

# APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN Y SU INTERRELACIÓN CON LA OBRA MUSICAL

Luis Pedro Bedmar Estrada

En estas líneas vamos a realizar una breve exégesis de la *Teoría de la Recepción*, y sus aplicaciones a la música. Para ello haremos breve referencia a los fundamentos de dicha teoría y a sus más destacados representantes, aplicando posteriormente los conceptos y la semántica utilizada, a la obra musical.

## 1. TEORÍA DE LA RECEPCIÓN.

La teoría de la recepción supuso un cambio a la hora de valorar la obra de arte, al considerar al lector o receptor como punto de referencia histórica para el estudio de una obra. La historia de la literatura, como la del arte en general, se ha ocupado preferentemente de las obras en sí o de los autores. Al incidir especialmente en el receptor, no sólo entendido como público que consume un producto, sino, y esto es fundamental, como elemento constitutivo del hecho artístico, la teoría de la recepción abre un nuevo enfoque de la obra artística.

La historia de una obra está fuertemente determinada por la actitud de los diversos receptores o intérpretes, que según los tiempos, la aprecian de distintas maneras. Incluso el proceso de producción está igualmente afectado por el proceso receptivo. Al fin y al cabo los artistas son también receptores de otras obras y de los gustos de una clientela a la que han de satisfacer. Y todo esto mediatiza en algunos casos su producción y queda reflejado en sus realizaciones. Por eso la teoría de la estética de la recepción contempla también los papeles jugados por el crítico y el historiador en la determinación de la comprensión de las obras por receptores ajenos o lejanos al momento propio de su creación. Estos fenómenos son analizados

en una parte de la teoría llamada historia de la recepción.

### 1.1. Jausse e Iser.

Esta teoría fue desarrollada a partir de los trabajos de Hans Robert Jausse(1921-1997) y Wolfgang Iser(1926), y en torno a esta teoría surgió la llamada *Escuela de Constanza*, por ser en esta universidad alemana donde enseñaban sus primeros maestros y donde se formaron otros importantes representantes de esta corriente metodológica.

Tanto Jausse como Iser, fueron profesores de literatura en la Universidad de Constanza, y ambos son la cabeza visible de lo que algunos prefieren llamar “estética de la recepción” y otros “teoría de la recepción”. Postularon su teoría de la recepción en torno a la literatura, pero el éxito alcanzado y el gran número de aplicaciones que se han hecho con resultados satisfactorios en el campo de la literatura avalan la calidad de una metodología que por su versatilidad y apertura admite la aplicación a otros campos de la creación artística. Además, otra razón fundamental de su éxito es ser una metodología

no exclusivista pues reclama la relación interdisciplinar con otras ciencias para facilitar mejor el conocimiento de los hechos. La teoría de la recepción parte de los análisis sobre teoría de la comunicación iniciada ya por las semióticas de Saussure y Pierce, donde se reconoce como fundamental el llamado triángulo semiótico constituido por el emisor, el medio de comunicación y el receptor o destinatario. Su estética acentúa de manera particular la historicidad del arte y su carácter público al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en que las obras son recibidas.

Jausse, a la hora de la lectura, distingue entre dos horizontes:

“El literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada”.<sup>1</sup> También nos dice que “la organización de un horizonte de expectativa literario interno, al ser deducible del propio texto, es mucho menos problemática que la de un horizonte de expectativa social, ya que éste no está tematizado como contexto de un entorno histórico”.<sup>2</sup>

Además, tanto Jausse como Iser valoran como necesario el

<sup>1</sup> JAUSSE, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid. Taurus. 1986, pág. 17.

<sup>2</sup> Ibid.

elemento del disfrute o la creatividad personal ante la experiencia estética. Jauss condiciona el situarse en un plano reflexivo como situación ideal para obtenerlo, y así nos dice que “solo en el plano reflexivo de la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel del observador y sepa disfrutarlo”.<sup>3</sup>

Para Iser, “La lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego”<sup>4</sup>. También para dicho autor, las significaciones de los textos literarios [y de las obras de arte] sólo se generan en el proceso de lectura.

## 1.2. Hans Georg Gadamer y la hermenéutica histórica.

Una valoración especial merece la aportación de Gadamer a la metodología histórica que será de gran interés para fijar las bases del método de análisis histórico-artístico que se propondrá

posteriormente, que aunque derivado de la estética de la recepción literaria, se fundamenta en la concepción de la historia y sus posibilidades de comprensión desarrolladas por este filósofo alemán nacido en 1900. Sus obras, traducidas al castellano, *Verdad y método*(1967), *Estética y hermenéutica*(1996) y *Verdad y método II*(1996), contienen los principios de una hermenéutica histórica que será plenamente aplicable en el campo del análisis histórico-artístico. Lo más interesante de la propuesta de Gadamer es su consideración de la historicidad de la interpretación y de la posición crítica del receptor. También reflexiona sobre otros aspectos muy útiles como son sus precisiones al concepto de gusto, y sobre todo, la explicación de la experiencia estética como juego<sup>5</sup>. Define Gadamer toda experiencia estética como un “encuentro” entre objeto y sujeto.

La experiencia estética consiste en cierto juego de adivinanzas basado en una dialéctica de preguntas y respuestas. En la medida que encontramos respuestas a las preguntas experi-

<sup>3</sup> Ibid, pág. 34.

<sup>4</sup> ISER, Wolfgang. *El Acto de leer (Teoría del efecto estético)*. Madrid, Taurus, 1987, pág. 176.

<sup>5</sup> Cfr. GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 1992, pág. 2.

mentamos una satisfacción que Gadamer identifica con el placer estético. También se valora el conocimiento acumulado de la tradición, como medio indispensable para comprender el objeto histórico. La tradición ha ido engendrando prejuicios tanto verdaderos como falsos, pero la mejor forma de valorar dichos prejuicios es el paso del tiempo. La distancia temporal es considerada una condición positiva e imprescindible de la comprensión histórica pues según Gadamer, "sólo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de hermenéutica, la de distinguir los prejuicios verdaderos bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen los malentendidos".

### 1.3. Otros autores y aplicaciones.

Hay otros muchos autores que se han ocupado en mayor o menor medida de este tema y lo han aplicado no solo a la literatura sino a la pintura o a las artes en general. Umberto Eco, define la obra de arte como signo icónico: el significado se integra en la misma realidad física del significante. En las obras literarias y en las artísticas, debido a su peculiar naturaleza, no existe un código cerrado, ni se presenta un discurso resuelto. Son obras

abiertas de manera que cada receptor puede interpretarlas en modos diferentes, encontrando significados nuevos y diferentes en un mismo significante. Por tanto, la consideración del receptor o destinatario es imprescindible para la elaboración del significado de una obra. Otros autores a consultar serían Ingarden, Ovsky, Vodicka, etc.

En su día tuvimos la oportunidad de asistir a las clases que sobre este tema impartía el doctor Pérez Lozano en la Universidad de Córdoba. La aplicación de la Teoría de la Recepción y su metodología para el análisis de la pintura del Siglo de Oro en Andalucía, deparó en el doctor Pérez Lozano, autor de la misma, la necesidad de practicar una adaptación conceptual, pues las relaciones entre productor y receptor, en la época de estudio tienen cierta propiedad reflexiva: el productor artístico actúa como receptor literario de los gustos conceptistas al recibir el influjo de los textos y de las poéticas en vigor, y a la vez el receptor del producto artístico, en tanto que cliente o patrón del artista, ejerce funciones de productor, determinando el tipo de mensaje que desea para la obra, condicionando la realización del artista que se ve obligado a satisfacer sus gustos. Y ambos, productor y receptor, lo hacen en el marco de

unas vigencias culturales que posibilitan la comunicación y en las que se enclava el sistema de expectativas de comprensión de las obras, que en nuestro caso serán los gustos conceptistas, ya definidos por la historia literaria y válidos para la comprensión de los mensajes del arte de la pintura, considerado semejante en la época.

Pero, además de por esto, una identificación total de la recepción literaria no cabría por otras razones. El texto literario presenta objetos más indeterminados en sus propiedades físicas que los representados por las artes figurativas, especialmente cuando estas siguen esquemas de representación naturalistas. En las artes plásticas hay una "percepción óptica con preexistencia del objeto". En cambio, las imágenes literarias son mentales, y por tanto, con un menor grado de determinación. El autor literario está menos subordinado a las condiciones materiales con las que ha de expresarse. Casi da lo mismo que el texto esté manuscrito o impreso, que la letra sea de un tamaño u otro. Todo eso poco afecta al contenido. No así en las representaciones artísticas, especialmente en la pintura. En ella las formas visuales afectan a la percepción y ésta determina el camino a seguir en la formación del sentido; lo que, en gran me-

da facilita la objetivación de los significados. Las artes figurativas tienen una gran dependencia de las relaciones económicas y materiales. Las condiciones de producción material, en el marco de la plástica y en gran parte de la historia del arte occidental, juegan un papel mucho más importante que en la creación literaria.

Aun dentro de la estética de la recepción, y considerando las circunstancias históricas de la producción artística en el periodo a analizar, tendremos que valorar muy especialmente las condiciones de producción material y observar con atención el papel que sobre el productor juega quien financia la obra. No puede ser igual una teoría de la recepción artística en épocas en las que el artífice es meramente un subordinado a los gustos del comitente, a la de épocas de plena libertad creadora en la que, a lo sumo, el creador opta entre someterse o no a las leyes del mercado.

## **2. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN A LA OBRA MUSICAL.**

Una aplicación sistemática y pormenorizada de la teoría de la recepción al ámbito musical requiere sin duda un detenido estudio que pudiera deparar mate-

ria para realizar incluso una tesis doctoral. Intentaremos ahora una aproximación sucinta a dicha aplicación, buscando campos relacionados que puedan afectar analíticamente a la literatura o la pintura con la música, y guiados por la terminología utilizada anteriormente, cuando hablábamos propiamente de la Teoría de la Recepción. De esta forma, conceptos como campos semánticos, relaciones entre emisor y receptor, horizontes de expectativas, fenomenología, etc., nos guiarán para buscar su correspondencia musical, además de otros términos o situaciones puramente musicales, que, junto con los primeros nos permitan vislumbrar un acercamiento a una posible Teoría de la Recepción Musical.

### **2.1. Elementos intervinientes en la producción-recepción musical.**

La música es un arte que se diferencia de todas las demás en su manera de ser: mientras que las otras necesitan ser recorridas espacialmente (Arquitectura), tocadas (Escultura), observadas minuciosamente, acercándonos o alejándonos visualmente (Pintura) o moviéndonos en el antes o después, según nuestra elección (Literatura), la música se presenta sin más, invadiéndonos en un

fluir perpetuo del que es imposible aislar temporalmente elemento alguno para nuestra observación. Es un arte discursivo que sólo existe en el tiempo y que sólo guarda parangón con el lenguaje hablado, por lo que, hasta la aparición del sonido grabado, se vinculó históricamente al directo.

A diferencia de nuestro tiempo, el escuchar música en directo era un acontecimiento no demasiado habitual, que solía estar vinculado a determinados actos de la vida social. Lógicamente, no todas las músicas en directo eran de la misma naturaleza: En primer lugar el lenguaje musical utilizado era más o menos erudito dependiendo del público al que iba destinado. En segundo lugar difería el uso, habiendo músicas para prácticamente todas las horas del día y todas las circunstancias de la vida. Sin embargo, todas tenían en común la existencia de instrumentistas, indispensables para la ejecución de una obra, que tocaban delante de un público al que, más o menos, placían. Por otro lado, hasta prácticamente el siglo XIX, y aun cuando la música se escribía desde 1000 años antes, las piezas musicales eran un producto que una vez interpretadas se olvidaban, se perdían, se sustituían por otras piezas, por lo que los compositores musicales se veían en

la obligación de componer continuamente música, que, por otro lado, una vez usada no les reportaba ningún tipo de beneficios indirectos.

Habrá que esperar al siglo XIX para que se reconociesen los derechos de autor, mediante los cuales, al interpretar en cualquier circunstancia una obra inscrita en el registro de la propiedad intelectual, se pagaba un canon, una plusvalía por la ejecución musical. El concepto Música en Directo tiene su sentido sólo en el momento en el cual aparece la música grabada, y por tanto, la llamada música en diferido.

Esta denominación sólo comenzará a usarse en nuestro siglo, ya que antes, con la excepción de las cajas de música, toda la música era ineludiblemente, en directo.

La audición es el proceso mediante el cual captamos, elaboramos e interiorizamos los estímulos sonoros. Se persigue el entendimiento de la música, sus estructuras formales, armónicas, melódicas etc. Una vez establecida esta base, un hecho que tenemos que constatar desde un primer momento en la realidad del fenómeno musical es su gran capacidad de comunicación y evocación como lenguaje abs-

tracto. En este sentido, la música se perfila como un lenguaje universal para el entretenimiento de todos los hombres, y por tanto, cabe analizar la música como lenguaje en el marco de la teoría de la comunicación. De este modo la música se comporta como el código intermedio entre un emisor (intérprete) que a través de un medio (aéreo) transmite un mensaje (obra) creado por un emisor primigenio (compositor) hasta un receptor final (público oyente). El resultado final buscado por este lenguaje evocador es llegar al público final, comunicar.

Las más de las veces ese mensaje es puramente auditivo, aunque en otras ocasiones la sensación táctil-sobre la piel es más que patente. Por su parte, el carácter comunicativo y evocador del lenguaje musical es evidente en determinados momentos de la música, cumpliendo las más diversas funciones: desde la función comunicativa de un sentimiento artístico-estético elevado en la música pura, hasta la narración artística de un hecho en la música programática, pasando por la función destinada a despertar el instinto de compra en la música publicitaria, al mero entretenimiento de la música comercial, a la exaltación del ánimo en la música guerrera, etc. Generalmente en estos últimos ejemplos, la comunicación mu-

sical va asociada a otra serie de estímulos que ayudan a transmitir el mensaje. Pero, ¿qué ocurre en el caso de la música pura, por sí misma? El proceso general que se da aquí es el de la comparación del tiempo psicológico desde un punto de vista fenomenológico, a través del cual se llega al establecimiento y comunicación por parte del intérprete de una correlación fenomenológica del tiempo basándose en las características internas de tensión musical, punto cero, punto culminante, etc. Es decir, en el caso de la música pura, la comunicación del mensaje viene sobre todo desde el lado de la forma musical y su realización en el tiempo.

Otro tipo de manifestaciones musicales que dan buena nota y cuenta del carácter comunicador de la música se producen en el caso de verdaderos códigos lingüísticos establecidos a través de sonidos, como el lenguaje de base de silbidos establecido entre los habitantes de la isla de la Gomera.

Por su parte, ciencias como la Musicoterapia también dan buena cuenta del poder comunicador e impregnador de la música en su dimensión de lenguaje, esta vez asociada a la curación de diversas patologías. También cabe asociar esta concepción de la música

dentro de la teoría de la comunicación al hecho de la celebración de conciertos más o menos multitudinarios con ocasión de un aniversario, un homenaje o con el propósito de recaudar fondos para una causa justa. El significado aquí es de tipo asociativo. Por otra parte, hay que decir que todo lo concerniente al poder comunicador de la música como lenguaje ha sido siempre muy mediatizado por la concepción estética imperante en cada momento.

Hechas estas consideraciones generales, el esquema de los elementos que influyen en la producción-recepción musical quedaría de la siguiente forma:

#### **COMPOSITOR**

Notación musical  
Editor

#### **INTÉRPRETE**

*Individual*

(cantante, instrumentista)

*Colectivo*

(dúo, trío, cuarteto, orquesta, coro, etc.). Medios utilizados por el Intérprete:

*Humanos:* Naturales (voz).

*Materiales:* (instrumentos)

#### **MEDIO(aéreo)**



## RECEPTOR

*Directo:* El receptor se encuentra en el mismo lugar de la emisión (Con las consiguientes influencias acústicas, visuales, etc.), o el receptor se encuentra fuera del lugar de emisión, pero recibe transmisión en directo de la misma a través de la televisión o de la radio(aunque en este caso ya varían las condiciones acústicas de recepción respecto al directo puro).

*Indirecto:* El receptor se encuentra fuera del lugar de emisión y percibe ésta a posteriori.

Vemos por tanto, que el primer escalón evidente es el compositor, que a través del mensaje quiere comunicarnos sus intenciones. El mensaje que se comunica es siempre la propia música, pero aquí surgen cuestiones que hacen que también sea necesario detenerse en la determinación de "en qué momento" se considera la música como tal, si cuando se encuentra plasmada en una partitura o si bien no llega a ser auténticamente música hasta que se interpreta y llega no ya a los estudiosos de la partitura que leen ésta, sino a cualquier oyente, no imprescindiblemente versado en cuestiones musicales. Si se piensa que la música impresa merece la consideración de música, habrá que concluir que el mensaje es justamente lo que aparece plasmado en el papel, y

que el medio de transmisión es la propia partitura física. Pero si se piensa que las grafías musicales contenidas en una partitura no son más que meros signos gráficos inanimados, carentes de un significado completo, que sólo pueden llegar a adquirir mediante su conversión en sonidos reales a través de la interpretación, entonces hay que señalar que el mensaje es la música misma, esto es, el auténtico sentido que está más allá de lo que la propia notación musical puede expresar, y que nos acerca al pensamiento mismo del compositor. En este sentido, hay que recordar las palabras de Mahler cuando señaló que "todo está en la partitura menos lo esencial".

En cualquier caso, la generalidad es que la música necesita de un intérprete que recree o actualice los signos inanimados plasmados en la partitura y los transmita al oyente.

El proceso entonces se enriquece sobremedida, si tenemos en cuenta que dicho intérprete deberá respetar las instrucciones del compositor, pero al mismo tiempo tendrá que tomar posturas y decisiones en determinadas cuestiones relacionadas con la imperfección y limitación de la grafía.

En cuanto al medio de transmisión del proceso comunicativo musical desde un punto totalmente físico hay que considerar que se trata del propio aire, si se trata de música en directo, y del aire combinado con el conductor eléctrico en el caso de los aparatos reproductores.

Por último, en cuanto al oyente o receptor, su importancia es determinante desde el momento en que los anteriores estadios se realizan fundamentalmente pensando en él. Igualmente importante es la conveniencia e importancia de asistir, siempre que se pueda a audiciones en directo, frente a las audiciones en soporte de audio o vídeo. Nunca las segundas (salvo el carácter histórico, testimonial o documental de algunas grabaciones) tendrán el mismo valor que las primeras, pues el tiempo es irrepetible, y eso nos lleva a decir que la audición en vivo es única, también irrepetible, condicionada a un momento del tiempo, condicionada a una determinada acústica, a un determinado estado emocional y a una determinada comunicación del artista con el público.

## 2.2. Los materiales primigenios y su interrelación entre la literatura, la pintura y la música.

En la literatura utilizamos símbolos gráficos para conjuntar el total de la obra. Las letras forman palabras, que a su vez forman frases, que a su vez forman párrafos, con los cuales podemos desarrollar un capítulo, un artículo, un libro completo, etc. Todo ello en prosa o en verso. Y bien escribiremos un soneto, o bien una novela (que a su vez podrá ser de ciencia-ficción, policiaca, de aventuras...), un ensayo, un artículo para un periódico y así sucesivamente todas las "formas" o "géneros".

En la pintura los símbolos gráficos que unimos para crear belleza pueden estar preestablecidos, como las formas geométricas o pueden ser creados a voluntad. Incluso podemos intentar prescindir de dichos símbolos y plasmar solo texturas, colores. Pero previamente a esto, habremos decidido si queremos pintar a acuarela, carboncillo, etc. Y además también podremos tener en cuenta si nos gusta más el estilo realista o impresionista, abstracto, o si queremos pintar un paisaje, un bodegón, etc. Es decir con los materiales previamente decididos, elegiremos compo-

ner “formas”, “estilos”, “géneros” de nuestro agrado.

En la música, al igual que en la literatura, se utiliza un lenguaje de símbolos perfectamente establecido.<sup>6</sup> Con las notas musicales formamos pequeñas células o subperiodos que a su vez se integran en períodos, con los cuales formamos semifrases que a su vez se unen formando frases.<sup>7</sup> Estas frases se estructuran de diversas maneras para conseguir “formas”. Desde un lied, un minuetto, un tiempo en “forma sonata”. Con estos materiales compondremos una sinfonía, un concierto, una suite, etc. En nuestra composición podremos recrear el estilo barroco, romántico, impresionista, contemporáneo, etc. Y todo ello dentro de algún género. En música, el vocablo “género” puede referirse a varios conceptos. Zamacois nos habla de género religioso o profano; género instrumental, coral o mixto; género programático o puro, etc.<sup>8</sup>

Hay otros muchos factores musicales que entran en juego, como las claves, los compases,

las tonalidades, las diversas armonías empleadas, las modulaciones, cadencias, sin olvidar la textura, los timbres, etc. Pero también aquí hablaremos de “estilos”, “formas”, “géneros”.

En cualquier caso y de la lectura comparada de los materiales y el proceso de creación de una obra literaria, pictórica y musical, se desprende que tienen muchos puntos en común. Sin embargo, hay evidentemente diferencias, en algún caso muy importantes sobre todo en el momento de la recepción de la obra. Veamos algunas de ellas:

Si bien para la literatura necesitamos conocer el idioma en que está escrita la obra, la música(en el plano sonoro y no evidentemente en el plano escrito) es un idioma universal que todos entienden, aunque evidentemente nos guste más o menos la obra que oigamos.

En la literatura, somos nosotros mismos, los lectores los que damos vida a la obra mientras leemos(salvo excepciones en que alguien nos léa o recite). En la

<sup>6</sup> Hay que hacer alguna puntualización a este respecto. Se entiende que estamos hablando de nuestra música occidental, en la actualidad y en lo referente al repertorio clásico. Obviamos evidentemente la música oriental, o los nuevos sistemas de notación de la música contemporánea.

<sup>7</sup> Aunque en este tema hay varias nomenclaturas, hemos utilizado la tradicional de Zamacois. Cfr. ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la Música*. Barcelona, Editorial Labor, 1966.

<sup>8</sup> ZAMACOIS, Joaquín. *La Forma Musical*. Barcelona, Editorial Labor, 1960, págs. 5 y 6.

música(a menos que seamos el intérprete), es otro o son otros los que recrean la obra para que llegue a nosotros.

En la pintura, habrá quien solo necesite un segundo para ver un cuadro y otros que se deleiten con su belleza, repasando punto por punto la luz, el tipo de materiales empleados, los colores, etc. Pero en cualquier caso parece que la recepción de la obra pictórica es relativamente más breve en el tiempo que la música, ya que para oír completa una obra musical debemos esperar un tiempo normalmente mayor. En este sentido podemos decir que la pintura será más puntual y la música más temporal.

Aun podríamos establecer otro subapartado. Entendiendo la recepción de la pintura como una percepción óptica y la música como una percepción auditiva, también podría darse el caso de que la música tuviera una percepción audiovisual, es decir una mezcla entre percepción óptica y auditiva, aunque en este caso la percepción óptica no fuera estática sino que incluyera el movimiento. Es el caso de la asistencia en vivo a un concierto donde además de oír la música vemos al intérprete(un pianista, un guitarrista, un director al frente de una orquesta, etc.), que con sus gestos enfatiza su interpretación.

También es el caso más evidente de este ejemplo la ópera o la zarzuela, donde se unen música, texto, movimiento, luces, vestuarios, etc.

Así podemos seguir estableciendo diferencias, pero las expuestas son primordiales para el análisis de la recepción musical en comparación con otras artes.

### **2.3. Horizontes de expectativas de la obra musical.**

La Teoría de la Recepción nos dice que "la función social de la obra artística está en relación con las expectativas que transmite". También Jauss nos dice que "El horizonte de expectativas codificado en la obra es fijo, es parte del sistema de la obra. El horizonte social es, por el contrario, variable, pues es parte del sistema de interpretación del lector histórico en cada caso, en cada época". Efectivamente son de inmediata aplicación estos conceptos al ámbito musical. Incluso en la obra musical pudiera darse una subdivisión más, ya que podríamos diferenciar entre el horizonte de expectativas del compositor, el horizonte de expectativas de la obra y el horizonte social de la misma.

*El horizonte de expectativas del compositor va en función na-*

turalmente de su formación artística, pero no siempre se mantiene inmutable. En música al menos, algunos autores pueden componer dentro de muy diferentes estilos y formas, quizás intentándose acomodar en muchas ocasiones al gusto social o al menos variando su primitivo estilo para buscar por ellos mismos nuevas sensaciones. Ese horizonte de expectativas del compositor también puede variar desde el momento en que él mismo aprenda nuevas técnicas o evolucione en las que ya conoce. Por lo tanto podríamos definir dicho horizonte como la gama o paleta de técnicas y formas compositivas distintas que tiene el autor en su conocimiento.

*El horizonte de expectativas de la obra.* Quizás pudiera pensarse que una vez hecha la composición musical, esta pudiera tener un horizonte de expectativas codificado que es fijo—como anteriormente decía Jauss—, y en buena parte es cierto, pero con alguna salvedad. Si bien un cuadro o una obra literaria (salvo modificaciones en ediciones sucesivas), es una obra codificada y que en sí misma no sufre variación una vez terminada, en la composición musical, esta circunstancia podría cambiar y de hecho cambia frecuentemen-

te. Admitimos que la partitura musical una vez terminada es ciertamente algo codificado con su significado implícito. En cambio, vemos como la recepción de una misma partitura puede variar sensiblemente en el momento de su audición dependiendo por ejemplo de la orquesta que la interprete, de la calidad de los instrumentos, del director que la conduzca, de la acústica que tenga la sala, etc. Incluso una misma agrupación, puede interpretar una misma obra, en un mismo escenario, pero de forma distinta atendiendo a la importancia de la ocasión. “No sólo eso, sino que [en el canto gregoriano] el <<compás>> o velocidad con que se medían las diversas figuras variaba según las solemnidades, debiendo ser más lento según fuera más importante la solemnidad litúrgica y menos lento en los días menos solemnes; de tal manera que un mismo salmo podía durar hasta tres y cuatro veces más en determinados días festivos, ya que en la mente de entonces [siglo XVII], duración y solemnidad se identificaban”<sup>9</sup>.

En algunos casos extremos, las diferencias son tan grandes que incluso costará trabajo reconocer una misma obra o pasaje de la misma. Así pues el horizon-

<sup>9</sup> LÓPEZ CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII*. Madrid, 1983, colección Alianza Música. Alianza Editorial, pág. 82. A este respecto confróntese LÓPEZ CALO, José. “La música en el rito y en la Orden jerominiana” en *Studia Hieronymiana*, Madrid, 1973, vol. I, 125-138.

te de expectativas de la obra musical sería la suma del contenido implícito de la obra, más las condiciones de su interpretación.

*El horizonte social de la obra musical.* Es evidente que la interpretación influye igualmente en el horizonte social de la obra, pues ahora, además de tener en cuenta la formación del oyente, también influye la forma en que este reciba la obra. Por lo tanto dicho horizonte sería la suma de las condiciones de la recepción más el contexto socio-histórico-cultural en que se interpreta, más la formación del oyente.

El horizonte de expectativas codificado en la obra es fijo, es parte del sistema de la obra. El horizonte social es, por el contrario, variable, pues es parte del sistema de interpretación del lector histórico en cada caso, en cada época.

#### **2.4. Influencia del contexto socio-histórico cultural en la recepción de la obra.**

Independientemente de las posteriores consideraciones de la crítica, la primera audición de una obra musical en público nos muestra una inmediata reacción del mismo, que puede ir desde la más absoluta indiferencia, pasando por el rechazo más absoluto

incluso en algunas ocasiones con gritos e insultos incluidos, hasta la más ferviente y calurosa acogida, con aplausos, vítores, etc. A diferencia de otras artes, la probabilidad de conocer la reacción del público es instantánea, y eso en muchas ocasiones puede incluso condicionar el posterior análisis crítico. Por tanto, si queremos hacer una historia de la recepción de una obra musical, nos será de mucha utilidad saber, si las fuentes nos lo permiten, tanto el contexto socio-histórico-cultural de la época, como lo que ocurrió en el momento de su estreno.

Pero no menos importante será comprobar como las sucesivas interpretaciones de esa obra, a lo largo del tiempo, mantuvieron o cambiaron las primeras apreciaciones de público y crítica, y cómo la consideración social hacia esa obra pudo variar completamente, o mantenerse intacta. Sirva como ejemplo a lo que decimos, las circunstancias que rodearon al estreno de la 1ª Sinfonía de Beethoven, momento importante en la historia de la música, por la trascendencia que las aportaciones formales, armónicas e instrumentales de las sinfonías de Beethoven, tuvieron para las épocas posteriores. Veamos algunos momentos de ese estreno, gracias al libro de Ernesto de la Guardia, *Las Sinfonías de Beethoven*.

Con objeto de dar a conocer su obra, el maestro organizó un concierto en beneficio propio y bajo su dirección. Además el programa anunciaba que actuaría como pianista. Fecha inolvidable fue aquella en la cual se escuchó por primera vez una sinfonía del maestro: 2 de abril de 1800. Pocos días antes, la Wiener Zeitung había anunciado la "academia musical", como entonces se denominaba a los conciertos públicos, en los términos siguientes: "La dirección del Teatro Imperial ha puesto la sala a disposición del señor Ludwig van Beethoven. El compositor advierte al honorable público que la fecha ha sido fijada para el 2 de abril.". El vasto programa, no muy detallado, anunciaba también el estreno de otras obras del maestro. Era así:

**I** Sinfonía de Mozart (?). **II** Aria de "La Creación"(Haydn). **III** Gran concierto para piano. Beethoven (op.15). **IV**. Septimino. Beethoven. **V** Dúo de "La Creación". **VI** Improvisación al piano, de Beethoven, sobre el Himno al Emperador, de Haydn. **VII** Sinfonía N°1. Beethoven.

El corresponsal del Allgemeine musikalische Zeitung, de Leipzig, nos dice que el concierto fue "uno de los más interesantes celebrados en los últimos tiempos".

El Septeto se hallaba escrito "con mucho gusto y sentimiento". Luego -decía el cronista- "improvisó"(Beethoven) magistralmente, y para final fue ejecutada una sinfonía en la que hallamos mucho arte, novedad y gran riqueza de ideas. Objetaremos, sin embargo, el uso demasiado frecuente de los instrumentos de viento. Parece una obra escrita más para banda que realmente orquestal. La excesivamente reducida cuerda de aquellas orquestas debió de contribuir a esa impresión. De cualquier modo, la primera sinfonía beethoveniana triunfó completamente y pronto fue declarada "obra magistral", pareciendo "admirablemente instrumentada". Enseguida (1801) pasó al Gewandhaus, de Leipzig, y a pesar de algunas acres censuras, no tardó en consignarse que era "una de las composiciones favoritas" de aquel público. Fuera de Austria y Alemania, *la Primera* fue generalmente estandarte que precedía la marcha menos fácil de sus hermanas más gloriosas. En Francia tuvo inmediata acogida por la clase orquestal del Conservatorio de Paris, siendo interpretada en algunos actos oficiales desde 1807.

Pero su primera ejecución por una orquesta francesa de profesionales no tuvo efecto hasta 1830, en la Société des Concerts du Conservatoire, dirigida por Habeneck, la cual ya había eje-

cutado anteriormente otras sinfonías de Beethoven. En Londres, *la Primera* apareció en 1813, y después de algunos años era denominada “favorita de los buenos aficionados a la música”.

Luego de París y Londres, pasó a otras capitales europeas, precediendo o siguiendo a las demás sinfonías del autor, como ocurrió posteriormente en América. En Buenos Aires, después de haberse ejecutado alguna vez la Primera Sinfonía figuró en los conciertos de la orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Weingartner (Teatro Colón, 1922). Posteriormente inició como era lógico, los ciclos dirigidos en el mismo teatro por Kleiber, en 1927 y 1940 y Busch, en 1944.

Pues bien, aún hoy día, la 1ª Sinfonía de Beethoven sigue estando muy bien valorada, tanto por sí misma como por el lugar que ocupa en la historia de la música, siendo un ejemplo de valoración positiva de una composición musical, en todos y cada uno de los contextos históricos en que ha sido recibida.

### **2.5. La crítica como factor de influencia en la historia de la recepción.**

No podía faltar el factor de la crítica. Su influencia es indudable en la historia de muchas obras de arte. Uno de los primeros in-

tentos por sistematizar la crítica artística fue el de Roger de Piles, en su ensayo llamado *The Balance of Painters* publicado en 1708 y donde se echa una suerte de balance de la pintura. De Piles divide este arte en cuatro categorías: composición, dibujo, color y expresión. Concede en cada apartado un máximo de veinte puntos, cifra que representa la perfección absoluta, que supuestamente todavía no ha logrado hombre alguno. Luego analiza, sobre esa base, la obra de 57 pintores. Rubens y Rafael obtienen los marcadores más altos: Rubens con 18 en composición, 13 en dibujo, 17 en color y 17 en expresión; Giorgione, en cambio, obtiene 8, 9, 18 y 4 puntos, respectivamente, y Durero, 8, 10, 10 y 8. Podemos rechazar este método, pero lo que realmente rechazamos no es tanto la escala matemática de valores de De Piles, sino su presunción subyacente de que Rubens, Rafael, Giorgione y Durero puedan medirse con la misma vara.

En el aspecto de la crítica, hay también quien defiende que no siempre el mayor conocimiento sobre una materia garantiza la mejor crítica. En palabras de Alfred Frankenstein, “Si la comprensión de las artes estuviese limitada a quienes poseen preparación especializada, sería mejor cerrar todos los museos, tapiar



todas las salas de concierto y abandonar los intensos esfuerzos de nuestro siglo para acercar las artes al público común. En realidad, es notorio que quienes poseen en grado más alto la preparación técnica y la experiencia creadora son los peores jueces de los esfuerzos creadores de otros".<sup>10</sup>

Nicolas Slonimsky ha compilado un revelador *Dictionary of Musical Abuse*, antología de observaciones obtusas sobre música formuladas en el curso de muchos siglos. La gran mayoría de ellas no pertenecen a críticos sino a compositores. No fue un oscuro periodista sino un hábil compositor y director, Johann Gottfried Spazier, quien calificó a la segunda sinfonía de Beethoven de "brutal monstruosidad, una inmensa serpiente herida que se desangra pero no se decide a morir". El artista tiene un interés creado por un modo particular de expresión, que a menudo le impide comprender el idioma de otro. La crítica, como actividad independiente, es beneficiada sin duda por la prepara-

ción técnica, pero solo como instrumento de análisis, no de síntesis. Y el análisis no es crítica. En realidad, el mismo análisis puede ser, y a menudo es, usado para llegar a conclusiones críticas diametralmente opuestas entre sí.

En su historia general de la música, publicada en 1787, el doctor Charles Burney analiza la obra de Carlo Gesualdo, compositor del siglo XVI, para demostrar que era un charlatán ignorante. En la última edición del famoso diccionario musical de Grove, el musicólogo inglés Scott Goddard cubre casi el mismo terreno y casi en los mismos términos, para demostrar que Gesualdo fue uno de los genios más originales en la historia de la música. La vara de Burney era la del período de Rameau en la teoría musical, y Gesualdo no se prestaba a ser medido con ella; por lo tanto había que condenarlo. Sirva pues este ejemplo para verificar como la opinión de un crítico puede influir decisivamente en la historia de la recepción de la obra de arte.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> FRANKSTAIN, A. "La función de la crítica", en SCHUBART, M. y otros. *La música y su público*. Buenos Aires, Marymar, 1975, págs. 39 y 40.

<sup>11</sup> Cfr. AA.VV. *La crítica musical*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1973. Este libro recoge los trabajos realizados en el marco de los Cursos "Manuel de Falla" XIX y XX, donde se celebraron comunicaciones, conferencias y reuniones varias sobre el tema de la crítica musical, en las que participaron entre otros, Antonio Iglesias, Antonio Fernández-Cid, José María Franco, Eduardo López Chavarri, Xavier Montsalvage, Federico Sopeña, Tomás Marco, etc.

## 2.6. Fenomenología musical

“...Wolfgang Iser, siguiendo los pasos previamente dados por Jauss, desarrolló una teoría del texto literario basada en el análisis fenomenológico de las concreciones descritas por Ingarden. Un texto, y en general cualquier obra artística, considerado en su sola materialidad, es, según el término de Mukarovsky ya aludido, un artefacto material. Es la acción del lector, la del espectador, la que le permite convertirse en una estructura significativa. El proceso de interpretación de una obra puede ser descrito fenomenológicamente de igual modo que el proceso de lectura de un texto literario”.

En el caso de la obra musical, el lector de la teoría de Iser se convierte en el receptor de la obra musical. Además, la fenomenología musical pone especialmente de relieve unos parámetros que intentarán dotar a la obra de una estructura que la haga más comprensible al espectador, para que esta pueda mediante la acción receptora del oyente, convertirse en una estructura significativa.

Desde un punto de vista psicológico y fenomenológico, la existencia de la forma musical (siempre existente en sentido amplio) es necesaria para el entendimiento y comunicación de la obra en su totalidad y para la

transmisión de un mensaje artístico entendible. Aquí tenemos que diferenciar dos supuestos claramente distintos en cuanto a la caracterización de la forma, pues ambos pertenecen a caracterizaciones diferentes en cuanto a su concepción y orígenes:

-El de la música programática: aquí la forma estará dada previamente y obedecerá a la estructura del argumento o pretexto que dé origen a dicha música. Se trata de una predeterminación y subordinación de la forma a dicha estructura.

-El de la música pura: aquí la estructura formal obedecerá tan sólo a los dictámenes de la música en particular, sin condicionamientos externos. Se trata de música por la música, sin estar al servicio de nadie, totalmente autónoma. Es en esta segunda concepción, la de la música pura, donde entran en juego las concepciones filosófico-psicológicas más altas en relación a la cuestión de la forma musical. En efecto, desde una aproximación tan interesante como es la de la Fenomenología musical, tenemos que la obra musical se desarrolla formalmente en la variable tiempo, de la que no puede escapar, y en esa variable tiene a su vez que ser comunicada.

Toda esa comunicación de la forma musical está estrechamen-

te relacionada con los procesos de tensión y distensión propios de la estética musical. Dicha tensión general de la obra es el sumatorio ponderado de los tres tipos principales de tensión (melódica, rítmica y armónica). Desde este punto de vista, la obra musical comienza al principio desde un punto de tensión cero, a partir del cual dicha tensión general va creciendo (con sus altibajos) obteniendo máximos locales hasta alcanzar un punto culminante absoluto, tras del cual iniciará un camino descendente (con sus altibajos) que nos devolverá a un punto cero de tensión, con lo que la estructura y la obra quedarán cerradas. El papel del intérprete será el de ir relacionando los distintos puntos presentes de la interpretación con los puntos pivote de referencia en cuanto a tensión, de modo que la estructura pueda ser transmitida y entendida por el público.

## **2.7. Esquema metodológico del análisis de la obra musical.**

Este esquema incorpora algunas de las aportaciones más relevantes que el doctor Pérez Lozano hace en su metodología del análisis de las obras de arte. Estas aportaciones se incorporan al apartado del análisis histórico-estético. Además de ello una obra

musical requiere el consiguiente análisis técnico. Por tanto un posible esquema podría ser el siguiente:

### **a) análisis histórico-estético**

1) Delimitación contextual: Recurriendo a los datos históricos disponibles sobre la obra o conjunto homogéneo de obras que vamos a analizar, delimitar su autoría, datación, destino, funciones y exigencias del o los destinatarios primarios. Conviene también tener presentes el máximo de referencias historiográficas lo más próximas a su fecha de creación y las aportaciones significativas de los historiadores de la música.

2) Expectativas previas: Valoración que el género y la temática de la obra tienen para los destinatarios conforme a los gustos estéticos vigentes en su horizonte histórico. Relación del horizonte de la obra con el horizonte social. Analizar, si es posible, el tipo de formación intelectual recibida por el artista y sus capacidades para satisfacer los gustos de los destinatarios.

3) Interpretación contextual de la obra: Considerando el género al que pertenece la composición y el contexto en que la obra cumplía su función, espe-

cificar los posibles sentidos para los diversos tipos de destinatarios coetáneos conforme a los gustos imperantes.

4) Historia de la recepción de esa obra: Cuando la existencia de documentos lo permita, análisis de la recepción posterior de la obra y de los diversos cambios de sentido que ha ido adoptando, o variaciones de las versiones posteriores que denotan la permanencia o pérdida del significado original.

#### b) análisis técnico-musical

- 1) Análisis melódico-armónico-contrapuntístico.
- 2) Análisis formal.
- 3) Análisis agógico, dinámico.
- 4) Análisis del fraseo y la articulación.
- 5) Análisis tímbrico.
- 6) Análisis fenomenológico.

### 2.8. Conclusión.

La teoría de la recepción aporta un camino más para el análisis de la composición musical, sobre todo desde el punto de vista histórico-estético. En ella se contemplan nuevos enfoques metodológicos que nos pueden hacer comprender de una forma más completa, todas las circunstancias que rodearon a la aparición de un obra musical, su sig-

nificado implícito en su momento y en la actualidad.

### 3. BIBLIOGRAFÍA.

- AA.VV. *La crítica musical*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1973.
- DE CANDÉ, Roland. *Historia Universal de la Música*. Madrid, Ed. Aguilar, 1979.
- DE LA GUARDIA, Ernesto. *Las Sinfonías de Beethoven*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana., 1927.
- DORIAN, Frederick. *Historia de la Ejecución Musical*. Madrid, Ed. Taurus, 1986.
- GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 5ª edición, 1992.
- GADAMER, H.G. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.
- HURTADO, Leopoldo. *Introducción a la Estética de la Música*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Ricordi Americana., 1951.
- ISER, Wolfgang. *El Acto de leer (Teoría del efecto estético)*. Madrid, Taurus, 1987.

- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid, Taurus, 1986.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, 2002.
- LÓPEZ CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, colección Alianza Música, 1983.
- PÉREZ LOZANO, Manuel. *Estudio iconográfico e iconológico del libro "Empresas espirituales y morales" de Juan Francisco de Villava*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1992.
- RIEMANN, Hugo. *Historia de la Música*. Barcelona, Editorial Labor. 1930.
- RAINOR, Henry: *Una historia social de la música*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986.
- SUBIRÁ, José. *Historia Universal de la Música*. Ed.Plus Ultra.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la Música*. V. II. Barcelona, Editorial Labor, 1966.
- ZAMACOIS, Joaquín. *La Forma Musical*. Barcelona, Editorial Labor, 1960