



## La Dialéctica y el análisis musical. Musicología postmoderna

comentario crítico del artículo “*El análisis musical dialéctico*” de *Alfonso Padilla*

Por Marcelo **Zanardo**<sup>1</sup>

### 1. Musicología

Estas reflexiones tienen como objetivo hacer un comentario crítico del artículo aparecido en la Revista de Musicología Argentina, titulado “*El análisis musical dialéctico*”<sup>2</sup>, escrito por *Alfonso Padilla* (Chile-Finlandia), en el que se pasa revista a las diversas teorías y prácticas de la musicología, fundamentalmente a la influida por una corriente que dominó el siglo XIX y gran parte del XX: “La Dialéctica”. Su tesis se fundamenta en esta recorrida por diversos autores y le sirve para plantear su propia metodología de análisis. Su postura es la de relacionar de manera amplia todos y cada uno de los aspectos de la obra musical, de estructura y sentido interno, como de relación con el medio, la cultura y el hombre que la crea.

El autor Alfonso Padilla, Doctor en Musicología de la Universidad de Helsinki, Finlandia, trata de demostrar la imposibilidad de la división de los estudios musicológicos en: *musicología general* y *etnomusicología*. Para esto se basa en la premisa de que el hecho musical no está categorizado por su origen, sino por su estructura interna, que es similar en todas las culturas. Termina aseverando que esta división está fundamentada sobre una visión “eurocentrista y colonialista” del estudio musical, lo que invalidaría por sí misma una investigación separada. Esta es la primera aproximación al sentido general del trabajo.

El segundo tema que aborda concretamente, aunque no está separado del primero es el del estudio musicológico siguiendo la metodología dialéctica. El estudio de la música lo pretende totalizador ya que en el resultado está el único interés que el hecho musical puede ofrecer. Sin embargo Padilla no desecha la realidad de los componentes internos de la estructura musical, sino que los subordina en el desarrollo dialéctico de la realidad que es puro devenir y, en su estructura, está siempre inacabada. Todo punto de reposo no es más que ficción, un no ser, ya que éste en sí posee el germen de su desarrollo en su opuesto, su negación, que lo impele a la búsqueda de una síntesis totalizadora. Sin duda que la música está en el hecho concreto, y cada período posee su realidad que, siguiendo a Hegel, domina el “espíritu del tiempo”. Pero la realidad musical no se estancaría en las formas en que cada período ofrece como solución al problema de la combinación de los sonidos, sino que el estudio de una forma implicaría la relación causal hacia el pasado ad infinitum, complicando el conocimiento de la obra particular al punto de llevarla a una relación general con toda la música que hecha hasta ese momento. A su vez, y si cada momento no es más que un estadio en el proceso espiralado de relaciones, deberíamos analizar hasta el presente las relaciones que impliquen, en la serie de las creaciones para poder entender lo particular de la obra musical. Con esto quiero decir que la dialéctica como forma general de análisis puede ocasionar un detenimiento del proceso de análisis, si se quiere ser riguroso, ya que la vastedad de los elementos a relacionar es tan amplia que crearía problemas frente a las elecciones de las relaciones posibles entre los diversos elementos, deteniendo el proceso, o conduciéndolo por senderos extramusicales.

El pensamiento hegeliano tamizado por el pensamiento de los post-hegelianos, la línea de izquierda, el marxismo y sus derivados, trata a la dialéctica en un trasfondo materialista que obliga a analizar las realidades musicales desde este plano, limitando la interpretación a los aspectos históricos formales y sociales, de los sistemas musicales, de las polaridades internas y la psicología del compositor (o de la sociedad). Al mundo espiritual que conforma la creación musical, se lo entiende como los condicionamientos de las relaciones culturales, del entorno y los condicionamientos psico-sociales. Adorno y la escuela de Francfort, en el siglo XX, es el paradigma de este análisis musical, que iniciado en Adler (otro joven-hegeliano de fines del siglo XIX), se continúa en nuestros días. Igualmente el método no es plenamente negativo si se lo restringe a las relaciones del contenido material de la obra y se lo aplica dentro de un contexto que permita limitar las observaciones, aún a riesgo de no ser plenamente fiel a la metodología. En el análisis es necesaria una compensación que ofrezca la posibilidad de observar al creador como un individuo que tiene la capacidad “espiritual” de la “creatividad” (sin duda, idea de difícil definición), y a través de la cual podamos representar lo suprasensible y expresar sentimientos frente a los formalismos imperantes, generando, así, un salto cualitativo de valía, que genere problemas en su interpretación. Esto se observa en todos los creadores sea cual fuere el ámbito en el que se desenvuelvan, y solo a modo de ejemplo quiero mencionar a Kepler y su observación del movimiento de los astros, a contrapelo de lo que la tradición en la que vivió lo obligaba a aceptar, y a Beethoven indefinible al punto de abrir y cerrar él mismo las puertas de su arte.

Es decir que en la actualidad y con los medios que se aplican a la investigación, la relación existente entre la música y el hombre está en discusión observando, con Ortega y Gasset, que estamos en un momento en el que el arte está “deshumanizado”, al punto que “... el arte nuevo tiene a la maza en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por

<sup>1</sup> Disponible en: [www.monografias.com](http://www.monografias.com). También disponible en:

[http://www.avizora.com/publicaciones/musica/textos/0018\\_dialectica\\_analisis\\_musical\\_musicologia\\_postmoderna.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/musica/textos/0018_dialectica_analisis_musical_musicologia_postmoderna.htm)

<sup>2</sup> Revista Música e Investigación - Año 3, Número 6 (Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2000).

esencia; más aún es antipopular”. Es imperioso observar una metodología que pueda ser la que nos represente el verdadero sentido del arte musical contemporáneo, sin separarlo del hombre que lo creó ni de las relaciones que hacen que la cultura actúe como un crisol que fragüe en sus creaciones. Toda limitación al espíritu humano es una limitación al arte que el hombre cree, por lo tanto si el método dialéctico dice poseer la llave de la totalidad del "ser creado" es muy probable que solo sea pedantería de quienes, iluminados por la "luz de la verdad", quieran imponernos una visión limitada y única del mundo.

## 2. Dialéctica

¿Es la investigación que utiliza el método dialéctico válida en todos los casos? ¿La relación holística de los elementos como partes de un todo, no estuvo siempre presente en las investigaciones de los pensadores más reconocidos de la Cultura Occidental? Estas preguntas se las debe realizar el autor, al punto que intenta justificar una posición, no demasiado clara, con una farragosa enumeración de los autores que de alguna u otra manera intentaron una explicación racional, y por tanto dialéctica (según su parecer) del hecho musical.

La evolución del método dialéctico está centrado en el estudio, casi exclusivo de Hegel y de algunas de las corrientes que surgen de su pensamiento, marxismos y materialismos. El punto será comprender que entiende por dialéctica este monumental Filósofo, y lo que el autor rescata como regla para entenderlas características del método y sus resultados. En la pág. 25 se lee:

*“En la dialéctica hegeliana los conceptos centrales son los de totalidad (orgánica), contradicción, conflicto, negación (y negación de la negación, negatividad), movimiento, finalidad y ley. Pero no son los únicos. Son muy importantes también los conceptos de esencia, necesidad, cambios cualitativos y cuantitativos. Dentro de su sistema filosófico ocupan un lugar privilegiado las nociones de espíritu, idea, subjetividad, sujeto, objeto, razón, lo absoluto, trascendencia, finito e infinito, historia mediación lógica, concepto alienación, cosa en sí y cosa para sí y libertad, la mayoría de las cuales serán tomadas en el siglo XX por diversos pensadores, entre ellos Theodor W. Adorno”.*

Cada uno de estos conceptos, ciertamente fueron utilizados por Hegel y sus seguidores para desarrollar sus ideas, pero no significa que puestos en conjunto se conviertan en medida de clasificación del sistema. La totalidad fue expresada por pensadores de la talla de Hegel; el concepto de historicidad que tiene la interpretación de Kant de la realidad es un caso significativo, pero que no se relaciona con la dialéctica de Hegel mas que en el hecho de que creó las bases del idealismo hegeliano, que en ese caso solo se detuvo en el objeto, tomando una actitud cuasi religiosa frente a las limitaciones de nuestros posibles conocimientos. La contradicción, el conflicto y la negación no son conceptos vacíos si no se los nutre de un organon de pensamiento que les dé vida. Así estos conceptos fueron utilizados desde Heráclito y Parménides en sus discusiones sobre el Ser, y de ahí en adelante los toman todos los pensadores aceptando la contradicción implícita en la realidad y en los pensamientos, lo que no implica necesariamente que esta contradicción deba resolverse en una síntesis superadora (vale con recordar a Leibniz, y su principio de identidad o el de contradicción, y fundamentalmente a los paralogismos de Kant en sus Críticas).

Los conceptos de esencia, necesidad, cambios, etc. presentados por Padilla en defensa de la dialéctica, así como los de finalidad y ley, además de muchos otros, son una enumeración bastante completa de ideas o conceptos que todo pensador utilizó, o desarrolló, en su tarea, inclusive aunándolas en sus sistemas. Por esto, tal enumeración, no es más que esto y, creo, no puede caracterizar un sistema ya que deberíamos conocer en detalle el sentido que poseen cada uno de los elementos en el pensamiento de Hegel para que así podamos aplicarlos. Pero Padilla los utiliza con liviandad ya que donde ve que uno o varios de estos conceptos se observan en algún sistema de investigación musicológico lo incluye dentro de la línea dialéctica.

## 3. Dialéctica y musicología

Padilla sintetiza al sistema dialéctico en la tríada tesis-antítesis-síntesis, aclarando que Hegel nunca sistematizó su sistema de esa manera, sino que los post-hegelianos fueron quienes interpretaron su pensamiento fundamentándolo en este método. Comienza así una enumeración bastante detallada de autores que durante el siglo XIX y el XX intentaron aplicar la dialéctica a sus investigaciones musicológicas, deteniéndose en Guido Adler al que critica la concepción de leyes musicales objetivas que determinan la composición e interpretación, separando la creación musical de un hecho que estima eminentemente cultural (pág. 37). A Adler no le queda más que llegar a esta conclusión, el pensamiento idealista lo impele a ello. Observamos como las contradicciones en el sistema pueden ser molestas, ya que si las leyes son objetivas es solo el fruto de las consecuencias del pensamiento hegeliano, pero como Padilla acepta el materialismo como fundamento necesario en la metodología las líneas solo pueden pasar por realidades excluyentemente humanas y los parámetros de medidas serán los del hombre como hacedor de música.

El materialismo dialéctico es una vuelta de tuerca al idealismo objetivo hegeliano que impone un análisis eminentemente económico-social a las investigaciones, pero Padilla no acepta que este pensamiento, a pesar de que produzca en sus reflexiones leyes objetivas que determinen el desarrollo de las sociedades y, como sabemos, llegue al punto de que la reflexión, esté guiada por una suerte de determinismo fatalista. Las limitaciones que el marxismo presenta a la creación artística, el llamado realismo soviético, son consecuencia directa e indispensable de la proyección

de esta forma de análisis de la realidad, y la aceptación de sus axiomas. Cuando ve que estos condicionamientos son una pesada carga para el desarrollo ulterior de las investigaciones, ya que el compositor crea en soledad y su individualidad emerge, afirma, tímidamente, que el individuo realiza un aporte, aunque condicionado, aportando su creatividad. ¿Está el hombre solo? Por supuesto que no. La individualidad emerge en un contexto social pero esto ya lo observaba Rousseau en el siglo XVIII, lo observaba Platón en su República, y hasta Ortega y Gasset cuando decía que el hombre es él y su circunstancia. Entonces no es un descubrimiento de la dialéctica, o mejor dicho, no hay que seguir el método dialéctico para observar esto.

Varios investigadores en musicología coincidieron en que algún aspecto de su producción mantiene contacto con la dialéctica, o con algún aspecto del pensamiento hegeliano. Padilla enumera: Koch (1749-1816) sostuvo que una buena obra musical implica un sentido de totalidad; Moritz Hauptman (1792-1868), la teoría musical debe ser sistemática y fundada en ppios. lógicos; Hugo Rirmann (1849-1919), en su teoría armónica funcional intentó aplicar la dialéctica hegeliana, todo se reduce a "tesis-antítesis-síntesis"; Guido Adler piensa que "la musicología es el descubrimiento de las leyes del arte musical, en sus diferentes períodos" (pág. 36/37). Todas estas posiciones aceptan leyes "OJETIVAS" para el hecho musical abstrayéndolo de ser un hecho meramente cultural. Llegan, en el caso de Adler, hasta considerar la obra como un organismo vivo, analogía entre arte y naturaleza (idea muy hegeliana). Aquí hago alguna consideración: la objetivación de las leyes musicales limitaría el estudio a la mera enunciación permitiendo que ante la acumulación de información y proyectando estas leyes, se crea poder enunciar el futuro de la música, siendo que son momentos de la expresión del espíritu en las realizaciones históricas, provocando una suerte de "DIRIGISMO" musical.

La escuela de Viena vivencia este pensamiento y los conceptos de finalidad (y por consiguiente de direccionalidad) son aplicados por autores como Schömborg, o Webern para justificar el paso que dan al atonalismo. Schömborg se refiere a la forma musical en la que se aprecian las nociones de logicidad, coherencia y unidad orgánica (Forma y estilo), y Webern sistematizando a su maestro piensa que el arte es parte de la naturaleza y está regido por leyes objetivas, siendo la tareas del artista conocerlas, dominarlas y trabajar con ellas (La senda de la nueva música). De esta manera también para él la música es un organismo vivo, que tiene sus propias exigencias de expresión. Es necesario entender por naturaleza en el sentido de la teoría materialista, especialmente como la proclama Marx, como "el conjunto de las relaciones sociales, Estado y sociedad, en una palabra la sociedad industrial ". El hombre en relación con la materia y sus producciones creyendo de esta manera poder pensar al materialismo histórico como economisismo histórico, un empirismo que se aplica a las situaciones económicas y a sus reperercuciones en la vida del espíritu. Pero ¿Pueden explicarse "económicamente" las leyes de la lógica, las elecciones de la combinatoria musical, la creatividad, o las categorías del espíritu y el juicio de valor (ético)?

Las corrientes marxistas y el materialismo dialéctico condicionan la creación entendiendo que existe un dirigismo sistémico que regula, inexorablemente, la creación y el arte, posición aceptada y aplicada por la Escuela de Viena, pero a su vez, las indicaciones del marxismo soviético desechan la estética atonal como no representativa de un arte social. Es decir la influencia de la ideología social, la necesidad de justificar al proletariado y sus condiciones de percepción del arte, relación del hombre con la materia de producción, surge el arte objetivo del soviét. Las corrientes más modernas intentan apartar del sistema este inconveniente y tratan con indulgencia el problema teleológico (de finalidad) que surge de la visión dialéctica de la realidad. Intentan minimizarlo al punto de no prestarle atención, ya que las corrientes post-modernas, intentando superar los sistemas, colocan a la libertad individual por sobre la condición social, pero como observa claramente Lipovetsky, se acepta una relación contradictoria entre las intenciones sociales y las exigencias de la realidad y el sistema .

Adorno observa esta problemática y a pesar de que acepta cierto dirigismo histórico en el plano del arte y la música, dice que esta tendencia teleológica surge de las entrañas mismas del material musical (Schönberg emerge como el ejecutante de una voluntad objetiva). Adorno es un fiel exponente del análisis del materialismo histórico con todos sus matices, a saber: espíritu objetivo de la música, cuyo contenido se afirma a través de la aparición; la obra de arte es la expresión de una verdad, es decir revela una verdad de la idea, media entre el espíritu (la idea) y el hombre, es un proceso entre lo subjetivo y lo objetivo dentro del proceso social (dato fundamental); la obra de arte es autónoma pero no está alejada de su circunstancia; la obra de arte es un proceso mimético, (reproducción de la naturaleza, según la concepción marxista) que no se contradice con la expresión artística, es decir la construcción racional del arte ya que una buena construcción produce y conlleva un alto grado de expresión artística (es decir producción social); el arte es autónomo cuando es realista y veranadero, y es mimético cuando refleja tensiones y contradicciones sociales.

A pesar de lo expuesto Adorno se identifica con un proyecto estético único limitando la visión de ciertos autores, presentando a Beethoven como la expresión de la cima en el arte musical y la concreción de un ideal estético. Esta absolutización lo coloca como medida de todos los compositores. En esto Adorno es contradictorio consigo mismo.

No es raro encontrar estas contradicciones internas muy marcadas en quienes tienen una visión dialéctica materialista del arte y la música en particular, ya que se debería aceptar la independencia de la música con sus leyes y devenir, problema que deja afuera al hombre, el que es tan solo un instrumento. La música en su proceso de devenir sé autorealiza llegando a logros definitivos en algún momento de la historia, cima de la manifestación del espíritu constituyéndose así en paradigma de análisis.

Más adelante (pág. 40 y ss.) Padilla resume algunas de las posturas dialécticas más recientes en la musicología. Engloba en la enumeración a las corrientes por el denominadas marxista, pseudo-marxistas (cercanas al pensamiento de Lukács), y a las más actuales aclarando que ni Hegel ni Marx (tampoco Adorno y Lukács) trabajaron con categorías de tesis-antítesis-síntesis, sino que es el caso de otros pensadores como Hauser y Thorensen, para quien la intuición de la dialéctica de algunos compositores permitieron la creación de sus obras (pág. 43), ya que la obra puede entenderse como un proceso de movimiento de un estado (tesis), mediante la aparición de un elemento conflictivo que crea la lucha, se mueve hacia su estado opuesto (antítesis), elemento que es superado en la resolución del conflicto (Síntesis). El estudio de la forma sonata parecería que nos lleva a estas apreciaciones (este autor lo realiza sobre una pieza de Schubert, la Sonata para piano op. 42).

*"...La dialéctica de la pieza será vista al observarla cómo la transformación de un estado en uno estable, ocurre mediante la introducción de un elemento conflictivo" (Pág. 44).*

Padilla atribuye a la dialéctica el que en la musicología se utilicen conceptos tales como los de unidad, coherencia, lógica, totalidad, ley, forma sonata, evolución, desarrollo, material musical y a la adopción de pares contrarios como por ej. : repetición/variación. Las reglas de la dialéctica como sistema de estudio de la obra en sus relaciones internas podría no ser útil en músicas anteriores al período clásico. La música medieval y renacentista posee una intencionalidad estructural que se fundamenta en la proporción, derivada del estudio de la música pitagórica, con sus relaciones numéricas, que a la de devenir dialéctico. La técnica se basa en la idea preconcebida de un sistema natural de relaciones entre los sonidos, al punto que cada elemento conforma un punto (número) que relacionado a los demás es posible establecer una relación proporcional como búsqueda de su claridad e integridad.

Estas ideas pueden ser extremas al punto de aceptar la realidad teórica sin el apoyo de la percepción auditiva e incluso yendo en contra de ella. Es claro el sistema en la que el tenor manda sobre las oras líneas melódicas que se relacionan solo con él y no recíprocamente entre ellas. Tanto la concepción del mundo como centro y la teoría de la armonía de las esferas ejerce su influencia en las construcciones en las obras. La monodía medieval se estructura en subordinación a un texto tiene su impulso y avanza gracias a éste. Su estructura es fluctuante y la temática, a pesar de ser muy rica no presenta el sentido de lucha interna sino que es el fluir natural de la evolución musical dentro de un determinado marco de referencia (los modos). La variación continua tiene la calidad del adorno. El surgimiento de los tropos y las secuencias no introduce elementos contradictorios, sino en la búsqueda de la luz que otorga la perfecta proporción y su claridad, desarrolla las ideas planteadas afirmando el sentido de lo que el discurso musical planteó. El surgimiento de reglas en la escuela de Notre Dame, es decir la polifonía Gótica, sigue este sendero y la intención del autor es la de proporcionar la idea de "armonía" de las partes, basándose en las relaciones numéricas que los distintos sonidos ofrecen. No existe por lo tanto, un sentido "dialéctico", ni es posible aplicarlo para el análisis de estas obras. Habría que agregar que en el pensamiento medieval solo existe la búsqueda desesperada de la no-contradicción y del tercero-excluido. Es entonces descabellado encontrar un desarrollo dialéctico de síntesis por contradicción de partes .

En las obras barrocas y más aún en las renacentistas, se desarrollan basándose en una técnica, manteniéndose la unidad a través de muy pequeños elementos, inclusive no temáticos (como por ejemplo la utilización de una técnica: la resolución diferida). En el barroco, monotemático, es difícil aplicar estas explicaciones dialécticas.

También en la etnomusicología, la semiótica musical y la musicología Padilla realiza una síntesis de autores (pág. 45 y ss.). Entre ellos destaca la labor de Dahlhaus cuyo método dialéctico consiste en "... revelar las contradicciones internas de los conceptos y las relaciones de influencia mutua entre los diferentes aspectos de un fenómeno" (pág. 47). Concibe como objeto de estudio a toda la música de todas las culturas, insiste en diferenciar a la música en "autónoma" y "funcional". Padilla antepone a estos conceptos la idea de que la música siempre es de "uso" consciente, y la función es el papel objetivo - independiente de la voluntad del hombre - que cumple la música en la sociedad. Por consiguiente la música autonomía también es funcional, no existiendo tal dilema autónomo/funcional. El concepto de Dahlhaus no es diferente al de "autonomía relativa" de la sociología moderna de la música ya que no puede haber en las artes una condición que niegue la relación que exista entre ella y su contexto histórico y cultural concreto. La obra de arte es dependiente de ese tiempo fuera del cual no puede existir. Por esto, para Dahlhaus, una obra musical es autónoma:

*"...si esta orientada a ser escuchada por su propio derecho, priorizando precedencia y función y si constituye una obra de arte en sentido moderno, esto es, una obra libremente concebida y realizada, sin influencia de un mecenas o comprador, con relación a su contenido y forma externa." (Pág. 48)*

Padilla critica estos conceptos observando que la definición no hace referencia a la relación de la obra con su entorno sociocultural, ni de sus mutuas influencias, además de ver que muchas obras del siglo XX fueron fruto de encargos. El problema se centra en descubrir si la música solo se relaciona con el entorno que la produce o si además es capaz de tener su propia voz, si es capaz de decir algo. Frente a las relaciones de los elementos que la conforman la autonomía de la obra de arte musical es relativa. Además de Dahlhaus presenta al musicólogo Jean-Jacques Nattiez creador de la concepción de tripartición semiológica, en el estudio de la dialéctica musical, destacando que para Padilla " la concepción de la semiología musical es una concepción dialéctica" (pág. 50) El autor se detendrá especialmente en el análisis del paradigma de investigación de este musicólogo, ya que, como él dice,

*"La disposición de Nattiez a investigar desprejuiciadamente no solo la música de arte occidental sino cualquiera otra o de cualquier cultura, aproxima aún más su visión a una propuesta dialéctica como la presentada en este trabajo".*

Un tema interesante es el del status ontológico de la música y de la obra musical siendo que algunos sostienen que la ejecución y no la partitura es la música. Dahlhaus piensa en la partitura como la obra, lo mismo que Adorno. Otros (Batstone) ponen el acento en la captación fenomenológica del auditor. R. Ingarden sostiene que la obra de arte musical no es ni la partitura (incapaz de sostener todo lo que se escucha) ni las diversas ejecuciones (todas imperfectas); la obra musical no es una entidad ontológica real sino intencional. La partitura no es más que la forma material en la que se manifiesta la intención composicional del creador. Finalmente para Nattiez "...la obra musical, su estado de existencia y su identidad, son cuatro elementos: la intencionalidad del compositor (actos de composición), la partitura (o "configuraciones"), la ejecución de la música y la percepción de ella por parte del auditor" (pág. 50).

Desde la perspectiva dialéctica propuesta por Padilla la actitud totalizadora de Nattiez expresa su propio punto de vista. Sería necesario para realizar una crítica más profunda de estas posturas sintetizadas aquí el comprender los alcances de cada una de ellas y sus fundamentos. Si priorizamos la existencia por sobre el ser de la obra veremos en la ejecución y su consecuente audición lo central. Si el Ser es la medida, en tanto existencia ontológica, la partitura materializada en las manos de un creador será lo importante. Inclusive, hasta en una postura kantiana en la que lo que se observa no es más que fenómeno, la interpretación y posterior traducción en sonidos es de valor ya que se es en tanto se aparece. Lo que no es fenómeno seguirá estando tan solo en el campo de las "posibilidades". En el campo dialéctico las contradicciones se resuelven englobando a cada una de las posturas, normalmente contradictorias, entregándole a cada una de ellas una parte importante del todo, solo será importante el proceso.

#### 4. Investigación musical dialéctica

Padilla resume algunos de los métodos dialécticos de la investigación musicológica que intentan aproximarse a la música y a su contexto de una manera global o totalizante. Sus direcciones concuerdan con la intención y el espíritu del autor. Así enumera los métodos ideados por Alan Merriam, Alan Lomax, Mantle Hood, Jhon Blacking y otros, a los que realiza diversas críticas aunque cada uno de ellos intenta englobar a las obras y su contexto. Son posturas cognitivas, antropológicas, cognitivo-antropológicas, estilísticas, de musicología comparativa, etc. pero todos ellos muy criticados y en algunos casos en desuso. En todos los casos las interrelaciones causales entre los elementos de análisis crean una red muy intrincada, casi ilegible (ver el caso del cuadro N° 8 de la pág. 63). Ante esta dispersión Padilla intenta una definición del objeto propio del estudio de la musicología:

*"El objeto de estudio de la musicología en tanto ciencia musical única, es la música y sus vínculos con su contexto social, cultural e histórico... ¿Cuál es el objeto propio de la musicología que ninguna otra ciencia podría tomar como propia? El análisis de las estructuras musicales. Y en esta esfera se inscriben, en sentido estricto, la teoría musical, el análisis y las teorías de composición musical, sean todos estos procesos cognitivos conscientes o inconscientes, verbalizados o no, sistematizados o no, escritos o no. La teoría musical, el análisis musical y las teorías composicionales son todas esferas también multidisciplinarias, pero su objeto de estudio es propio de la musicología..."*

*"Nuestra visión dialéctica no es un modelo, sino una actitud, una disposición metodológica muy general hacia la investigación musicológica" (pág. 64).*

Padilla abre el estudio e investigación musicológica a toda la música de la humanidad, sin desechar ninguna metodología que le permita todos los enfoques posibles, algo verdaderamente muy ambicioso. Es la primera vez que en el texto define detalladamente su postura frente a la investigación musical.

##### 4.1. Modelo tripartito Molino/Nattiez

Padilla observa en el modelo tripartito de Molino/Nattiez un buen punto de partida para su concepción global de la investigación musical (pág. 65 y ss. Por esta razón lo sintetizamos de esta manera. Al fenómeno musical se lo deberá describir según su triple modo de existencia:

1. como objeto arbitrariamente aislado,
2. como objeto producido y
3. como objeto percibido

Este modelo "semiológico" concibe tres planos en el proceso musical:

1. el nivel poético (creación musical, papel del compositor),
2. el nivel neutro (la obra, corpus musical),
3. el nivel estético (percepción y recepción, papel del auditor)

Se puede agregar un cuarto nivel: el comunicacional, elemento no aceptado por Nattiez. No es necesaria la coincidencia de percepción del auditor con la intencionalidad específica del compositor para asegurar que en la música también se

produce un proceso comunicacional. Es cierto que no hay una relación unívoca en la cadena compositor-obra-intérprete-auditor, sino más bien esta es ambigua de significados múltiples. Adorno explica: "El análisis...tiene que ver con la estructura, con los problemas estructurales y, finalmente con la audición estructural".

El análisis de nivel neutro es el análisis descriptivo que realiza una summa de los elementos que constituyen la estructura de la obra, pero que se debe continuar con un análisis e interpretación de elementos, antes de pasar a los niveles poético y estético. Sería necesario saber si este primer análisis neutro es suficiente para realizar un análisis completo y si es aplicable a toda música, o si es necesario un momento de análisis e interpretación previo a pasar al análisis poético o estético. Es cierto que cualquier análisis está influido por el contexto histórico del analista y por consiguiente está históricamente determinado. Si la obra está dentro del proceso cultural que la enmarca el investigador no puede abstraerse tampoco de él. A partir del análisis estilístico, del nivel neutro, se llega, según Nattiez, al nivel poético. El análisis poético implicará: el análisis de la documentación: partituras, versiones de ediciones, manuscritos de obras, cursos, charlas, conferencias, entrevistas, las ejecuciones de la obra que realice el mismo autor, o realizar observaciones directas, si es posible, para reunir la mayor cantidad de información, si el autor se lo permite. A esto es necesario agregar diversos enfoques en el estudio: análisis de textos, análisis conceptuales (filosóficas, estéticos, etc.), teorías y técnicas de composición, visiones psicoanalíticas, etc. Para el análisis estético Nattiez no tiene una definición fina y se apoya en los marcos de la psicología musical, la psicología experimental, la teoría de la información y de la musicología cognoscitiva.

Resumiendo: el momento de análisis más importante, y que puede aportar para la interpretación de un corpus musical, pero no es el único. El intérprete, al reproducir una versión de la obra, también actúa como un analista: su ejecución es del nivel neutro, pero también se pone en el campo del análisis estético. Por estas razones debería considerarse a éste como a un nivel nuevo en el proceso general de análisis.

## **5 Análisis musical**

### **5.1 Teoría y análisis**

En esta sección Padilla desarrolla lo que él entiende como el objeto específico de la investigación musicológica, ya que el análisis musical intenta develar la estructura de la música, sus principios formales, su morfología, gramática y sintaxis. Para ello se reconocen dos procesos posibles: el inductivo, en el que el análisis detallado de los fenómenos permite formular una teoría, un modelo o una tesis de interpretación, y el deductivo (inverso) por el que se parte de una teoría o hipótesis.

Esto crea un primer problema: la influencia entre las Teorías y el Análisis musical. El análisis ofrece elementos para que la teoría se desarrolle y, a su vez, la teoría ofrece un marco general en el que el análisis opera. El análisis intenta descubrirlos procesos profundos que ocurren en la obra, mientras que la teoría puede adquirir un carácter normativo si es que se quiere otorgar al estudio un sentido general o universal. En muchos compositores las teorías propias se confunden con el análisis al punto que son muy difíciles de distinguir entre sí. Sus análisis y teorías son, a su vez, técnicas de composición (por ej. Schoenberg, Hindemith o Boulez).

Además surge un nuevo concepto, el de *recherche musicale* (investigación musical) que implica un proceso analítico, teórico y experimental que realiza el compositor en su búsqueda de nuevas formas expresivas, vinculadas estrechamente a la labor creadora (Pierre Schaeffer). Esta investigación se dirige a todos los parámetros y niveles de la música buscando su articulación más compleja. Implicará "la investigación sobre las herramientas tecnológicas, la creación experimental y la reflexión analítica sobre el sentido de la empresa" (F. Delalande). Es decir que la reflexión sobre el hecho musical tiene diversas dimensiones relacionadas entre sí: teoría, análisis, experimentación, composición y estética.

## **5.2 Análisis musical en Padilla**

### **5.2.1 Definiciones**

¿Cuál es el objetivo del análisis musical para el autor?

*"A través de él se conoce mejor y más profundamente la tradición musical para mantenerla, fortalecerla y desarrollarla. O sea, el análisis tiene un fin musical endógeno: permite a la cultura musical existir y modificarse" (pág. 74).*

¿En qué consiste el análisis musical?

*"En un sentido muy restringido, el análisis está dirigido a revelar, poner a descubierto la estructura interna de un corpus musical, sus normas y principios formales, las técnicas compositivas utilizadas. Este análisis responde a las preguntas de cuál es el contenido musical de una obra o pieza, cuál es su estructura, cómo está concebida y realizada" (ibid.).*

El análisis debe partir de una descripción de los hechos musicales pero se completa con un análisis propiamente tal (segmentación, descubrimiento de funciones, etc.) y la síntesis, donde el analista explica las reglas de la gramática musical que corresponde a las normas de un estilo o corpus musical. Análisis es fundamentalmente, interpretación de la

estructura de una obra y de los, principios formales que la conforman, estableciendo una interdependencia entre los elementos que la componen. Estos conceptos en etnomusicología apuntan al conocimiento de las estructuras y principios formales para describir un estilo concreto. ¿Se debe utilizar solo lo que se escucha o lo que está escrito en la partitura? Para Padilla, como para Dahlhaus: "La separación de la audición de la lectura es una abstracción especulativa".

Otro tema es si el análisis debe ser subjetivo u objetivo. Frente a este interrogante vemos que el análisis científico va de la cosa singular a la norma general y de la objetivación de la obra a sus relaciones funcionales y el análisis intuitivo va hacia la singularidad y la substanciación. Es decir que esta antinomia no es tal ya que el trabajo de análisis nunca es puramente subjetivo u objetivo sin una mezcla creadora de ambos. Es por eso que Padilla afirma que: "el trabajo de investigación científica es, en muchos aspectos, análogo al de la creación artística" (pág. 78).

Resumiendo, para Padilla cualquier aspecto del análisis musical que se tome de una manera reduccionista debe ser desechado en aras de ofrecer una visión holística, es decir sintética, que permita establecer una red de relaciones estructurales, funcionales, significativas, etc. entre los elementos.

### 5.2.2 Un modelo, unidad y coherencia

Este es un problema fundamental. La mayoría de los analistas afirman que estas categorías (unidad, coherencia, lógica interna, etc., que ya describimos anteriormente) son propias de las buenas obras musicales. Entonces ¿en qué casos una obra es coherente, constituye una unidad con lógica interna? Padilla afirma que éstas son categorías estéticas históricamente determinadas, entonces habrá que evitar plantear un criterio fijo de evaluación en este aspecto, es decir, realizar el análisis a través de un prejuicio metodológico. Da varios ejemplos de estas posturas reduccionistas. A continuación (pág. 85), Padilla sintetiza su concepción del análisis musical a través de cuatro momentos:

1. Comienza con proceso de segmentación, definiendo el vocabulario, del corpus (estilo) musical. Análisis descriptivo, teniendo presente la dialéctica entre el todo y el detalle, además de una visión global y el análisis de los "hechos", al nivel de la microestructura.
2. Esta fase está destinada a buscar y encontrar líneas de coherencia, lógica y unidad del corpus. Esta búsqueda se intenta siguiendo un criterio de logicidad, no apriorístico, que emane de la realidad de la obra. Así se pone de manifiesto la sintaxis, la gramática y el código de la obra. Aquí aparecen parte de los análisis poético y estético.
3. Interpretación musical y musicológica de la obra. A este nivel pertenecen cuestiones relativas al estilo, la genética del corpus, relaciones de esta obra con su corpus, etc.
4. Fase de reflexión sobre el significado general de la obra o del corpus musical. Puede ser una reflexión estético/filosófica, músico/histórica, semiótica, sociológica, comparativa, etc.

A su vez no todo es analizable en música, como por ejemplo algunas decisiones estéticas que toma el compositor, situadas en el campo de la intuición, realizadas fuera de los sistemas, inclusive de los creados por ellos mismos. Afirma, siguiendo su línea de pensamiento, que no existe un análisis universal ni total, pero puede haber uno global y sintético, colocando al suyo dentro de esta definición. Todo análisis y analista están históricamente determinados, y el fenómeno musical es un proceso en constante cambio, modificándose también las herramientas analíticas.

*"Nuestra guía es que un buen método analítico es aquel que, en primer lugar respeta la integridad de la música, se subordina a ella en el sentido de intentar establecer de la manera más fiel posible -el subjetivismo no es posible eliminarlo del análisis en un sentido absoluto- la estructura y los principios de funcionamiento del corpus musical. El método analítico... no debe subordinar la música a un intento teórico cualquiera. El análisis -y el analista- debe estar al servicio de la música y no al revés. El empleo de uno u otro método está dado por el carácter y estilo general del corpus misal, por sus coordenadas histórico-culturales, por su especificidad, y, por otra parte, por lo que se quiere investigar. Sea el método que fuese debe cumplir con los criterios de cientificidad que la filosofía de la ciencia ha establecido" (pág. 90).*

## 6. Conclusión

Padilla resume brillantemente a los autores de la ciencia musicológica que se han destacado por sus investigaciones, desarrollos metodológicos, planteos filosóficos o discusiones respecto del análisis musical. Afirma que la integración de las diversas posiciones, enfrentadas contradictoriamente, en una síntesis totalizadora, es el camino de la verdadera investigación científico-musical. La ciencia musicológica está marcada por los diferentes paradigmas que permitirían una investigación, pero al ser ellos "históricos" se convierten en coyunturales, deducciones del análisis y relativos al tiempo y cultura que los crearon. Por eso toda relación entre una obra musical y los parámetros apriorísticos del modelo serán ciertos pero están viciados por ser una visión reduccionista del análisis musical. Una visión holística permitiría un fluir libre de las relaciones admitiendo que no existen determinaciones sino opiniones, no existe la ley sino el devenir. Dependerá el análisis de lo que Lyotard denomina la "performatividad", una relación input/output de la información que regularía el rendimiento del sistema. En el caso de la propuesta de Padilla el sistema no es pertinente para juzgar lo verdadero y justo, tan solo es un criterio de operatividad tecnológica. Su pensamiento coincide en aceptar que el manejo

de la información se legitima en el "juego" que se hace de ella en la complicada administración de las pruebas y manejo de las argumentaciones.

Ahora bien, visto así, el sistema se encuentra, sin quererlo, en un callejón sin salida. Las descripciones por si mismas no sirven, pero como él admite que el analista está teñido de un pensamiento histórico coyuntural que lo condiciona, el análisis que intente de ellas deberá ser, por fuerza, apriorístico e histórico. Inclusive cualquier conclusión será relativa, modificable y por tanto inútil.

Qué interés tiene el investigador científico sino el de develar un misterio, definir, racionalizar, fijar, y por tanto asir y aprehender una realidad oculta. Conocer es fijar, estructurar, congelar. Un fenómeno – y eso es el sonido – para ser comprendido deberá estructurarse en una categoría englobante, ya que el ser solo se manifiesta a través de la secuencia de sus emergentes, es decir, los fenómenos.

Padilla expresa, dentro del ámbito de la investigación musicológica, el pensamiento post-moderno. El método y el sistema hegeliano le ofrecen un medio para desarrollar un sistema que se expresa con las diferentes fases de su proceso analítico. Pero como las consecuencias del sistema no son deseables para los fines que se propone (es decir también hay teleología en su pensamiento), ya que fijan en el tiempo las relaciones y propone una investigación "dogmática" de los hechos, sumado a esto las consecuencias del pensamiento materialista, marxista y post-marxista, que solo ofrece la posibilidad de una interpretación objetiva y racional esencialmente social del arte, resuelve el problema evitándolo, saltándolo, vaciando de contenido a las ideas directrices, desustancializando el hecho musical y su análisis. Ofrece una opción edulcorada, ligth del análisis musicológico.

Esto no quita que las descripciones, enumeraciones e incluso los análisis que ellas permitan sean verdaderas. Lo que sucede es que impide toda construcción de modelos de comprensión, herramienta que la ciencia utiliza para la exposición y presentación de sus investigaciones, sustituyéndolo por una narrativa, una lingüística, un metalenguaje que exprese el sentido de la obra. Esto obliga a la creación de un discurso y por consiguiente un lenguaje propio de la explicación de cada obra. Ya no existe progreso ni historia, tampoco discontinuidades. Estas cuestiones surgen con una crítica al fundamento del conocimiento moderno.

En un mundo ligth, hedonista, hecho de seducciones (de seductores/seducidos), de ruptura de las vanguardias y achatamiento igualitario, una obra de arte musical puede generar dos posibles problemas: el primero de carácter cualitativo, ya que conmociona y deja en evidencia la incapacidad del hombre actual por tomar las riendas de la historia, o establecerse en algún sitio que se constituya en su hogar. O bien puede establecer que no existe diferenciación cualitativa alguna entre las obras, aceptando que todas son obras de arte, cada una a su modo, y justificarlo con el tipo de análisis expuesto.

Esta problemática se ve en el planteo del problema del análisis de la música contemporánea para el que no intenta ninguna síntesis. Se remite a realizar una descripción de las problemáticas que el siglo XX entrega al mundo musical, los aportes que el arte contemporáneo realiza y la imposibilidad de que algún modelo explique a las obras sin reducirlas a algún aspecto particular (altura, tema, forma) de la teoría tradicional. Las categorías de las teorías tradicionales deberían ser reformuladas con contenidos nuevos. Hasta observa en los intentos generalizadores modernos siempre un reduccionismo. Inclusive presenta el concepto de DRAMATIZACIÓN DEL DISCURSO MUSICAL sobre el de NARRATIVIDAD, (utilizado con éxito hasta el presente) siendo que aquella idea engloba los conceptos de dramaturgia, articulación, textura y gesto, muy caros a la música contemporánea y por lo tanto, capaces de expresar mejor su contenido.

Finalmente para intentar un método que desligue completamente al analista de preconceptos que limiten su apreciación, sugiere:

*“... simplemente escuchar música sin partituras(ni transcripciones) y tratar de establecer mediante la audición las características esenciales de la obra. Aún mejor si es la situación si la obra bajo análisis es nueva para el analista y este no conoce ningún elemento contextual de la pieza. Solo entonces es posible crear una relación íntima con la obra y formarse una visión personal y desprejuiciada de ella” (pág. 97).*

Será necesario crear una nueva ciencia en la que las relaciones de las informaciones no sean relevantes sino la creación de símbolos que abarquen narrativamente, y por que no dramáticamente, el contenido de cada obra musical, con lo cual la democracia también habrá llegado a las tierras del arte.