cuarteto y la “obra de teatro paradigmática” se sostiene bastante bien. Dos aspectos que surgieron anteriormente matizan la analogía en aspectos importantes. En primer lugar, las acciones de la música no son tan similares a las cotidianas como las de un drama en sentido ordinario. En una obra de teatro los personajes realizan acciones que suceden en la vida cotidiana; prometen, razonan, se casan, asesinan, etc. En el pasaje de Beethoven las acciones admiten descripciones generales que pueden ser satisfechas por otras acciones de la vida cotidiana: por ejemplo, hay dos *arrebatos* al comienzo del pasaje, de los cuales el segundo es un intento de *respuesta* al primero y lo *compensa*. Pero estas acciones admiten también descripciones más detalladas de carácter “específicamente musical”: por ejemplo, el segundo arrebato responde al primero porque establece un patrón métrico sencillo y clarifica la estructura de las sucesiones de alturas, etc. En segundo lugar, una obra de teatro normalmente requiere un número definido de personajes de ficción que pueden ser repetidamente identificados como los *mismos* en diferentes puntos de la obra. Hamlet es un personaje distinto de Gertrude, y Hamlet en el acto 5 es el mismo personaje que Hamlet en el primer acto (de otro modo sería imposible captar en qué medida el personaje Hamlet ha cambiado a lo largo de la obra). Sin embargo, los agentes del pasaje de la obra de Beethoven permanecen indeterminados.

Puede parecer extraño *prima facie* contemplar la música como una especie de drama sin personajes determinados. Pero no lo parecerá tanto si recordamos que Aristóteles en su *Poética* considera que los rasgos de un personaje individual son menos importantes para la tragedia que la inteligibilidad y la unidad de las series de acciones de la trama: “El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida,... Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones”.²⁰ Para Aristóteles, la imitación de los agen-

²⁰ Aristóteles, *Poetics*, trad. al inglés de S. H. Butcher, Nueva York, Hill and Wang, 1961, pp. 62-63 (N. del T.: hemos tomado la cita de: Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe, introd., trad., apéndices y notas de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 147-148, 1450a 15-23).

tes sirve en la tragedia al propósito más esencial de imitar una acción. Quizás la observación de Aristóteles nos puede ayudar a comprender la idea de que la música puede ser dramática sin imitar o representar en absoluto personajes determinados.

La estructura musical como estructura dramática

A la luz de la discusión precedente, ¿cuál es la *estructura* del pasaje que hemos considerado? La analogía con el drama sugiere que la estructura de la música es su *trama*. Su estructura podría resumirse en tres acciones más o menos amplias: la segunda responde a la primera, y la tercera responde a las dos primeras. O siguiendo a Todorov, se podría describir su estructura en términos de equilibrio y desequilibrio de la manera ligeramente enrevesada que expuse más arriba.

Pero estas maneras de considerar la estructura no implican ninguna distinción entre ésta y otros aspectos de la música, puesto que el desarrollo detallado del análisis sencillamente tiene como resultado una mayor concreción de la trama. Tampoco implican una distinción entre la estructura y una dimensión más “humana” o “emotiva” de la música: los aspectos más humanos —en concreto, el aspecto dramático y antropomórfico de la música que he considerado más arriba— también están presentes como facetas de la trama.

Pero esta noción de la estructura dramática es diferente de la noción de “estructura” que apareció en la primera sección de este ensayo. Allí cité a varios autores que estaban de acuerdo en distinguir cierto aspecto particular de la música, a saber, la “estructura”, un aspecto que los teóricos y los analistas estudiaban aislado de los demás. ¿Cómo se puede separar la estructura —en este último sentido— del pasaje beethoveniano considerado? Más concretamente, ¿puede el lenguaje dramático o antropomórfico contribuir a la descripción de la “estructura”? ¿O se encuentra más cerca de ese otro polo que llamamos “significado” o “expresión”?

Estas cuestiones son difíciles de contestar con seguridad. La noción de estructura parece sólida cuando se especifica de manera más o menos vaga como cierta clase de “organización de los sonidos de acuerdo con patrones” y se la sitúa en oposición al “afecto” o a la “emoción”, etc. Cuando el panorama se complica al introducir los elementos dramáticos que he presentado más arriba —y adquiere, por lo tanto, mayor verosimilitud—, ese contraste no se sostiene.

Y no se sostiene por ninguno de los dos lados. A la luz de una narración detallada del drama musical, resulta poco verosímil que la *emoción* ocupe un lugar privilegiado en la experiencia musical. Un autor que piense que la emoción es la única conexión entre la música y la vida ordinaria deberá otorgar un papel destacado a la emoción en la explicación de la impor-

tancia de la música. Pero el pasaje de Beethoven está ligado a la vida cotidiana por medio de acciones, creencias, deseos, estados de ánimo, etc.²¹

Dicho brevemente, el análisis del cuarteto junto con el comentario que sigue proporciona poco apoyo a la noción de estructura como organización de los sonidos de acuerdo con patrones, que es la propia de un discurso técnico que se obstina en mantener la distancia frente a los asuntos estéticos más generales. Pues al menos para cierta clase de música, sólo cabe dar cuenta cabal de su estructura por medio de una narración de la acción dramática que atienda a dichos aspectos estéticos más generales.

Hay dos vías evidentes por las que se podrá llevar a cabo la valoración y el desarrollo de las tesis que he expuesto: los análisis detallados de otras obras, por un lado, y, por otro, la interpretación minuciosa de los textos principales de la teoría y de la estética de la música para indagar qué modelos dramáticos están en juego en ellos. Esta última tarea es de gran importancia y además ofrece perspectivas muy prometedoras: de hecho, algunos de los teóricos más refinados e influyentes comprenden la música como un drama de ciertos agentes en interacción. He mencionado ya las interpretaciones dramáticas que Schönberg hace de los patrones motívicos; en un orden más general, en su *Harmonielehre*, este autor interpreta las alturas y las armonías como agentes que se enfrentan por conseguir la supremacía, y resulta especialmente notable que su lenguaje se torne tanto más animista y dramático cuando se ocupa de los conceptos más fundamentales. La obra temprana de Schenker también se apoya en una dramatización semejante de las relaciones entre las alturas; incluso su obra tardía sigue siendo fundamentalmente animista a pesar del nuevo contexto teórico. Tovey es quizás el mejor ejemplo de un analista de primer orden que explica la música por medio de narraciones dramáticas. (Iró-

²¹ Como señalé más arriba, la obra de Peter Kivi titulada *The Corded Shell* se basa de manera acrítica en una distinción nítida entre las descripciones técnicas y emotivas de la música. Pero curiosamente hay en esta obra un breve pasaje en el que se puede entrever la posibilidad de una unificación de la explicación que Kivi proporciona de la experiencia musical y que apunta a la solución que he estado explorando aquí. Kivi observa que considerar una obra musical como "expresiva" es contemplarla desde una perspectiva "animista". Con el fin de justificar la atribución de la expresión de emociones a la música, Kivi argumenta que la atribución de emociones a las figuraciones musicales forma parte de un patrón más general de interpretación animista: "Un poco de reflexión acerca del modo en que hablamos de la música nos revelará, pienso, en qué gran medida nuestra percepción de ella es profundamente animista. Un tema musical se describe con frecuencia como un 'gesto'; un sujeto de una fuga es un 'enunciado' que es 'respondido' a la quinta por un nuevo 'enunciado' del tema. Una 'voz' es como los músicos llaman a cada una de las partes de una composición polifónica, incluso si está previsto que sea interpretada por un instrumento y no cantada por voces... Tenemos que escuchar un patrón auditivo como vehículo de la expresión —una manifestación-exteriorización o un gesto— antes de que podamos captar su expresividad" (pp. 58-59). De acuerdo con Kivi, el vocabulario propio de la descripción técnica revela que los acontecimientos musicales a veces se interpretan como manifestaciones o gestos, y son éstas las que proporcionan la base para la atribución de una emoción.

La dicotomía entre los aspectos técnicos y emotivos de la música se impone en el pensamiento de Kivi tan poderosamente que este autor puede incluso esbozar una posición que *elimina* esa dicotomía sin llegar a poner en cuestión su papel fundamental.

nicamente, en la obra de Kivy, el ejemplo principal de análisis *emotivo* resulta tener que ver *no* con emociones, sino más bien con *narraciones* en las que se mezclan libremente el lenguaje técnico con el dramático, como en la descripción del cuarteto de Beethoven que he realizado aquí). El requisito previo de toda exploración ulterior del asunto consiste en realizar una exposición clara –aunque sea provisional– de los conceptos de agencia musical, de drama, etc., y eso es lo que he intentado hacer en este ensayo.²² ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**

²² He desarrollado estas ideas en algunas publicaciones posteriores: "Hanslick's Animism" en *Journal of Musicology* 10, núm. 3 (verano de 1992), pp. 273-292; "Music as Narrative" en *Indiana Theory Review* 12 (Primavera-Otoño 1991), pp. 1-34; "Ashbery and the Condition of Music" en *World, Self, Poem*, ed. Leonard Trawick, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1990, pp. 178-186. Un desarrollo más extenso aparecerá en mi libro *Humanism and Musical Experience*, que será publicado próximamente por Cambridge University Press.