

Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI

Music and semantics: from hermeneutics to musical semiotics. An open view to the twenty-first century

VICENT MINGUET
vicent.minguet@gmail.com

Universidad de Valencia

Historia



→ Recibido 24/06/2016
✓ Aceptado 20/07/2016

Resumen

En el curso de los últimos años, la noción de significación en música ha sido objeto de numerosos estudios e investigaciones. En este artículo trazamos una perspectiva histórica crítica de la evolución de las investigaciones en significación musical partiendo de la hermenéutica musical, y de su recepción en la segunda mitad del siglo XIX, a la vez que situamos las nuevas propuestas interdisciplinarias de investigación más recientes que han redimensionado el estudio de la significación musical desde campos tan diversos como la psicología, la lingüística o las ciencias cognitivas.

Palabras clave

Significación musical · Análisis musical · Narratología · Hermenéutica

Abstract

During recent years, the notion of meaning in music has been the subject of a large number of studies and research. In this paper we draw a critical historical perspective of the evolution of research in the field of musical meaning starting with musical hermeneutics and its reception in the second half of the 19th Century. In so doing, we also discuss the new interdisciplinary proposals that have remodelled the study of musical signification from fields as diverse as psychology, linguistics or cognitive sciences.

Keywords

Musical meaning · Music analysis · Narratology · Musicology · Music aesthetics

1. Introducción

Definir el objeto del estudio de la significación musical es una tarea considerablemente compleja. Para decirlo de una manera sencilla, la significación musical —sobre todo en relación con las obras que se escribieron en el período de la llamada “práctica común”, esto es, de la tonalidad— se basaría en “la reconstrucción verbal de una competencia musical que se habría perdido, de un cierto saber musical de transmisión oral que habría sido olvidado con el paso del tiempo” (Grabocz, 2009, p. 12), y que afectaría sobre todo a las cualidades expresivas de la obra musical. Este saber, sin embargo, se habría transmitido a lo largo del tiempo en la práctica musical gracias a los intérpretes. Estos últimos, durante generaciones, habrían contribuido al legado de los códigos de un lenguaje común dentro de las diversas escuelas instrumentales a las que pertenecían o en las que trabajaban.

En este contexto, la noción de significación musical estaría íntimamente relacionada con la de las diversas “tipologías expresivas” que podemos encontrar dentro de cada estilo musical. Estas tipologías, o usos expresivos, son el resul-

tado práctico de un determinado código compartido, expresado mediante las fórmulas musicales a las que cada estilo dio vida. Técnicamente hablando, podemos referirnos a este código con el término “unidades culturales”, ya que se trataba de una serie de convenciones reconocidas por los miembros integrantes de una cultura, y por lo tanto de una sociedad en un determinado período histórico. Este saber, transmitido a lo largo de los siglos por la práctica y la oralidad fue posteriormente objeto de numerosas descripciones verbales, de explicaciones musicológicas que trataban de encontrar las claves expresivas de un determinado estilo para la práctica instrumental, tal como lo reflejan tratados como los de Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), Jochan Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), Carl Philip Emmanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753), o Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756), entre otros.

2. Perspectiva crítica de una problemática histórica

Una de las figuras claves para comprender la problemática del estudio de la significación musical en el siglo XIX es Eduard Hanslick, referencia casi indiscutible en cuanto al objeto del análisis musical hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Hanslick fue una de las autoridades musicológicas incuestionables de la Viena del siglo XIX. Defensor de la música de Brahms, que consideraba heredera directa de la tradición legada por Mozart, Beethoven y Schumann, Hanslick fue uno de los críticos más lacerantes de la nueva música de Wagner y de Liszt, y también de la música programática en general. En 1870 fue nombrado catedrático de historia y estética de la música en la Universidad de Viena, desde cuya cátedra ejerció una influencia de primer orden. En sus trabajos, Hanslick defendía un estudio descriptivo de las formas, más que un análisis profundo de la expresión o el estilo. Esta particularidad metodológica lo situó como máximo representante de la corriente llamada formalista. Hanslick se opuso públicamente y con fuerza a una estética del contenido que tuviera en cuenta elementos extramusicales en el análisis del proceso de elaboración formal de la obra musical.

Un estudio del panorama de la *Musik Theorie* en la Alemania del siglo XIX evidencia la existencia de un enfrentamiento entre los críticos, los teóricos y los compositores partidarios de la música programática, por un lado, y los partidarios de la música absoluta o pura, por otro; conflicto que no sería más que una *mise au jour* de la antigua *querelle des anciens et des modernes*, en su eterno retorno a lo largo de la historia musical occidental desde el siglo IX. En aquel contexto, los partidarios de la música de programa llevaron a cabo una defensa contundente de las propuestas musicales de Wagner y sobre todo de Liszt. Lo hicieron mediante el recurso a una metodología analítica centrada en el contenido. En sus escritos constatamos una marcada tendencia a la utilización de una prosa de carácter poético, descriptiva, y también una defensa de las herramientas de la hermenéutica. Los partidarios de la música pura, en cambio, reclamaban la pureza de la expresión musical y la autonomía absoluta de la misma, a la vez que mostraban, además, una tendencia extrema a centrar sus investigaciones sobre los elementos formales de la obra, dejando de lado cualquier cuestión extramusical relacionada con el contenido. Los primeros hablaban cada vez más de hermenéutica musical. Los segun-

dos se centraron en el análisis formal y el desarrollo de sus herramientas.

Sería ciertamente complicado situar el origen de esta problemática sin referirnos a la hermenéutica musical y a su principal defensor, el musicólogo alemán Hermann Kretzschmar (1848-1924), a quien debemos el primer intento —aunque finalmente no muy exitoso— de definir la disciplina a través de una metodología que buscaba como fin último la exploración del significado, la expresión verbal del contenido extramusical que según Kretzschmar habita dentro de la forma. El resultado de esta exploración pretendía mostrar el gran abanico de ideas de todo tipo a las que haría referencia la obra musical. Una vez descifradas estas, la lectura de la obra, la interpretación que de ella se hiciera, denotaría inexcusablemente la comprensión de la misma hasta los detalles más ínfimos. Kretzschmar defendió encarnizadamente este tipo de lectura. Para él el análisis musical necesitaba las herramientas de la hermenéutica en un grado más alto que cualquier otro arte.

En este sentido, para Kretzschmar los métodos de análisis musical tradicional no hacían ninguna referencia a la naturaleza o al mundo, esto es, pre-

sentaban una evidente abstracción, y la musicología, todavía en ciernes, si no quería perder la batalla no se podía permitir ni debía abandonar a su propia suerte al público no instruido, sobre todo cuando éste se tenía que enfrentar con las grandes formas o con la música más compleja que se empezaba a escuchar a principios del siglo xx en algunas salas de conciertos de Alemania, Inglaterra o Francia. Kretzschmar sabía que la música, a diferencia del resto de artes, no podía por sí misma producir imágenes o conceptos. En cambio, estas imágenes y conceptos sí que podían manifestarse mediante una interpretación hermenéutica de la obra. De este modo, Kretzschmar se esforzó en defender lo que para él era una evidencia. De hecho, al tiempo que presuponía la calidad vehicular que la música despliega como arte auxiliar, Kretzschmar aseguraba que las formas musicales eran susceptibles de una interpretación, de una lectura. Para él no eran más que receptáculos de un contenido de carácter fundamentalmente espiritual. En su opinión, un buen conocedor, un experto, debería encontrarse en condiciones de poder expresar este contenido a través de las palabras.

Notamos aquí la primera semejanza con la definición de la significación musical a la que nos referíamos en la introducción: la reconstrucción verbal del contenido de la obra musical. No es extraño que Kretzschmar llegara a la misma conclusión en otro contexto muy lejano al académico, exento de la preocupación por la indexación y el impacto de las publicaciones, aunque no tanto de la respuesta de la comunidad musical y del público, su principal valedor. Si observamos las formas musicales del período barroco y algunas de las obras de finales del renacimiento, comprobaremos que las figuras retóricas y la denominada *Affektenlehre* regía en buena medida la articulación del discurso sonoro, especialmente a partir del surgimiento del *stile concitato* de Claudio Monteverdi (Harnoncourt, 2006, p. 224). Incluso los detalles formales más insospechados de las obras de aquellos períodos respondían hasta cierto punto a un gran principio de coherencia relacionado con la construcción de un discurso que observaba con no poco empeño las leyes de la retórica clásica con el objeto de traducir cada afecto, cada emoción humana, mediante una expresión musical específica. Aquellos principios daban finalmente lugar a la configuración de un estilo característico.

En sus postulados, Kretzschmar defendía la necesidad metodológica de la hermenéutica y de sus herramientas para inferir una traducción exacta de lo que la estructura musical expresa. Su objetivo era llegar a una audición de la obra que mostrara el sentido. Así pues, la comprensión de las formas musicales mediante el análisis se convertiría para él únicamente en un estadio intermedio, tan necesario como transitorio. Hay que superar este estadio, nos diría Kretzschmar, ya que en su opinión la importancia de las formas radica en el hecho de que son portadoras de expresión, vehículos de un significado de carácter espiritual que debe ser interpretado en última instancia. Es por ello que, desde esta perspectiva, Kretzschmar no entendía la idea de la música absoluta más que como ofuscación estética (Kretzschmar, 1911, p. 175)

Para los musicólogos partidarios del modelo de Kretzschmar, el concepto de “absoluto” no existe en la música. En ningún caso hablan de la música como arte autónomo. En su opinión la función del público no es únicamente poder detectar los significados, sino también y precisamente saberlos relacionar con el fin de leer el contenido de la obra musical, a veces oculto, a veces evidente, y lle-

gar así a captar en definitiva su significado “real”. No podemos evitar recordar que en toda esta corriente hubo también una fuerte reacción de fondo contra el formalismo y su cara más visible, Hanslick, a quien Kretzschmar critica a menudo de una manera explícita en sus escritos. Según Kretzschmar, la música nos plantea una cuestión insoslayable a través de su contenido. La referencia del título de la obra, su texto o su programa externo no bastan para determinar las respuestas a dicha cuestión. En cualquier caso, las respuestas pueden ser erróneas como consecuencia de una interpretación que no ha tenido en cuenta la hermenéutica (Kretzschmar, 1911, p. 69). Una interpretación de este tipo no determinaría de una manera específica y sistemática otra cosa que la inventiva, la imaginación a que las referencias del programa pueden dar vida.

Así pues, para Kretzschmar la audición atenta solo es el principio de la educación musical, el punto de partida indispensable sin el cual el resto del proceso no se puede llevar a cabo. Ahora bien, el objeto real y último de la audición sería la traducción mental de lo que se ha escuchado. Esta función es la que el público debe desarrollar mediante un buen entrenamiento. Para conseguirlo, Kretzschmar proponía

en sus escritos una formación en estética de la música: el entrenamiento en análisis musical debía centrarse en la percepción de los elementos “espirituales”. El objetivo final de la educación musical según Kretzschmar era precisamente la identificación de estos elementos “espirituales”, de mayor importancia que los elementos formales.

Todo parece seguir hasta aquí un orden lógico y accesible. Sin embargo, una lectura crítica de las interpretaciones de Kretzschmar encontrará en ellas algunos abusos. Su método no empleaba las herramientas de la hermenéutica en sentido estricto, ni siquiera en un sentido amplio o general. En más de una ocasión Kretzschmar realizó interpretaciones y lecturas sesgadas. Un ejemplo de ello lo encontramos en la utilización del concepto de *Bejahung des Willens* (“afirmación de la voluntad”), tomado de Schopenhauer, que Kretzschmar usa para justificar la interpretación del significado y el carácter que en su opinión reflejaría el sujeto de la fuga en do mayor BWV 846 del primer volumen de *Das Wohltemperierte Klavier*, de Johann Sebastian Bach.

Kretzschmar fuerza el texto musical de tal manera que lo hace expresar aquello

que él quiere. Esto lo conduce a plantear una interpretación sesgada. En primer lugar, porque emplea un concepto filosófico de su tiempo —aunque aduce que solo lo hace “para hablar con el lenguaje hoy tan estimado de Schopenhauer” (Kretzschmar, 1911, p. 187)— con el objeto de interpretar un pasaje musical de una época en la cual el pensamiento artístico se movía en otro orden ontológico bastante alejado del que Schopenhauer asienta en sus escritos a inicios del siglo XIX. En segundo lugar, porque nos encontramos, sin duda, frente a un claro ejemplo de sobreinterpretación. Salvando las distancias, el caso presenta un cierto parecido con el estudio de Gabriele Rossetti sobre las tradiciones masónica y rosa-cruz en la obra de Dante, un estudio que Umberto Eco no duda en citar como ejemplo de sobreinterpretación (Eco, 1992). Rossetti trata de encontrar mensajes ocultos con simbología numérica de tipo rosacruz en la *Divina Comedia*. Para ello, parte de la idea de que Dante era “masón, templario y miembro de la Fraternidad de la Rosa-cruz” (Rossetti, 1982, p. 523).

Evidentemente, el caso de Rossetti refleja un ejemplo extremo de sobreinterpretación del texto: presenta una visión del principio hermético del *post hoc, ergo*

ante hoc. El investigador admite una consecuencia y la interpreta como causa de la causa misma. En el caso concreto que nos ocupa, Kretzschmar asegura que el sujeto de la fuga de Bach debe expresar un movimiento enérgico, y no calmado ni tranquilo. Como la “afirmación de la voluntad” de Schopenhauer concuerda con esta idea, Kretzschmar se sirve de la analogía y otorga una característica expresiva concreta a la frase musical de Bach, al tiempo que atribuye una cualidad que, por sí misma, no pertenecía al orden de las ideas filosóficas o musicales del lenguaje expresivo o artístico de Bach.

A pesar de las carencias del método empleado por Kretzschmar —a veces apropiado, aunque a menudo desconcertante—, es ciertamente en esta problemática donde se encuentran las claves de la interpretación semántica de las formas musicales y de la verbalización de esta interpretación. La preocupación por esta última cuestión reaparece una y otra vez como una especie de *idée fixe* no solo en los escritos de Kretzschmar, sino también en las obras teóricas de su discípulo Arnold Schering (1877-1941). Schering trabaja sobre un terreno cuyos fundamentos fueron construidos por Kretzschmar en las publicaciones de los

primeros años del siglo xx. Para Schering el propósito de la hermenéutica musical debe ser práctico: la preparación de un público más consciente de las ideas y de la “resonancia psíquica” —lo que él denominaba como “reino del inconsciente”— de la composición musical (Schering, 1914, p. 170). Sin embargo, Schering no puede evitar el uso y abuso de un lenguaje en el que abundan los términos que en aquella época se empiezan a utilizar en el campo de la psicología y el psicoanálisis. Si el proyecto de Schering se materializa en alguna aportación especialmente significativa, esta sería la identificación de obras literarias que habrían dado vida a la estructura narrativa de algunas de las composiciones de Beethoven, hasta el punto de proveerlas de un estímulo que se convirtió a la vez en un modelo (Schering, 1934).

Sea como fuera, la cuestión sobre la posibilidad de conjugar la comprensión de un contenido específico, que se podría calificar raramente como “verdadero” en sentido absoluto —como por otra parte lo hace Kretschmar en el caso de la obra musical—, a través del análisis y de la recepción de la obra, fue tratada con profundidad, entre otros, por Hans-Georg Gadamer en el marco de los estudios fi-

losóficos, y por Hans-Robert Jauss en el de los filológicos. Un paralelismo en el terreno del análisis musical lo encontramos en los análisis de las sinfonías de Gustav Mahler que Theodor W. Adorno publicaba en 1960, alejados del lenguaje poético de Schering y, no hace falta decirlo, del que empleaba Kretschmar. Con todo, no nos equivocaremos si atribuimos el error de la empresa acometida por Kretschmar no ya a que su método careciera de unos fundamentos metodológicos científicos, sino más bien a la constatación de que no pudo evitar hacer hablar a los sonidos; otorgarles una capacidad que para él constituía la principal virtud de la música; y, al fin y al cabo, el error metodológico que supone extraer un criterio normativo de un caso específico como la *Affektenlehre* para emplearlo más allá de su ámbito de aplicación exclusiva: la música del siglo xvii y principios del xviii.

Finalmente, el resultado de este primer gran esfuerzo desmesurado en el terreno académico resultó ser más bien anecdótico: lo que se presentaba en un primer momento como un proyecto ambicioso y sistemático —el proyecto de la así llamada “hermenéutica musical”— fue en realidad considerado, desde el ámbito académico y con contadas

excepciones, como poco más que una ambigüedad. Nada más alejado, pues, del positivismo imperante en el ámbito académico en la segunda mitad del siglo xix, en el que quedaría inscrita la obra teórica de Hanslick y, aunque más tarde y no de la misma manera, también la de su alumno Guido Adler (1855- 1941), a quien se debe uno de los pasos posiblemente más importantes en la evolución de la musicología como disciplina académica. A pesar de la deriva formalista, Adler se encargó de establecer las bases de un proyecto metodológico sólido que dio como fruto la distinción clara entre una musicología histórica y una musicología sistemática. Esta última se limitaría a estudiar la teoría musical para explicar en última instancia las leyes del ritmo, de la armonía y de la forma, mientras que la primera se ocuparía del análisis historiográfico de la música y dejaría de lado el estudio de las formas. La separación condenaba por tanto la hermenéutica al terreno de la historiografía musical y delimitaba considerablemente su ámbito metodológico.

3. Hacia una nueva semántica de la música

La cuestión real de fondo a la que Kretschmar o Schering se enfrentaron no era otra que la diferenciación de los dos niveles de interpretación de la obra musical a los que cualquier análisis se ha visto siempre confrontado. Nos referimos, en primer lugar, al nivel que podríamos llamar sintáctico o gramatical, para emplear los términos de Friedrich Schleiermacher. Este nivel, en el ámbito musical se correspondería con el plano de las formas al que Hanslick otorgaba tanta importancia. En segundo lugar estaría el nivel del contenido expresivo o psicológico. Schleiermacher se refería con especial interés a este nivel, al que también llamaba nivel “técnico”. El lingüista danés Louis Hjelmslev diferenciaba en cambio entre plano del contenido (relativo, por tanto, al significado) y plano de la expresión (relativo al significante), una bipartición que todavía prevalece en la actualidad.

Tal como veremos a continuación, y a pesar del esfuerzo y el empuje inicial de la escuela de Kretschmar, los métodos de aproximación analítica al nivel semántico de la obra musical no adquirieron el prestigio académico del que han disfrutado

los métodos de análisis formal —preocupados por el nivel sintáctico, gramatical, de la obra— hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx. A pesar de los logros del ambicioso proyecto de Adler, su piedra angular no aportó ninguna alternativa a la grieta abierta hasta cierto punto por Kretschmar y su escuela, quizá porque ni siquiera la consideró seriamente como digna de especial atención en el contexto de su tiempo. Hay que esperar aún más, hasta los años setenta del siglo xx, para ver la aparición de una primera oleada de investigaciones circunscritas al ámbito académico que hacen del estudio de la significación musical el centro de sus atenciones. Nos referimos a la aparición de dos grandes corrientes musicológicas, pertenecientes a dos continentes, que estudiaron la construcción y la articulación del significado en las obras musicales del período musical clásico y romántico fundamentalmente. Estas escuelas llevaron a cabo investigaciones en materia de significación aproximadamente al mismo tiempo, alrededor de los años 60 y 70 del siglo xx, pero de manera totalmente independiente.

3.1. El modelo “capitalista”

La primera escuela se sitúa en los Estados Unidos. En 1971, el pianista y musicólogo norteamericano Charles Rosen (1927-2012) fue uno de los primeros investigadores que presentan una reflexión profunda y razonada sobre la materia. En su libro, *The Classical Style*, Rosen utiliza los términos de tipologías expresivas y estilísticas. En este sentido, analiza fórmulas convencionales que él encontró en los diversos temas y frases musicales de los autores del período clásico (Rosen, 1971). Rosen centra su estudio en la llamada Primera Escuela de Viena, esto es, en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Pese al gran éxito académico del estudio de Rosen, un éxito que ha prevalecido a lo largo de más de tres décadas, la canonización de estos autores como representantes de lo que él define como “el estilo clásico” es precisamente uno de los errores que más críticas le supondrían. En este sentido, la definición de estilo clásico que da Rosen puede convertirse en el principal impedimento para la comprensión de un repertorio que estaría formado por más de diez mil obras que no necesariamente pertenecen a los citados compositores (Schulenberg, 2014).

Tal como asegura el musicólogo británico Michael Spitzer, limitar el compendio de marcas expresivas del estilo clásico a las que podemos observar en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven sería equivalente a considerar el arte del renacimiento exclusivamente a partir del estudio de las obras de Miguel Ángel, Rafael o Leonardo, ignorando la importancia de Fra Angelico, Botticelli, Tiziano, Bellini, Donatello y tantos otros (Spitzer, 2013, p. 133). Pese a todo, el estudio de Rosen supuso un antes y un después por la originalidad y la profundidad de su propuesta metodológica. Rosen deja atrás las fronteras del análisis formalista e inicia un camino que va a ser transitado por muchos otros a partir de este momento, sentando así las bases académicas de las investigaciones centradas en la significación musical.

Más tarde, en 1980, el musicólogo Leonard G. Ratner (1916-2011) da otro paso importante: introduce la noción de “tópico” en el estudio de la significación. Ratner utiliza en un primer momento la expresión *characteristic figures* (“figuras características”). Posteriormente, generaliza la expresión *topic* —del griego τόπος *topos*—, un término que en la retórica antigua designaba los lugares comunes.

Sin embargo, no se trata de una novedad absoluta, puesto que en tratados de los siglos xvii y xviii como los de Friedrich Wilhelm Marpurg (*Der critische Musicus an der Spree*, 1750; *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, 1757-1762), el ya citado de Johann Mattheson (*Der vollkommene capellmeister*, 1739) o el de Heinrich Christoph Koch ya se podía encontrar una mención semejante. En el *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (1782), Koch planteaba el estudio de la forma musical a partir de una analogía con el discurso hablado. En este sentido, Koch fue pionero en el establecimiento del análisis melódico que distingue entre períodos, frases e incisos, así como en el uso del término “tópico” para referirse a ciertas convenciones expresivas.

Por otra parte, los escritos de otro tratadista, el alemán Adolf Bernhard Marx (1795-1866), que publicó numerosos estudios sobre la obra de Beethoven y sobre el análisis de las formas musicales, serían los encargados de sentar las bases de la disciplina de análisis musical tal como fue practicada en la segunda mitad del siglo xix. Pese a que Marx también desarrolló la faceta compositiva, su principal esfuerzo lo dedicó a la tarea docente, que ejerció

en Berlín. En este terreno, su obra más importante fue *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, un extenso tratado de composición en cuatro volúmenes que fueron publicados entre 1837 y 1847 en Berlín. En las páginas de su tratado, Max estudiaba, entre otras cuestiones, las estrechas relaciones existentes entre la música y la danza en el período musical clásico, sobre todo en relación con el ritmo, la repetición y el carácter circular de la forma musical. Es en este sentido como debemos entender las palabras de Leonard Ratner en relación con el extenso marco teórico de la significación musical:

“A través de su contacto con la guerra, la poesía, el drama, el entretenimiento, la danza, las ceremonias, la caza y la vida de las clases bajas, la música de los inicios del siglo XVIII desarrolló un *thesaurus* de figuras características que se convirtieron en un rico legado para el compositor clásico.” (Ratner, 1980, p. 9).

Ratner plasmó sus investigaciones al respecto en un denso volumen titulado *Classic Music*, llegando a establecer un conjunto de veintisiete tópicos en referencia al mencionado período musical clásico.

Cada uno de estos tópicos tiene para Ratner un vínculo específico con la vida humana. En los siglos XVII y XVIII se hablaba sobre todo de afectos, y con el paso del tiempo —especialmente a lo largo del siglo XIX—, toma importancia el llamado universo extramusical de la obra, que como ya hemos visto asume un protagonismo considerable en la música de programa. Ratner estudia de manera sistemática los tópicos del período clásico, y los divide en dos grandes grupos. El primer grupo, al que se refiere como “tipos”, responde a las diversas danzas que los tópicos representan —*minuet, polonesa, allemande, bourée, gigue, siciliana, gavota, etc.*—, y también al estatus social de cada danza dentro de su período. El segundo grupo, definido como “estilos”, permite una clasificación según la función o la referencia de la música —militar, de caza, lírica, brillante, de obertura francesa, pastoral, turca, *Sturm und Drang*, estilo antiguo, estilo galante, etc.— (Ratner, 1980, p. 9). De este modo, Ratner llega a establecer las mencionadas veintisiete categorías, con la correspondiente descripción de cada una. No encontramos, pues, ante una de las primeras tentativas sistemáticas de clasificación con afán científico en el panorama de la significación musical.

La siguiente generación de musicólogos estadounidenses que aborda el estudio de la significación en el marco musical estará formada inevitablemente por discípulos de Rosen y de Ratner, o por investigadores que parten de los trabajos previos sobre música y significado de Leonard B. Meyer, que en 1956 publicó *Emotion and Meaning in Music*, uno de los estudios más importantes de la psicología de la percepción musical. En algunos casos se trata de alumnos directos y en otros indirectos. En cualquier caso, sus investigaciones muestran una filiación común: la obra de Rosen, Ratner y Meyer constituye, salvo excepciones, su punto de partida y una referencia inicial en muchas ocasiones inevitable. Nos referimos a los trabajos de Kofi Agawu, Robert Hatten, David Lidov o Fred Maus, entre otros, pertenecientes todos ellos a una segunda generación que posteriormente supo dotarse de un marco metodológico nuevo, en parte también debido a la privilegiada situación pecuniaria que ha vivido la investigación en los departamentos de teoría musical en las universidades norteamericanas y británicas en la segunda mitad del siglo XX, y que ha producido a su vez un cuerpo bibliográfico sobre la cuestión de la significación en música nunca antes imaginado.

3.2. El modelo “comunista”

Aproximadamente al mismo tiempo que Rosen, hacia finales de los años sesenta, en Europa del Este y Europa Central los musicólogos rusos, checos y húngaros entran en contacto con el formalismo ruso —el primer estructuralismo de los años veinte y treinta— y con la tradición materialista de la estética musical, una estética que buscaba sobre todo los vínculos entre el mundo real —la vida corriente, el ambiente humano, la sociedad— con las fórmulas musicales expresivas. Es posible establecer un vínculo claro entre esta tradición y la estética de Johann Georg Sulzer (1720-1779), que en el siglo XVIII analizaba el discurso musical como reflejo del hombre y sus actividades cotidianas (Christensen y Kovaleff-Baker, 1995, p. 21). En la tradición rusa de la estética musical destaca el contacto directo con el pensamiento marxista. Musicólogos e investigadores como el ruso Boris Asafiev (1884-1949), en un primer momento, y posteriormente el checo Vladimír Karbusický o los húngaros József Ujfalussy (1920-2010) y Bence Szabolcsi (1899-1973), dedicarían su tarea investigadora al análisis de las obras clásicas y románticas en función de los tipos expresivos de cada estilo musical.

Vale la pena destacar la fuerte impreg-

nación del materialismo marxista presente en la propuesta teórica de estos investigadores. Al fin y al cabo, la situación académica de la investigación en materia musical en los diferentes países adscritos al bloque comunista —situados todos al otro lado de lo que Winston Churchill llamó *iron curtain* (“telón de acero”)—, gozaba de una salud relativamente buena pese al gran contraste relativo sobretodo a la modestia de los medios de divulgación de los que disponía el investigador musical más allá de los países comunistas en comparación con el investigador en lengua inglesa. El término que utilizaron Karbusicky o Ujfalussy para referirse a las tipologías expresivas en este caso fue el de “entonación” (Karbusicky, 1986, p. 16; Ujfalussy, 1961, p. 95). A su vez, para definir las diversas entonaciones se sirvieron principalmente de los géneros musicales que permitían establecer un vínculo con el pasado, designando de este modo la función de una música en la vida de cada sector de la sociedad.

Estos investigadores dieron un paso más y analizaron también obras que les eran más cercanas, como las de Chaikovski, Janáček e incluso las de Bartók. Lo hicieron a través de los tipos expresivos, de las entonaciones que el estilo o la escrit-

ura característica del compositor evidenciaba. Los azares del calendario y de la geografía quisieron que Bence Szabolcsi terminara en 1972 un trabajo llamado *Musica mundana*. En este estudio, acompañado por una edición fonográfica de seis discos de vinilo de 33 revoluciones, Szabolcsi presentaba una veintena de tipologías musicales de la historia musical occidental, aproximadamente desde 1600 hasta 1950 —de Monteverdi a Bartók—, ilustrados por numerosos ejemplos sonoros de la historia de la música, mediante los cuales ilustraba la evolución de las diversas tipologías expresivas catalogadas, y su profunda conexión con los arquetipos sociales humanos (Szabolcsi, 1975). En aquel preciso momento, en Estados Unidos, Rosen y Ratner trabajaban también en sus respectivos análisis sobre las tipologías de la música del período clásico. Lo más sorprendente, quizás, es que hasta los inicios de los años 80 del siglo xx —momento en que tendrán lugar los primeros contactos—, cada una de estas escuelas desconocía los resultados de las investigaciones realizadas por la otra.

4. Un paso más allá: el fin de la “guerra fría”

La eclosión de otra generación de musicólogos centrados en investigar la articulación del significado en las obras musicales llega en los años 80. En esta época destacan sobre todo los trabajos del musicólogo finlandés Eero Tarasti (1948-). Sobre su generación recae el protagonismo innegable que supuso el encuentro fructífero entre las dos mencionadas tendencias en el campo de la significación musical y su “redescubrimiento”. Tarasti publica en 1978 los frutos de una búsqueda que podemos considerar sin duda como el primer tratado moderno de los tópicos musicales del siglo xix. Nos referimos a su estudio sobre el mito en la obra de Wagner, Sibelius y Stravinski (Tarasti, 1979). En los años 70 asiste a las clases del lingüista Algirdas Julien Greimas en la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París (EHESS). El contacto académico directo con la lingüística añadió nuevas perspectivas analíticas al trabajo sobre el análisis del significado, perspectivas que en el caso de las investigaciones de Tarasti favorecieron la integración de herramientas metodológicas propias de la semiótica narrativa literaria de Greimas. Esta disciplina, a su vez, se in-

spiraba en las investigaciones del formalismo ruso, especialmente en los trabajos sobre la morfología del cuento de Vladimir Propp, compañero de Boris Asafiev (Grabocz, 2009, p. 14).

Es en este contexto donde la llamada narratología musical toma carta propia de presentación dentro de los estudios sobre el significado. En 1984, Tarasti será el encargado de organizar junto al musicólogo francés Daniel Charles el primer encuentro internacional sobre música y significado. Posteriormente, en 1986, organizaría el primer congreso mundial de significación musical, que tuvo lugar en Helsinki. A partir de este momento, con una periodicidad bianual, la celebración de los congresos y la posterior publicación de las correspondientes actas permite un intercambio fructífero entre los principales actores académicos de la disciplina en los diferentes continentes: Europa, América y Asia, fundamentalmente. Los productos de la reflexión llevada a cabo en este contexto estarán sujetos cada vez más a un alto rigor argumentativo y a una gran circulación cada vez mayor dentro del panorama de la investigación científica académica. Lejos quedan ya los esfuerzos de Kretzschmar o Schering.

En determinados contextos, la corriente semiótica, en primer término, y narratológica después, llegaron a tomarse como sinónimos de la “significación musical”. Por un lado, sabemos que la narratología es la ciencia de la narración, la disciplina que estudia sus elementos. Por otro, sabemos que los lingüistas hablan de narratividad como una parte integrante de ciertos géneros narrativos. Greimas consideraba la narratividad, en sentido generalizado, como el principio organizador de todo discurso. Otros académicos, como Gerald Prince, la estudiaron como la presentación lógica y coherente de al menos dos eventos asincrónicos, los cuales ni se presuponen ni se implican el uno al otro.

En este sentido, el análisis de cualquier narración o discurso debería tener en cuenta todos estos aspectos, que provienen de la llamada narratología clásica, gestada fundamentalmente en las décadas comprendidas entre 1960 y 1990. A partir de los años noventa, sin embargo, la narratología experimenta una apertura hacia nuevas búsquedas y definiciones interdisciplinarias, cuyos resultados en muchas ocasiones buscan casi exclusivamente el impacto académico, caracterizado a su vez por la homogeneidad y por

la estandarización de un discurso que no logra penetrar en ámbitos que paradójicamente le resultarán extranjeros, como las salas y espacios de conciertos.

Musicólogos como François Bernard Mâche (1935-) o Marta Grabocz (1952-), ambos de procedencia o filiación francesa, han empleado a menudo en sus trabajos las expresiones “narratividad musical” y “narratología musical” como equivalentes para referirse a la organización expresiva de una obra musical. Para Grabocz, el análisis narrativo en música tendría por objetivo determinar el funcionamiento del discurso musical desde el punto de vista de la construcción de las unidades expresivas, es decir, del encadenamiento concreto y específico en cada caso de los tópicos o de las entonaciones a las que se referían Ratner o Szabolcsi (Grabocz, 2009, p. 22) Es un procedimiento que no solo complementa el análisis musical tal como se practica tradicionalmente en los conservatorios, universidades y escuelas superiores de música, es decir, el análisis del significante —ya sea formal, temático, motivico, armónico, rítmico, textural, etc.—, sino que permite observar las marcas de la evolución estilística de un autor y estudiar el contenido de sus obras dentro de un determinado contexto expresivo.

5. El estudio de la significación musical en el marco de la globalización

Para describir el contenido expresivo de una pieza de manera científica, tal como este es percibido por los oyentes, otros musicólogos han empleado herramientas o modelos que han surgido de disciplinas tan diversas como las ciencias cognitivas, la psicología, los estudios de género o el postcolonialismo. Son estrategias que han permitido huir de la homogeneización investigadora a la que tendía el estudio de la significación musical a finales de los años 80 y durante la década de los 90. La lingüística era entonces la disciplina de la que muchos investigadores se valían para dotar sus trabajos de una base científica sólida. Entre los musicólogos que han incorporado herramientas procedentes de otras áreas en este terreno destacan sobre todo los estadounidenses antes mencionados, Agawu, Hatten y Lidov, junto a Carolyn Abbate, Lawrence Kramer o Susan McClary; y también británicos como Michael Spitzer o Raymond Monelle, que han acometido el estudio de la significación desde múltiples ángulos. El resultado de sus investigaciones es de un hondo calado y ha provocado todo tipo de reacciones en la comunidad académica. Spitzer ha situado el foco de atención

de sus estudios en la significación de la música de Beethoven y Schubert; las ha analizado en vistas a estudiar las respuestas emocionales, conductuales y estados afectivos que provocan en el oyente. Sus investigaciones utilizan herramientas metodológicas cuya procedencia encontramos en una disciplina como la psicología de las emociones. De este modo, encontramos que el modelo circunflejo de Russell o el de Öhman se cuentan entre sus principales útiles para tipificar la expresión del miedo en la obra de Schubert (Spitzer, 2010).

El contraste de una línea de investigación como la de Spitzer en relación con las que se realizan en el continente europeo sigue siendo evidente. Tarasti habla cada vez más de “gramática modal”, y de “programas narrativos”, una constante en su línea de investigación desde mediados de los años 80. Los identifica en el discurso musical de las formas instrumentales románticas, en las Polonesas y las Baladas de Chopin, o en las obras sinfónicas de Sibelius. Estas y otras investigaciones lo conducen hacia finales de los años 90 a hablar de “semiótica existencial”, y a hacer cada vez más patente la multiplicidad de conexiones con la lingüística y la semiótica que pone de manifiesto su in-

vestigación en significación musical. Por otra parte, la distancia que separa esta línea de investigación de trabajos como los de Patrik Juslin y John Sloboda es considerable. Juslin y Sloboda centran sus esfuerzos en el estudio de la relación que puede establecerse entre la música y las emociones que provoca en el oyente. Les interesan aspectos tan diversos como la cognición, la reacción y la significación. En este campo, cuentan con un precedente sólido en los trabajos de Leonard Meyer, sobretodo en su estudio sobre el desarrollo de los modelos perceptivos (Meyer, 1956, p. 83), pero su línea de investigación presupone unos modelos mucho más plurales, ya que cuenta con las aportaciones más recientes de las ciencias cognitivas, de las que también se benefician las investigaciones de David Huron, puesto que en sus trabajos todos ellos parten de unos modelos previamente desarrollados por la psicología o la neurociencia para desarrollar una nueva rama de los estudios sobre música y emociones (Huron, 2006, p. 225).

6. Conclusiones

A modo de conclusión, diremos que la situación académica de los estudios en significación musical ha conocido unos avances considerables gracias a la multiplicidad de propuestas que la globalización y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han permitido poner en circulación, y sobre todo a su difusión a través de la prensa académica. Por otro lado, la urgencia y la estandarización que supone la esfera global de la investigación en el mundo académico ha obligado a muchos investigadores a centrar sus esfuerzos en la producción de una cantidad ingente de trabajos que en pocas ocasiones reflejan una preocupación pragmática más allá de la puramente académica. El impacto real de estos estudios en la interpretación musical rara vez es apreciado o constatado como consecuencia directa de los esfuerzos que tales investigaciones exigen.

Pese a todo, si intentamos relacionar la noción de significación con la de narratividad musical podemos constatar que gracias a la consideración de los géneros expresivos típicos de un estilo se puede llegar a comprender mejor el proceso “dinámico” de una pieza musical. Este proceso dinámico, entendido en el sentido contrario al de estático

—lo que corrientemente hemos llamado “expresión”—, tiene su propia lógica de encadenamiento y de cohesión: un punto inicial, a menudo un centro, y un final que no tiene por qué coincidir con un clímax. El estudio de las diversas propuestas metodológicas tomadas de la lingüística o de la semiótica —como los esquemas actanciales de la gramática narrativa de Greimas que tanto Tarasti como Grabocz emplearon inicialmente, y de otros modelos narrativos o cognitivos descriptivos— no es, pues, una propuesta inútil en la práctica, más allá de su impacto académico, siempre que en la investigación impere un espíritu pragmático.

Finalmente, en todos los casos mencionados nos encontramos ante modelos teóricos que han ayudado a redescubrir las construcciones lógicas de las unidades expresivas musicales, construcciones que hasta entonces habían sido consideradas subjetivas o simplemente indefinibles, y que en su época respondían a códigos precisos y compartidos. Estos modelos nos han permitido, en cualquier caso, disponer de una nueva clave de acceso a las reglas de la organización expresiva de un estilo musical. Los memorables análisis de Ujfalussy sobre las obras de Mozart o las

páginas más brillantes que Tarasti escribió sobre el mito y el *Leitmotiv* en Wagner son un aporte central que debería nutrir no solo los estudios de análisis musical —desde un enfoque eminentemente práctico—, sino los mismos estudios de interpretación, composición o dirección musical.

7. Bibliografía

Asafiev, B. (1963). *Muzykal'naya forma kak protsess* (“La forma musical como proceso”). Leningrado: Muzyka.

Christensen, T.; Kovaleff-Baker, N. eds. (1995). *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment. Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eco, U. (1992). Overinterpreting texts. En: Collini, Stefan, ed., *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 45-82.

Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.

Huron, D. B. (2006). *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.

Grabocz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan.

Karbusicky, V. (1986). *Grundniss der musikalischen Semantik*. Darmstadt.

Kretschmar, H. (1911). *Gesammelte Aufsätze Über Musik und Anderes* (2). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York: Schirmer.

Rosen, C. (1971). *The Classical Style*. Nueva York: Norton.

Rossetti, G. (1982). *La Beatrice di Dante*. Roma: Atanor.

Schering, A. (1914). Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlín. 168-175.

_____ (1934). *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig: Khant.

Schulenberg, D. (2014). *The Music of Carl Philip Emanuel Bach*. Rochester: University of Rochester Press.

Spitzer, M. (2010). Mapping the Human Heart: A Holistic Analysis of Fear in Schubert. *Music Analysis*, 29 (1-2-3). 149-213.

_____ (2013). Six Great Early Symphonists. En: Horton, Julian, ed., *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press. 133-154.

Szabolcsi, B. (1975). *Musica mundana*. Budapest: Hungaraton.

Tarasti, E. (1979). *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. La Haya: Walter de Gruyter.

Ujfalussy, J. (1961). Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (1). Budapest. 93-145. ♦

