

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
Ciudad Universitaria

**Propuestas para una comprensión musical en la  
experiencia de escuchar música**

Tesis que presenta  
**Adriana Renero Castillo**  
para obtener el grado de  
Maestra en Filosofía

Asesora: Dra. María Herrera Lima

Ciudad de México, Octubre de 2007.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Agradezco a la Dra. María Herrera mi asesora de tesis, al Dr. Miguel Ángel Fernández, al Dr. Guillermo Hurtado, al Dr. Pedro Stepanenko y al Dr. Gustavo Ortiz, lectores y sinodales de esta tesis. A todos agradezco sinceramente, por las observaciones, correcciones y sugerencias que me hicieron y que contribuyeron a mejorar este trabajo.

Agradezco al Instituto de Investigaciones Filosóficas y a sus miembros por el apoyo y la formación que me han brindado durante mi estancia como estudiante asociado (desde 2006 y hasta la fecha) y durante la elaboración esta tesis. Agradezco al Dr. Gustavo Ortiz quien ha sido mi tutor en el programa de estudiantes asociados del mismo Instituto. Agradezco a Norma Aldana por su apoyo, así como al equipo que integra la biblioteca del Instituto, especialmente a Pedro Espinosa.

Agradezco al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) y a la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Dirección General de Estudios de Posgrado (DGEP) el apoyo económico que me brindaron durante mis estudios de maestría.

Agradezco al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) a través del proyecto "Emoción y Cognición", el apoyo económico que me brindaron para elaborar y concluir esta tesis.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Adriana Renem Castillo  
FECHA: 5/11/07  
FIRMA: [Firma]

Para Aslan

## INDICE

<b>Resumen</b>	<b>6</b>
<b>Introducción</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo I. Estética musical y el problema de la comprensión</b>	<b>19</b>
A. Esbozo de una estética musical y sus principales debates	19
B. Los principales criterios de comprensión musical	28
1. Comprensión por análisis (CA) vs. Comprensión por experiencia (CE)	30
2. CE o comprensión por experiencia	34
2.1 Qué se escucha y cómo se escucha	35
<b>Capítulo II. Concatenacionismo y comprensión musical básica</b>	<b>38</b>
A. Levinson y el concatenacionismo como manera de escuchar	39
1. Gurney o el punto de partida para el concatenacionismo	42
2. Concatenacionismo y <i>cuasi</i> escucha o el argumento central para defender la comprensión	46
3. El concatenacionismo en la experiencia de escuchar: seguir, reproducir, apreciar	49
B. Levinson y la comprensión musical	51
1. Puntualizaciones sobre comprensión musical <i>básica</i> (CMB)	53
2. <i>Qué</i> conocer y <i>cómo</i> conocer	54
3. El lugar de la <i>conciencia</i> de la forma musical a gran escala en la CMB	56
(a) Primera posibilidad: la conciencia de las <i>relaciones</i> de gran escala	57
(b) Segunda posibilidad: la conciencia de un <i>patrón formal</i> o un <i>tipo estructural</i>	62
(c) Tercera posibilidad: la conciencia de gran escala y la <i>coherencia</i> de una sucesión	64
(d) Cuarta posibilidad: la conciencia de gran escala y la <i>facilitación auditiva</i>	66
(e) Quinta posibilidad: la conciencia de gran escala y	

la <i>aprehensión</i> de <i>propiedades estéticas</i>	67
(f) Sexta posibilidad: la conciencia de gran escala y un placer <i>intelectual</i>	68
<b>Capítulo III. Propuestas para una comprensión musical en la experiencia de escuchar música</b>	<b>71</b>
A Problemas de la noción de comprensión musical propuesta por Jerrold Levinson	77
B Propuestas para una comprensión musical	80
1. Primera propuesta: una noción de comprensión que se ajuste a la CMB	80
1.1 ¿CA y CE suponen la misma acepción de comprensión?	80
1.2 ¿Pueden ser complementarias CE y CA en algún sentido?	84
1.3 ¿La precomprensión es una concepción alternativa?	93
2. Segunda propuesta: niveles y grados de comprensión	97
3. Tercera propuesta: perspectivas o modos de comprensión	104
<b>Conclusiones</b>	<b>111</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>118</b>

## RESUMEN

Mi interés en este trabajo es indagar la plausibilidad de la tesis que ofrece Jerrold Levinson: que la comprensión musical se alcanza en la experiencia de escuchar música de cierta manera; concretamente, escuchando partes individuales y a pequeña escala de una pieza musical. Para Levinson no es una condición necesaria ni suficiente que el oyente común posea recursos técnicos y descriptivos, que tenga conciencia sobre la estructura formal a gran escala, o bien, que cuente con disposiciones analíticas para comprender y apreciar una obra musical. ¿Cómo justifica su tesis? ¿En qué consiste esa experiencia de escuchar música? ¿Qué elementos es posible comprender y de qué manera? ¿A qué nivel de comprensión se refiere? ¿Es convincente su tesis? ¿Qué propongo, que sea sostenible, para enriquecer la noción de comprensión musical? Estas son las preguntas que me interesa elucidar: las primeras se responderán con base en el argumento de Levinson, la última será mi aportación en este trabajo.

Yo sostengo que si se toman en cuenta, al menos, tres propuestas propias que ofrezco, la noción de comprensión musical en la experiencia de escuchar música sería más plausible: (1) si se matiza a qué *acepción* de comprensión nos referimos cuando hablamos de comprensión obtenida en la experiencia y comprensión alcanzada mediante análisis y conciencia, y también si se advierte la posibilidad de que la comprensión alcanzada mediante análisis y la comprensión obtenida por medio de la experiencia pueden ser complementarias y no necesariamente excluyentes; (2) si se acepta que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues existen *niveles* y *grados* de comprensión que es preciso reconocer (según las habilidades mentales del oyente y el tiempo de escucha invertido respectivamente); (3) si se acepta que existen *perspectivas* o modos de comprensión (según los estados mentales del receptor) y que al interior de éstas coexisten variables de las cuales dependerá la escucha y la atención: *cómo* se escucha y a *qué* aspectos atender.

Si las propuestas que ofrezco son adecuadas para ensanchar la noción de comprensión musical, sin abandonar la manera concatenacionista de escuchar que Levinson propone (la que considero conveniente y provechosa en nuestra experiencia de la música), entonces, con mis propuestas, se abriría una salida alternativa y plausible para anular la dicotomía entre qué es y qué no es comprender. Esto es, si (a) los argumentos de Levinson a favor de la necesidad de tener una experiencia de escuchar de manera concatenacionista para comprender una pieza musical son

convincientes y (b) los argumentos de mis propuestas sobre la noción de comprensión musical son plausibles, entonces se proporcionaría una salida o solución alternativa a las disputas entre musicólogos y filósofos de la música; por un lado, se reconocería que las controversias son innecesarias y se eliminarían de antemano porque habría un acuerdo en que se refieren a diferentes acepciones del término o, por otro lado, se anularían las discusiones al aceptar que en lugar de constreñir la noción de comprensión musical, como sucede en el debate actual, se advertiría que dicha noción puede ser más amplia, completa e incluyente.

La estructura del presente trabajo constará de tres capítulos: (I) con el fin de proporcionar una idea de cómo nace el problema de la comprensión musical, presentaré un esbozo de la estética musical y sus principales debates; asimismo, delinearé los puntos centrales que actualmente se discuten en torno al criterio de comprensión musical. (II) Siguiendo el argumento de Levinson en *Music in the Moment* (1997a), exploraré en qué consiste para él una comprensión musical y su propuesta denominada *concatenacionismo*, la cual se halla en disputa con la postura general de los musicólogos que consideran el conocimiento de la técnica y el análisis de la estructura musical como necesarios para la comprensión musical. (III) Finalmente, trataré de hacer plausible que mis propuestas (1, 2 y 3 antes señaladas) son relevantes porque proporcionan una concepción más amplia de comprensión musical, y porque dan una salida alternativa al desacuerdo entre Levinson y la postura de los musicólogos. Daré cuenta de que no existe una dicotomía entre qué es y qué no es comprender y del sentido en que la comprensión por análisis y la comprensión por experiencia pueden complementarse, o bien reconciliarse. Para sostener esto, además de mis propias reflexiones, me apoyaré en el argumento de Stephen Davies 'Musical Understandings' (2007) y en el de Roger Scruton *The Aesthetics of Music* (1997), principalmente.



## INTRODUCCIÓN

En este trabajo indagaré la plausibilidad de la postura que sostiene que la comprensión musical no es un asunto de análisis técnico ni estructural de la obra musical,<sup>1</sup> que no se alcanza gracias a la conciencia de la forma musical a gran escala, ni se obtiene cuando el oyente tiene la capacidad de proporcionar una explicación causal del fenómeno musical o de describir técnica y conceptualmente aquello que se escucha, sino que la comprensión musical consiste en una *experiencia de escuchar música de cierta manera*.<sup>2</sup> Con base en la propuesta de Jerrold Levinson descrita en *Music in the Moment* (1997a), me centraré en explorar cuál es esa manera de escuchar música; indagaré por qué para él no es necesario el conocimiento técnico ni la conciencia de la estructura musical a gran escala para comprender la música, mostraré en qué sentido considero que esta postura es convincente y propondré tres consideraciones que me parecen más plausibles.

Antes de presentar los capítulos en que se divide este trabajo, es importante hacer algunas anotaciones preliminares: toda observación a la música y a la comprensión musical en este trabajo, dará cuenta específicamente de lo que se conoce como *música clásica* o música de concierto en el mundo occidental.<sup>3</sup> Asimismo, a pesar de que la noción de comprensión musical pueda aplicarse a otros géneros musicales, y a pesar de que pudiera ofrecerse un modelo comprensivo de la música en general, yo considero que debido a la diversidad y a las condiciones que ofrecen las piezas musicales, precisamente, según dichos géneros y sus tradiciones, repararé solamente en la *música instrumental*, sin considerar la ópera, el drama musical, la música

<sup>1</sup> Aunque el término obra musical cuenta con diversas connotaciones y acepciones (vid. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, (NY: Oxford University Press, 1992), para fines de este argumento utilizo (igual que Levinson) indistintamente obra y pieza musical, a veces también composición.

<sup>2</sup> Para una reflexión al respecto, vid. Roger Scruton, "Notes on the Meaning of Music," en Michael Krausz ed., *The Interpretation of Music*, (Oxford: Clarendon Press, 1993), Robert Kraut, "Perceiving the Music Correctly", Michael Krausz ed., *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, (Oxford: Clarendon Press, 1993), Aaron Ridley, "Understanding Music", *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995).

<sup>3</sup> Joseph Kerman, et al., *Listen*, (Boston: Bedford/St. Martin's, 2000), xii), hace aclaraciones al respecto.

programática o el poema sinfónico, ya que éstos presentan otras dificultades y requerirían un acercamiento distinto.

Además me referiré solamente a la *música tonal* o aquella que forma parte del sistema tonal (o que llega hasta las primeras obras de Schönberg). Por tonalidad o sistema tonal entiendo un sistema de sonidos que sirve de fundamento a una composición musical, es algo así como un principio de orden en que las notas guardan una especie de relación entre una y otra (intervalo o distancia que media entre una nota y la inmediata siguiente). En el acto de escuchar, la tonalidad es reconocible o identificable como una organización de tonos que proporciona algo parecido a un *sentido direccional* a nuestro oído o, en palabras de Kerman: una especie de “retorno a casa” o hacia algo conocido y que da lugar o alojamiento a los tonos.<sup>4</sup> Dicho en otros términos, es el cristal a través del cual se “miran” o, más bien, se escuchan todas las notas (e.g., hay una tonalidad diferente en *do#* que en *re#*, las mismas notas crean resonancia o disonancia según la tonalidad en que se escuchen).

También, es importante puntualizar que, cuando me refiero a una de las posturas en debate: la que sostiene que la comprensión musical se alcanza en el análisis estructural o *formal* o en la conciencia del oyente sobre la *forma*, debe considerarse por *forma* los términos internos a la música misma. Comúnmente, la forma se refiere a la relación, adaptación (o arreglo), estructura y organización de varios elementos; e.g., ritmo, tono (intensidad y frecuencia), melodía, dinámicas (nivel del sonido), tono color (cualidad y proporción) y textura (mezcla de varios sonidos y líneas melódicas que ocurren simultáneamente). Una obra musical está formada u organizada por medio de *repeticiones* de algunos elementos y por *contrastos* entre ellos. Las repeticiones pueden ser

---

<sup>4</sup> En Occidente la música está organizada en relaciones de tonos referidas hacia un centro definido: la tónica y, generalmente, hacia una comunidad de clases de tonos llamada escala, en la cual la tónica es el principal tono. Para una explicación más amplia de tonalidad, *vid.* Don Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, (Massachusetts: Harvard University Press, 1986), “tonalidad”. Para una explicación referida a nuestra percepción de la tonalidad o al registro y ordenamiento de tonos en el sistema tonal mediante una melodía, *vid.* Kerman, *op. cit.*, 25.

estrictas o exactas, o bien, libres con alguna variación, mientras que los contrastes pueden ser de diferentes tipos, sus posibilidades son virtualmente ilimitadas.<sup>5</sup> Cada pieza musical proporciona una experiencia específica de sonido en un rango de tiempo o duración determinada, que consiste en un inicio, un “trayecto” (a su vez con sutiles rumbos o vías) y un final. Así, la forma también es la relación que conecta principios, desarrollos y conclusiones.

Cuando se diga que la comprensión musical se alcanza en el análisis estructural o *formal* no debe confundirse con lo que también se reconoce como *forma musical*: aquellos patrones organizados que los compositores han usado a través de los siglos: forma *da capo* (A B A), fuga, forma sonata, forma minuet, tema y variaciones, rondo, etc. En estas formas musicales, como patrones estandarizados, que convencionalmente se expresan por un diagrama de letras A B A: A implica los elementos de repetición y B los elementos de contraste. Una especie de tema o sección musical es presentada al principio (A), otra sección (B) contrasta con la primera y luego la primera regresa (A) (si A regresa con una modificación significativa se expresa A’).

Una última observación preliminar, aunque la investigación sobre comprensión musical pueda tender hacia varias direcciones y abordarse desde diversas perspectivas, en este trabajo me limito a reflexionar sobre una comprensión musical desde la perspectiva del *receptor* o bien, la que un oyente “común” puede alcanzar.

Esta comprensión, no tiene que ver ni con la recepción del intérprete, ni del ejecutante, ni del compositor aunque ellos también sean receptores. Y a pesar de considerar que la obra musical que aprehende este receptor como público, es el resultado del trabajo del compositor, del intérprete y del ejecutante, no atenderé ninguna de estas cuestiones, ya que requerirían de una

---

<sup>5</sup> Cfr. Kerman, 39.

aproximación distinta debido a que su percepción y comprensión musical involucra otras distinciones cualitativas.<sup>6</sup>

En este trabajo, seguiré la noción de comprensión del *receptor* que puede aprehender una obra musical sin necesidad de contar con un entrenamiento profesional o con una formación técnica en la materia pero para quien escuchar música es una experiencia, un ejercicio o actividad constante y, como advierte Levinson, para quien escuchar conlleva atención y pasión. En este sentido, me centraré en la posibilidad de una comprensión musical *básica*, que no implica, siguiendo a Levinson (1997a), que sea simple, elemental, o rudimentaria, sino que tal comprensión es *esencial* para cualquier aprehensión de la música, es *fundamental* para cualquier comprensión musical adicional, y es *central* para una experiencia musical de cualquier tipo. Incluso, la comprensión musical *básica* implica un “nivel” de comprensión sustancialmente adecuado para la mayoría de la música instrumental de tradición occidental. No obstante, sobre estas implicaciones me detendré en el cuerpo del presente trabajo.

Cabe mencionar que a pesar de que existe un debate entre la percepción y la experiencia de escuchar música en un espacio propio como es una sala de conciertos, a diferencia de escuchar música grabada proporcionada por diferentes fuentes tecnológicas, aquí no haré tal distinción, atenderé a la noción de comprensión musical que se alcanza utilizando indiferentemente cualquiera de estos ámbitos o cualquier recurso o fuente.

Ahora bien, el objetivo principal de este trabajo es presentar tres propuestas que, a mi juicio, serían más plausibles para concebir la noción de comprensión musical. Estas propuestas las desarrollo a partir de la tesis de Jerrold Levinson que a mi parecer, es una tesis convincente

---

<sup>6</sup> Vid., Stephen Davies “Musical Understandings”, en A. Becker and M. Vogel eds. *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, (Frankfurt: Suhrkamp, 2007), 15-26, donde presenta las perspectivas del ejecutante, el crítico y el compositor sobre comprensión musical y vid., Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997a), 172-5 donde presenta las perspectivas del intérprete y del ejecutante.

porque ofrece una manera de escuchar que es posible aplicar a cualquier acercamiento de la música. Esto es, la manera de escuchar que define como *concatenacionista*, me parece convincente, el problema que encuentro, no sólo en Levinson sino en las discusiones sobre comprensión musical es la falta de precisión del término y por ende, la dicotomía entre qué es y qué no es comprender.

El argumento de Levinson me conduce a presentar una postura alternativa que consta, principalmente, de tres propuestas propias. Antes de presentarlas, es preciso anticipar que Levinson defiende la siguiente tesis: que la comprensión musical se obtiene en la experiencia de escuchar música de manera *concatenacionista* o, dicho de otro modo, aprehendiendo fragmentos individuales de una pieza musical y sus progresiones inmediatas momento por momento y de fragmento a fragmento o a pequeña escala. También, es preciso reconocer que Levinson advierte la posibilidad de un *cuasi* escucha o síntesis auditiva cuando escuchamos los pasajes inmediatamente anteriores mientras anticipamos los que están “por venir”. Para aprehender sintéticamente una obra musical en su tiempo real, se precisa, según Levinson, de una experiencia de *cuasi* escucha, lo que significa que el oyente escucha parte por parte, pero además, que tiene la capacidad de escuchar “aparentemente” un periodo o rango de tiempo más amplio de una composición musical o bien, la pieza en su “totalidad”.

La defensa de una escucha concatenacionista se levanta en contra de la postura general o dogma<sup>7</sup> que sostienen los musicólogos: que lo relevante para comprender la música es la aprehensión de la estructura musical a gran escala, o bien, que es un asunto de análisis técnico y que se obtiene cuando el oyente tiene la capacidad de proporcionar una explicación causal del fenómeno musical o de describir técnica y conceptualmente aquello que escucha.

---

<sup>7</sup> Tal como lo señala Levinson en “Reply to Commentaries on *Music in the Moment*”, *Music Perception* 16 (1999): 485.

Aunque en principio la tesis de Levinson me parece convincente, como señalé antes, me interesa proponer tres consideraciones que harían más sostenible la noción de comprensión musical (que en términos generales está en discusión) o que, al menos, proporcionarían una salida alternativa tanto a las disputas entre filósofos y musicólogos, como a todo intento de constreñir o reducir la noción de comprensión musical a una única acepción. Como señalé antes también, considero que mis propuestas podrían (a) dar una solución a la dicotomía entre qué es y qué no es comprender, o a la discusión entre la postura radical que sostiene que la comprensión se alcanza mediante el análisis y la conciencia de la forma musical global vs. la postura que sostiene que la comprensión se obtiene a través de la experiencia de escuchar, y (b) enriquecer o ensanchar la noción de CMB que Levinson ofrece.

1. Debido a que mi punto de partida o referente reflexivo ha sido particularmente el argumento de Levinson en *Music in the Moment*, primero propongo buscar una acepción de comprensión que se ajuste a la que Levinson ofrece y que denomina *comprensión musical básica*. A mi consideración, es preciso explicitar una acepción que connote una correspondencia entre la experiencia de escuchar y nuestra capacidad mental perceptiva o aprehensiva como receptores, o bien, una comprensión que haga referencia a significaciones y sentidos de vivencias o experiencias, tal como el término alemán *Verstehen* acuña, frente a la comprensión que se obtiene mediante un método científico o aquella que apunta hacia el análisis, el conocimiento y la conciencia para comprender un fenómeno.

Si suponemos que Levinson la considera en este sentido y lo hacemos explícito, entonces, por un lado, estaría de más rechazar la postura de los musicólogos que insisten en que la comprensión se alcanza mediante un proceso de conciencia, meramente intelectual y analítico o a través del conocimiento explícito de la forma, ya que, simplemente, no competirían dichas comprensiones porque se referirían a significados o acepciones distintas del término; y, por otro

lado, la *comprensión musical básica* que Levinson advierte estaría delimitada como un “modo” o “tipo” de comprensión específico que, o bien, eliminaría la discusión de antemano, porque existiría un reconocimiento de que se trata de dos aproximaciones distintas, y que no son comparables entre sí, o bien, como señalé, se daría solución a las controversias entre musicólogos y filósofos de la música que creían referirse al mismo sentido de comprensión.

En la tónica de buscar la acepción que mejor se ajuste a la noción de comprensión musical básica de Levinson, otra propuesta que ofrezco es advertir la posibilidad de que la comprensión alcanzada mediante análisis y la comprensión obtenida a través de la experiencia pueden ser complementarias y no necesariamente excluyentes. Si aceptamos (a) que como parte de las habilidades mentales que posee el oyente se encuentran las que defienden los musicólogos (e.g., categorización, conceptualización, evaluación analítica) y que no por ello y por ejercitarlas dejaríamos de tener una experiencia de escuchar música de manera concatenacionista, sino que, simplemente, como receptores, a base de escuchar una pieza, tenemos no sólo la experiencia, sino la capacidad mental que usamos en el análisis, por ejemplo, de ponerle algún nombre o concepto a lo que se escucha o de categorizar ciertas notas como repetidas o similares. De esta manera, ambos modos de escuchar o de aproximarse a la música, podrían coexistir y retroalimentarse. También podrían ser complementarias y no excluyentes si admitiéramos (b) que aprehender las relaciones musicales de fragmentos a pequeña escala y momento por momento (esto es, de manera concatenacionista) no nos lleva a negar que el receptor pueda elaborar un análisis minucioso de fragmentos de la estructura musical para advertir el alcance técnico de una obra, o bien, que después de escuchar una obra constantemente, no logre inferir la forma arquitectónica de la obra e ineludiblemente esto lo conduzca a escuchar analíticamente. El oyente no dejaría de tener la experiencia de escuchar, ni de atender a lo que escucha en cada momento pero, a la vez, podría analizar detalladamente o de manera concatenacionista una obra particular.

2. Propongo considerar que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues no sería posible sostener, por ejemplo, que la comprensión musical básica que Levinson defiende es la única alternativa de comprensión posible, ya que no sólo al interior de la comprensión que se sustenta en el análisis y la conciencia de la forma, sino que en cualquier otra que se considere, existen niveles y grados de comprensión. Cuando digo esto, no me refiero a delimitar y puntualizar cómo medir esos niveles y grados cuantitativamente, sino que sólo sugiero cómo es posible identificarlos cualitativamente.

Mientras que, por un lado, Levinson sólo sugiere un nivel “básico” de comprensión musical, entendiendo por éste que es esencial, fundamental y central y, también, que es adecuado para la mayoría de la música instrumental, por otro lado, reconoce la comprensión de la música, según su teoría, en un nivel primario y en la experiencia. Asimismo, mientras que Levinson no permite grados de comprensión, pues toda comprensión musical básica requiere solamente de escuchar en el momento fragmentos individuales de música y progresiones inmediatas de fragmento a fragmento, yo sostengo que es posible e importante delimitar *niveles* y *grados* de comprensión en el oyente; respectivamente, según sus capacidades mentales y habilidades de aprehensión (reconocer, discriminar, identificar, registrar, predecir, distinguir) y según el tiempo dedicado y la constancia de escuchar (como práctica y hábito). Para demostrarlo, me apoyaré en mis propias reflexiones, en el argumento que Stephen Davies proporciona en “Musical Understandings” (2007) y en el argumento de Roger Scruton en *The Aesthetics of Music* (1997), principalmente.

3. Propongo considerar, como advertí antes, que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues es preciso admitir que existen también perspectivas de comprensión. A mi juicio, al interior de la comprensión musical o, específicamente, de la comprensión musical básica que Levinson defiende, no es posible evadir los estados mentales del



oyente (creencias, deseos, emociones, etc.), así como otras variables que coexisten dentro ésta: sus intenciones, propósitos o fines según los cuales dependerá su escucha y su atención: cómo se escucha y a qué aspectos atender.

Yo sostengo que esta tercera propuesta es plausible porque, por un lado, nos permitiría advertir la importancia de la aproximación del receptor, y por otro lado, reconocer que independientemente de la perspectiva o del modo en que nos acerquemos a la música podemos alcanzar, aunque de distintos modos, una CMB al escuchar de manera concatenacionista. Para justificar lo anterior indagaré lo siguiente; ¿Puede la CMB ser la misma en cada aproximación o perspectiva? ¿No tendría variaciones que tenemos que especificar para aceptar, entre otras, una CMB con características particulares? ¿Puede el concatenacionismo responder a las exigencias de todas las perspectivas de la comprensión musical (o al menos las que apuntan hacia el análisis, la conciencia y el conocimiento de la forma)?

La estructura del presente trabajo constará de tres capítulos y una conclusión. Con el objetivo de proporcionar una idea de cómo nace el problema de la comprensión musical, en el primer capítulo presentaré (A) un esbozo de la estética musical y sus principales debates y (B) matizaré cuáles son los principales criterios que, actualmente, se discuten en torno al criterio de comprensión musical.

Con el fin de advertir la tesis que defiende Jerrold Levinson, en el segundo capítulo presentaré su propuesta siguiendo puntualmente su argumento en *Music in the Moment* (1997a), exploraré en qué consiste la comprensión musical y su propuesta denominada *concatenacionismo*. Dividiré este capítulo en dos apartados principales: (A) Levinson y el concatenacionismo como manera de escuchar y (B) Levinson y el concatenacionismo como comprensión musical. En el primer apartado expondré (1) qué aspectos recoge de Edmund Gurney para desarrollar su propuesta, (2) cuál es el argumento central de su propuesta

concatenacionista, y (3) en qué consiste la experiencia de escuchar (seguir, reproducir, apreciar). En el segundo apartado (B) enfatizaré (1) algunas puntualizaciones sobre la comprensión musical *básica* (CMB), (2) la distinción entre *cómo* conocer (manera) frente a *qué* conocer (aspectos), y (3) cuál es el lugar de la conciencia de la forma musical a gran escala en la comprensión musical, señalaré que en este punto, Levinson intenta ofrecer un concatenacionismo menos restrictivo o más moderado al conceder un papel (aunque sea) menor a la *conciencia* de escuchar a gran escala.

Con el fin de presentar mi postura respecto de la comprensión musical, en el tercer capítulo expondré tres propuestas que me parecen plausibles para cualquier reflexión sobre la misma. Daré cuenta del sentido en que la comprensión por análisis y la comprensión por experiencia pueden ser complementarias y no, necesariamente, excluyentes y, mostraré de qué manera considero que mis propuestas proporcionan una salida alternativa a las discusiones entre filósofos y musicólogos.

Dividiré este último capítulo en dos apartados principales: (A) problemas de la noción de comprensión musical propuesta por Levinson y (B) propuestas para una comprensión musical en la experiencia de escuchar música, este apartado estará dividido en tres propuestas: (1) buscar una acepción de comprensión que se ajuste a la CMB, (1.1) ¿CA y CE suponen la misma acepción de comprensión?, (1.2) ¿Pueden ser complementarias CE y CA en algún sentido?, (1.3) ¿La precomprensión es una concepción alternativa? (2) reconocer que no existe una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, sino que existen niveles y grados de comprensión y (3) admitir que existen perspectivas de comprensión o acercamiento a la música según los estados mentales del receptor.

Como he mencionado ya, trataré de hacer plausible la idea de que mis propuestas podrían proporcionar una solución o una salida alternativa a las disputas entre musicólogos y filósofos de

la música, y que dichas propuestas también ampliarían o enriquecerían la noción de comprensión musical.

## CAPÍTULO I.

### ESTÉTICA MUSICAL Y EL PROBLEMA DE LA COMPRENSIÓN

#### A. Esbozo de una estética musical y sus principales debates

Consideremos que la estética musical en Occidente se remonta, como máximo, a la segunda mitad del siglo XVIII coincidiendo con los primeros cimientos de la estética moderna que correspondía al pensamiento de Baumgarten, de Kant y con la filosofía prerromántica. Aunque resulta discutible,<sup>1</sup> si quisiéramos establecer un punto de partida concreto de la estética musical, éste sería cuando se liberó a la música de un racionalismo (de raíz cartesiana) que la relegaba al último lugar en la jerarquía de las artes, y que gracias al Iluminismo y a los enciclopedistas se desarrolló y llegó a su madurez a finales de la época romántica.

Durante el siglo XVIII se buscaban los elementos que proporcionaran una teoría comprensiva de su valor y su significado; las especulaciones sobre el valor intrínseco de la música fueron numerosas. A la vez, la música interesaba a teóricos y filósofos en términos extrínsecos a ella misma: por sus efectos observables en el receptor, por sus conexiones con la danza, con rituales religiosos o festivos y, sobre todo, debido a su compleja alianza con la poesía.

En la estética musical del siglo XVIII dominó la idea de la melodía vocal expresiva (ideal que se extendió en el XIX a la música vocal y de programa), el interés por los efectos que la ópera causaba en la audiencia y su relación con la tragedia. La manifestación de nuevas ideas sobre el valor de la música en el siglo XVIII, ya fuera destacando su estrecha relación con la poesía, o las cualidades de la música vocal frente a la puramente instrumental, desató

---

<sup>1</sup> Edward Lippman, "Historical overview" en *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, ed. (Oxford: Oxford University Press, 1998), 313.

polémicas y controversias que continuaron hasta el siglo XIX. La música, engarzada con la poesía, tenía el propósito de infundir emoción en el público (la racionalidad parecía inadecuada para servir como su vehículo), por primera vez, la música lograría ocupar el rango más privilegiado entre las artes y se reconocería como el ideal o el arte más elevado.<sup>2</sup>

En la primera mitad del siglo XIX, la música instrumental o denominada música *absoluta*,<sup>3</sup> cuyo ideal era la “pureza” musical (por lo que se separaba de una variedad de géneros musicales: del canto por estar subordinado a las palabras, de la ópera por estar limitada al drama y a representaciones externas, de la música programática por estar subordinada a una narrativa o descripción limitando la presencia de sentimientos y efectos determinados), asumió un valor notable con la sinfonía como el modelo que mejor le correspondía. En la segunda mitad del XIX el ideal fue más bien la música de *programa* o el poema sinfónico, que la absoluta, pero sobre todo el denominado *drama musical* inaugurado por Richard Wagner.

El debate surgido en el siglo XIX en torno al significado musical confrontaba dos posturas radicales que, gracias a las investigaciones recientes, se pueden precisar mejor: la *autonomista*, por un lado, rechazaba toda dimensión expresiva y defendía que el significado de la música no descansaba en otra cosa más que en ella misma o en lo que se denominó el ámbito intramusical: una pieza musical puede tener significado sólo internamente, es decir, de

---

<sup>2</sup> En Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche se encuentran discusiones al respecto. Cabe decir que desde las primeras décadas del siglo XIX, se aspiraba a la unión y a la convergencia de todas las artes, generalmente halladas en una relación dialéctica, e.g., Herder desde su *Ensayo sobre el origen del lenguaje* (1772) hasta *Caligona* (1800) unir poesía y música, que sería el lenguaje propio de la humanidad. La aspiración a un arte integral daba luces de lo que sería, hacia mitad del XIX, la *obra de arte total* desarrollada por Wagner en el *drama musical*. Otro ejemplo se encuentra en Hamann quien advirtió la música como lengua originaria, creación en la que todas las facultades humanas estaban unidas.

<sup>3</sup> Noción que apareció por primera vez en los escritos de filósofos, teóricos y críticos románticos tales como J.L. Tieck, J.G. Herder, W.H. Wackenroder, Jean Paul Richter y E.T.A. Hoffmann. Sobre la noción de música absoluta, *vid.* Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, (Barcelona: Idea Books, 1999).

acuerdo con su estructura y arreglo entre melodías, armonías, ritmos, etc.; y por otro lado, la postura *heteronomista*, que sostenía que la música tiene algún otro significado más allá de sí misma o que dicho significado descansa en la interrelación de aspectos no musicales, tales como estados mentales: emociones, actitudes, intenciones, o lo que se definió como extramusical.<sup>4</sup>

En el continuo intento por comprender la función y el significado de la música, emergió una serie de compositores críticos aficionados a los sistemas de pensamiento (Carl María von Weber, Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt). Particularmente, los escritos de Liszt fueron significativos en lo que respecta la defensa de la *Programm-Musik* o música *programática* que, para él, alcanzaba una expresividad más completa, así como a la unión de música y poesía, preludio de las ideas de Wagner, quien desarrolló la idea de un *Gesamtkunstwerk* o arte integral: *obra de arte total* o unidad de música y drama denominado *drama musical*, una de las principales discusiones del siglo XIX.

Las disputas entre los músicos en torno a los elementos musicales y extramusicales sólo agregó confusión al pensamiento sobre el valor y el significado de la música; no obstante, los esfuerzos de teóricos y críticos por explicar su significado fueron más sólidos. Las categorías establecidas no estaban tan aisladas entre sí o no eran tan contradictorias como parecía, especialmente, en Edmund Gurney quien en su tratado sobre estética musical, *The Power of Sound* (1880), aceptó tanto los aspectos internos como los externos respecto al significado de la música e incorporó, en distintas proporciones, ambas posturas: la expresión musical de estados mentales se consideraba inseparable de la estructura o forma musical.

---

<sup>4</sup> Jerrold Levinson "Music, aesthetics of", en E. Craig, ed. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, (Londres: Routledge, 1998). Cabe decir que en el siglo XX comienzan a existir diversas maneras de combinar y aceptar ambas posturas: en general, dejan de existir posturas tan radicales y se admite que tanto forma musical como aspectos expresivos, forman parte de la obra musical.

Respecto de la belleza musical, un tema recurrente entre los teóricos, Gurney negó que ésta fuera dependiente de la expresividad musical. También sostuvo que la forma no era primariamente relevante en la apreciación de la música y que el rasgo central para comprenderla era asirla en partes individuales y aprehender las conexiones entre las partes más cercanas.

Por otra parte, es cierto que había (y hasta la fecha existe) un acuerdo generalizado acerca del vínculo entre música y emociones; sin embargo, el crítico Eduard Hanslick en *Vom Musikalisch-Schönen*, (1854) o *De lo bello en la música* destacó que las emociones eran simplemente un efecto secundario que no debían atañer al valor artístico de la música. Si bien eran causa o efecto de la música, no podían representarse ni expresarse mediante ella. Hanslick fue el teórico más restrictivo al negar la existencia de un contenido emocional específico en la música, en todo caso, aceptaba las emociones solamente en la transmisión de los rasgos dinámicos.<sup>5</sup>

A partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la fecha, Hanslick ha sido un referente clave de la estética musical, además de haber ejercido gran influencia en la reflexión

---

<sup>5</sup> Según Hanslick: (a) es posible describir una pieza musical en términos emocionales, como apacible o vigorosa, suave o fuerte, pero dichos términos refieren sólo a cualidades dinámicas (nivel de sonido: *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo* –sus cambios pueden ser súbita o gradualmente-) que los tonos musicales parecen compartir con estados emocionales y no a las emociones en sí. (b) Es posible señalar una analogía entre elementos musicales y emociones (en tanto se generan asociaciones que se apoyan en una base común de preferencias culturales) pero no se puede afirmar que la música represente realmente estados emocionales asociados con tales rasgos: e.g., en la *duración* y el *ritmo* (característica del sonido por escucharse en el tiempo y el arreglo de duraciones –notas largas y cortas-), en el *color* y la *cualidad* (las texturas y los sonidos musicales que difieren dependiendo de los instrumentos o voces que los produzcan), en el *timbre* y la *frecuencia* (cualidad del sonido en términos de la frecuencia del tono en baja o alta), en el *motivo* y el *tema* (fragmento distintivo de una melodía; fácil de reconocer cuando se vuelve a escuchar y tema de un movimiento que refiere al contenido de una pieza musical en términos de su función, como un tono entero); en todo caso, las asociaciones que se generan son efímeras, desaparecen en el flujo musical cuando éste se escucha como una sucesión musical. (c) Si las palabras en la música vocal coadyuvan a determinar una emoción o a expresar un estado afectivo, es posible que los instrumentos musicales también, según su tono color y timbre, puedan considerarse como expresivos; sin embargo, el interés principal en la forma musical no debe desviarse por advertir la introducción de este elemento, ni confundirlo con un contenido emotivo, por eso la música auténtica es siempre la instrumental. Eduard Hanslick, *The Musically Beautiful*, (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957), 15.

sobre la música y haber generado diversas objeciones entre teóricos y filósofos contemporáneos, se le atribuye también a su obra ser un posible punto de partida de la estética musical.<sup>6</sup> Si pensamos que la estética musical pudo haber nacido a partir del formalismo de Hanslick, habría que advertir que una de sus fuentes fue *La crítica del juicio* de Kant (1790); otra fuente más directa fue la filosofía de Herbart quien, en su *Introducción a la filosofía*, afirmó que el arte es forma y no expresión, que su valor consiste en las relaciones formales presentes al interior de la obra, mientras que todos los demás contenidos, emotivos o sentimentales, no debían influir sobre el juicio estético (fundado únicamente en la forma), de aquí que Hanslick dirigiera su atención exclusivamente a la música en sí misma.<sup>7</sup> En suma, su teoría fue una reacción radical contra la concepción romántica de la música como expresión de sentimientos o de la estética del sentimiento sintetizada por Wagner.

En los siglos XX y XXI, concretamente desde hace poco más de tres décadas, sobretodo los filósofos analíticos (angloparlantes), en especial, han llevado a cabo numerosas investigaciones y análisis sobre el fenómeno musical, han acordado que la estética musical consiste en una reflexión filosófica sobre la génesis de la música, sobre su naturaleza, propósito, poder, creación, ejecución, recepción, significado y valor.<sup>8</sup>

En los intentos por definir el concepto de música sostienen que ésta involucra sonidos, pero frecuentemente advierten también, la existencia de vínculos con la tradición cultural, con

---

<sup>6</sup> Philip Alperson, *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy (Oxford: Blackwell Publishing, Oxford, 2004).

También se especula que la estética musical pudo haber nacido con la noción de *obra de arte musical*, para ello vid. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, (NY: Oxford University Press, 1992) y James Young, "The Great Divide in Music", *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no. 2, (2005): 175, en donde se pregunta si la noción de *obra musical* apareció en el siglo XVI, cuando la obra se fijaba en una partitura musical y consecuentemente se consideró como el producto terminado de la actividad del compositor, en contraste con la improvisación de la música. También señala la distinción posterior entre ejecución, contemplación teórica (filosofía y teoría) y composición.

<sup>7</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, 2000), 327-329.

<sup>8</sup> Entre dichos filósofos se encuentran: Susan Langer, Deryck Cooke, Leonard Meyer, Peter Kivy, Stephen Davies, Roger Scruton, Jerrold Levinson, Malcolm Budd, Derek Matravers, etc.



el cumplimiento del propósito del compositor, con la expresión de estados mentales tales como emociones, actitudes e intenciones como rasgos constitutivos de la misma, etc. Algunos problemas específicos de la estética musical tales como forma, expresión, representación y estilo, continúan en discusión, ya no como teorías acerca de su definición, sino más bien como explicaciones o elucidaciones; no obstante, existe un acuerdo generalizado entre los filósofos de la música respecto a que los criterios de *representación*, *expresión* y *comprensión* son los más importantes para dar sentido a nuestra experiencia de la música; por eso, principalmente los filósofos analíticos se concentran en ellos proponiéndose justificar sus descripciones y señalar lo que le es característico en relación con la experiencia humana.

Para fines del presente trabajo, sólo me concentraré en el criterio de comprensión; no obstante, cabe dar alguna idea de las preguntas que se formulan entorno a los otros temas. A grandes rasgos, el problema de la *representación* musical se refiere a la descripción o manifestación que la música hace de cosas o eventos concretos, así como a la imitación de objetos con características sonoras. Una distinción que es conveniente observar es la que tiene lugar entre las representaciones a las que el receptor se ajusta con facilidad (sin ayuda adicional) y aquellas que sólo se reconocen una vez que se provee al oyente de una indicación verbal.

Entre los filósofos de la música, surgen varias interrogantes que escasamente menciono: (a) Si para representar un tema se requiere la intención del compositor, dicha intención: ¿debe señalarse en el título, en el desarrollo de la obra o debe establecerse públicamente de otro modo?, ¿de qué manera? (b) ¿Efectivamente la música programática representa?, ¿de qué manera?, ¿qué quiere decir en música “representar”? Si es preciso caracterizar lo referido o atribuir predicados, ¿cómo es posible si la música no puede

cumplirlo? (c) La representación de algo en una pieza musical, ¿supone ya su comprensión?, ¿es posible disfrutar una pieza musical si se ignoran sus representaciones?, ¿es posible advertir independientemente (o separadas) sus propiedades representativas y expresivas?, ¿de qué manera?<sup>9</sup>

A propósito del criterio de *expresión* musical, también menciono brevemente la discusión central: una postura insiste en que lo más importante del significado de la música<sup>10</sup> descansa en la identidad y relación con aspectos que no son esencialmente musicales, la creencia más común es que la música expresa estados psicológicos o mentales: emociones, sentimientos, estados de ánimo, actitudes; otra postura sostiene radicalmente que la música tiene significado sólo internamente (en la estructura, el arreglo de notas, de melodías, armonías, ritmos, etc.), y en todo caso, si de expresividad se trata, debe reconocerse como una propiedad *de* la música, no de aquellos que están o se encuentran por casualidad conectados con la música; otros establecen un vínculo entre las intenciones y los factores que están involucrados en la composición de música expresiva (*tempo*, timbre, modo, semejanzas entre música y lenguaje vocal) y los efectos producidos en el receptor.

---

<sup>9</sup> Yo considero que la representación no es una propiedad de la música y estoy de acuerdo con la postura de Kendall Walton, "Listening with Imagination: Is Music Representational?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no.1, (1994): 47-61, quien destaca que la música no representa como sí representa el arte figurativo; no hay razón para considerar que la música establezca un mundo de ficción en el cual hay sentimientos, éstos pertenecen a las experiencias auditivas del oyente. En todo caso es dicha experiencia, y no la música en sí misma, la que la puede generar un mundo de ficción (pero no el mundo de la obra). También estoy de acuerdo con la postura de Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford, Oxford University Press, 1997), 118-139, quien sostiene que la música no es un arte que pueda representar ya que no tiene un contenido narrativo.

<sup>10</sup> Para otras aproximaciones sobre significado *vid.* C. Koopman y S Davies, "Musical Meaning in a Broader Perspective", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 3, (2001): 261-273. El significado aquí no obedece a los modelos lingüísticos ni semióticos que lo explican en función del uso de signos en la comunicación, los autores, en cambio, presentan distintos modos de significado en la música: (a) según sus cualidades formales o estructurales; (b) según experiencias individuales y específicas en relación con la percepción, los sentimientos, los pensamientos y los deseos; (c) como parte del sentido que proporciona una colectividad o según la coherencia dada dentro de grupos sociales (y donde el elemento de la empatía es importante).

Para penetrar en la expresividad musical, surgen varias interrogantes para los filósofos, la pregunta medular por la que se desarrollan diferentes teorías es: ¿en qué consiste el carácter expresivo de la música?, algunos de los problemas que predominan y se intentan resolver son: (a) ¿Cómo es posible que la música sea expresiva de emociones?, ¿qué aspectos de la música son expresivos?, ¿cómo podemos experimentar ciertas piezas musicales como expresivas de emociones, si éstas no tienen la capacidad de sentir?, ¿por qué atribuimos predicados como “triste” o “alegre” a la música y en qué sentido son comparables con nuestras emociones? (b) ¿Por qué buscamos que “alguien” sienta las emociones que se encuentran en la expresión de la música?, ¿se trata de la expresión del compositor o del intérprete?, ¿se trata de un personaje representado en la música que el oyente imagina o sólo de las respuestas que evoca en el oyente? (c) ¿Por qué el público disfruta y vuelve a escuchar obras que lo inclinan a sentirse triste o que le generan emociones “negativas”?<sup>11</sup>

Respecto del debate sobre *comprensión* musical, la reflexión filosófica se dirige, más que a las perspectivas del compositor y del intérprete, al criterio de comprensión del receptor.<sup>12</sup> Las interrogantes más frecuentes son: (a) ¿En qué consiste la comprensión

---

<sup>11</sup> Para un esbozo de estas aproximaciones *vid.* Jerrold Levinson, “Emotion in Response to Art”, en E. Craig ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, (Routledge, Londres, 1997): 273-281. Para una distinción de problemas y teorías, *vid.* Stephen Davies, *Musical Works & Performances, a philosophical exploration*, (NY: Oxford University Press, 2001), 23-44. A mí me convence el argumento de Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, (South Bend Indiana: St. Agustin’s Press, 1998), 69 y “Expression” en *The Aesthetics of Music...* en donde observa que la música no puede poseer emociones, sino que, más bien, como oyentes hacemos una *analogía* entre ciertos rasgos sonoros (y expresivos) de la música (dinámicas, *tempo*, tono color, ritmo, melodía, etc.) y algunas de nuestras emociones (y así, somos capaces de sentirlas). También estoy de acuerdo con la postura de Jerrold Levinson, “Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression”, en *Contemplating Art*, (NY: Oxford University Press, 2006), 92 donde señala que la expresividad de la música reside en la invitación que ésta nos hace para escucharla como expresión de una persona (de sus estados internos mediante signos externos) y en la disposición y capacidad que tenemos de escucharla como tal. Aunque estoy consciente, como se señaló, que el tema de la expresión es uno de los más importantes de la estética musical, en este trabajo no lo profundizaré por razones de tiempo y espacio.

<sup>12</sup> Para una aproximación a la comprensión del ejecutante y del intérprete, *vid.* Stephen Davies, (draft) “Musical Understandings”, en A. Becker and M. Vogel eds. *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, (Frankfurt: Suhrkamp, 2007), ap. II y III.

musical?, ¿qué es aquello que se puede comprender en la música y de qué modo podemos comprenderla?, ¿qué características o habilidades debe tener el oyente para comprender? (b) ¿Se trata de comprender mediante un análisis de la estructura o la forma musical?, ¿comprender implica estar consciente como receptor de su estructura, o de qué otros aspectos?, ¿qué tipo de conocimiento teórico se requiere para comprender? o bien, ¿comprender implica tener una experiencia en el acto de escuchar?, ¿de qué manera?, ¿en qué consiste esa experiencia? (c) ¿Para demostrar comprensión es necesario que el oyente explique y describa en qué consistió su experiencia de escuchar?

Ahora bien, aunque en el proceso de investigación para este trabajo exploré los tres criterios mencionados (*representación, expresión y comprensión*) y coincidí con el acuerdo de los filósofos de la música respecto a que ellos son los más importantes para dar sentido a nuestra experiencia de la música, también advertí que el criterio de comprensión musical se ha explorado mucho menos que el de representación y expresión, lo cual implicó un reto para mi reflexión.

Dado lo anterior, decidí centrarme en el problema de la comprensión y construir mi reflexión a partir de la discusión principal que se centra, por un lado, en la defensa de los musicólogos acerca de la relevancia y la necesidad del análisis estructural o formal, de la conciencia de escuchar la estructura a gran escala, de la posesión de conocimiento teórico y de la capacidad de describir lo que el receptor escuchó en aras de demostrar su comprensión sobre una obra musical. Y, por otro lado, en la defensa de los filósofos de la música que señalan estos elementos como no necesarios para alcanzar una comprensión musical, ya que

más bien, se trata de comprender mediante la experiencia de escuchar música de una cierta manera.<sup>13</sup>

### **B. Los principales criterios de comprensión musical**

El problema sobre comprensión musical ha sido discutido por filósofos de la música como Roger Scruton, Jerrold Levinson, Stephen Davies, Peter Kivy, Malcolm Budd y Mark DeBellis (este último musicólogo también). La discusión se presenta como sigue: las posturas opuestas más radicales debaten sobre qué es lo relevante en la comprensión musical: si, por un lado, lo que se requiere es el conocimiento de la teoría musical, el análisis estructural o formal y la conciencia del oyente sobre la estructura y la forma o si, por otro lado, se trata, más bien, de la experiencia de escuchar música de una cierta manera. Asimismo, se discute si es posible enriquecer la comprensión musical mediante un análisis estructural y gracias al entrenamiento del receptor para disponer de un cierto aparato conceptual y, de este modo, no sólo comprender sino describir y ofrecer explicaciones causales de lo que escucha, o bien, si dichos factores no enriquecen, ni son relevantes para alcanzar la comprensión musical.

El debate se sitúa entre los musicólogos que defienden la necesidad de un aparato conceptual, técnico y analítico de la estructura o forma musical como condición para comprender la música (desechando completamente al oyente que no tiene un oído entrenado para comprender), y los filósofos de la música que reaccionan ante tal aseveración con una defensa del oyente “común”, para quien lo anterior no debe ser un requisito para comprender una pieza musical, ya que basta con su propia experiencia de escuchar música. De acuerdo con

---

<sup>13</sup> En alguna medida, se ha cuestionado la manera en que el receptor recupera e involucra conceptos en su acto de escuchar. También se ha cuestionado qué tan similar es la comprensión musical de la comprensión del lenguaje y cómo la comprensión de la música se relaciona con la apreciación y la evaluación de la misma *Vid.* Levinson, “Music, Aesthetics of”...

mi lectura, es posible advertir, al menos, cuatro ejes o afirmaciones principales que se encuentran en el centro de la discusión sobre la comprensión musical y que son los que se discuten:

1. *Análisis, conocimiento y conciencia*: la comprensión resulta de un análisis formal o estructural de la obra, así como del estudio de la partitura musical, de la conciencia del oyente de escuchar dicha estructura, del conocimiento técnico de sus componentes o rasgos “internos” o estrictamente musicales y de las relaciones entre éstos.
2. *Explicaciones y descripciones*: la comprensión de un oyente se alcanza cuando es capaz de proporcionar explicaciones acerca del significado formal de la música o de la coherencia estructural de la obra; o bien, cuando ofrece descripciones acerca del fenómeno musical en relación con otros conceptos.
3. *Experiencia de escuchar*: la comprensión obedece a la experiencia adquirida en el acto de escuchar, cuando se detectan intuitivamente las formas dinámicas de la música y la conexión interna entre sus partes. El receptor responde, ineludiblemente, a las relaciones internas de la música, o a su forma, pero no mediante un análisis explícito o conceptual de una pieza sino sólo mediante la experiencia de escuchar.
4. *Significado*: la comprensión musical deriva del significado que la música tenga exclusivamente para la subjetividad, ya sea para el sujeto individual, en relación con sus percepciones, emociones, pensamientos y deseos personales; o bien, según el significado que le otorgue una sociedad o colectividad.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Para un análisis interesante sobre el significado que tiene la música para el “receptor” y para “nosotros”, *vid. C. Koopman y S. Davies, op. cit., 261-273*. Es importante reconocer que la postura sobre la comprensión del significado de la música, admite, a su vez, la discusión entre la perspectiva autonomista y la heteronomista (el significado de una obra musical es interno: estructura vs. el significado descansa en la “comunicación” de aspectos no esencialmente musicales, o extramusicales, tales como emociones) (*supra*, ap. A). Cuando se parte del supuesto que una pieza musical es significativa debido a su expresividad, entonces generalmente se considera

Aunque con variaciones, los ejes (1) y (2) están generalmente sostenidos por musicólogos, mientras que los ejes (3) y (4) por filósofos de la música. Por razones de espacio, no me centraré en los cuatro ejes, sino solamente en (3): que la comprensión obedece o resulta de la experiencia de escuchar, pero observaremos que esta postura halla su confrontación más frecuente con los ejes (1) y (2).<sup>15</sup> Sin entrar aun en particularizaciones o presentar algunos ejemplos concretos (qué defiende quién), me parece pertinente enfatizar la distinción entre dos de las principales posturas que se enfrentan y que nos encontraremos a lo largo de este trabajo: (1) y (3), voy a llamarlas de ahora en adelante CA y CE, respectivamente: comprensión que se alcanza mediante análisis (que también incluye conocimiento y conciencia) vs. comprensión que se obtiene a través de la experiencia de escuchar.

### **1. Comprensión por análisis (CA) vs. Comprensión por experiencia (CE)**

¿Es posible saber de dónde surge la postura que defiende la necesidad del análisis? A mi juicio, la reflexión tradicional que destacaba la importancia de la forma musical, o el llamado formalismo en música, que fue significativamente importante en tanto que buscaba describir el objeto musical *per se* o la forma musical en sí misma, puede darnos algunas luces del nacimiento de esta postura o eje. Para Hanslick y sus herederos, el público debía enfocarse exclusivamente en la forma de la obra o el modo en el cual los elementos constitutivos (notas, acordes, armonías, etc.) de una pieza musical están relacionados entre sí. El propósito del formalismo era la comprensión de la forma musical, relegaba a segundo plano no sólo la

---

una relación directa entre su significado interno y la experiencia del receptor al escuchar esa pieza (*vid.* Levinson "Music, aesthetics of?").

<sup>15</sup> Sin entrar en detalles, por el momento, sitúo a DeBellis como defensor de (1), a Levinson y a Scruton como defensores de (3), a Kivy como defensor de (2) aunque con matices, mientras que a Davies como defensor de (4).

representación, sino también el ámbito de las emociones, los efectos y las reacciones afectivas del público, como objeto principal y como contenido sustancial de la música.<sup>16</sup>

Dentro de una línea de pensamiento similar, la postura que apuesta por CA, defendida generalmente por musicólogos, ha creído que el receptor que comprende una obra es aquel que, más que por su experiencia de escuchar, comprende por el hecho de tener la capacidad de analizar la forma musical a gran escala, de poseer conocimiento técnico sobre la estructura musical, de expresar y describir dicho conocimiento de un modo articulado (eje 3 constantemente incluido).

Es imprescindible saber ¿cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para alcanzar una comprensión musical?, ¿cómo se confronta CA con CE?, para CA el *conocimiento* teórico y técnico (de sus componentes o rasgos estrictamente musicales y de las relaciones entre éstos), el *análisis* y la *conciencia* de la forma o estructura de la obra (relación, adaptación y organización de armonía, ritmo, melodía, tono, dinámicas, tono color, textura, etc.) parecerían ser condiciones necesarias y suficientes (la descripción y explicación, en cambio sólo condición necesaria pero no suficiente. Para CE, en cambio, parece que la *experiencia* de escuchar y responder a la música de cierta manera, es condición necesaria, pero ¿también suficiente? (*infra.*, cap. II).

---

<sup>16</sup> Recordemos que Hanslick (1) ataca las posturas que consideran de que el objeto primario de la estética musical y del discurso crítico sobre música fuera comprendido en términos de emociones y (2) que ofrece un argumento positivo sobre el significado y el valor musical centrándose en lo que reconoció como el objeto de la atención crítica y estética: “lo musicalmente bello como una especie autónoma de belleza” (la belleza en la música, para él, es una propiedad inherente a la forma, cuyo propósito no puede estar más allá o fuera de sí misma). La contemplación de la belleza musical, para Hanslick, *op. cit.*, 47 y ss., puede generar tanto emociones, como sentimientos de placer y gusto pero ellos son independientes de la belleza (o de la forma) musical como tal. Por otro lado, estar interesado en una obra de arte por el hecho de que suscitara o estimulara emociones significaba, para Hanslick, que el interés y su objeto no era de carácter estrictamente estético o (fruto de la herencia kantiana) que se atendía a ella no desinteresadamente y por su propio fin, sino como medio para despertar efectos emotivos. Por eso, para él, tampoco podía ser expresiva, su interés radicaba en la pura forma.



Basándome en la discusión sobre el problema de la comprensión, éstas son las principales distinciones entre una y otra postura:<sup>17</sup>

- (a) CA busca aprehender una obra musical desde una *perspectiva arquitectónica*, busca identificar sus componentes, separarlos y mantenerlos *estáticos*, busca originar una “vista” completa de la obra misma, sin considerar que dichos componentes se afectan en el paso del tiempo o sin considerar su duración, como si los componentes o las partes de la pieza musical coexistieran en una realidad atemporal. CE, al contrario, busca aprehender el *proceso musical*, obtener una experiencia *dinámica* de la música, aprehenderla conforme se desarrolla o sucede en el *tiempo* y no como una secuencia de tonos o sucesos *aislados*. La música o, si se quiere decir, la pieza musical, desde esta postura se presenta como un flujo continuo de sucesos, a los cuales el receptor reacciona, a su vez, con un flujo de respuestas correspondientes.
- (b) CA depende de que el receptor tenga una *conciencia reflexiva* de la forma musical de la obra, mientras que CE no busca que la escucha del receptor sea reflexiva, intelectual ni proposicional o explicativa y descriptiva, le basta con la *experiencia* presente en sus *respuestas*.
- (c) CA es *puramente cognitiva*, mientras que CE involucra un vínculo *cognitivo-afectivo*, pues para aprehender una pieza, el receptor tiene que sentir la progresión musical; e.g., si el receptor no tiene la experiencia de escuchar y sentir las secuencias musicales en tensión y relajación, entonces no puede comprender qué sucede en la obra.

---

<sup>17</sup> Cfr. C. Koopman y S. Davies, *op. cit.*, 266-68.

- (d) En CA el receptor adopta una perspectiva a *distancia* y *desde afuera* de la obra musical, en cambio, CE requiere que el receptor se involucre en la obra, que la comprenda *desde dentro* o mediante una experiencia que lo *involucra* simpática y empáticamente con la pieza (esta distinción está directamente relacionada con el eje (4) que no profundizaré en este trabajo).<sup>18</sup>
- (e) Mediante CA el receptor especifica las conexiones (oposiciones, elaboraciones y reducciones) que advierte entre las partes musicales de una partitura y puede determinar la coherencia de una pieza, si sigue las convenciones de cierto estilo, (aunque tal conocimiento por sí mismo no necesariamente establece que haya un sentido de coherencia en la música y que él pueda detectar). En cambio, mediante CE el receptor aprehende la música como un *proceso* en el cual cada parte o fragmento unido a su precedente, se desarrolla *orgánicamente* y, así, experimenta una coherencia en la conexión orgánica de sus partes.

Aunque en el siguiente capítulo me detendré en la defensa de Levinson de CE frente a CA, ahora presento un par de ejemplos particulares que nos ilustran sobre los defensores de CE y CA (incluyendo el eje 3 o descripción). Como defensor de CA, el argumento central de Mark DeBellis, en *Music and Conceptualization* capítulos 2 y 3 (1995), sostiene que los oyentes no

---

<sup>18</sup> Entiéndase por *empatía* lo que Koopman y Davies conciben como parte de comprender el significado de la música: implica tratar a la música en el sentido en que tratamos a las personas más que a un objeto inanimado, o en el sentido en que las personas significan algo para nosotros: sólo a través de la simpatía y de la empatía somos capaces de aprehender o de tener experiencia del significado formal de la música. Entiéndase también como *Einfühlung* o el poder que tiene uno mismo de identificarse mentalmente con una persona u objeto de contemplación (y así comprenderlo). Scruton propone el elemento de la empatía en música como una vía para comprenderla: respondemos al “movimiento” musical con empatía o “nos movemos” hacia la música. Al reconocer expresión en la música y escuchar los sonidos como vivos, tenemos la experiencia de una primera persona: “you are the music while the music lasts” (en Scruton, la expresión es central para el significado de la música), *op. cit.*, *The Aesthetics of...* 360-364.

expertos no pueden seguir la música, de modo que su experiencia es inefable; esto supone el empobrecimiento de su comprensión musical (si es que existe tal) en comparación con los oyentes entrenados que escuchan música y la conceptualizan en términos músico-teóricos. Contrariamente a esta postura aparece la posición de los filósofos de la música (defensores de CE) como Stephen Davies, quien considera deseable el conocimiento de la teoría musical y el vocabulario técnico para enriquecer el nivel de comprensión del oyente, pero además resalta que el oyente “común” por su carencia de conocimiento no está excluido, en principio, de conseguir un alto grado de comprensión. Davies mantiene también que dicho oyente es capaz de articular en que consiste su comprensión aunque no utilice la terminología técnica.<sup>19</sup>

Davies desafía el argumento de DeBellis en tanto sugiere que el oyente “común” cuenta con los recursos lingüísticos para caracterizar sus discriminaciones (cuando escucha selectivamente un sonido e ignora otro) e identificaciones, por tanto, su comprensión no es débil en términos conceptuales y tampoco es inefable. Davies defiende que dicho oyente, aunque no esté formalmente entrenado, posee una cultura, pertenece a cierto grupo social y a una tradición que está impregnada de un trasfondo musical de cuyo bagaje puede tomar prestado términos (como tono, ritmo, acento, volumen, armonía, acorde, nota) que le sirvan para describir su experiencia. Además puede silbar o tararear las partes que quiere llamar la atención o a las que se quiere referir; asimismo puede caracterizar otras cosas que no conoce por su nombre usando ostensión, términos generales y marcadores espacio-temporales.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Como veremos en el siguiente capítulo, Levinson rechaza que el oyente deba describir su experiencia musical en cualquier término. Davies sugiere que aunque sea metafóricamente puede explicarla, y Scruton también estaría de acuerdo en poder dar sentido a su experiencia mediante una transferencia metafórica (de términos). La defensa de la descripción sería otro tema de reflexión, pero por motivos de espacio dejo para una investigación futura.

<sup>20</sup> Cfr. Stephen Davies, “Musical Understandings”... 11-13.

## 2. CE o comprensión por experiencia

El eje o la afirmación (3) señala: la comprensión obedece a la experiencia adquirida en el acto de escuchar, cuando se detectan *intuitivamente* las formas dinámicas de la música y la conexión interna entre sus partes. El receptor responde, ineludiblemente, a las relaciones internas de la música, o a su forma, pero no mediante un análisis explícito o conceptual de una pieza sino sólo mediante la experiencia de escuchar (*supra.*, p.21). Debido a que en este trabajo me referiré a esta postura (concretamente a la que defiende Levinson *infra.*, cap. II), es pertinente hacer algunas puntualizaciones previas sobre nuestra experiencia de la música, o cómo escuchamos la música ¿Es posible decir en breve cómo es nuestra experiencia de la música?

El receptor (que defiende CE) tiene la experiencia del dinamismo musical, de su temporalidad o de su “presentación” como un flujo continuo; i.e., mediante la aprehensión de un proceso musical que se desarrolla en el tiempo conforme los tonos musicales van “sucediendo”, o conforme la música se va desplegando. Así, el receptor es capaz de registrar una secuencia “orgánica” de eventos conectados entre sí. Algunos defensores de CE sostienen que el receptor responde a la expresividad de la música, otros sostienen que el receptor experimenta una identificación con la música que puede considerarse una forma de empatía, además de generar un vínculo cognitivo-afectivo<sup>21</sup>. Pero lo que me parece más importante resaltar es que el receptor “responde” a la música cuando tiene la experiencia de sentir dicha progresión, o sus secuencias musicales en tensión y relajación.

---

<sup>21</sup> La reflexión sobre este vínculo quedará pendiente para un trabajo futuro.

## 2.1 Qué se escucha y cómo se escucha

Una de las claves para elucidar a qué aspectos de la música respondemos, es explicar que la comprensión musical (que defienden, por ejemplo, Scruton y Levinson) que consiste en una experiencia de escuchar música, también consiste en escuchar las relaciones internas de la música, aspectos de su estructura y su forma (como lo hace CA, sólo que ésta concibe la direccionalidad hacia “la forma” musical completa o global como lo único y no, como CE, hacia “aspectos o rasgos de la forma”). Pero la distinción más importante que se encuentra en CE, no es *qué* se escucha (para lo que sí presta mayor atención CA) sino *cómo* se escucha.<sup>22</sup>

Las distinciones más importantes que se encuentran en CE, no es *qué* se escucha (para lo que sí presta mayor atención CA) sino *cómo* se escucha, cómo se percibe *unidad* y *organización* (cómo escuchamos tonos organizados dentro de un sistema tonal), cómo apreciamos y participamos imaginativamente en la música (cómo relacionamos partes antecedentes y cómo anticipamos las consecuentes) y, en la medida de lo posible, transformamos nuestra experiencia en un ejercicio, en una práctica, en un *hábito*.<sup>23</sup> Asimismo, lo que importa para CE es que el receptor tenga la habilidad de hallar, de detectar y registrar los elementos musicales en el *presente*, pero advirtiendo constantemente su *engarce*. Además de percibir como unidad y organización la obra, es preciso aprehender cierto orden inherente a la forma, cierta *coherencia* o equilibrio en las secuencias de tonos.<sup>24</sup>

¿Qué escuchamos? No sería muy difícil decir que el oído humano escucha, por ejemplo, la *relación* de ciertos elementos musicales como el ritmo, la frecuencia y la melodía,

---

<sup>22</sup> Dicha experiencia de escuchar no puede dejar de lado que la habilidad del público para “asir” o aprehender una obra, no sólo es parte del resultado de un proceso de familiarización con la obra, sino también de una parte adquirida culturalmente, de ciertas convenciones y de la tradición musical a la cual pertenece esa obra.

<sup>23</sup> *cfr.* Roger Scruton, *The Aesthetics of...*, cap. 2.

<sup>24</sup> *cfr.* Jerrold Levinson, *Music in the Moment...*, cap. 3.

las dinámicas, los tonos color y la textura, que se encuentran en una obra específica, la cual está organizada mediante repeticiones de algunos de sus elementos o por contraste entre ellos. También, es posible escuchar la conexión entre principio, desarrollo y conclusión relacionados en un intervalo definido o en una *duración precisa*. Y este aspecto de duración, como veremos, es especialmente importante para Levinson y fundamental para alcanzar una CE (*infra.*, cap. II).

Un punto relevante que comparten Roger Scruton y Jerrold Levinson, es que ambos reconocen que existen aspectos o elementos musicales sustanciales que no se pueden escuchar, o que el oído humano no es capaz de percibir o alcanzar a escuchar conforme una obra se va desarrollando. Esto es, no es posible seguir auditivamente ciertos elementos estructurales si el receptor no sigue la partitura (y a veces, aunque la siga) (e.g., la forma musical a gran escala, según Levinson, o la música serial, según Scruton). De suerte que el análisis y el conocimiento de la forma no desempeñan, ahí tampoco, un papel relevante. La pregunta aquí sería ¿qué es aquello que sí podemos escuchar para alcanzar la comprensión musical? para dar cuenta de ello me concentraré en la propuesta de Levinson.

## CAPÍTULO II.

### CONCATENACIONISMO Y COMPRENSIÓN MUSICAL BÁSICA

En este capítulo presentaré el argumento que Jerrold Levinson ofrece, en *Music in the Moment* (1997a), para sostener la tesis de que una *comprensión musical* no es un asunto de análisis técnico ni estructural o formal de la obra, ni se alcanza mediante la conciencia que tiene el oyente sobre la forma musical a gran escala.<sup>1</sup> Tampoco se obtiene cuando el oyente tiene la capacidad de proporcionar una explicación causal del fenómeno musical o de describir técnica y conceptualmente aquello que escucha; sino que la comprensión musical consiste en una *experiencia de escuchar* música de cierta manera: se trata de escuchar las partes individuales de una obra musical y en el momento presente. Para justificar su tesis, Levinson, como veremos, se apoya en la argumentación de Edmund Gurney presentada en *The Power of Sound* (1880).<sup>2</sup>

Veremos que el criterio que Levinson utiliza para definir su noción de comprensión musical es denominado por él mismo: *concatenacionismo*, el cual implica que la comprensión y la apreciación musical es, básicamente, un asunto de aprehender fragmentos individuales de una pieza musical y sus progresiones inmediatas de parte por parte, o dicho de otro modo, consiste en escuchar la música de momento a momento, frase por frase, o a pequeña escala. También implica que para aprehender sintéticamente una pieza musical en su tiempo real, se

---

<sup>1</sup> Como sabemos, el término *escala* en música es utilizado para referir a la sucesión diatónica (5 tonos: do-re-fa-sol-la-si y 2 semitonos: mi-si) o cromática (de 12 tonos separados por semitonos: do-do#-re-re#-mi-fa-fa#-sol-sol#-la-la#-si) de las notas musicales en orden del más bajo al más alto o del más alto al más bajo. Cuando en la escala diatónica, el primero de los siete tonos se repite en un tono duplicado más alto, el total de los tonos son ocho, de ahí que lleve el nombre de *octava*. Cuando Levinson habla de *pequeña* o *gran escala*, no se refiere a esta acepción del término sino al tamaño, extensión o proporción de una pieza musical o de una serie de sonidos ordenados o arreglados entre sí, que nuestro oído puede aprehender o captar.

<sup>2</sup> Aunque el término obra musical cuenta con diversas connotaciones (*vid.* Lydia Goehr, *op. cit.*), para fines de este argumento utilizo (igual que Levinson) indistintamente obra y pieza musical, a veces también composición.

precisa de una experiencia de *cuasi* escucha. Esto significa que el oyente escucha, parte por parte, pero tiene la capacidad de escuchar “aparentemente” un rango de tiempo o duración más amplia o la pieza en su “totalidad”. Repararemos también, en que la percepción de la estructura musical a gran escala, para Levinson, solo podría contribuir, en todo caso, mínima o ligeramente a la comprensión y al disfrute de la música.

Este capítulo estará dividido en dos apartados: A. Levinson y el concatenacionismo como manera de escuchar y B. Levinson y el concatenacionismo como comprensión musical, dentro del primero se expondrán tres puntos: 1. Gurney o el punto de partida para el concatenacionismo de Levinson; 2. Concatenacionismo y *cuasi* escucha o el argumento central para defender la comprensión musical y 3. La perspectiva concatenacionista en la experiencia de la música: seguir, reproducir, apreciar. Dentro del segundo apartado se explorará: 1. *Qué* conocer y *cómo* conocer; 2. Puntualizaciones sobre la comprensión musical *básica* (CMB) y 3. Reconocimiento de la *escucha* a gran escala y negación de la *conciencia* a gran escala.

#### **A. Levinson y el concatenacionismo como manera de escuchar**

El argumento principal que defiende Jerrold Levinson es que la *comprensión musical* se alcanza en la experiencia de escuchar música de cierta manera, el único factor que se requiere es el acto de *escuchar* o, en sus propios términos, la escucha misma, la cual se fundamenta suficientemente cuando, en la exposición y la repetición de una pieza dada, el receptor responde a la música; concretamente, *sigue*, *reproduce* y *aprecia* la obra en su singularidad.

Levinson se muestra en contra de las posturas de los musicólogos, que promueven una comprensión y apreciación intelectual de la música, o una comprensión que se alcanza en términos de conceptos teóricos, según esquemas formales y diagramas o representaciones



espaciales. Dicho de otro modo, Levinson se opone a las posturas que sostienen que para comprender la música es central y esencial poseer un conocimiento explícito de la estructura de la pieza o de tener cualquier conciencia de su arquitectura o forma a gran escala.<sup>3</sup>

Aunque en el capítulo anterior (*supra.*, ap. B), se dieron algunas luces al respecto, aquí me centraré en responder las siguientes preguntas: ¿cuál es el criterio o el razonamiento sobre la comprensión musical que Levinson defiende?, ¿qué implica escuchar de *cierta manera*?, ¿qué es lo que se escucha? o ¿cómo se alcanza dicha comprensión?, ¿cómo *justifica* su postura? y ¿cómo el receptor *responde* a la música, o cómo sigue, reproduce y aprecia una pieza musical?

Antes de presentar el argumento, para responder a la primera pregunta, es preciso advertir que Levinson está interesado en defender al oyente que en su educación, no adquirió fuentes musicales técnicas y descriptivas, ni disposiciones o habilidades analíticas, pero que aun así, puede comprender una pieza musical. Él considera que aunque tal oyente carezca de formación musical, posee la experiencia de escuchar, la atención para escuchar y la pasión por la música. De este modo, veremos que el grado que tal comprensión requiere de conciencia reflexiva o intelectual de la arquitectura musical a gran escala, en términos de Levinson (y siguiendo a Gurney), “es aproximadamente cero”.

---

<sup>3</sup> Levinson reacciona en contra de la postura de los musicólogos, en general, que están a favor de CA o de lo que podría concebirse como una conciencia de la arquitectura musical. Es llamativo que no determina quiénes son los musicólogos con los que no está de acuerdo y discute. En la respuesta a una crítica que Bruno Repp, le hace, Levinson reconoce esta falla y responde que podría discutir con Heinrich Schenker o con Charles Rosen (*cf.* Jerrold Levinson, “Reply to Commentaries on Music in the Moment”, *Music Perception*, 16 (1999): 492-94). Recordemos que Schenker es el teórico que presenta una teoría analítica de la música de gran envergadura, donde asigna el mayor privilegio al aspecto melódico-tonal por considerarlo como el más relevante para exaltar la estructura “originaria” de la obra. Otro musicólogo importante, seguidor de Schenker, es Rudolph Reti. El objetivo central de éstos es asir la globalidad de la obra mediante un proceso meramente analítico y esto es lo que Levinson rechaza. Para una interesante reflexión sobre Schenker, *vid.* Roger Scruton, *The Aesthetics of Music...* 313-24.

El criterio que utiliza para definir su noción de comprensión musical es denominado *concatenacionismo*; i.e., comprender y apreciar la música consiste básicamente, por un lado, en tener la experiencia de escuchar *momento por momento* las progresiones inmediatas de *fragmento a fragmento* o escuchar a pequeña escala y, por otro lado, en aprehender sintéticamente una pieza o composición musical en su tiempo real (parte por parte), encadenando las partes mediante una experiencia de *cuasi* escucha; la que implica escuchar “aparentemente” un periodo o rango más amplio o la pieza musical en su “totalidad”. En este punto, me parece que es fácil observar que Levinson da por supuesto, siguiendo a Gurney, que no es posible escuchar una pieza musical en su totalidad.<sup>4</sup> Veremos adelante (ap. 2) si da suficientes razones para convencernos de que se requiere de un ejercicio de *cuasi* escucha. Para responder tentativamente a las siguientes preguntas: ¿qué implica escuchar de *cierta manera?*, ¿qué es lo que se escucha?, es posible adelantar, que la experiencia de escuchar música de cierta manera que Levinson defiende, consiste en escuchar la música en el *tiempo*; específicamente, en tiempo “real”, en el presente, o de momento a momento; y lo que se escucha, porque el oído del receptor puede percibir, supone, son *fragmentos* a pequeña escala.<sup>5</sup>

¿Cómo se alcanza dicha comprensión? A partir de escuchar, como se dijo anteriormente, pero también mediante la *voluntad* del oyente de escuchar de manera *cercana* y *repetidamente*, i.e., que el receptor se posicione en el espacio histórico musical adecuado, escuche con atención, con *constancia* y *repetición* una pieza hasta que se *familiarice* con ella.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Para una crítica sobre el asunto, *vid.* Stephen Davies, “Musical Understandings”... 7-10.

<sup>5</sup> Experimentos neurofisiológicos recientes muestran que, en efecto, el oído humano no puede captar la forma global sino solamente la forma local o en partes, *vid.* Jerrold Levinson, “Concatenacionism, Architectonism, and the Appreciation of Music”, *Revue Internationale de Philosophie*, 60, 238 (2006): 513-14. También *vid.* Gregory, Richard ed. *Diccionario de la mente*, (Madrid: Alianza, 1995): “atención” y “audición”.

<sup>6</sup> Aunque Levinson no lo explica en *Music in the Moment*, podemos decir, siguiendo su argumento en *The Pleasures of Aesthetics* que posicionarse en un espacio histórico musical adecuado implicaría considerar que escuchamos con un marco de referencias, con un conjunto de asociaciones culturales e históricas, así como con

Levinson señala que el receptor *responde* a la música, cuando puede seguir una pieza, cuando se muestra capaz de reproducirla y cuando la aprecia.

Para justificar su postura, Levinson se apoya en el tratado de estética musical del músico y experto en psicología: Edmund Gurney, y a partir de ahí deriva su propuesta concatenacionista.<sup>7</sup> Concretamente, se concentra en la importancia que Gurney advierte sobre la experiencia de escuchar música: que la forma musical a gran escala es de menor relevancia para la apreciación y la evaluación de la música, lo importante para comprender la música es asir las partes individuales conforme van ocurriendo, aprehender sus cualidades y conexiones de momento a momento entre las partes antecedentes y las subsiguientes o inmediatamente “vecinas”. La postura radical de Levinson parecerá excluir casi cualquier otro factor que uno pudiera considerar como relevante para la experiencia de la música. En lo que sigue, veremos cómo justifica su postura y cómo respondemos, como oyentes, a la música, y en el capítulo siguiente daré cuenta del sentido en que su propuesta me parece convincente y de algunas consideraciones que propongo y que, a mi juicio, harían más sostenible la noción de comprensión musical.

### 1. Gurney o el punto de partida para el concatenacionismo

Para justificar su postura, Levinson rescata del olvido la teoría de Gurney y a partir de ahí desarrolla su propuesta concatenacionista. Para Gurney, no es relevante la forma “global” de

---

una serie de relaciones que implícitamente hacemos al atender una pieza. Aunque la escucha sea contextual y relacional, no significa, para Levinson, que el oyente deba articular en forma proposicional dichas referencias y relaciones; e.g., el estilo, el género, la forma musical, etc. *Cfr.*, *The Pleasures of Aesthetics*, (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996), “Musical Literacy”. A esto volveré en el capítulo III.

<sup>7</sup> Otro sucesor de Gurney es Leonard Meyer quien comparte la idea de la sucesión musical de parte por parte y la relación de consecuente y antecedente como constitutiva de la música, tampoco da importancia a las perspectivas sinópticas y a gran escala en las cuales cada elemento, en su lugar, puede ser aprehendido completamente y de sola una vez. Para otras teorías relacionadas con Gurney, *vid.* Levinson, “Gurney and Other Theorists” en *Music in the Moment...*

la música, lo que es crucial para alcanzar una comprensión es escuchar nota por nota, o parte por parte y de momento a momento; i.e., por un lado, que el receptor se involucre en la progresión musical punto por punto o en el movimiento “local” de nota por nota y de frase por frase y, por otro lado, que el receptor considere que no es posible asir una obra musical completa en un solo acto de percepción, pues la experiencia de la música es, fundamentalmente, un asunto de aprehender, en partes individuales y de corta duración una serie de percepciones sonoras “traslapadas” o interconectadas.

Para Gurney, la forma esencial de la música está ubicada, precisamente, en las partes individuales y no en perspectivas arquitectónicas o más allá de lo que el receptor alcanza auditivamente; i.e., a pesar de que el receptor aprehende la sucesión de las partes momentáneas, regularmente agrupadas dentro de obras extensas, y parece asirlas como un “todo”; el receptor no puede percibir las de una sola vez o en un solo acto perceptivo. Con un ejemplo ilustra que mientras sí es posible percibir una fachada arquitectónica completa a simple vista, o con una sola “pasada”; con la música, en tanto que ésta se desarrolla en el tiempo, el receptor sólo puede tener una serie de percepciones sensoriales de las partes de una pieza, pero nunca es posible obtener una sola percepción de la obra en su totalidad.<sup>8</sup>

Cuando Gurney advierte que no es posible aprehender una obra musical completa en un solo acto de percepción, no excluye la posibilidad de que el receptor, conforme escucha y la música procede, pueda grabar en su memoria las primeras partes de una obra musical y, así, pueda considerar con anticipación las siguientes o las últimas partes; sin embargo, esto no implica que pueda tener “en realidad”, una experiencia perceptiva “del todo” de la pieza.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. Levinson, *Music in the Moment...* cap. 1.

<sup>9</sup> Sobre memoria en música o el proceso en que el oyente graba melodías y las reconoce durante el proceso de escuchar, *vid.* Bob Snyder, “Auditory Memory: An Overview”, “Echoing Memory and Early Processing” en

Mediante un ejemplo sobre el fenómeno de la melodía en cualquier pieza musical, Gurney señala que el oyente percibe algunas secuencias de minuto, conforme las escucha, como si acontecieran íntimamente unidas; o dicho de otro modo, el oyente advierte una duración o extensión de percepciones auditivas sucesivas que se juntan, de algún modo, en “algo así como” una sola impresión que las contiene a todas. Es cierto que el carácter especial de una melodía, depende de cada nota específica de que ésta se compone<sup>10</sup>, pero cuando el oyente escucha sólo una parte o partes de una melodía es “como si” estuviera escuchando la obra completa en cada momento. El receptor puede estar consciente del resto de la melodía mientras escucha una parte, en este sentido, puede aprehender un “todo” presente en cada una de sus partes. En otros términos, el oído humano, para Gurney, tiene la facultad de *unir* rápidamente largas series de impresiones auditivas que se desvanecen dentro de una unidad.<sup>11</sup>

Ahora bien, para Gurney, el valor de una pieza musical está directamente en función del placer que causa, al oyente, sus partes individuales y la “eficacia” de su secuencia o la *organicidad* que se exhibe en las transiciones entre ellas (y no en su estructura global). Incluso, Gurney considera que el único criterio efectivo para la forma musical y condición *sine qua non* para la conexión de percepciones auditivas, es dicha *organicidad* que puede encontrarse en cada punto o en cada parte (en un motivo, en una frase, en una melodía) y que se dirige eficazmente a la que sigue: cada parte consecuente es como la continuación “natural” de cada parte antecedente.

La *organicidad* de una melodía se puede manifestar cuando el receptor recuerda un fragmento ubicado en medio de la melodía y, claramente, lo considera como la parte de un

---

*Music and Memory, An Introduction*, (Massachusetts: the MIT Press, 2000), por motivos de espacio no me detengo en este tema.

<sup>10</sup> Cfr. Levinson, *Music in the Moment...* 3.

<sup>11</sup> *Ibidem.*, 174.

“todo” (o de otra parte más amplia o de mayor duración). La parte o el fragmento recolectado o recuperado, se experimenta no de manera independiente o como una unidad contenida en sí misma, sino como un fragmento que pertenece a un contexto, aunque este contexto completo no sea aprehensible o perceptible.

Levinson enfatiza que la *organicidad* que presenta Gurney es un asunto meramente intuitivo que no puede ser demostrado por medios racionales, formulando o utilizando reglas de repetición, contraste o balance para garantizar la presencia de una unión orgánica. No obstante, reconoce que lo esencial es la aprehensión musical de la secuencia, a pesar de reconocer la incapacidad del oído humano de aprehender en una sola vez una “porción” musical de gran duración, extensión o bien, de modo total.

Siguiendo a Gurney, el interés principal de Levinson es mostrar que la naturaleza de la comprensión musical se encuentra en la experiencia que tiene el oyente de escuchar música de cierta manera. Así, en torno a la teoría de Gurney, construye su tesis: la experiencia de escuchar música de cierta manera implica escuchar en el tiempo presente o de momento a momento y nota por nota o fragmento por fragmento. De suerte que la comprensión musical no involucra una aprehensión auditiva de gran duración o extensión, ni es posible aprehender la pieza en su totalidad. Un oyente puede concebir, en algún sentido, la “totalidad” de una pieza musical (aunque no pueda aprehenderla o escucharla “en realidad”, sino sólo representarla en su imaginación a modo de una extensión). Esto es, como veremos adelante, el oyente sí puede *cuasi* escucharla. La comprensión musical tampoco involucra la aprehensión intelectual de conexiones entre las partes a gran escala, pues el oyente no puede escuchar más que un pequeño fragmento de música, de una sola vez o en solo un momento; e.g., medio compás.

Aunque “en realidad” no sea posible aprehender una pieza en su totalidad, un oyente podría decir que percibe la totalidad de una obra porque percibe la sucesión de todas sus partes; sin embargo, es preciso enfatizar que no puede tener una *experiencia* perceptiva de ella en su totalidad, pues no es posible asir la forma de una obra musical completa, ya que se requeriría de *una* percepción especial que aprehendiera en *un* sólo acto mental una relación de numerosas partes que se encuentran distantes temporalmente.<sup>12</sup>

## 2. Concatenacionismo y *cuasi* escucha o el argumento central para defender la comprensión

Hemos visto que la propuesta de Jerrold Levinson, llamada *concatenacionismo*, sintetiza varios elementos de la teoría desarrollada por Gurney. Levinson concibe que la comprensión musical es un asunto de aprehender una pieza de música como en una cadena o secuencia de *partes* en tiempo *presente*, progresiones inmediatas de *fragmento a fragmento*, fragmentos individuales o percepciones sonoras “traslapadas” o interconectadas e insertadas en una duración o extensión pequeña, no en una totalidad o perspectiva global o arquitectónica.

En el proceso de su argumentación a favor de la experiencia que tiene el receptor de escuchar música momento por momento, Levinson proporciona un argumento adjunto a favor de la aprehensión del receptor respecto de una duración o extensión más grande de “material”

---

<sup>12</sup> Aun en el caso de lo que se conoce como un “oído absoluto”, donde comúnmente se ubica a Mozart, con dificultad podríamos concebir la aprehensión total de una obra al escucharla. En sentido estricto, no habría posibilidad de percibir algo en su totalidad: tampoco una pintura o una fachada arquitectónica, como ejemplifica Gurney para distinguir a la música. Aceptemos el ejemplo que éste nos ofrece con el fin de entender que lo que nos quiere decir es que la música, al suceder en el tiempo, presenta muchos rasgos y elementos engarzados o interconectados entre sí que se nos escapan o que no es posible aprehender en su totalidad (a veces, incluso hasta cuando seguimos una partitura). En este punto, es preciso reconocer que sólo mediante un ejercicio de imaginación sería posible concebir la “totalidad” de una obra. Entre los filósofos de la música que han desarrollado algunas reflexiones sobre música e imaginación, se encuentran Kendall Walton, “Listening with Imagination: Is Music Representational?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no.1 (1994): 47-61 y Roger Scruton, *The Aesthetics of Music...* cap 3.

musical, a la que llama *cuasi* escucha. Para él, sin esta noción no es posible captar adecuadamente la postura de Gurney, pues le parece central enfatizar que sólo “aparentemente” es posible que escuchemos más. Ello obedece a la capacidad que tiene el oyente de adelantar partes musicales posteriores (o por qué no decir, de imaginar). De este modo, mediante la noción de *cuasi* escucha, Levinson pretende aclarar qué es aquello que sí puede percibirse y escucharse y aquello que sólo “aparentemente” se alcanza a escuchar.

La experiencia musical que advierte es más amplia que el modelo de una sucesión de instantes o de momentos independientes, pues cuando el oyente escucha con comprensión una melodía que ya le es familiar, no sólo registra auditivamente cada nota en el momento en que se presenta, sino que tiene una percepción auditiva en un despliegue *temporal* por entero y en cada momento (en este caso no estrictamente presente, pues, en “algún” sentido, puede concebir la “totalidad” de la composición en cualquier punto). Esto es, en cualquier instante el oyente puede escuchar que el sonido de las notas pertenece a un flujo musical o que forma parte de un proceso temporal, pero ¿En qué consiste esta manera de *cuasi* escuchar? Lo central, de acuerdo con Levinson, es que no se requiere ningún esfuerzo *consciente* para mantener en la mente el sonido que ha pasado, pues automáticamente se constituye un ambiente sonoro de las notas que están sonando y el oído aprehende, vívidamente, una *unidad musical* que va más allá de lo estrictamente escuchado, apartándose de una contemplación meramente intelectual del acontecimiento recolectado o recuperado.

De este modo, aunque el oyente, literalmente, escuche sólo un momento de la música o de una frase musical, generalmente *cuasi* escucha; e.i., parece estar cerca o próximo de escuchar el “todo” de la pieza musical o la pieza en su totalidad.<sup>13</sup> El hecho de que, según él,

---

<sup>13</sup> Cfr. Levinson, *Music in the Moment...* 14-5.



no se requiera de un esfuerzo consciente para ello, puede someterse a discusión (*infra*, cap III, 1.1).

Paradigmáticamente, esta aprehensión ocurre a lo largo de escuchar un pasaje melódico, pero puede ocurrir en puntos de transición entre dos pasajes conectados eficazmente. Lo sustancial de este *cuasi* escucha es que “parece” que, como receptores, escuchamos una duración o extensión de música más amplia, mientras que, estrictamente, escuchamos o, mejor dicho, auditivamente registramos sólo un elemento generalmente pequeño de la música, el cual, raramente excede de un minuto; sin embargo, reconoce que la duración también puede depender de la obra musical de que se trate y de las cualidades de sus conexiones internas.

También es central en el argumento de Levinson que la experiencia de *cuasi* escucha que observa, tiene tres componentes: la *escucha actual* que consiste en el acto de escuchar un instante de música, el *recuerdo vívido* que consiste en una extensión o duración más amplia de música recientemente escuchada, y la *anticipación vívida* que es la proyección de una fase o parte por venir. El segundo y el tercer componente podrían estar provistos de “imágenes” tonales que existen simultáneamente en una escucha consciente pero que no interfieren con el sonido actual o con nuestra captación del mismo, tal como sí sucede con la vista; e.g., el ojo puede centrarse en alguna imagen, aunque haya objetos periféricos junto a ella o circundantemente, lo cual no quiere decir que no los veamos, simplemente no nos centramos en ellos.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*, 16. Es difícil describir la experiencia de *cuasi* escucha o de unir música en un “todo” con base en algún período corto o parte; no obstante, para lograrlo el receptor tendría que dejar su conciencia “común” o su aproximación intelectual y adoptar otro tipo de conciencia que trate de capturar o escuchar en el acto. Nótese que ese “todo” no consiste en escuchar la pieza completa de principio a fin.

¿Cuánto dura esta *cuasi* escucha?, ¿cuándo es posible decir que *cuasi* escuchamos? La duración de la *cuasi* escucha es de segundos o, en todo caso, de escasos minutos, y comúnmente se extiende no más allá que una sola melodía o de lo relativo a un párrafo compuesto de pocos pasajes melódicos.<sup>15</sup> “Una larga extensión musical se *cuasi* escucha cuando un oyente *tiene la experiencia* de que la pieza a la que atiende, de principio a fin, tiene un grado aproximado de *presente*, se percibe completa y posee cierta inmediatez”.<sup>16</sup> En mis palabras, cuando el oyente tiene la experiencia de la temporalidad musical.

### 3. El concatenacionismo en la experiencia de escuchar: seguir, reproducir, apreciar

Una escucha concatenacionista implica una respuesta de nuestra parte, como oyentes, ante una obra o pieza musical, pero ¿cómo respondemos a la música? Brevemente, dice Levinson, si se *sigue*, se *reproduce* y se *aprecia* una pieza musical, pero ¿qué función desempeñan estas respuestas?

Levinson argumenta a favor del concatenacionismo, presentando tres intuiciones básicas: (a) la primera consiste en sostener que es crucial *seguir* la música conforme se desarrolla en cada punto, tener un sentido de *conexión* y *ubicación* de *lo que ha sido* apenas y *en dónde ha sido*, así como de *lo que está siendo* ahora y hacia *dónde está yendo*; esto es, percibir la música como un proceso de desarrollo (o la música como temporal). La manera de aprehenderla así (conforme va transcurriendo y cambiando) es un asunto fundamentalmente de *atención*; implica dejarse absorber en el presente musical, experimentarlo y responder a sus “realizaciones” apropiadamente, i.e., seguir la evolución de la música, punto por punto, frase

---

<sup>15</sup> Para dar una idea, esta duración de *cuasi* escucha es más grande o larga que la duración de la escucha presente, la cual es estrictamente hablando de segundos, pero también es mucho más corta que la duración de una “contemplación” recolectora, la cual puede ser de un movimiento entero o sinfonía.

<sup>16</sup> Levinson, *Music in the Moment...* 17, [la traducción es mía].

por frase y sección por sección. El principio de esta atención consiste en una participación del oyente: además de involucrarse en la escucha, se trata de ejercer su habilidad de *cuasi* escuchar y sintetizar auditivamente una duración o extensión de música en cualquier instante presente, pero manteniendo conectadas las partes en una cadena orgánica.

Este *seguimiento* o “no perder el hilo” del proceso musical mientras se escucha, es la esencia de lo que Levinson llama *comprensión musical básica*, la cual no supone una conciencia de la forma claramente reconocible; del plan tonal, del esquema temático, de la estructura seccional de la pieza, etc. El oyente que comprende no necesita de ninguna noción de patrones globales de una pieza o de una relación a gran escala que conecta distintas partes de la pieza. Por ello, cuando independientemente de cualquier conciencia arquitectónica, una pieza musical permanece unida para un oyente porque la *sigue* de momento a momento, porque se deja absorber y porque responde a ella conforme se despliega (reproduciéndola y apreciándola), es posible decir que el oyente, por oído, ha llegado a una *comprensión musical básica* de la música (que en adelante llamaré: CMB).<sup>17</sup>

(b) La segunda intuición básica que favorece el concatenacionismo, según Levinson, es que una comprensión musical a un nivel básico, implica la habilidad que tiene el oyente de responder a la música en el sentido de *reproducir* las partes de una pieza: ya sea cantando, tocando, tarareando, silbando. En relación con esto, el oyente supone cómo un fragmento dado continúa o qué fragmento sigue a la parte que ha pasado inmediatamente antes. Para responder

---

<sup>17</sup> Según Levinson, para comprender se trata de que un oyente pueda *seguir* auditivamente “el hilo” o el progreso de una pieza musical, aprehender sus conexiones internas o su encadenamiento de momento por momento, pero no se trata de que el oyente le otorgue un sentido particular o propio a la obra, y decir que tiene sentido para él. Una pieza podría no tener sentido para el oyente que no tiene capacidad de encontrar “coherencia” en una pequeña escala, de percibir conexiones locales, que su oído no puede unir sonidos, o que no puede dejarse absorber en el desarrollo “presente” de la música. Esto podría confrontarse con la postura de Koopman y Davies, *op. cit.*, quienes defienden que el oyente, individual o particularmente, otorga un significado propio a la obra que escucha y que el oyente como público o colectividad otorga también un significado a la misma. Como no es parte de mi objetivo en esta ocasión, no profundizo sobre el asunto.

a la música reproduciendo sonidos y poder decir que se escucha con comprensión, es preciso *registrar* activamente el movimiento musical en cada instante y proyectarlo. Este registrar y proyectar va más allá de una simple memoria de los sonidos (implica la tercera intuición).<sup>18</sup>

(c) La tercera intuición que soporta el concatenacionismo se ocupa de *apreciar* el contenido emocional de una pieza musical. Dicho contenido no se comunica primariamente, al oyente, por relaciones formales de gran escala conscientemente aprehendidas, sino por una escucha enfocada en el presente y por un ordenamiento de partes suficientemente pequeñas que caen dentro de la esfera del *cuasi* escucha. Si el oyente no aprehende el flujo, el movimiento, la direccionalidad de la música en un nivel primario (en mis palabras, si no concibe su temporalidad), y si no tiene experiencia de *cuasi* escucharlos, no puede escuchar ni apreciar su expresividad; i.e., interpretar su movimiento en términos de sentimientos, emociones o actitudes y, por ende, no puede apreciar la pieza musical.<sup>19</sup>

Nuevamente, la respuesta básica del oyente (seguir, reproducir, apreciar) no implicaría, al juicio de Levinson, que éste se ha involucrado con una conciencia de la forma global o con las relaciones estructurales a gran escala; simplemente, tales habilidades de seguir, reproducir y apreciar, son un signo ineludible de comprensión musical y se adquieren a través de una escucha repetida de la pieza y de una escucha atenta al presente, o de tipo concatenacionista.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. Levinson, *Music in the Moment...* 23-6.

<sup>19</sup> *Ibidem.*, 28. El tema de la expresividad en música y de la expresividad en términos de estados mentales como emociones no lo desarrollo aquí, a pesar de que en un principio también formó parte de mi investigación. Cabe mencionar que Levinson tampoco hace especial énfasis en el tema de la expresividad en *Music in the Moment*, pero no por ello excluye la importancia de la misma para la comprensión musical. Debido a mi objetivo presente, me centraré sólo en mis propuestas sobre comprensión musical aunque adelante advertiré la importancia del engarce entre apreciación y comprensión, en la propuesta de Levinson, según una lectura propia (*infra.*, cap. III).

<sup>20</sup> Es importante destacar aquí que aunque el oyente que comprende, que defiende Levinson, no necesita de una conciencia y un conocimiento explícito de la forma a gran escala, ni de demostrar que comprende cierta composición por el hecho de describirla o articularla, sí se precisa, según mi lectura, de una cierta conciencia tanto de las partes musicales para escuchar de manera concatenacionista, como del movimiento, de la dirección, de la fuerza y la tensión “de la música” en el momento presente.

### B. Levinson y la comprensión musical

A diferencia de lo que piensan los musicólogos que siguen la tradición del análisis formal, cuyo propósito es delinear la forma musical a gran escala mediante una descripción explícita del objeto musical y aseverar que así se comprende la música, Levinson apuesta por “una correlación inconsciente de pasajes o fragmentos presentes para alcanzar a comprender la música”.<sup>21</sup>

Hemos visto que la comprensión es un asunto de escuchar música de cierta manera. Se trata, por un lado, de *conectar o encadenar* auditivamente los tonos escuchados en el presente, con los que acaban de sonar o “antecedentes” y con los que vendrán a continuación o sus consecuentes, i.e., asir en detalle una obra musical y anticipar la evolución de la misma; y, por otro lado, de *sintetizar* en tanto sea posible cada punto o cada parte en el flujo musical, i.e., *cuasi* escuchar algún tramo de cualquier duración, las notas que se escuchan en el momento presente.

Si la comprensión musical se puede identificar con una síntesis local (en lugar de una manera de escuchar sinóptica global), entonces aun en el caso de composiciones musicales complejas y de gran duración o extensión, el oyente no se privaría de escuchar “más” por el hecho de escuchar en el momento, ya que lo importante es *conectar y seguir* el desarrollo de los eventos sonoros en tiempo presente o, si se quiere decir, “real”, así como sintetizar y *cuasi* escuchar, sin sujetarse a una actividad mental consciente de alguna parte de gran duración o extensión identificada con la totalidad de la composición musical. Levinson acepta que es raro que una actividad de este tipo esté *completamente* ausente en la escucha, pero no deja de ver que aún estando presente, su contribución para la comprensión musical, es prácticamente nula.

---

<sup>21</sup> Levinson, *Music in the Moment...* ix.

Escuchar en el momento, significa seguir el desarrollo de los sucesos en tiempo real, dedicarse a una actividad mental *no consciente* de un espectro más amplio que tiene el todo o una porción extensa de la estructura como objeto. Por supuesto, es poco frecuente que una actividad de ese tipo, es decir, una conciencia de una extensión más amplia, esté ausente totalmente, pero el punto es que su contribución a la comprensión básica puede ser nula.<sup>22</sup>

### 1. Puntualizaciones sobre comprensión musical *básica* (CMB)

En primer lugar, como señalé en la introducción de este trabajo, para Levinson, el adjetivo “básica” no sugiere que la comprensión musical es simple, elemental, o rudimentaria, sino que tal comprensión es *esencial* para cualquier aprehensión de la música, es *fundamental* para cualquier comprensión musical adicional, y es *central* para una experiencia musical de cualquier tipo.<sup>23</sup> Aunque la CMB implica un nivel de comprensión sustancialmente adecuado para la mayoría de la música instrumental de tradición occidental, es apropiada, especialmente, para la que se conoce desde Bach a Schönberg, incluyendo Byrd y Shostakovich, la cual se conduce por normas de continuación, progresión, desarrollo, evolución, direccionalidad, o bien, se puede concebir como teleológica.<sup>24</sup>

En segundo lugar, he señalado en los apartados anteriores, *en qué* consiste tener la experiencia de escuchar música de cierta manera y he destacado *cómo es* la experiencia que tiene el receptor para comprender una pieza musical: escuchar fragmento por fragmento y a pequeña escala. Aunado a esto, se han distinguido las habilidades que requiere el oyente de

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*, 29 [la traducción y las cursivas son mías]. Más adelante, cuando se explore las posibilidades de un concatenacionismo calificado, Levinson confirma que dicha conciencia es nula para la CMB.

<sup>23</sup> Levinson no señala cuáles son los *tipos de experiencia musical* que podemos encontrar. En el siguiente capítulo haré algunas sugerencias.

<sup>24</sup> Ésta se considera como música tonal, frente a la música atonal que encuentra su ejemplo más claro en el serialismo y que se podría considerar no teleológica. El problema de la comprensión de la música atonal, así como otros problemas relacionados con ésta, no han sido suficientemente explorados. Aunque el concatenacionismo de Levinson, no excluye la música atonal, no explica de qué manera podría comprenderse o considerarse dentro de la CMB. Debido a que el tema es de mi interés, pero requiere de otras reflexiones, dejo el punto para una investigación futura. Para una reflexión sobre música tonal y atonal *vid.* Kerman, *op. cit.*, cap. 3, 21 y 22, Fubini, *op. cit.*, cap. 16 y Scruton, *The Aesthetics of Music...* cap. 9.

registrar y responder a la música: seguir, reproducir y apreciar. No obstante, falta decir de manera más concreta (pero sin poder revisarlo en una obra particular) *¿qué es* lo que comprendemos?

Levinson se apoya en el argumento de Roger Scuton: “Notes on the Meaning of Music” (1993), para señalar que lo que se denomina comprensión básica de la música concuerda con aquello que sería parte del *significado básico* de la música. Intuitivamente, existen dos aspectos básicos del significado que son los que comprendemos: uno que tiene que ver con las *conexiones* puramente *internas* de la música, su contenido cinético y dinámico; i.e., la música concebida como un proceso tonal. Y otro que tiene que ver con un cariz *expresivo* de la música, su contenido emotivo, dramático y el que transmite movimientos expresivos o gestos, y que está “encarnado” en el proceso tonal (en las dinámicas, texturas, tonos color, etc.), i.e., la música concebida en términos de cuerpo y vida. En este sentido, lo que comprendemos, o lo que una CMB permite asir es, tanto el movimiento musical interno, como la expresión o los rasgos que se han considerado extramusicales. Así la CMB es correlativa al significado musical básico.<sup>25</sup>

En tercer lugar, hemos visto que Levinson asevera que la CMB es *esencial* para cualquier aprehensión de la música; no obstante, no incluye la aprehensión del contenido representacional de la música programática, el registro de un significado social o político que algunas obras musicales poseen, ni el reconocimiento de los principios que gobiernan una pieza y que se revelan por medio de algún proceso analítico.

---

<sup>25</sup> Cfr. Levinson, *Music in the Moment...* 34. Para una reflexión sobre significado musical en relación con comprensión musical y para una puntualización sobre el significado en términos tanto intramusicales, como extramusicales, así como una propuesta del significado para el sujeto individual y colectivo, *vid.* Koopman y Davies, *op. cit.*

## 2. *Qué conocer y cómo conocer*

En las discusiones sobre comprensión musical es común distinguir entre comprensión en el sentido de *qué* conocer y *cómo* conocer para comprender una pieza.<sup>26</sup> La primera consiste en un conocimiento proposicional, e.g., conocer *que* la tónica de la Sinfonía No. 3, Op. 55 “Heroica” de Beethoven está en Mi bemol mayor, etc., mientras que la segunda consiste, más bien, en las habilidades demostrables del oyente: *cómo* ser capaz de escuchar, registrar, identificar “esto o aquello” respecto de una pieza u otra.<sup>27</sup>

La CMB que defiende Levinson, cuyo núcleo es *responder* a la música y cuya base es el fenómeno de *cuasi* escuchar, está más cerca de ser un *cómo* conocer que un *qué* conocer; se trata de *cómo* escuchar o de *cómo* tener experiencia de la música conforme se desarrolla en el tiempo; y esta experiencia pone de manifiesto varias capacidades del oyente: percepción auditiva, reconocimiento e identificación de ciertos rasgos musicales y detección de repeticiones, habilidad de continuar, predecir, etc. Conocer *cómo* la música *va* o “se mueve” es equivalente a conocer *cómo* escucharla, i.e., tener la capacidad de escuchar la música de un cierta manera (más que advertir proposiciones verdaderas sobre la música).<sup>28</sup>

Este punto me parece que es discutible, porque ambos sentidos están interrelacionados: es difícil conocer *cómo* si no parto de conocer *qué*. Siempre partimos de conocer algo o del *qué* de un objeto y la manera de conocerlo o el *cómo* conocerlo está en función de conocer *qué*. Así en la música, por ejemplo, cómo escuchar el “Concierto para Violín No.1” en La

---

<sup>26</sup> Vid. Sephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994), 337-40.

<sup>27</sup> Vid. Levinson, *Music in the Moment...* 30.

<sup>28</sup> Scruton resalta que no se precisa de un acercamiento o de una comprensión científica (que busca verdades) para comprender la música, tampoco se requiere dar explicaciones sobre la música escuchada para mostrar que se ha comprendido; en todo caso, se requiere de una comprensión intencional, la cual intenta no explicar sino dar sentido a lo que escuchamos. Dicha comprensión compromete, por un lado, una intencionalidad hacia el objeto (tono, caracterizado según intensidades, ritmos, melodías, armonías) y, por otro lado, una intencionalidad en tanto participación activa y voluntad respecto de *cómo* escuchamos dichos tonos. Cfr. Scruton, *The Aesthetics of Music...* 93-6. Adelante me detengo un poco en ello (*infra.*, cap III).



menor, Op. 77 de Shostakovich y cómo responder a él (seguirlo, reproducirlo, apreciarlo), requiere de información precisa: de que en el 3er. movimiento, passacaglia: andante, yo encuentre que “aquellos” sonidos que escucho en la melodía son los motivos que suceden al principio y después de la obra, que hay ciertas repeticiones y *leitmotifs* en los que estoy centrando mi atención, etc.

Levinson, que apunta hacia una CMB que se alcanza mediante el “cómo” se escucha una obra, advierte que el “cómo” comprender una pieza conlleva una ambigüedad: (a) la comprensión de un oyente radica en una habilidad adquirida por la experiencia efectiva de estar frente a una pieza musical repetidamente, pero también por la habilidad que posee de escuchar música de cierta manera. Esta comprensión se llama *disposicional* y mucho de la cual, advierte, se encuentra en el oyente en sus cualidades naturales, en tendencias e inclinaciones. Y (b) la comprensión de un oyente puede también ser construida como el ejercicio de una habilidad en tanto la pieza se escucha en el momento y conforme la música se va desarrollando. Levinson llama a ésta comprensión *ocasional* o *fortuita*. “En el primer caso, yo puedo decir, con base en mi experiencia pasada, que comprendo la “Heroica” a pesar de no escucharla ahora mismo; en el segundo caso, yo puedo decir que comprendo la “Heroica”, sólo en tanto la escucho ahora de una manera particular”<sup>29</sup> y conforme se desarrolla temporalmente.

### 3. El lugar de la *conciencia* de la forma musical a gran escala en la CMB

El concatenacionismo propuesto por Levinson se levanta en contra del dogma que la mayoría de los musicólogos defiende: que la función que desempeña la *conciencia* de la estructura

---

<sup>29</sup> Levinson, *Music in the Moment...* 31, [la traducción es mía].

musical a gran escala es indispensable para alcanzar una comprensión musical o, dicho de otro modo, que la *aprehensión consciente* de la forma completa y que el conocimiento de la organización estructural son requisitos para comprender una composición.

En lo que sigue, veremos que el concatenacionismo que nos presenta Levinson es “moderado” o “calificado”: pretende ser menos extremo o radical y *reconocer* que la *organización* de una pieza musical a gran escala, a pesar de que nunca llegue a ser un objeto de percepción en sí mismo, puede afectar de *alguna* manera o tiene algún efecto en la *experiencia* resultante del oyente. Para lo cual examina algunos desafíos que se le presentan al concatenacionismo y explora diversas posibilidades.<sup>30</sup> Sin embargo, como se observará adelante, Levinson se negará a otorgar un lugar excesivamente importante a la *aprehensión intelectual y consciente* de la *forma global o completa* para la comprensión y la apreciación: “Aprender no requiere conciencia de ningún tipo más allá de los confines del *cuasi* escucha [...].<sup>31</sup>”, mientras que en otras obras de arte sí se puede aceptar, en el caso de “una sinfonía tal contemplación [intelectual y consciente de larga escala] es, simplemente, imposible, la obra nunca está ‘ahí’ para ser percibida toda a la vez”.<sup>32</sup>

Volvamos ahora a los desafíos que se le presentan al concatenacionismo moderado o que busca ser menos estrecho ¿Es posible que la conciencia reflexiva de la forma a gran escala influya o afecte la escucha, o enriquezca y facilite la CMB? ¿En qué sentidos? Levinson revisa varias posibilidades.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> En lo que sigue señalaré cuál es su postura al respecto. Para ver ejemplos musicales concretos con apoyo de la partitura, *vid., ibidem.*, 45.

<sup>31</sup> *Ibidem.*, 157, [la traducción es mía].

<sup>32</sup> *Ibidem.*, 163, [la traducción es mía].

<sup>33</sup> *Cfr. Ibidem.*, cap 5.

**a. Primera posibilidad: la conciencia de las relaciones a gran escala**

¿En qué sentido, tener conciencia de las *relaciones a gran escala* puede proporcionar comprensión? Aprender las *relaciones a gran escala* ( semejanza, identidad, balance, contraste) constituye solamente una *parte* de la estructura musical de la pieza, pero no la pieza *per se*. Un oyente no comprende lo que una pieza musical *es*, sino que comprende *algo* sobre su construcción; así, tener conciencia de las *relaciones a gran escala* podría proporcionar comprensión solo de *una parte* de la pieza musical: de cómo opera o procede y de cómo está integrada.<sup>34</sup>

Levinson advierte una distinción entre comprender una pieza en un nivel *primario* y en la *experiencia*, y comprender la estructura de una pieza, en un nivel *secundario* y *estructural*. Para sostener tal distinción, encuentra que hay ciertos rasgos estéticos (unidad y expresividad) que tienen las obras y a los cuales el receptor tiene acceso sin que sea necesario tener conciencia sobre las *relaciones a gran escala* o entre las partes distantes de la obra.<sup>35</sup>

(i) Respecto de la unidad, Levinson defiende la idea de que el oyente puede seguir las partes en el presente y conectarlas con las partes precedentes en una unidad orgánica. Percibir esta “unidad” involucra una absorción, por parte del oyente, en la sustancia sonora de la obra.<sup>36</sup> Este sentido, la unidad (o mismidad en la diferencia) se alcanza *sin* pensamiento relacional o conceptual o sin tener que hacer comparaciones técnicas explícitas; el oyente no tiene que ser consciente de las relaciones abstractas que contiene tal secuencia musical. La experiencia de unidad, puede tenerse conforme la pieza procede o “avanza” (en su desarrollo), sin necesidad de que el oyente aprehenda intelectualmente las partes separadas más extensas

---

<sup>34</sup> Cfr., *ibidem.*, 54-5.

<sup>35</sup> Cfr., *ibidem.*, 58.

<sup>36</sup> Cfr., *ibidem.*, 133.

(o de mayor duración) y sin que tenga una concepción explícita de la composición completa o a gran escala.<sup>37</sup>

(ii) Respecto de la expresividad, Levinson destaca que el oyente siente un placer que no es causado por las relaciones musicales *per se*, sino por la habilidad creativa del compositor que ha construido una obra de manera tan ingeniosa que podemos detectarla y disfrutarla. Levinson distingue entre un placer de primer orden que se da por la *expresividad* de un pasaje o por su “movimiento”, y un placer de segundo orden que se deriva de aprehender “explícitamente” la *relación* que un pasaje tiene con otro anterior, y que, en alguna medida, demuestra por qué se escucha de tal modo.<sup>38</sup>

Al respecto, Levinson muestra en *Music in the Moment* que existe una diferencia entre un placer *intelectual* que surge de saber cómo operan o funcionan las cosas y un placer propiamente *estético* que surge de *contemplar* las bases estructurales, mediante los *efectos* que resultan de la experiencia. En este punto, me parece pertinente mencionar que en “What is Aesthetic Pleasure?” en *The Pleasures of Aesthetics*, Levinson propone la siguiente caracterización acerca del placer estético: “el placer que sentimos hacia un objeto es estético cuando deriva de la *aprehensión* y de la *reflexión* del carácter individual y del contenido de un

---

<sup>37</sup> Los tipos de unidad en música que pueden percibirse son: (a) la unidad en la partitura: meras repeticiones o semejanzas demostrables en la partitura; (b) la estructura monotemática: repeticiones o semejanzas escuchables mediante una atención normal; (c) la unidad o coherencia fenomenológica: un sentido de unificación o ligazón que se transmite y que involucra organicidad en cualquier punto. *Vid. Ibidem.*, 61. Para algunos ejemplos musicales sobre esto, *vid. Kerman, op. cit.*, 21-41. Y sobre unidad y coherencia, *vid. William Benjamin, “Music Through a Narrow Aperture: a Qualified Defense of Concatenacionism”, Revue Internationale de Philosophie*, vol. 60, no. 238 (2006): 515-22.

<sup>38</sup> *Cfr., ibidem.*, 61. Aunque no desarrollo este punto, adelante menciono que puede ser discutible (*infra.*, cap. III). Levinson no reflexiona más sobre la expresividad en *Music in the Moment*; sin embargo, es un tema recurrente en otros libros, tales como *The Pleasures of Aesthetics, Contemplating Art*, así como en otros ensayos publicados en revistas especializadas de filosofía (ver bibliografía anexa). Levinson sostiene que un pasaje musical expresa una emoción, si y sólo si se escucha que la expresión de esa emoción proviene de un personaje imaginario.

objeto, ambos por el objeto mismo y en relación con la base estructural en la cual descansa”.<sup>39</sup> Esto es, apreciar algo estéticamente es atender a sus *formas, cualidades y significados* por lo que éstos mismos son, así como atender a sus interrelaciones, pero también implica atender a la *manera* en la cual tales cosas (formas, cualidades y significados) emergen desde un conjunto particular de rasgos perceptivos de bajo nivel que definen al objeto en un plano no estético. Dicho de otro modo, aprehendemos el carácter y el contenido de una obra de arte (incluyendo sus propiedades formales, estéticas, expresivas, de representación, semánticas y simbólicas) no como un objeto cuyo valor depende del mercado (o de la oferta y la demanda), sino más bien anclado *en* y estimulado *desde* la estructura específica que lo constituye en un nivel perceptivo primario.<sup>40</sup>

Aunque Levinson insiste en *Music in the Moment* en destacar la distinción entre un interés y un placer *estético*, por un lado, y un placer intelectual, por otro lado; a mi consideración, la expresividad y el placer que proporciona la música no son independientes de las respuestas afectivas del oyente, sino que puede combinarse con una recepción reflexiva. Tal como señalé antes (*supra.*, p.27), CE involucra un vínculo *cognitivo-afectivo*, y tal como lo advierte Levinson en *The Pleasures of Aesthetics*:

Los placeres estéticos siempre involucran una apreciación de contenidos en relación con el medio por el cual algo se expresa o se respalda, entonces, aunque necesariamente se involucre pensamiento de algún tipo, éstos no se colapsan automáticamente en puros placeres intelectuales, en los cuales la satisfacción está fundamentada en la adquisición de conocimiento como tal, para ellos mismos, independientemente de cómo están transmitidos [...] El placer estético en las obras de arte es típicamente una relación de múltiples niveles, involucra reflexión no sólo sobre las apariencias *per se* sino sobre la constitución de tales apariencias y sobre la interrelación entre las percepciones del más alto orden y las del más bajo orden.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics...* 6, [la traducción es mía].

<sup>40</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>41</sup> *Idem.*, 8, [la traducción es mía].

Este punto podría dar cuenta de que CE o la comprensión que se alcanza en la experiencia, o la CMB que Levinson defiende, no está completamente separada de CA, o bien, que no son excluyentes como yo propongo (*infra.*, cap. III).

Lo que es llamativo, pero se puede elucidar sin dificultad, es que, en *Music in the Moment* para Levinson, el placer intelectual no es esencial para la CMB o es relativamente “menor” en comparación con el placer inherente a la CMB en sí misma.

La satisfacción derivada de la expresividad de un pasaje o de la precipitación de “movimiento”, por ejemplo, es, con seguridad, más central para la escucha musical que la satisfacción que se deriva de aprehender *explícitamente* una relación de pasajes que descansa en un pasaje anterior y que en parte explica *por qué* el pasaje suena de tal manera. Empíricamente, tales placeres de segundo orden [o intelectuales] se muestran considerablemente menos intensos que los placeres de primer orden [o estéticos] que surgen de la aprehensión de la sustancia musical misma.<sup>42</sup>

Pero esta designación “intelectual” la utiliza el autor para separar CA de CE, apostando por lo vívido como opuesto a lo intelectual; sin embargo, si aceptamos, como él dice, que la CMB se adquiere en la experiencia y no mediante la conciencia intelectual o el análisis de la estructura formal, o de la partitura o de su composición técnica, no debemos dejar de observar: (a) que la experiencia de escuchar de manera concatenacionista es siempre estética, y que el placer que se deriva de una obra de arte musical, es estético cuando independientemente de los aspectos que atendemos, sean psicológicos, políticos, etc., existe una atención a la relación entre contenido y forma, entre lo que una obra representa, expresa o sugiere y sus significados formales.<sup>43</sup> Y (b) que si él delimita o distingue entre lo intelectual, el análisis y la conciencia frente a la experiencia, no quiere decir que deje de reconocer la importancia de la reflexión (tal como lo hace en *The Pleasures of Aesthetics*) sobre la música, lo que le preocupa es que la

---

<sup>42</sup> Jerrold Levinson, *Music in the Moment...*, 61, [las itálicas, las comillas y la traducción son mías].

<sup>43</sup> *Vid.*, *Ibidem.*, 10.

conciencia y la disposición analítica de la forma a gran escala se considere condición necesaria y suficiente para comprender la música (tal como lo sugieren los musicólogos).

En síntesis, para Levinson, (1) no es importante la conciencia de relaciones a gran escala para alcanzar una CMB; (2) no es indispensable la conciencia de gran duración para aprehender una cualidad estética tal como la unidad o la coherencia; (3) el placer que se deriva de un reconocimiento consciente de las relaciones estructurales es de un orden diferente al placer obtenido por la CMB (pero éste no cancela el placer de la forma siempre que se atienda a ella en partes o de manera concatenacionista o, como señalé, sin conciencia de la forma a gran escala).

**b. Segunda posibilidad: la conciencia de un patrón formal o un tipo estructural**

Levinson se pregunta si la conciencia de patrones como forma sonata, fuga, variaciones, rondo, etc., pueden afectar la experiencia del fragmento que está escuchado en el momento, modificando su percepción, carácter, interés o grado de conexión con sus alrededores, o afectar la CMB<sup>44</sup> ¿Cómo contribuye la conciencia de la forma sonata para la CMB?, ¿de qué manera se tendría que escuchar para alcanzar una CMB? Levinson destaca una diferencia que existe entre escuchar una forma sonata en (i) sentido *intelectual*, y escucharla en (ii) sentido meramente *perceptivo*.

Escuchar una forma sonata, en sentido *intelectual*, consiste en una activación del conocimiento; el receptor se dirige a *qué conocer* e involucra el uso ciertos “conceptos” en relación con percepciones actuales, es decir, una organización consciente de lo que el receptor va percibiendo bajo ciertas categorías: e.g., exposición, puente, modulación, tema,

---

<sup>44</sup> Para una explicación sobre la distinción de estas formas, *vid.*, Levinson, *Music in the Moment...* 87-106 y Kerman, *op. cit.*, 39-44.

recapitulación, y aplicándolas apropiadamente a los sucesos musicales que se van desarrollando (*supra.* ap. B, subap. 2).<sup>45</sup>

Escuchar una forma sonata, en sentido *perceptivo*, no involucra un pensamiento consciente ni una categorización, sino una *disposición* para registrar y responder a la progresión musical “de cierta manera”. Escuchar piezas en forma sonata, en este sentido, sería un aspecto de la CMB, el cual está caracterizado porque el oyente obedece a ciertas reacciones respecto de lo sucede en la pieza, e.g., una *reacción de sorpresa* cuando una recapitulación debidamente estructurada y preparada armónicamente llega a ser inefectiva al presentarse (independientemente de los conceptos implícitos que están en la mente o en el pensamiento del oyente). “La escucha que involucra percepción, no es un asunto de conocimiento proposicional, sino más bien de tener experiencia de la música de cierta manera: la activación de un modo de conocer *cómo*”.<sup>46</sup> Es una especie de “internalización” no conceptual, que no presupone una aprehensión abstracta de la forma sonata (u otras), es un *modo* de conocer y sentir *cómo* se presenta una convergencia y/o una divergencia en la sonata, que se adquiere a través de haber escuchado muchas veces y muchos ejemplos e interpretaciones de formas sonata hasta alcanzar una familiarización con ellas.

Levinson reconoce que un oyente puede tener la categoría conceptual de la forma sonata y llevarla consigo en su escucha; puede identificar las secciones que la constituyen (conforme empieza y hasta que concluye) y etiquetar los cambios de tono conforme suceden, *sin escucharla perceptivamente* como una forma sonata, es decir, como se dijo antes, con cierta disposición y sin tener “internalizado” ningún repertorio de respuestas, derivado de la experiencia pasada de haber escuchado con atención minuciosa otros tantos movimientos de

---

<sup>45</sup> Cfr., *Ibidem.*, Levinson, 72.

<sup>46</sup> *Idem.*, [la traducción es mía]



forma sonata.<sup>47</sup> Este punto es discutible y lo atenderé en mi argumento a favor de tres propuestas para la comprensión musical. Ente otras cosas, trataré de dar cuenta ¿Por qué la escucha en sentido intelectual excluiría, para Levinson, el modo de conocer cómo se presenta la forma sonata?, ¿por qué una escucha perceptiva excluiría la categorización de la forma sonata? Y ¿cómo creo que podrán integrarse? (*infra.*, cap. III).

Entonces, ¿una conciencia explícita de un patrón formal o tipo estructural, como una forma sonata, es requisito para una escucha comprensiva o para obtener una CMB? Para Levinson, la experiencia de comprender un movimiento de forma sonata no necesita que el oyente esté consciente de cuándo sucede el inicio del desarrollo, o el inicio de la recapitulación (como sí puede advertirse en la partitura), tampoco necesita comparar la recapitulación con la exposición mientras escucha la recapitulación, ni requiere considerar la simetría del movimiento como una totalidad con su patrón ABA' manifiesto (exposición, desarrollo, recapitulación). Más bien, señala Levinson, de lo que se trata es de experimentar "localmente" una conexión coherente: uno escucha con comprensión cuando aprehende y responde apropiadamente a *cada parte* conforme una frase (de 4 a 8 compases) va transcurriendo, y cuando uno es capaz de conectar sus partes (más cercanas) en una unidad *cuasi* escuchable (lo que implica ya una CMB).<sup>48</sup>

En síntesis, Levinson no observa de qué modo la conciencia de un patrón formal o un tipo estructural, pueda afectar o enriquecer la comprensión musical, pues, según él, no agrega nada a la percepción auditiva, ni al placer del receptor. Entonces, (1) la experiencia de

---

<sup>47</sup> Cfr., *Ibidem.*, 73 y para advertirlo en ejemplos concretos siguiendo partituras *vid.*, 73-80. En este punto, Levinson destaca la distinción entre (a) escuchar una forma sonata con conciencia reflexiva del modo en que la música está organizada, ser capaz de decir y explicar qué pieza era pero sin haberla escuchado en "realidad" (sin haber tenido la experiencia), y (b) escuchar una forma sonata sin ser capaz de describir lo escuchado pero habiendo percibido la forma sonata, gracias a que ha escuchado constante y repetidamente otras piezas en forma sonata.

<sup>48</sup> Cfr. *Ibidem.*, 79-88.

coherencia local, se posibilita sin ninguna conciencia de la forma sonata *per se* o de otra forma musical; y (2) la estructura que el receptor atento aprehende y retiene inconscientemente, es suficiente para sentir placer y percibir auditiva y correctamente una pieza musical.

### c. Tercera posibilidad: la conciencia de gran escala y la *coherencia* de una sucesión

¿La conciencia reflexiva de las relaciones a gran escala puede afectar nuestra percepción de la *coherencia* o *efectividad* de una sucesión dada de fragmento a fragmento, o la transición de una parte a otra? Levinson asegura que no existen otros elementos más para una CMB, que escuchar pequeñas escalas, conexiones y correlaciones *cuasi* escuchables. Levinson considera que el receptor advierte las transiciones *coherentemente* sin necesidad de tener una conciencia reflexiva explícita de su lugar en una estructura global.<sup>49</sup> “Una aprehensión auditiva de gran duración está contraindicada por la naturaleza temporal que despliega la música y es innecesaria, en cualquier caso, para la apreciación básica de la música”.<sup>50</sup> Incluso, (tomando como ejemplo “Romeo y Julieta” de Tchaikovsky) cree que en cierto tipo de relaciones a gran escala, atendidas intelectualmente, podría disminuir la percepción de coherencia en una transición particular, ya que si el receptor atiende constantemente a los rasgos de la arquitectura musical (global), pierde la atención de otros rasgos que se encuentran a pequeña escala en la sucesión de sonidos musicales:

Podría pensarse que esta transición [los acordes *piannisimos* y el *glissando* del arpa que se apaga lentamente, la marcha del tema que comienza con el *pizzicato* en las cuerdas y cuyo ‘destino’ son los alientos en una parte de “Romeo y Julieta”,<sup>51</sup>] sería más efectiva, -más apta y convincente- si se

<sup>49</sup> Una transición es como una “bisagra” de breve duración (o pocas unidades de tiempo) y en la cual ocurre una sucesión de un fragmento (musicalmente homogéneo) a otro; los fragmentos son distintos rítmica, melódica, y/o armónicamente. La coherencia de transición se puede advertir como una percepción especial de fragmentos individuales, si se consideran tales transiciones como fragmentos aprehendidos en el momento en que suceden. Para una reflexión sobre ejemplos de transiciones en una obra concreta *vid., ibidem.*, 111-6.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, 130, [la traducción es mía].

<sup>51</sup> *Vid., ibidem* partitura y revisión detallada de la obra, 115.

encuentra acompañada de una recolección consciente de la presentación en la apertura del tema, treinta compases anteriores [...]. Pero yo pienso que la experiencia no ratifica tal punto de vista. La transición se siente como perfectamente satisfecha sin que involucre ningún tipo de reflexión explícita.<sup>52</sup> [...] Dado cierto tipo de relaciones de gran escala atendidas reflexivamente, es probable, de hecho, que disminuya la coherencia percibida de una transición particular, ya que atender a los rasgos de la arquitectura musical frecuentemente, si no siempre, implica una pérdida de atención a los rasgos de pequeña escala que actualmente [o en el momento] pasan por el entramado musical.<sup>53</sup>

Un caso excepcional, donde la conciencia arquitectónica (aplicada a una escucha repetida e informada del estilo de la obra) podría ser suficiente para ayudar a que se lograra una CMB (en la capacidad de *cuasi* escuchar una composición, progresivamente, de principio a fin), se daría si la *coherencia* auditiva de una composición, no ha sido aún alcanzada en la experiencia perceptiva de un oyente.

En este sentido, la conciencia reflexiva de la forma a gran escala podría, antes o en el momento de escuchar, facilitar su logro (o captación). En síntesis, es plausible que la conciencia sobre la forma a gran escala, deliberadamente invocada, pudiera permitir al receptor *escuchar de cierta manera* o enfocarse en una manera particular, momento por momento, para asir la *coherencia* que está presente en la progresión musical.<sup>54</sup>

Ahora bien, hasta aquí entonces, de acuerdo con Levinson, una conciencia reflexiva de las relaciones a gran escala, de un patrón formal, o de las formas globales a un nivel “largamente espacial”, como las especificadas en a, b y c, no son esenciales para alcanzar una CMB. Tampoco se mostró que una vez que se alcanza la CMB, tal conciencia desempeñe una función signficante en el enriquecimiento, tanto de la percepción de partes individuales, como de la percepción de la coherencia de transiciones individuales, o de parte por parte.

<sup>52</sup> *Ibidem.*, 118 [la traducción es mía].

<sup>53</sup> *Ibidem.*, 121 [la traducción es mía].

<sup>54</sup> *Cfr.*, *ibidem.*, 118-22.

**d. Cuarta posibilidad: la conciencia de gran escala y la *facilitación auditiva***

¿Puede la conciencia reflexiva de las relaciones a gran escala, tanto previa o durante la escucha, *facilitar o incrementar* la experiencia de *cuasi* escucha; i.e., la síntesis auditiva de la música a un nivel local? Levinson sostiene que ni la conciencia que lleva consigo descripciones técnicas, ni la conciencia que conlleva una conceptualización analítica de los rasgos musicales, incluso, a pequeña escala, pueden facilitar nuestra aprehensión auditiva de tales rasgos; por ende, tampoco puede facilitar nuestra experiencia de *cuasi* escuchar. De tal suerte, no es necesaria una conciencia reflexiva como éstas, para escuchar, sentir y registrar la música o, dicho con otras palabras, para aprehender los tonos en la progresión musical; e.g., el oyente no necesita saber que hay clarinetes y bajos en la apertura de la exposición de *Romeo y Julieta*, para *registrar* su combinación específica de timbres y *sentir* una identidad “parcial” que resulta de la combinación de clarinetes y flautas que sigue a continuación.<sup>55</sup>

En todo caso, las descripciones técnicas o las conceptualizaciones podrían servir para *enfocar nuestra atención* en escuchar ciertos aspectos que, en la progresión de los pasajes musicales, se nos escapan auditivamente; e.g., mantener en la mente que cierto pasaje contiene un *canon* a distancia (de una unidad de tiempo entre la voz más alta y la más baja), puede ayudar a *atender* acústicamente algo y a escuchar momento por momento algo más del entramado musical. En este punto, Levinson acepta como caso convincente que la conciencia de gran escala puede facilitar el logro de la CMB o la síntesis auditiva. Esta *facilitación auditiva* (como Levinson la llama), sólo proporciona una herramienta de atención, pero no lo acepta como un prerrequisito o una condición *sine qua non* de la síntesis auditiva.

---

<sup>55</sup> Cfr., *ibidem.*, 123-4.

**e. Quinta posibilidad: la conciencia de gran escala y la *aprehensión de propiedades estéticas***

¿Se requiere tener conciencia de ciertos aspectos de la forma a gran escala para *aprehender* ciertas *propiedades estéticas* de la música? Levinson considera que la gran parte del contenido estético de una obra musical (su dimensión expresiva) reside en sus *partes individuales* y en la sucesión de dichas partes. La base de la expresividad musical que es la expresividad de partes individuales, es accesible para el oyente que escucha con atención en el momento presente y se apoya en *cuasi* escuchar una pieza musical.<sup>56</sup> No obstante, reconoce, primero, que existen propiedades estéticas que parecen requerir una conciencia de duración más amplia que la que permite el concatenacionismo: el “esplendor” o la “magnificencia” que se manifiesta, por ejemplo, en el contrapunto final de la Sinfonía Júpiter de Mozart, y que puede estar relacionado con una impresión de incremento de “riqueza” conforme la composición sucede o los fragmentos más tempranos enriquecen, progresivamente, a los posteriores.<sup>57</sup> Y cuando dichos fragmentos son, finalmente, alcanzados por el oído, parece incrementarse de repente, y vigorosamente, el interés en la música.

En síntesis, Levinson cree que la conciencia de la forma y las relaciones a gran escala no desempeña una función importante en la *aprehensión* de las propiedades estéticas de la música<sup>58</sup> o, en todo caso, mínima o ligeramente porque, por un lado, la parte más expresiva de una pieza está contenida en sus partes individuales; y por otro lado, la mayoría de esa expresividad está “encarnada” de modo tal que las relaciones entre pasajes distantes, aún

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*, 132.

<sup>57</sup> Para un análisis de la partitura de esta sinfonía, *vid.*, *Ibidem.*, 134-6. Scruton en *The Aesthetics of Music...* 212-4 pone como ejemplo el final de ésta para mostrar, en la partitura, que el factor decisivo para comprender es la experiencia misma, y que intelectualizar la estructura no es suficiente para alcanzar la comprensión de la pieza (tal como Levinson acepta).

<sup>58</sup> Es llamativo que no menciona ni explica cuáles son otras propiedades estéticas de la música.

cuando contribuyen causalmente a su expresividad, no necesitan ser explícitamente atendidos por el oyente.<sup>59</sup>

**(f) Sexta posibilidad: la conciencia de gran escala y un placer *intelectual***

Un desafío innegable para la perspectiva concatenacionista, es el hecho de que la música, en virtud de su estructura formal a gran escala, provee muchas oportunidades para sentir un *placer intelectual* cuando dicha estructura es reconocida y se hace explícita como objeto de contemplación. Además de las funciones que pudieran atribuírsele (en la aprehensión de transiciones, en la facilitación de la síntesis auditiva, en proporcionar un acceso al contenido expresivo), la conciencia de la forma a gran escala puede, plausiblemente para Levinson, mantener su propio placer, distinto del placer generado al seguir una progresión momento por momento y parte por parte, y de disfrutar así la expresividad que emerge también en la percepción de fragmentos.<sup>60</sup>

Este punto me parece sustancial para la propia plausibilidad del concatenacionismo “calificado” o “moderado”, pues se está considerando una distinción en los resultados que dependen de dos aproximaciones a la música distintas: una intelectual y otra no intelectual. No obstante, habría que reflexionar qué tipo de placer conlleva la segunda: ¿significa que se refiere a un placer estético que descarta la posibilidad de obtener una satisfacción intelectual?, ¿por qué estas aproximaciones serían excluyes (si como ya señalé, dicho placer conlleva también reflexión y conocimiento? En lo que sigue, me aproximo a la primera pregunta, en la

---

<sup>59</sup> Para una reflexión sobre diferentes expresividades en partituras de obras concretas, *vid.*, Levinson, *Music in the Moment*, 146-7.

<sup>60</sup> Como señalé en el capítulo I, a pesar de haber investigado sobre el tema de la expresión y encontrar que es uno de los problemas que actualmente se encuentran en discusión (junto con el criterio de representación y el de comprensión), escogí profundizar sobre la comprensión.

segunda me detendré en el siguiente capítulo. Por ahora veamos qué camino toma el concatenacionismo ante lo anterior.

Levinson reconoce la posibilidad de que se derive un *placer* de tipo *intelectual* a partir del estudio de una partitura en el acto de escuchar una pieza musical, y considera que lo que se puede obtener de este estudio, es la habilidad de percibir y conocer la naturaleza de la estructura a pequeña escala y la base técnica de los efectos locales. A partir del estudio de la partitura antes de escuchar, también se podría derivar un placer intelectual sutilmente diferente, pues estaría fundado en el *descubrimiento* de cómo un mecanismo o recurso con el cual uno está auditiva familiarizado, se encuentra ya anotado.<sup>61</sup> Por las razones señaladas en a, b, c, d, e, f, Levinson concluye que el placer derivado de la conciencia reflexiva del patrón o de las relaciones formales de alguna pieza musical a gran escala, no es comparable con aquel placer que se obtiene de atender la pieza mediante una *percepción comprensiva*, es decir, siguiendo una compleja red de frases musicales, conectando sus partes, atendiendo a ellas, una por una y en el presente, en una síntesis auditiva sucesiva.

En síntesis, el concatenacionismo advierte que el placer intelectual en la aprehensión de la forma a gran escala, (1) es innecesario para alcanzar la CMB porque no sólo es de un tipo diferente, ya que su satisfacción se obtiene en la adquisición de conocimiento técnico y estrictamente estructural, sino que está dirigido a un objeto distinto del que se enfoca la CMB como CE (pues el “objeto” al que se dirige ésta, es la obra de *arte* musical que no requiere de un razonamiento ni de mostrar una evidencia, tal como CA se dirige al “objeto” como un fenómeno sonoro de análisis y de explicación); y (2) que no es comparable con el placer generado en la experiencia de escuchar, el cual, desde luego, involucra una reflexión no de la

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*, 148-50.

forma *per se* sino de la constitución de la misma: tanto de nota por nota y momento por momento, como de la interacción de las notas individuales (que escuchamos de manera concatenacionista) con el contenido expresivo considerado como propiedad de la música misma. Este contenido se advierte en sus dinámicas, timbres, texturas, tonos color, etc., pero también “se percibe como si fuera la expresión de alguna persona y de sus estados mentales, lo que ineludiblemente evoca emociones en el oyente y lo estimula a imaginar sentimientos”.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Jerrold Levinson, “Artistic Expression” en E. Craig ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, (Londres: Routledge, 2006), 1. No me detengo en este trabajo en esta tesis de Levinson, para ello *vid.*, también Jerrold Levinson, “Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression”, *Contemplating Art*, (NY: Oxford University Press, 2006) y “Emotion in Response to Art”, en E. Craig ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Londres: Routledge, 1997).



### CAPÍTULO III.

#### PROPUESTAS PARA UNA COMPRENSIÓN MUSICAL EN LA EXPERIENCIA DE ESCUCHAR MÚSICA

Hemos visto que el criterio de comprensión musical que Jerrold Levinson utiliza para definir su noción es denominado *concatenacionismo*, el cual implica que comprender la música básicamente consiste en aprehender fragmentos o partes individuales de una pieza musical y sus progresiones inmediatas, fragmento por fragmento, momento por momento o a pequeña escala.

El argumento principal que Levinson defiende en *Music in the Moment* (1997a) es que una comprensión musical básica (CMB) se alcanza en la experiencia de escuchar música de cierta manera; i.e., en partes individuales y en el momento presente, el único factor que se requiere es el acto de escuchar, el cual se fundamenta suficientemente cuando, en la exposición y la repetición de una pieza dada, el receptor responde a la música; concretamente, cuando sigue, reproduce y aprecia la obra en su singularidad. Con este argumento, Levinson se levanta (en aras de defender la comprensión del receptor “común” u “ordinario”) en contra de las posturas que promueven una comprensión intelectual y analítica de la música que todo oído entrenado puede alcanzar, o una comprensión en términos de conceptos teóricos, según esquemas formales y diagramas arquitectónicos o representaciones sinópticas y espaciales.

Hemos visto también que la conciencia ya sea de (a) las relaciones a gran escala, (b) de un patrón formal (como, por ejemplo, la forma sonata) o (c) de la coherencia de sucesión, no es esencial para alcanzar una CMB. También hemos observado que, para Levinson, la conciencia de las relaciones a gran escala puede facilitar (d) sólo ligeramente, la síntesis auditiva o el *cuasi* escucha de una pieza musical, (e) la percepción de propiedades estéticas

como el esplendor y la magnificencia, (f) y generar un placer intelectual distinto del que se siente en la mera experiencia de escuchar de manera concatenacionista.

A pesar de la naturaleza del concatenacionismo, presentado como una manera estricta de escuchar música, estas posibilidades que Levinson explora tienen como fin mostrar una apertura al papel que pudiera desempeñar la conciencia de la forma arquitectónica en la comprensión musical. El interés de Levinson al hacerlo es, como mencioné, presentar un concatenacionismo moderado, menos estrecho o radical, abriéndose a la reflexión sobre la posibilidad de que la conciencia pudiera enriquecer o facilitar la escucha concatenacionista. Pero aunque quiere extender su postura y presentar un concatenacionismo, como él denomina, “calificado”, llega a la conclusión de que la conciencia de la arquitectura musical sólo contribuye o participa ligeramente en la comprensión musical.

Las cuatro primeras posibilidades que Levinson explora, como se puede observar, se enfocan en la posible contribución de la conciencia de la forma arquitectónica para llegar a la CMB. Las dos últimas se enfocan hacia la función que desempeña dicha conciencia en la comprensión musical (en general o) más allá de la CMB que él propone.<sup>1</sup>

Dado lo anterior, así como lo expuesto en el capítulo II, podemos observar que la noción de comprensión que Levinson ofrece, está íntimamente engarzada con la noción de apreciación musical: utiliza ambos términos (a veces indistintamente) ya que concibe la apreciación como una forma de comprensión. Para él, la comprensión musical consiste en *percibir* el significado de una pieza musical, *concebir*, *acceder* y *penetrar* en la música de manera concatenacionista, sin pretender englobarla, abarcarla o rodearla por todas partes para

---

<sup>1</sup> Levinson, en “Reply to Commentaries on *Music in the Moment*”..., 487, reconoce que esto podría haber sido más claro en su libro. En cualquier caso, muestra que, a pesar de las resistencias sobre el mismo, estas dos posibilidades son potenciales para considerar un concatenacionismo calificado.

acceder a su totalidad. Y el término apreciación significa, para él, tanto *percibir* ciertos tonos o *aprehender* (i.e., prender, coger, atrapar o conocer con los sentidos la intensidad o la duración de) las notas y los fragmentos musicales a pequeña escala, como *valorar* y *estimar* las partes musicales que constituyen la obra de arte.<sup>2</sup> Esto es, si uno, como receptor, aprecia un pasaje musical, significa que percibe y registra directamente su carácter (o que tiene una experiencia personal inmediata del mismo), a la vez que lo valora, lo disfruta y lo estima; en otras palabras, uno encuentra su valor en tanto lo percibe y lo comprende básicamente.<sup>3</sup>

Ahora bien, para presentar mis propuestas sobre comprensión musical, en el presente capítulo partiré de la tesis que ofrece Levinson: que para comprender la música no se precisa que el oyente tenga un oído entrenado, que cuente con una conciencia de la forma o la estructura musical a gran escala, tampoco es necesario un conocimiento previo en la materia ni tener la capacidad de analizar, categorizar y describir articuladamente lo que escucha; lo único que se requiere es tener la *experiencia* de escuchar de manera concatenacionista: en el

---

<sup>2</sup> Sobre esta noción, *vid.* Lydia Goehr, *op. cit.* En diálogo por correo electrónico con Jerrold Levinson, confirmó que en *Music in the Moment* su pretensión principal es la experiencia de escuchar de manera concatenacionista, es decir *cómo* escuchamos para comprender la música (sep-oct, 2007).

<sup>3</sup> Ya Roger Scuton en *The Aesthetics of Music* y en *Art and Imagination*, sugiere un matrimonio entre comprensión y apreciación y sigue a Wittgenstein al respecto. La comprensión y la apreciación no pueden estar divorciadas, porque para comprender una obra de arte ésta tiene que ser escuchada, leída o vista con cierta apreciación y disfrute. Así, reconocer una propiedad musical como el ritmo o cierta cualidad del ritmo es inseparable de tener la experiencia de escuchar dicha cualidad en el ritmo. Una postura que pone en duda el matrimonio entre comprensión y apreciación en música de manera generalizada se encuentra en Stephen Davies, *op. cit.*, 6-7: dependiendo de las propiedades de la obra se alcanza una comprensión y una apreciación mayor o menor, puesto que algunas piezas son muy sofisticadas, complejas, extensas y están llenas de alusiones sutiles, ironías, citas, etc. Mientras que otras son cortas, simples, “claras o transparentes”, con las cuales uno no puede esperar aprehender o apreciar más profundamente la pieza que aquello que nos proporciona en su escucha inicial. Las primeras no agotan sus posibilidades, tan pronto como el oyente regrese a escucharlas encontrará significados más profundos en la obra, por ejemplo, en “El arte de la fuga” de Bach, un oyente sin habilidades o entrenamiento podría encontrar poco para comprender y disfrutar: aunque se sintiera frente a algo grandioso, para Davies, no podría comprender o “entrar” a la obra. Por otro lado, un oyente que comprende podría encontrar que la comprensión no siempre produce apreciación: éste podría encontrar que la obra que alguien le sugirió es interesante, pero no la encuentra lo suficientemente “buena” o “atractiva” para invertir el esfuerzo que demanda escuchar. Davies, no le concede a todo oyente la misma capacidad, pues señala que no es coincidencia que el disfrute y la apreciación vayan de la mano con aquellos que tienen la comprensión más refinada, ya que la música es, frecuentemente, creada y desarrollada de manera muy compleja, de modo que sólo cuando se logra comprender, llega a ser un objeto de asombro y disfrute.

momento presente, en partes individuales o a pequeña escala, así como poseer la habilidad y la disposición para responder a lo que se escucha.

A partir del argumento de Levinson se pueden advertir dos problemas principales para reflexionar: su noción de comprensión musical y el concatenacionismo como manera de escuchar. Estos problemas me conducen a indagar: ¿No es un poco estrecha o restrictiva la noción de comprensión musical que utiliza? ¿Funciona el concatenacionismo como manera de escuchar la música para comprender de otras maneras? Mostraré que en líneas generales el argumento de Levinson me parece convincente y considero que proporciona razones suficientes para que aceptemos su propuesta concatenacionista; sin embargo, pienso que la escucha concatenacionista puede ser válida y aplicable, no sólo para una CMB como él la define, sino también para una comprensión musical que pretende alcanzarse mediante el análisis y la conciencia de la forma musical. Asimismo, daré cuenta de que su noción de comprensión musical es restrictiva (como también lo es la que defienden los musicólogos), razón por la cual propongo mostrar que es preciso reconocer una noción de comprensión musical más amplia, que contenga matices y consideraciones que se apliquen a toda comprensión musical independientemente de la manera en que nos aproximemos a ella, pero sobretodo que se ajuste a la CMB que Levinson ofrece.

A reserva de proporcionar suficientes razones sobre mis propuestas en este capítulo, anticipo, a grandes rasgos, mis propuestas: (1) propongo buscar una acepción de comprensión que se ajuste a la que Levinson ofrece y que denomina *comprensión musical básica*. A mi consideración, es preciso explicitar una acepción que connote una correspondencia entre la experiencia de escuchar y nuestra capacidad mental perceptiva o aprehensiva como receptores, o bien, una comprensión que haga referencia a significaciones y sentidos de vivencias o

experiencias, tal como el término alemán *Verstehen* acuña, frente a la comprensión que se obtiene mediante un método científico o aquella que apunta hacia el análisis, el conocimiento y la conciencia para comprender un fenómeno.

En la tónica de buscar la acepción que mejor se ajuste a la noción de comprensión musical básica de Levinson, otra propuesta que ofrezco es advertir la posibilidad de que la comprensión alcanzada mediante análisis y la comprensión obtenida a través de la experiencia pueden ser complementarias y no necesariamente excluyentes. Si aceptamos (a) que como parte de las habilidades mentales que posee el oyente se encuentran las que defienden los musicólogos (e.g., categorización, conceptualización, evaluación analítica) y que no por ello y por ejercitarlas dejaríamos de tener una experiencia de escuchar música de manera concatenacionista, sino que, simplemente, como receptores, a base de escuchar una pieza, tenemos no sólo la experiencia, sino la capacidad mental que usamos en el análisis, por ejemplo, de ponerle algún nombre o concepto a lo que se escucha o de categorizar ciertas notas como: repetidas o similares. De esta manera, ambos modos de escuchar podrían coexistir y retroalimentarse. También podrían ser complementarias y no excluyentes si admitiéramos (b) que aprehender las relaciones musicales de fragmentos a pequeña escala y momento por momento (esto es, de manera concatenacionista) no nos lleva a negar que el receptor pueda elaborar un análisis minucioso de fragmentos de la estructura musical para advertir el alcance técnico de una obra, o bien, que después de escuchar una obra constantemente, no logre inferir la forma arquitectónica de la obra e ineludiblemente esto lo conduzca a escuchar analíticamente. El oyente no dejaría de tener la experiencia de escuchar, ni de atender a lo que escucha en cada momento pero, a la vez, podría analizar detalladamente o de manera concatenacionista una obra particular.

(2) Propongo considerar que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues no sería posible sostener, por ejemplo, que la comprensión musical básica que Levinson defiende es la única alternativa de comprensión posible, ya que no sólo al interior de la comprensión que se sustenta en el análisis y la conciencia de la forma, sino que en cualquier otra que se considere, existen niveles y grados de comprensión. Cuando digo esto, no me refiero a delimitar y puntualizar cómo medir esos niveles y grados cuantitativamente, sino que sólo sugiero cómo es posible identificarlos cualitativamente. Yo sostengo que es importante delimitar *niveles* y *grados* de comprensión en el oyente; respectivamente, según sus capacidades mentales y habilidades de aprehensión (reconocer, discriminar, identificar, registrar, predecir, distinguir) y según el tiempo dedicado y la constancia de escuchar (como práctica y hábito). En el apartado correspondiente daré razones para justificar mi propuesta.

(3) Propongo considerar, como advertí antes, que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues es preciso admitir que existen también perspectivas de comprensión. A mi juicio, al interior de la comprensión musical o, específicamente, de la comprensión musical básica que Levinson defiende, no es posible eludir los estados mentales del oyente (creencias, deseos, emociones, etc.), así como otras variables que coexisten dentro ésta: sus intenciones, propósitos o fines según los cuales dependerá su escucha y su atención: cómo se escucha y a qué aspectos atender. Yo sostengo que esta tercera propuesta es plausible porque, por un lado, nos permitiría advertir la importancia de la aproximación del receptor, y por otro lado, reconocer que independientemente de la perspectiva o del modo en que nos acerquemos a la música podemos alcanzar una CMB al escuchar de manera concatenacionista y así tener una experiencia estética de la música. Aunque en *Music in the Moment* Levinson no

hace explícito que se trata de una experiencia estética, me parece pertinente pensar en un acercamiento concatenacionista a la música atendiendo a la unión entre su forma y su contenido: a lo que se conoce en la literatura sobre música como las conexiones “puramente” internas de la misma y su cariz o contenido emotivo, afectivo, dramático. Para esta consideración, el propio Levinson en *The Pleasures of Aesthetics* (1996) nos da luces para sostenerlo, así como el argumento de Roger Scuton en *Art and Imagination* (1994).

Si las propuestas que ofrezco son adecuadas para ensanchar la noción de comprensión musical, sin abandonar la manera concatenacionista de escuchar que Levinson propone (la que considero conveniente y provechosa en nuestra experiencia de la música), entonces, con mis propuestas, se abriría una salida alternativa y plausible para anular la dicotomía entre qué es y qué no es comprender (que se haya en la discusión entre la postura radical que sostiene CA vs. la postura que defiende CE). Esto es, si (a) los argumentos de Levinson a favor de la necesidad de tener una experiencia de escuchar de manera concatenacionista para comprender una pieza musical son convincentes y (b) los argumentos de mis propuestas sobre la noción de comprensión musical son plausibles, entonces se proporcionaría una salida o solución alternativa a las disputas entre musicólogos y filósofos de la música; por un lado, se reconocería que las controversias son innecesarias y se eliminarían de antemano porque habría un acuerdo en que se refieren a diferentes acepciones del término o, por otro lado, se anularían las discusiones al aceptar que en lugar de constreñir la noción de comprensión musical, como sucede en el debate actual, se advertiría que dicha noción puede ser más amplia, completa e incluyente.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Me hubiera gustado profundizar sobre dos consideraciones que, por motivos de tiempo, sólo mencionaré: reconocer la importancia de la *descripción* de la experiencia y explorar más propiedades estéticas de la música y cómo las disfrutamos en la experiencia de escuchar.

### A. Problemas de la noción de comprensión musical propuesta por Jerrold Levinson

Hemos visto en qué consiste la propuesta de Levinson, a mi parecer, su tesis podría dividirse en dos partes: la primera, que una comprensión musical se alcanza en la experiencia de escuchar música de cierta manera y, la segunda, que esa manera de escuchar consiste, básicamente, en atender a partes individuales de una pieza musical o escuchar a pequeña escala y en el presente o momento por momento. Asimismo, hemos visto qué es aquello que sí podemos escuchar y de qué manera el oyente puede escuchar a pequeña escala y en el momento presente.

Según mi lectura, la primera parte de su tesis encuentra apoyo en el argumento de Roger Scruton en *The Aesthetics of Music* (1997). En líneas generales, ambos sostienen que una comprensión musical es básicamente un asunto de escuchar música de cierta manera, de registrar y de responder a ciertos aspectos de la música, y que no tiene que ver con un análisis técnico, una explicación causal o construcción discursiva, sino que se alcanza mediante la experiencia de escuchar música de cierto modo.<sup>5</sup> Mientras que la segunda parte de su tesis, tal como Levinson lo manifiesta, es una herencia de la teoría desarrollada por Gurney (1880).

De manera general, estoy de acuerdo con Levinson en ambas partes de su tesis; a primera vista su razonamiento me parece convincente, lo que me interesa ahora es proponer, al menos, las tres consideraciones que ya he mencionado y dar cuenta de su plausibilidad. Para ello, es pertinente detenernos en lo que sigue: existen, al menos, tres razones para creer que la tesis de Levinson (*supra.*, cap II) es convincente:

---

<sup>5</sup> La diferencia más simple radica en que aunque para Scruton, el receptor no tiene que estar versado en técnica y teoría musical para comprender una pieza musical, pero el conocimiento y el análisis de la estructura pueden ser relevantes para comprender, porque podrían facilitar y enriquecer la comprensión del receptor. Para Levinson, en cambio, ni siquiera es relevante poseer estas herramientas. La segunda parte sí tendría variaciones porque Scruton se dirige a una noción de comprensión intencional.



Primera: porque *la música se escucha en el tiempo*. Una pieza musical se comprende si se escucha (se sigue, se reproduce y se aprecia) en el tiempo; porque el oído humano sólo puede aprehender una pieza si se escucha en el presente, de momento por momento o gradualmente.

Segunda: porque *no es posible aprehender una obra musical en su totalidad*. El oído humano no puede aprehender “el todo” de una obra o su arquitectura a gran escala, sino sólo parte por parte o fragmento por fragmento<sup>6</sup>.

Tercera: porque *la música es auditivamente sintetizable*. Mediante una habilidad o ejercicio de *cuasi* escucha por parte del receptor, es posible aprehender “aparentemente” la totalidad de una obra o pieza musical.

Considero que puntualmente estos elementos de la tesis de Levinson son convincentes, porque reconoce que la escucha humana tiene una parte sensorial pero que está acompañada de otra parte cognitiva (e.g., percepción de un fragmento y capacidad de continuarlo), porque reconoce la capacidad del oyente de *cuasi* escuchar piezas de larga duración (mediante seguimiento y capacidad de síntesis), porque reconoce las limitaciones que implica aprehender una pieza de gran escala, pero a la vez, las habilidades mentales del oyente (de síntesis, reproducción, imaginación, seguimiento, atención, apreciación).

Que la comprensión musical se alcanza en la experiencia de escuchar, me parece aceptable, que la manera de escuchar sea concatenacionista, lo considero también válido. Los problemas más importantes que encuentro en el argumento de Levinson, como decía antes, son: (1) que su noción de comprensión sea estrecha o restrictiva como la de los musicólogos:

---

<sup>6</sup> Este punto es casi evidente desde un punto de vista metafísico, epistemológico, fenomenológico, etc., no podemos ni percibir, ni aprehender, ni conocer, ni comprender, etc., cualquier cosa en su totalidad, siempre alcanzamos aproximaciones.

que excluyen la posibilidad de que un receptor sin oído entrenado pueda comprender la música (como si la escucha musical sólo admitiera una aproximación “puramente” intelectual que se determina por la formación teórica, el conocimiento técnico y la capacidad de análisis, explicación y descripción del fenómeno musical), pues Levinson excluye la necesidad de conciencia, conocimiento, explicación y descripción *a priori* y como condiciones necesarias para comprender la música. Y (2) que se involucra en una confrontación que lo lleva a situarse en una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues él sostiene que comprender no es CA y sí sólo CE, lo que conduce al receptor a la CMB.

En lo que sigue, presentaré mis propuestas para ensanchar el criterio de comprensión musical alcanzado en la experiencia de escuchar música, e intentaré hacer plausible la idea de que si se aceptan mis consideraciones se enriquecería también la CMB que Levinson detenta. Debido a que mi punto de partida o referente reflexivo ha sido particularmente el argumento de Levinson, buscaré una acepción de comprensión que no sólo se pueda aplicar a toda noción de comprensión musical en general, sino que, especialmente, se ajuste a la que Levinson ofrece y que denomina *comprensión musical básica*.

## **B. Propuestas para una comprensión musical**

### **1. Primera propuesta: una acepción de comprensión que se ajuste a la CMB**

#### **1.1 ¿CA y CE suponen la misma acepción de comprensión?**

Llamativamente Levinson no ofrece una definición de comprensión ni dice de qué acepción parte para elaborar su argumento, solamente advierte que *la comprensión musical* se alcanza en la experiencia de escuchar música de *cierta manera* y que no es un asunto de análisis formal o estructural, ni de poseer conocimiento teórico ni técnico de la música.

Entonces, si la comprensión musical no es un asunto de análisis técnico ni estructural o formal de la obra, no se alcanza mediante una conciencia de la forma musical a gran escala, ni se obtiene cuando el oyente tiene la capacidad de proporcionar una explicación causal del fenómeno musical o de describir técnica y conceptualmente aquello que se escucha ¿de qué acepción de comprensión estaríamos hablando si a la que se dirige Levinson (considerando la primera parte de su tesis tal como la dividí arriba) consiste en una experiencia de escuchar?

Si comprender se alcanza sólo mediante la experiencia de escuchar, querría decir que ni el conocimiento, ni análisis, ni la conciencia de la forma musical a gran escala, ni la capacidad explicativa y descriptiva del oyente serían, para él, condiciones necesarias y, mucho menos, suficientes para una comprensión musical.

Si comprensión, para Levinson, no implica análisis, conciencia, ni conocimiento de la estructura o forma musical (a gran escala), entonces podemos estar casi seguros de que no se perfila por significados o acepciones como entendimiento, interpretación, discernimiento, inteligencia, raciocinio; sino, más bien, parece que advierte una connotación de correspondencia o armonía entre la experiencia de escuchar y una capacidad mental perceptiva o aprehensiva del receptor, pero donde lo único decisivo para dicha comprensión es la experiencia de *cómo* escuchamos música: cómo registramos y respondemos a ciertos aspectos de la música.

Ahora, ¿por qué no ofrecer, si no una definición, una acepción de CMB? Hemos visto *cómo* es la comprensión musical que Levinson advierte, cuál es esa *manera de escuchar* o en *qué* consiste y *cómo* registramos y respondemos a la música; sin embargo, sería pertinente situar la acepción que corresponde al criterio de CMB de algún modo.

En cualquier área de la filosofía (lógica, epistemología, metafísica, hermenéutica, etc.),<sup>7</sup> constantemente tratamos de diferenciar entre tipos de comprensión, pues no es lo mismo comprender un texto, una experiencia humana, una situación histórica, una fórmula lógica, un hecho o una relación causal. Pienso, por ejemplo, en el término técnico *comprensión* que en lógica, en epistemología, o en hermenéutica es generalmente utilizado con apoyo de la “distinción” de ciertos términos alemanes como son: *Verstehen*, *Verstand* y *Erklärung*. Mientras que el primero hace referencia a significaciones y sentidos de vivencias o experiencias, pues remite a una forma de aprehensión (a veces reconocida como) opuesta a la comprensión que el método explicativo, propio de la ciencia, ofrece. El segundo, ofrece acepciones como inteligencia, raciocinio o juicio, pero puede usarse también en lo que tiene carácter interpretativo. El tercero significa o se refiere a la explicación, y se considera, más bien, como un modo de aprehensión de los objetos de las ciencias naturales (aunque se utiliza también en la hermenéutica, pero diferente del primero que se considera como un modo de aprehensión de los objetos de las ciencias humanas, culturales y sociales).

*Verstehen* que se traduce a menudo por “comprender”, también puede traducirse por “entender”. No obstante, el acto de entender designa la facultad intelectual y tiende a ser más bien analítico (por lo que se adapta mejor a *Verstand*). En este sentido, el eje 1 (*supra*, cap. 1, pp. 23-4), CA o comprensión musical mediante análisis, conciencia y conocimiento, correspondería mejor con *Verstand*, y el eje 2 o la comprensión que se alcanza cuando el

---

<sup>7</sup> Para fines de este argumento, es indiferente explicar las diferentes concepciones, tradiciones y autores de diferentes áreas de la filosofía que reparan en la noción de comprensión; sin embargo, sugiero un par de trabajos que tengo presentes y que revisé para esto: Karl Otto Apel y Georgia Wamke, *Understanding and Explanation: A Transcendental Pragmatic Perspective*, 1988, y Howard Nelson Tuttle, *Wilhelm Dilthey's Philosophy of Historical Understanding, A Critical*, 1969. Georg Henrik Von Wright, *Explanation and Understanding*, 1971.

receptor es capaz de proporcionar explicaciones acerca del significado formal de la música o de la coherencia estructural de la obra, correspondería mejor con *Erklärung*.

¿Por qué sería útil o provechoso encontrar una acepción de comprensión que se ajuste a la CMB? Porque si elucidamos que CE y CMB se refieren a una acepción del término como *Verstehen*, mientras que CA y la comprensión que se obtiene en la explicación de la estructura musical se refieren a *Verstand* y a *Erklärung*, no habría lugar para las disputas que inducen a la dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues tanto CA como CE estarían suponiendo o refiriéndose a acepciones distintas del término que no son comparables entre sí.<sup>8</sup> En este sentido, de antemano se daría una salida alternativa y razonable a las disputas: entre la postura radical o dogma que sostiene que la comprensión se alcanza mediante el análisis y la conciencia de la forma musical global vs. la postura que sostiene que la comprensión se obtiene a través de la experiencia de escuchar.

Si, como he elucidado, la acepción de comprensión que Levinson advierte obedece a la experiencia en el acto de escuchar (precisamente, al detectar intuitivamente las formas dinámicas de la música y la conexión interna entre sus partes, e ineludiblemente el receptor responde a la música, concretamente, a la forma musical en partes individuales mediante su experiencia en el acto de escuchar), entonces, es posible sostener que Levinson (a) recurre a la acepción de *Verstehen* porque destaca que la comprensión se alcanza en una forma de aprehensión: en la experiencia de escuchar música de manera concatenacionista, y es posible sostener que (b) olvida o deja de lado que su CMB no compite con CA porque, simplemente, está advirtiendo un sentido distinto de comprensión.

---

<sup>8</sup> Piénsese, por ejemplo, que mientras CA busca una cierta objetividad, CE, en cambio, es más subjetiva (aunque ambas tengan como punto de partida el mismo fenómeno o se basen en algo objetivo).

Ahora bien, se me podría objetar que es obvio que un filósofo como Levinson, presupone o está al tanto de estas diferentes acepciones; sin embargo, su postura en *Music in the Moment* es radical porque reacciona contra los musicólogos que defienden CA (piénsese en Schenker, en Rosen o en DeBellis)<sup>9</sup> y, justamente, olvida que en el término comprensión caben diversas significaciones. Si lo hubiera advertido o estuviera al tanto, simplemente, no habría debatido ni generado controversias respecto a que el análisis, la conciencia y el conocimiento de la arquitectura o forma musical a gran escala no son condiciones necesarias ni suficientes para alcanzar la comprensión, sencillamente habría eludido toda discusión.

En síntesis, si aceptamos que Levinson considera la comprensión en este sentido, entonces, por una parte, estaría de más rechazar la postura de los musicólogos que insisten en que la comprensión se alcanza mediante conciencia, intelecto, análisis y conocimiento explícito de la forma, ya que, simplemente, no competirían dichas comprensiones; y, por otra parte, la CMB estaría delimitada o definida como una acepción y un “tipo” de comprensión específico que, o bien, eliminaría la discusión de antemano, porque existiría un reconocimiento de que se trata de dos aproximaciones distintas, y que no son comparables entre sí, o bien, daría solución a las disputas entre musicólogos y filósofos de la música que creían estar refiriéndose a la misma acepción de comprensión. Esta delimitación o aclaración de acepciones sería provechosa también para toda comprensión musical en general, pues al haber en la propia noción distintas significaciones, éstas tendrían que definirse en toda argumentación al respecto.

---

<sup>9</sup> Ya se había dicho en el capítulo anterior, que Levinson omite quiénes son aquellos musicólogos con los que discute. En su “Reply of Commentaries on Music in the Moment”..., *op. cit.*, señala específicamente a Schenker y a Rosen.

### 1.2 ¿Pueden ser complementarias CE y CA en algún sentido?

Otra forma de buscar la acepción de comprensión para la CMB de Levinson, entendida como correspondencia o armonía entre la esfera de la experiencia y la esfera cognitiva, es permitiendo una conciliación entre las perspectivas dadas en la discusión general (*supra.*, cap I, ap. B): esto es, si aceptamos que algunos elementos de CA podrían no ser excluyentes o, mejor aún, en algunos casos podrían ser complementarios para alcanzar cualquier comprensión musical. No obstante, corro el riesgo de que se objete que mi argumento da visos de aceptar la necesidad de una CA para alcanzar una CMB. Aunque esto no es así, podrían surgir dudas sobre si no se invalidaría la perspectiva concatenacionista a partir de mis consideraciones. Será parte de mi trabajo demostrar que no sólo no se invalidaría, sino que, muy probablemente, sería provechosa y se extendería o ampliaría más.

Para ensanchar o ampliar la noción de comprensión musical complementando CA y CE, vayamos al caso específico de la CMB, para lo cual tendríamos que aceptar que dentro de las habilidades mentales del oyente estarían las que defienden los musicólogos y que Levinson rechaza (e.g., categorización, conceptualización, evaluación analítica, descripción, etc.). En el marco de una CMB sería relevante admitir estas habilidades (y otras más), aunque no las consideráramos condiciones necesarias (a menos que lo demostremos de algún modo) es pertinente reconocer que la técnica, el conocimiento y la conciencia están más cerca de la experiencia que lo que Levinson supone.

Antes de continuar, es preciso hacer un par de observaciones: primero, no afirmemos que Levinson sostiene una postura reconciliadora o complementaria entre CE y CA por el hecho de que como señalé antes, CE involucra un vínculo *cognitivo-afectivo*: i.e., para aprehender una pieza, el receptor tiene que sentir la progresión musical para comprenderla

(mientras que CA es *puramente cognitiva*), (*supra.*, cap. I, ap. B.1). Levinson reconoce que la experiencia de escuchar implica una interrelación entre aquello que percibimos, conocemos, atendemos, imaginamos y aquello que nos afecta, sentimos, disfrutamos, apreciamos. Además, es importante advertir que Levinson acepta sólo ciertas habilidades cognitivas en la recepción de la música mientras que, por ejemplo, Scruton (que también supone que la comprensión implica una correspondencia entre la esfera de la experiencia y la esfera cognitiva) sostiene que la comprensión se engarza con la experiencia de escuchar música o, si se quiere decir, depende de ella, ya que el acto de escuchar es tanto un objeto de experiencia sensorial como de habilidad mental, pero acepta la atención y la respuesta del oyente en el sentido de *identificar, memorizar, discriminar* –o nuestra capacidad para escuchar selectivamente un sonido e ignorar otro-, *describir, localizar explícitamente* ciertos elementos en organización, etc.), cosa que Levinson no acepta.<sup>10</sup> Tampoco afirmemos que por el hecho de que, como señalé (*supra.*, p. 65), la comprensión implique apreciación en el sentido tanto de percibir, aprehender, atender, como de estimar y valorar, Levinson acepta que la CMB se complementa con CA, pues para él, el análisis, la conciencia y el conocimiento de la forma musical a gran escala son irrelevantes y dispensables para alcanzar una CMB.

Segundo, de la misma manera, como mostré antes (*supra.*, cap. II, p.63) es preciso señalar que el concatenacionismo advierte que el placer intelectual en la aprehensión de la forma a gran escala, (1) es innecesario para alcanzar la CMB porque no sólo es de un tipo diferente, ya que su satisfacción se obtiene en la adquisición de conocimiento técnico y

---

<sup>10</sup> Cfr. Roger Scruton, *Art and Imagination*, (Londres: Methuen and Co., 1974), 170. A diferencia de éste, es llamativo que Levinson excluye, dentro de estas habilidades mentales, la categorización o conceptualización, la evaluación analítica y la descripción, más adelante me referiré a esto. Stephen Davies, op. cit., también señala con claridad cuáles son las habilidades mentales que posee un oyente común para comprender una pieza y, sobre todo, qué elementos o aspectos puede, identificar, memorizar, discriminar, describir, etc.



estrictamente estructural, sino que está dirigido a un objeto distinto del que se enfoca la CMB como CE (pues el “objeto” al que se dirige ésta es la obra de *arte* musical que no requiere de un razonamiento ni de mostrar una evidencia, tal como CA se dirige al “objeto”: como un fenómeno sonoro de análisis y de explicación); y (2) que no es comparable con el placer generado en la experiencia de escuchar, el cual, desde luego, (siguiendo su trabajo en *The Pleasures of Aesthetics*)<sup>11</sup> involucra una reflexión pero no de la forma *per se* sino de la constitución de la misma: tanto de nota por nota y momento por momento, como de la interacción de las notas individuales con el contenido expresivo considerado de la música.

Cuando digo que no afirmemos o supongamos que Levinson concilia CA con CE, se trata de no perder de vista que, a pesar de mostrarse en este punto (o sexta posibilidad: *supra.*, cap. II) a favor de un concatenacionismo moderado o calificado, delimita y distingue el placer generado mediante un acercamiento intelectual, del placer estético generado en la experiencia de escuchar. Lo enfatizo porque el placer obtenido en la escucha concatenacionista, conlleva una *reflexión* de las partes individuales al escuchar y de lo que expresan dichas partes (es decir, la conjunción de contenido y forma); sin embargo, esto no significa que *a priori* Levinson admita el análisis y el acercamiento intelectual a la música.

Una vez advertido de no caer en confusiones, continúo mi argumentación: en la misma tónica de buscar la acepción que mejor se ajuste a la comprensión musical básica, ofrezco indagar la posibilidad de que la comprensión alcanzada mediante análisis y la comprensión obtenida por medio de la experiencia pueden ser complementarias y no necesariamente excluyentes. Esto es, si aceptamos, como destacué antes, que como parte de las habilidades mentales que posee el oyente se encuentra la categorización, la conceptualización, la

---

<sup>11</sup> Señalé las citas correspondientes en el cap. II, *vid.*, 56-66.

evaluación analítica, la descripción, etc., y que no por poseerlas y ejercitarlas uno deja de tener una experiencia de escuchar música de manera concatenacionista; sino que, simplemente, el receptor, a base de escuchar una pieza, adquiere no sólo la experiencia, sino la capacidad mental, por ejemplo, de ponerle algún nombre o concepto a lo que escucha o de categorizar ciertas notas como: repetidas o similares. De esta manera, ambas maneras de escuchar o de aproximarse a la música, podrían coexistir y retroalimentarse. Comprender tiene que ver con percibir o captar el significado de algo, pero también con conceptualizar y describir cómo se despliegan las notas en el tiempo y cómo encontramos o identificamos la expresividad de las mismas.

Para sustentar esto, propongo un par posibilidades: si leemos con atención a Levinson, observamos que su tesis es una *reacción* contra los dogmas o las posturas radicales de los musicólogos: defiende que el oyente “común” que no tiene entrenamiento previo en la materia, puede, aun así, alcanzar la CMB. Concretamente, por ejemplo, se sitúa frente a la postura de Mark DeBellis para quien la experiencia de seguir música es *inefable* para los oyentes no expertos (lo que supone un empobrecimiento de la comprensión en comparación con aquellos oyentes que escuchan con base en conceptos músico-teóricos). Si somos defensores radicales de CE, sería ineludible reconocer y permitir el análisis y la conciencia de la forma, aunque sea, a pequeña escala no sólo para conceptualizar, identificar, describir, sino para poder seguir, encadenar, sintetizar y reproducir las partes. Ineludiblemente, el oyente que escucha en el momento requiere de cierta conciencia y de un proceso mental más complejo para seguir, encadenar, sintetizar, reproducir, etc., por ejemplo, para *identificar* ciertas notas o partes individuales y poder seguir las, el receptor inexperto o común, se acerca a escuchar la

música con una conciencia del tiempo y del lugar o momento en donde van transcurriendo ciertas partes.

Stephen Davies en “Musical Understandings”, nos da más luces y apoyo para fundamentar lo anterior: tomemos el ejemplo de la habilidad de  *sintetizar* como se hace en el *cuasi* escucha que Levinson sugiere. Para Davies, aprehender sintéticamente una pieza musical en su tiempo real (parte por parte), encadenando las partes mediante una experiencia de *cuasi* escucha que implica escuchar “aparentemente” un periodo o rango más amplio de la pieza musical, es un proceso que requiere conciencia porque dicha habilidad no es automática o espontánea, tampoco puede ser deducida meramente mediante el acto de escuchar sin referencia a un programa de notas, a un tratado musical, a los tiempos o a las duraciones de ejecución.<sup>12</sup>

Davies repara en que el oyente que Levinson reconoce como competente es aquél que es capaz de reconocer un tema que ocurrió “antes” (sin que sepa en dónde), y de saber cómo continúa una pieza que le es familiar, esto, para Levinson, es la evidencia de que comprende la obra musical.<sup>13</sup> Es difícil, objeta Davies, ver cómo alguien podría demostrar que comprende si éste no es capaz de recordar el orden en el cual las ideas temáticas principales fueron introducidas. Además, el oyente que comprende, de acuerdo con Davies, debe ser capaz de discriminar una repetición de un tema, una variación de un tema, o una variación de un tono similar pero distinto. “Aún así, es dudoso, [enfatisa], que el oyente que Levinson defiende pueda escuchar tales diferencias, [ubicar ‘lugares’ y ‘tiempos’] si no es capaz de describirlos [y conceptualizarlos de algún modo] y sólo se queda satisfecho [citando a Levinson] con ‘percepciones gratificantes de familiaridad, unidad-mediante-cambio, y similares que no

<sup>12</sup> Cfr., Davies, *op. cit.* 6.

<sup>13</sup> Cfr. Levinson, *Music in the moment...* 26.

requieren conciencia reflexiva de dónde y cuándo algún material previo fue encontrado [...]”<sup>14</sup>.

Ahora, ¿qué pasaría con la perspectiva concatenacionista si mostramos que CA y CE son posturas complementarias? ¿Dejaría de ser, por ello, comprensión por experiencia (CE)? En lo que sigue, trataré de mostrar la plausibilidad de que la comprensión alcanzada mediante análisis y la comprensión obtenida a través del análisis, el conocimiento y la forma se complementan y pueden coexistir retroalimentándose entre sí.

Veamos si es posible justificar esta complementación abocándome a la segunda posibilidad: si aceptamos que el oído puede detectar ciertos elementos de la música en unidad y organización o coherencia, mediante la aprehensión de las relaciones musicales de fragmentos a *pequeña escala y momento por momento*, tal como lo propone Levinson, no me parece que el concatenacionismo tenga necesariamente que desechar o negar que el receptor pueda elaborar un análisis minucioso de *fragmentos* de la estructura musical para advertir el alcance técnico de una obra. El oyente no dejaría de tener la experiencia de escuchar, ni de atender a lo que escucha cada momento y podría analizar detalladamente o de manera concatenacionista. Así, se le concedería a éste complementar su experiencia con un análisis y alcanzar una CMB (con los términos CA y CE como complementarios).

Encuentro, al menos, un caso posible donde puede advertirse esta complementación: Joseph Kerman (musicólogo), en su libro *Listen* (2000), ofrece una serie de ejemplos (más de 80) para analizarse a pequeña escala o duración y comprenderlos conceptual y técnicamente, a la vez, lo hace con el fin de abrir horizontes de experiencia al oyente que se dispone a escuchar y aprender, así, música. En la mayoría de los ejemplos, si no es que en todos, utiliza,

---

<sup>14</sup> *Apud.*, Davies, *op. cit.* 8.

según mi lectura, la herramienta del concatenacionismo: Kerman nos guía cómo escuchar cada instante, fragmento por fragmento, hasta encontrar los rasgos de la forma musicales que quiere resaltar. Todos los ejemplos que ofrece Kerman duran entre 1'00" y 6'00", y uno, como oyente, es capaz de responder (seguir, reproducir, apreciar), a la vez que tener la experiencia de escuchar y de analizar las partes de la estructura musical de manera concatenacionista.

Recojo un ejemplo donde Kerman pide prestar atención a las *dinámicas*: en la Obertura de Smetana *La novia vendida* las dinámicas que se escuchan son: (i) 0'00" arranque explosivo de la orquesta: *fortísimo*, (ii) 0'11" de repente cambia a un susurro producido por los violines: *súbito piano*, (iii) 0'24" tres elementos: música en una breve duración, música "áspera" y música "separada" o "lejos" de su tema: cada uno es *forte*, (iv) 1'14" gradualmente sube de volumen: *crescendo*, (v) 1'19" culmina en una danza: *fortísimo*, (vi) 1'22" "eso" que se escucha "áspero" regresa: *mezzo forte*.

¿Podría considerarse esto como compatible con el concatenacionismo moderado o calificado que Levinson intenta resaltar (cuando señalé las seis posibilidades de aceptar la importancia de la conciencia de la forma musical al final del capítulo anterior)? Él reflexionaba sobre las posibilidades de que la conciencia a gran escala enriqueciera o facilitara la escucha y la *cuasi* escucha, pero a partir del ejemplo anterior, yo propongo que la conciencia, el análisis y el conocimiento técnico de la forma a pequeña escala: nota por nota o momento por momento, harían plausible un concatenacionismo enriquecido.

Creo que tenemos buenas razones para aceptar que CA y CE se complementan, si aceptamos entonces que ambas posibilidades son relevantes para alcanzar una comprensión musical más completa: (1) que el oyente cuente con cierta conciencia de las notas que escucha en el momento para saber en dónde y cuándo sucedieron, (2) que el oyente conceptualice de

cierto modo algunas partes individuales con el fin de enfocar su atención en escuchar aspectos que, en la progresión de los pasajes musicales, se le escapan auditivamente; que escuche y analice con conciencia algunos fragmentos musicales para comprender mejor la pieza musical.

Dado lo argumentado hasta aquí, yo sostengo que (1) encontrar y definir una acepción de comprensión musical es plausible porque clarifica la postura que como receptores, filósofos o musicólogos buscamos defender y, además, eliminaría la dicotomía entre qué es y qué no es comprender: CA vs. CE; (2) adoptar la acepción de *Verstehen* para la CMB que Levinson sugiere, la cual conlleva experiencia y habilidad mental en correspondencia, proporciona una salida a las disputas que se presentan con los musicólogos que defienden CA; (3) utilizar la herramienta del concatenacionismo como una manera plausible de comprender la música mediante análisis, conocimiento técnico y conciencia de la forma a pequeña escala complementa significativamente la comprensión alcanzada a través de la experiencia.

Obedeciendo a la posibilidad de complementar experiencia y análisis (que el oyente tenga la alternativa de escuchar desde esta perspectiva (CE) y, al mismo tiempo, atender a su análisis (CA) utilizando la propuesta concatenacionista) el oyente alcanzaría una CMB. Esta consideración, además de ser una alternativa de salida para la discusión, le concedería al oyente no sólo la utilización de las habilidades delimitadas por CMB, sino que sus alternativas se incrementarían y él podría utilizarlas “plásticamente” (análisis, categorización, discriminación, identificación, memoria, seguimiento, conexión, relación, síntesis, imaginación, etc.). Como justifiqué en mi argumento, esto no lo excluiría de escuchar desde la perspectiva concatenacionista y de alcanzar una CMB.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Incluso el oyente, podría al mismo tiempo, atender al impacto de la música en otros sentidos, e.g., reconocer un cariz emotivo y dejarse afectar por él y suspender momentáneamente su análisis de conceptos técnicos o de la forma musical en cualquier extensión. Ahora bien, se podría objetar a mi argumentación que Levinson utiliza

Para concluir este punto, no existe una manera de demostrar que CA y CE son procesos tan independientes en el acto de escucha como demuestra el debate ¿En qué sentido lo digo? Si yo como oyente “común” escucho (con las premisas de Levinson:) con constancia y repetición la misma pieza, aunque mi aproximación inicial haya sido sin conocimiento y conciencia de la forma musical,<sup>16</sup> después de tantas veces, llegará un momento en el que detectaré ciertos rasgos de la forma: a partir de escuchar podré *inferir* ciertos rasgos musicales o factores constitutivos de la estructura.

A pesar de ser un oyente “común” sin conocimiento, conciencia y análisis, después de escuchar constante y repetidamente, no es posible pasar por procesos cognitivos que no involucren, ineludiblemente, formarnos en la mente representaciones internas de la música. Aunque tales representaciones no son directamente observables, *inferimos* su existencia y naturaleza, hasta advertirlas, escucharlas, memorizarlas, reproducirlas, etc.<sup>17</sup>

Finalmente, tampoco existe un divorcio explícito entre lo técnico en música y lo no técnico, la forma y los rasgos de la forma, (ni es tan claro como Levinson dice que una cosa es la forma, que analizan los musicólogos, y otra es la música, que nosotros experimentamos, o el

---

*understanding* por comprensión, y que en inglés *understanding* es la forma de conocimiento apropiado para el estudio de las humanidades por lo que, de este modo, el arte sólo puede ser comprendido. No obstante, podemos decir que esta palabra se utiliza para percibir el significado, la importancia o la naturaleza de algo, para saber cómo manejar o trabajar sobre algo, para llegar a ser consciente de cierta información recibida, para esbozar una conclusión, para proveer de una explicación. No me parece que el término alemán *Verstehen* deba ser excluido porque pertenezca a otra tradición y se haya construido a partir de otra discusión; ineludiblemente, como filósofos, recurrimos a cualquier tradición y pensamiento a la luz de clarificar y argumentar nuestra postura.

<sup>16</sup> Cito a Levinson para que se recuerde su argumento: “Yo aquí apuesto por la aseveración de que el conocimiento y la comprensión de la forma a gran escala simplemente no entra en la comprensión básica de la música, que dicha comprensión puede entonces lograrse sin ninguna percepción de la estructura completa [...]. La conciencia formal de las relaciones a gran escala puede ser requerida para comprender cómo se construye una pieza y, posiblemente, por qué ésta es efectiva como música, pero ello es diferente de comprender la pieza en sí misma- esto es, lograr una comprensión musical básica de la música-. Si es esto es así, entonces parece que Gurney tiene razón en que el aspecto arquitectónico de una pieza musical, lejos de ser un objeto preeminente de atención musical, podría más bien ser ignorado por un oyente con impunidad”. *Music in the Moment*, 28-9.

<sup>17</sup> Cfr. Sloboda, *The Musical Mind*, (Oxford: Clarendon Press, 1997), 3-5.

qué y el cómo),<sup>18</sup> el simple acto de escuchar constante y repetidamente, generará, eventualmente, conocimiento de los rasgos estructurales y técnicos de la música (e.g., cadencia, tónica, melodía, acordes, etc.) y de la forma global, o para tomar prestada la afirmación de Sloboda: “la evidencia sugiere que los oyentes que no cuentan con un entrenamiento musical, tienen un conocimiento implícito, de aquello que los musicólogos pueden hablar explícitamente”.<sup>19</sup>

### 1.3 ¿La precomprensión es una concepción alternativa?

Me interesa proponer una concepción alternativa también, que nos ayudaría a elucidar lo que es y lo que implica la comprensión y delimitar su uso en el arte musical. Voy a señalar una distinción que considero relevante, que coincide o se ajusta a cualquier tipo, modo, nivel, grado o perspectiva de comprensión. Dado que el tema que me ocupa ahora es el de la CMB, sobre todo llamo la atención a que la precomprensión se considere como constitutiva de ésta.

El único elemento que estamos seguros que comparte toda propuesta de comprensión musical, es que toda comprensión supone o puede presuponer una *precomprensión*. La música considerada como una institución o práctica cultural (o un arte que supone la pertenencia a una cultura), cuenta con reglas o normas de apreciación y de comprensión, a la vez que sugiere y propone aproximaciones o grados de comprensión distintos.

Comúnmente, al aproximarse a la música, cualquier receptor encuentra apoyo en el proceso usual de formación cultural que empieza en la infancia, pero también en la información que obtiene de las respuestas del público, en el análisis especializado de los críticos, en la propia socialización de cualquier cultura. Además, cuenta con cierta herencia o

---

<sup>18</sup> *Supra.*, cap. II, 50 y ss., y *cfr.* Levinson, *Music in the Moment...* 149-51.

<sup>19</sup> Sloboda, *op. cit.*, 3-5.



legado cultural, y con las influencias externas que constantemente afectan nuestra percepción de las cosas.<sup>20</sup> Esta información que el receptor de música obtiene (si podemos llamarla de algún modo “indirecta”), no se refiere a la capacidad de describir o analizar lo que comprende al escuchar, tampoco se relaciona necesariamente con su actividad constante, con experiencia de escuchar y sus habilidades, sino que se conforma por una influencia externa que constituye su “precomprensión” de ésta como un medio de expresión artístico, en relación, por ejemplo, con otros medios de expresión no artísticos.

Consecuentemente, el receptor u oyente cuando se acerca a la obra, lo hace con dicha precomprensión (o si se quiere decir así, con cierto grado de comprensión anticipada o *implícita*) y con lo que pueden ser sus prejuicios o predeterminaciones sobre la misma, pero también con sus estados mentales propios, con sus habilidades y disposiciones para comprender, con su propia historia y su contexto.

Me parece importante que para cualquier criterio de comprensión musical que se considere, en este caso que reflexionamos, para una CMB, considero que es relevante admitir que existe una precomprensión, que no es posible concebir una comprensión intacta o que empieza de cero. Concretamente, en *Music in the Moment* Levinson no toma en cuenta esta consideración y trata este asunto como separado de la experiencia de escuchar, ya que su interés es profundizar sobre la manera concatenacionista de escuchar: “aquí, más bien, se trata de un cuestión independiente, no de hasta qué punto un oyente ha logrado una comprensión sonora básica de una pieza musical porque que es musicalmente letrado en una tradición y

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*, 1. Sloboda menciona que nuestras respuestas hacia la música son aprendidas, lo cual no niega la posibilidad de que contemos con algunas respuestas *primitivas* que compartimos entre especies; e.g., el sonido fuerte y rápido: estimula, el sonido: lento y suave aletarga. Ciertos rangos de tono y timbre parecen particularmente atractivos a los niños: ritmos simples repetidos; sin embargo, esas tendencias primitivas no pueden mostrar las sutileza y multidimensionalidad de respuestas del adulto hacia la música, ni pueden mostrar las diferencias significantes, en cuanto respuestas, entre culturas.

porque posee conocimiento de la estructura musical de una manera articulada, sino que aquí se trata de advertir una comprensión relacionada con la experiencia”.<sup>21</sup>

Ya en *The Pleasures of Aesthetics*, en cambio, dedica un capítulo a esto y asevera que “ni el contenido ‘extramusical’ ni el ‘puramente musical’ puede transmitirse a un oyente que no aporta nada a ello de su experiencia previa de música relacionada y de su experiencia previa del mundo”.<sup>22</sup> En este punto mi noción de comprensión es equivalente a la que Levinson desarrolla en su capítulo “Musical Literacy”. Merece la pena detenerse un poco.

En primera instancia, para Levinson, ser musicalmente letrado, puede ser tomado en dos sentidos: al adquirir información o acumular una serie de datos culturales, o bien, al entender una pieza de un modo más sofisticado en términos musicales: intervalos, cadencias, armónicos, etc. pero lo que es sustancial, para Levinson, es que el receptor no requiere manifestar, presentar o explicitar este cúmulo de datos o información. En lo que sigue aclaro esto. La comprensión, de acuerdo con Levinson, es contextual y relacional: como receptores, podríamos conocer que una composición está construida dentro de un sistema tonal, reconocer que es una sinfonía, saber a qué estilo y a qué periodo pertenece, saber qué *forma musical* tiene, cuál era el carácter y la intención del artista que la compuso, podríamos detectar su flujo o progresión temporal, sus relaciones en tensión y relajación, también podríamos tener conciencia de cómo está hecha la ejecución, y percibir el contenido extramusical de la obra, sea emocional o, bien, según resonancias míticas, religiosas, etc.<sup>23</sup>

Asimismo, para Levinson, la comprensión siempre es relacional e involucra conexiones de cosas explícitamente presentadas: en un texto particular, en un pasaje, en un

---

<sup>21</sup> Levinson, *Music in the Moment...* x, [la traducción es mía].

<sup>22</sup> Levinson, *The Pleasures of Aesthetics...* 35, [la traducción es mía].

<sup>23</sup> Cfr., *ibidem*, 29.

suceso, en un patrón o en un fenómeno; no obstante, estas conexiones deben ser adquiridas a través de nuestra experiencia.<sup>24</sup>

Ahora, si bien es cierto que un oyente comprende gracias a una escucha contextual y relacional, “es un error pensar que la mayor parte del conocimiento contextual, [...] se encuentra en forma proposicional, que debe ser explícito, mediado verbalmente y que tiene, en principio, un acceso preparado para el discurso”.<sup>25</sup> Para Levinson, tal conocimiento informa la comprensión, pero en gran medida es tácito y, frecuentemente, se puede llegar a él de un modo intuitivo y mediante la experiencia.

Dicho lo anterior, entonces, ser musicalmente letrado requiere, según Levinson, organizar las obras conforme se escuchan *de cierta manera*, lo cual, ineludiblemente, significa relacionar la pieza dada con un repertorio antecedente de otras piezas escuchadas y guardadas en nuestra memoria. Escuchar con comprensión es un proceso constante, una correlación en gran medida inconsciente; por ello, un oyente sin pasado o sin antecedentes sería incapaz de alcanzarla. En este sentido, mi noción de precomprensión y la concepción de Levinson de ser letrado en música serían equivalentes. Lo importante sería, entonces, considerar siempre este punto para todo nivel, grado o perspectiva de comprensión, pero sobretodo para la CMB que aquí sostengo.

## **2. Segunda propuesta: niveles y grados de comprensión**

Volviendo al apartado 1.1, a mi juicio si se anula la dicotomía entre CE y CA se da lugar a varios matices. Ya no sería plausible sostener que la CMB es la *única* alternativa de comprensión en general, pues no sólo al interior de la comprensión que se sustenta en el

---

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*, 35.

análisis y la conciencia de la forma, sino que en cualquier otra que se considere, existen niveles, grados y perspectivas de comprensión.

Mi segunda propuesta es que al interior de *una* CMB es posible distinguir también niveles y grados de comprensión. Aclaro dos puntos: cuando digo que podrían distinguirse, no me refiero a delimitar y puntualizar cómo medir esos niveles y grados cuantitativamente, sino que sugiero cómo es posible identificarlos cualitativamente. Cuando digo que existen niveles y grados no los considero, según mi caracterización, como las únicas alternativas.

Revisemos primero qué dice Levinson sobre niveles y grados o qué aceptaría al respecto. Es llamativo que Levinson explica cómo debe concebirse su noción de CMB (esencial, fundamental, central) y a la vez haga algunas alusiones a ésta como una comprensión musical que tiene un *nivel* básico, porque implica la habilidad que tiene el oyente de responder a la música en el sentido de reproducir las partes de una pieza. En otra ocasión asevera que la CMB implica un *nivel* de comprensión sustancialmente *adecuado* para la mayoría de la música instrumental. Y en otro momento, señala que hay una distinción entre comprender una pieza en un nivel *primario* y en la *experiencia*, y comprender la estructura de una pieza, en un nivel *secundario* y *estructural*.<sup>26</sup>

Por otra parte, continuando con la revisión de grados en el argumento de Levinson, el único grado que Levinson permite, siguiendo a Gurney, tal como lo dice, es el grado aproximadamente cero que toda comprensión musical básica requiere de escuchar en el momento, pues en tanto, para él, la comprensión musical es un asunto de aprehender fragmentos individuales de música y progresiones inmediatas de fragmento a fragmento, no concede otro grado más amplio que este; es decir, no se precisa de grados.

---

<sup>26</sup> Cfr., Levinson, *Music in the moment...* 22-3, 58.

A mi parecer, sería más plausible si consideramos niveles y grados de comprensión (más allá de los niveles que pueden advertirse a simple vista: básico, intermedio, avanzado). Por poner un ejemplo, no me interesa aceptar la concepción de Mark DeBellis,<sup>27</sup> quien distingue entre niveles y grados, ya que su aproximación (contraria a la de Levinson) defiende la necesidad de una aproximación teórica e informada para la comprensión musical y para su enriquecimiento, por lo cual distingue entre la escucha no conceptual del oyente *común* que no puede identificar ni distinguir ciertos elementos y conceptos musicales, la del oyente *intermedio* que estudió algo de teoría musical y adquirió conceptos relevantes pero que no tiene la capacidad de aplicarlos correctamente en su experiencia de la música, y la del oyente *entrenado*, el cual tiene la capacidad de conceptualizar aquello que escucha, y gracias a que puede articular su percepción y los conceptos teóricos musicales, puede alcanzar tal comprensión.

Lo que me interesa remarcar aquí es la relevancia de destacar niveles y grados de comprensión. Respecto de las anotaciones sobre niveles en el argumento de Levinson, además de poder observar que no son explícitas y que no las considera indispensables para una CMB, no me sirven de apoyo para sostener mi propuesta. Respecto de la distinción que hace DeBellis, tampoco me sirve dado que, me parece simple y porque, junto con Levinson, no comparto la tesis de que para alcanzar una comprensión musical sea condición necesaria y suficiente que el receptor tenga sus raíces en un cúmulo de información teórica ni en la conceptualización, (aunque a diferencia de Levinson sí considero que es relevante), dejo de lado esta postura en busca de otra que nos de luces sobre la importancia de esta consideración para una CMB.

---

<sup>27</sup> DeBellis, Mark, *Music and Conceptualization*, (NY: Cambridge University Press, 1995), cap. 2, p. 3.

Si partimos de la base que a primera vista la tesis de Levinson es convincente ¿Por qué creo que distinguir niveles y grados de comprensión, al interior de la CMB, sería una propuesta plausible? Pienso que el propio Levinson nos da luces al respecto, no cuando utiliza la palabra “nivel” como mencioné hace un momento sino cuando (a) considera que las *habilidades del oyente* de seguir y reproducir, son un signo ineludible de comprensión musical y que se adquieren a través de una escucha repetida de la pieza y una *escucha atenta* al presente: una escucha de tipo concatenacionista (*supra*, cap. II, ap. A, sub. 3); y (b) cuando repara en que la CMB se obtiene, entre otras cosas, cuando el oyente escucha una pieza *cercana y repetidamente*, i.e., que el receptor se posicione en el espacio histórico musical adecuado y escuche con atención, con constancia y repetición una pieza hasta que se familiarice con ella (*supra*, cap. II, ap. A).

A partir de esto, intuitivamente, advierto que se pueden delimitar niveles y grados de comprensión del oyente como sigue:

- (a) Según sus capacidades mentales y habilidades de aprehensión, e.g., *ceteris paribus* no es lo mismo un oyente que registra e identifica, no sólo los instrumentos que se tocan en la Obertura de Smetana, sino los diferentes *tonos color* en cada momento, que el oyente que identifica con dificultad las distinciones entre los instrumentos de cuerda. Ambos pueden alcanzar una CMB pero en diferentes *niveles*.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Aunque Scruton no reconoce niveles de comprensión, tiene razón en destacar la importancia de las habilidades mentales del oyente. Scruton habla de una comprensión intencional o de una *doble intencionalidad*, lo cual supone habilidades mentales del oyente en el siguiente sentido: por un lado, una direccionalidad hacia el fenómeno musical que requiere de discriminación y distinción entre sonidos y tonos. Lo que implica que el oyente tendría que pasar de una esfera material a una esfera intencionalidad, esto es, pasar de escuchar sonido a escuchar tonos (ya como música). Y, por otro lado, una direccionalidad que requiere no sólo de aprehensión sino de imaginación, esto es, no sólo de percepción auditiva y sonora sino de nuestra capacidad de imaginar los sonidos que vienen y que vendrán o imaginarlos ya como música. En este punto, Scruton reconoce la distinción sustancial entre una experiencia del sonido y una experiencia estética de la música.

(b) Según el tiempo dedicado y la constancia de escuchar; e.g., *ceteris paribus* no es lo mismo un oyente que escucha con atención la 8ª Sinfonía de Bruckner, cinco horas diarias desde hace 15 años, que un oyente que escucha la misma, una vez por año. Ambos pueden alcanzar una CMB pero en diferentes *grados*.

(a) Respecto de las capacidades mentales y habilidades de aprehensión del oyente, el argumento de Stephen Davies, me ayuda justificar la consideración de reconocer *niveles* de comprensión, según las capacidades mentales y habilidades de aprehensión del receptor. Sabemos que la escucha de tipo concatenacionista implica una escucha *atenta* al presente, pero existen otros aspectos elementales a los que el oyente debe poner atención, los cuales soportan mi punto.

Para comprender el oyente tiene que ser capaz de: (i) *discriminar* la música de otros sonidos que ocurren al mismo tiempo y que no son parte de la ejecución de una obra; (ii) *reconocer* el inicio y al final de una pieza, además de reconocer cuándo finalizó o cuándo se detuvo inesperadamente por alguna intervención inesperada; (iii) *reconocer* repeticiones, (Davies observa una dificultad que Levinson advierte respecto a la gran escala:) que puede ser difícil si ellas involucran secciones largas. Además, para escuchar repeticiones el oyente debe ser capaz de *identificar* los temas más tempranos aún si la repetición no es exacta (*supra.*, cap. II, ap. B, subap. 2); (iv) *registrar* cuando la música crece y decrece, su tensión y movimiento, así como su carácter expresivo (tal como reconoce Levinson); (v) *predecir* cómo continuará la música en algún momento dado, y *distinguir* entre una continuación apropiada (que no está anticipada) y entre un error o descuido del ejecutante. Además, el oyente debe saber *identificar* lo que tendría haberse tocado en lugar de la parte que el intérprete tocó; (vi) tener la experiencia de que la música se desarrolla en un sentido “lógico”: los sonidos que preceden,

justificando o haciendo “apropiados” los que siguen (tanto Levinson como Scruton estarían de acuerdo con esto).<sup>29</sup>

Un aspecto que Davies considera crucial para comprender a un *nivel más alto*, es la habilidad del oyente de *identificar* la obra en tanto tal y la *interpretación* de la obra; al escuchar, puede *deducir* qué elementos le pertenecen a la obra y, por ende, dar crédito al compositor, o bien, saber cuáles pertenecen a la interpretación del ejecutante o del director de orquesta. También, el oyente debe saber *identificar* qué corresponde a la partitura y de qué manera la ejecución y presentación van más allá, legítimamente, de las notas escritas en la partitura. De este modo, puede *diferenciar* entre interpretaciones, estilos de ejecución, músicos virtuosos, cualidades particulares de los directores de orquesta, etc. así como saber el lugar que ocupa la obra dentro de sus respectivos periodos, estilos y tradiciones. Para alcanzar esto el oyente tendrá que haber escuchado con cuidado y *muchas veces* las obras y sus diferentes interpretaciones.<sup>30</sup> Este punto, como veremos a continuación, se relaciona con los grados de comprensión.

Dicho lo anterior, no es posible aceptar que todo receptor tenga las mismas capacidades y habilidades para escuchar. Si bien sería difícil (o imposible) medir con exactitud y determinar qué nivel otorgar de acuerdo con el rango o la “cantidad” de registro, discriminación, reconocimiento, identificación, distinción, etc., baste con advertir que, independientemente de nuestra efectividad para lograr identificaciones puntuales (cadencias, tónicas, armonías, etc.), no todos podemos alcanzar una CMB idéntica aunque partamos de las premisas principales del concatenacionismo (seguir, reproducir, apreciar, momento a momento, partes individuales, *cuasi* escucha).

---

<sup>29</sup> Cfr., Davies, *op. cit.*, 1-4.

<sup>30</sup> *Ibidem.*, 6.



(b) Respecto al tiempo dedicado y la constancia de escuchar mencioné que, según mi interpretación, Levinson da luces sobre la consideración de reconocer *grados* de comprensión; si no explícitamente, al menos, cuando destaca la importancia de escuchar una pieza *cercana y repetidamente* ¿Qué tan cercana y qué tan repetidamente? Medir dichos grados representa una dificultad o imposibilidad, pero mi interés fue sugerirlos cualitativamente: según el tiempo dedicado y la constancia de escuchar por parte del receptor.

El punto de Levinson, sobre esto, se puede encontrar como un acuerdo general en el pensamiento sobre la música, por ejemplo, Scruton propone también que la comprensión se engarza con la experiencia de escuchar música, ya que el acto de escuchar es tanto un objeto de experiencia sensorial como una capacidad mental; porque dicha comprensión está vinculada con la experiencia de escuchar música de cierta manera y de detectar ciertos elementos en unidad y organización, así como de la intervención-participación imaginativa del público, de su apreciación y, en la medida de lo posible, de una *transformación de la experiencia* en un *ejercicio*, en una *práctica*, en un *hábito*.<sup>31</sup>

Davies alude a ello al presentar la dificultad de seguir, en algunas piezas, ciertos elementos como la tensión musical y la resolución, por tanto, la habilidad del oyente para predecir y seguir el flujo de la progresión musical se desarrolla mediante la *práctica*. También, el oyente puede *desarrollar*, mediante la *práctica*, un “sentido” para reconocer las características de los instrumentos, las dificultades que representa tocarlos, y sus ejecuciones.<sup>32</sup>

¿Qué tanto tiempo escuchar para adquirir una CMB? Depende de muchos factores. Por ejemplo, a diferencia de Levinson, Davies repara atinadamente sobre la importancia de la

<sup>31</sup> Cfr., Scruton, *Art and Imagination...* 170-1.

<sup>32</sup> Cfr. Davies, *op. cit.*, 5.

preparación del oyente que aprecia la música para comprenderla, y destaca que no es posible que ésta descansa solamente en lo que el oyente puede aprehender irreflexivamente, simplemente mediante una atención hacia la exposición musical. También destaca que para una comprensión *más profunda*, el oyente necesita adquirir cierta información: tener alguna idea del curso de la historia musical, de los géneros y los estilos, de las dificultades con que se han enfrentado los compositores, de los estilos que vinieron primero, cómo evolucionaron, qué cambios técnicos han sufrido los instrumentos musicales, cuáles son las alteraciones que se han dado en las convenciones respecto a las ejecuciones y presentaciones.<sup>33</sup>

Alguien podría objetar a mi consideración sobre los grados de comprensión ¿Por qué es relevante reconocer grados si no los vas a definir? Estoy de acuerdo, resultaría difícil delimitar cuándo es profunda, intermedia o primaria, si se le quieren poner tales adjetivos y no otros. Pero ¿cuáles serían los referentes para definirlos?

Es complicado llegar a un consenso respecto a preguntas como ¿cuándo el oyente alcanza X grado de comprensión?, ¿cómo medir el grado de comprensión respecto de la práctica?, ¿cómo medir cuándo es “realmente” repetida? ¿Quién y qué explícitamente define qué es un grado? Acepto la dificultad, también es complejo determinar y demostrar el conocimiento que alguien tiene sobre música, cómo fue su experiencia o qué tan bien sabe analizar una obra; sin embargo, no por ello creo que deja de ser relevante admitir conocimiento, como también admitir grados y sugerir que una variable posible es el tiempo dedicado del oyente a escuchar, como una consideración para tomar en cuenta.

Para finalizar, cabe mencionar que aunque no relacionados con el tiempo (escucha repetida como práctica o hábito), sino con la forma, Davies reconoce que la comprensión

---

<sup>33</sup> *Idem*. Este último punto Levinson lo desarrolla en *The Pleasures of Aesthetics*, “Musical Literacy” (1996).

musical viene en *grados*: en un grado más alto, el oyente debe identificar los temas y las partes de la obra, debe aprehender la articulación y la estructura de la obra en conjunto o globalmente, y debe tener la experiencia del cierre de cadencias o de escuchar la obra como “terminada” y no, meramente, como escindida o trunca. Este requerimiento, frecuentemente, se relaciona con la escucha “arquitectónica” de la forma musical.<sup>34</sup> Con esto advertimos por qué Levinson no le da cabida a esta consideración específica sobre grados.

### 3. Tercera propuesta: perspectivas o modos de comprensión

Como argumenté, habría que reconocer y matizar que la CMB que ofrece Levinson (esencial, fundamental, central), es sólo *una* entre varias, pues en su argumentación sólo contempla *un* criterio posible. Como también advertí, a mi juicio, es preciso considerar que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender; es preciso consentir que existen *grados* y *niveles* (que ya expliqué) así como *perspectivas* (con *variables*) o *modos* de comprensión que no son comparables entre sí como a continuación voy a explicar.

Al interior de la propia CMB existen perspectivas que merece la pena reconocer porque no son comparables entre sí por dos razones principales: por la intencionalidad de los estados mentales del oyente y por otras variables que coexisten dentro ésta: por sus distintas intenciones, propósitos o fines según los cuales dependerá la escucha y la atención del oyente: *cómo* se escucha y a *qué* aspectos atender.

Yo sostengo que esta tercera consideración es plausible porque independientemente de nuestra aproximación a la música podemos alcanzar una CMB. Desde luego, partiendo de la base que escucharíamos de manera concatenacionista, pero ¿Puede la CMB ser la misma en

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*, 7.

cada aproximación o perspectiva? ¿No tendría variaciones que tenemos que especificar para aceptar, entre otras, una CMB con características particulares? ¿Puede el concatenacionismo responder a las exigencias de todas las perspectivas de la comprensión musical (o al menos las que apuntan hacia el análisis, la conciencia y el conocimiento de la forma)?

Señalé, que en principio, el criterio de comprensión musical que Levinson ofrece no es comparable con el criterio de comprensión que requiere de un conocimiento técnico y de una conciencia reflexiva a gran escala, de modo que es preciso reconocer acepciones o concepciones de la comprensión dirigidas al fenómeno musical. También expliqué que si dejamos de lado o apartamos por un momento la conciencia de la estructura formal *a gran escala* (porque como se explicó en la primera propuesta admitimos una conciencia de la forma sólo a pequeña escala), entonces es posible que quepa obtener o alcanzar una CMB a partir de la experiencia de escuchar pero en *complemento*, conciliación o vínculo con un acercamiento del receptor que tiene intereses analíticos y de conocimiento (también de la forma, pero a pequeña escala).

También he dicho que, a mi parecer, el concatenacionismo no debe excluir el análisis, la conciencia y el conocimiento de la forma “a pequeña escala” para escuchar y alcanzar la comprensión. Ya Levinson, incluso, intenta buscar un concatenacionismo de talante moderado explorando la posibilidad de que la conciencia de la estructura o los patrones formales a gran escala, puedan enriquecer la escucha o facilitar la *cuasi* escucha. Pero yo insisto en que una vez que aceptamos que el concatenacionismo es una propuesta convincente, tendríamos que empezar por admitir en él, la conciencia, el análisis y el conocimiento de la forma a pequeña escala para enriquecerlo, pues esto, como señalé en mi propuesta anterior, es un asunto de *inferencia* eventual. Esto es, si yo como oyente “común” escucho (con las premisas de

Levinson:) con constancia y repetición la misma pieza, aunque mi aproximación inicial haya sido sin conciencia o conocimiento explícito de la forma musical, llegará un momento en el que detectaré ciertos rasgos constitutivos de la forma global o arquitectónica.

Dicho de otro modo, aunque yo sea un oyente “común” sin conocimiento, conciencia y análisis de dicha forma global, a base de escuchar con constancia y repetición, estaré consciente o “atravesaré” por ciertos procesos cognitivos que me hagan reconocer y detectar la forma global (a pesar de que tal “representación” no sea directamente escuchable, para apoyar la tesis de Levinson que recoge en Gurney y en experimentos recientes), y eventualmente *inferiré* la forma arquitectónica de una pieza hasta llegar a decir que puedo escucharla, reconocerla, reproducirla, memorizarla, analizarla, etc.<sup>35</sup>

Una vez aclarado esto y suponiendo que se han aceptado mis propuestas (1 y 2), intentaré contestar las preguntas que me impuse arriba. En primer lugar, a mi parecer, la CMB<sup>36</sup> puede alcanzarse independientemente de la perspectiva con la que uno, como oyente, se aproxime a la música, pero ¿puede ser la misma para todos?, ¿cómo escuchar, en cada caso, para comprender básicamente? A reserva de argumentarlo a continuación, la CMB no puede

---

<sup>35</sup> Este es un punto importante de mi propuesta y es distinto a la noción de *cuasi* escucha que Levinson ofrece. En ésta, es posible, a base de escuchar concatenadamente, asir “aparentemente” rangos más amplios de una obra o la pieza en su totalidad. Lo central, de acuerdo con Levinson, es que para ésta no se requiere ningún esfuerzo *consciente* para mantener en la mente el sonido que ha pasado, pues automáticamente se construye un ambiente sonoro de las notas que están sonando y el oído aprehende, vívidamente, una *unidad musical* que va más allá de lo estrictamente escuchado, apartándose de una contemplación meramente intelectual del acontecimiento recolectado o recuperado. De este modo, aunque el oyente, literalmente, escuche sólo un momento de la música o de una frase musical, generalmente *cuasi* escucha; e.i., “parece” estar cerca o próximo de escuchar el “todo” de la pieza musical. Mi punto, en cambio, sostiene que eventualmente a base de escuchar constante, repetida y concatenadamente, podemos inferir la forma musical a gran escala.

<sup>36</sup> Recordemos que la comprensión musical es un asunto de escuchar música de manera concatenacionista: encadenar o conectar auditivamente los tonos escuchados en el instante presente, con los antecedentes y los subsecuentes; se trata de sintetizar o *cuasi* escuchar cada parte del flujo musical (ésta síntesis es la base de la comprensión musical básica). Recordemos también que el adjetivo “básica” implica, para Levinson, que es *esencial* para cualquier aprehensión de la música, que es *fundamental* para cualquier comprensión musical adicional y que es *central* para cualquier tipo de experiencia. Y, por último, recordemos que el núcleo de dicha CMB es *responder* a la música: seguir, reproducir, apreciar.

ser la misma para todos. Una muestra de ello es que, como destaqué, existen niveles y grados de comprensión: aunque sea posible llegar una CMB, reconocimos que la alcanzamos en diferentes niveles y grados. Pero también existen diferentes perspectivas que nos llevan a escuchar (aunque todos utilicemos la manera concatenacionista) diferentes aspectos y de distintos modos y, por ende, a comprender básicamente la música, pero con ciertos matices o diferencias.

En segundo lugar, a reserva de argumentarlo en lo que sigue, es importante señalar que también existen variables que se encuentran al interior de esas perspectivas y que aunque podamos obtener una CMB, ésta se alcanza mediante un proceso diferente, según cómo escuchamos y qué aspectos escuchamos ¿Por qué creo que distinguir perspectivas o modos de aproximación a la comprensión sería plausible? Pienso que el propio Levinson nos da luces para sostener esta tercera propuesta cuando se apoya, como vimos (*supra.*, cap. II, 49), en el argumento de Roger Scruton para señalar que lo que se denomina CMB concuerda con aquello que sería parte del *significado básico* de la música. Intuitivamente, existen dos aspectos básicos del significado que son los que comprendemos: uno que tiene que ver con las *conexiones* puramente *internas* de la música, su contenido cinético y dinámico; i.e., la música concebida como un proceso tonal. Y otro que tiene que ver con un cariz *expresivo* de la música, su contenido emotivo, dramático y el que transmite movimientos expresivos o gestos, y que está “encarnado” en el proceso tonal, i.e., la música concebida en términos de cuerpo y vida<sup>37</sup>. En este sentido, lo que comprendemos, o lo que una CMB permite asir es, tanto el movimiento musical interno como la expresión extramusical; de tal suerte, la CMB es

---

<sup>37</sup> O bien, como persona, según la tesis de Levinson en otros trabajos. *Vid.*, entre otros, *Art and Imagination, The Pleasures of Aesthetics*, *op. cit.*

correlativa al significado musical básico.<sup>38</sup> La parte de la esfera del significado (que durante tiempo se ha considerado como lo) extramusical, toma relevancia aquí. A partir de esto advierto que se pueden considerar las perspectivas o modos de aproximación para alcanzar una comprensión como sigue:

(a) Según los estados intencionales del receptor: creencias, deseos, emociones, etc.; e.g., *ceteris paribus* dos oyentes escuchan (desde una perspectiva concatenacionista) el 3er. Movimiento de la 5ª. Sinfonía de Beethoven como sigue: (i) 0'00" (A) una escala larga que pasa por ciertos motivos que le permiten advertir un intervalo más largo de música, (ii) 1'52" (B) un contraste radical entre el tono anterior y el presente que empieza con un áspero solo de viola, (iii) 3'29" (A') una nueva versión de (A), con los motivos y melodías de (A) pero con diferentes tonos color y dinámicas, producidas por una orquestación diferente: pizzicato en las cuerdas, fagot y oboe en lugar de arcos de violín y el estruendo de los cornos franceses (en 4'32" el movimiento se termina y empieza un pasaje de transición al siguiente movimiento). Ambos oyentes aprehenden los mismos sucesos musicales, ambos coinciden en que escucharon el mismo contenido musical; no obstante, no es lo mismo un oyente que *crea* que (A') no corresponde a una nueva versión de (A) según los patrones estandarizados convencionalmente, que aquel que *crea* lo contrario. Aun así ambos pueden alcanzar una CMB pero no de la misma manera porque están involucrados distintos estados mentales en su escucha.<sup>39</sup>

(b) Dentro de dichas perspectivas coexisten *variables* según las cuales dependerá la escucha y la atención del oyente: *cómo* se escucha y a *qué* aspectos atender. Me refiero a las

<sup>38</sup> Cfr. Levinson, *Music in the Moment...* 34.

<sup>39</sup> Tomo el término intencionalidad de Searle (1983, p.1) como propiedad de los estados mentales mediante los cuales, éstos están dirigidos a algo o son sobre objetos del mundo. Es la propiedad de la mente con la cual nos relacionamos con el mundo y con nuestros propios pensamientos.

intenciones, entendidas como propósitos y fines del receptor (aunque son un tipo de especial de estados intencionales, están relacionados tanto con la capacidad natural del receptor como con la cultura o sociedad en la que se encuentra inmerso); e.g., no es lo mismo aproximarse, de entrada, a la música con fines de entretenimiento o acompañamiento, que aquel oyente cuyo propósito es escuchar con fines terapéuticos. Tampoco es lo mismo un oyente que se aproxima a ciertos patrones formales con fines analíticos y de estudio o interpretación, que aquél cuyo propósito es encontrar disfrute y reflexión que los provee la experiencia estética de la misma obra. Según estas variables dependerá cómo se escucha y a qué aspectos atender: e.g., mientras que el primer oyente tiene como fin escuchar analíticamente (cómo) una forma sonata (qué), el segundo se aproxima con una disposición de disfrutar (cómo) la expresividad de la música que encuentra “manifiesta” mediante sus dinámicas y mediante la ejecución del intérprete que toca con particular articulación, tiempo y fraseo (qué).<sup>40</sup>

Entonces, una vez dicho lo anterior, es posible advertir que dos oyentes que escuchan la misma pieza pueden comprenderla básicamente, pero de distinto modo, según sus perspectivas o estados mentales con que se aproximen a la música y según ciertas variables que se encuentran al interior de dichas perspectivas, como son: sus objetivos, propósitos o fines, a partir de lo cual dependerá cómo escucha y qué escucha.

Finalmente ¿puede el concatenacionismo responder a las exigencias de todas las perspectivas de la comprensión musical (o al menos las que apuntan hacia el análisis, la

---

<sup>40</sup> Davies, “Musical Understandings”, 6. Sugiere que los oyentes difieren también en *gustos* (y ésta sería otra variable posible en mi propuesta) de modo que no todos disfrutan Haydn como Mahler, aún sabiendo reconocer la grandeza o la riqueza de ambos. Podría advertirse también que dentro de estas variables que propongo, se pueden destacar también los estados de ánimo con los que un oyente se aproxima a escuchar la música. Baste con el ejemplo que proporcione. Me parece que es suficiente para dar razón de lo que quiero sostener.



conciencia y el conocimiento de la forma)? Sí, el concatenacionismo, al ser una herramienta para escuchar y alcanzar una comprensión musical básica, puede responder a la exigencia que supone un acercamiento analítico e intelectual, como señalé al inicio de este apartado, podemos conocer, analizar y tener conciencia de la forma a pequeña escala y podemos inferir la forma a gran escala.

En este capítulo defendí la importancia de reconocer acepciones de comprensión para encontrar la que mejor se ajuste a la CMB y para evitar las disputas entre filósofos de la música y musicólogos. También señalé que es plausible aceptar que CA y CE son complementarias y pueden establecer un vínculo o reconciliación, más que creer que existe una dicotomía entre qué es y qué no es comprender. Asimismo, enfatiqué la importancia de admitir que existen niveles, grados, perspectivas y variables de comprensión, y que es posible alcanzar una CMB pero reconociendo que comprendemos en distintos niveles, grados y perspectivas o acercamientos distintos a la música.

## CONCLUSIONES

Comencé este trabajo presentando que, actualmente, de acuerdo con los filósofos analíticos de la música, el criterio sobre comprensión musical, junto con el de expresión y representación, es uno de los más importantes para la estética musical. Al ser el menos explorado de los tres, me impuse el reto de reflexionarlo; para ello, escogí partir de la discusión suscitada entre filósofos de la música y musicólogos. Entre las distintas propuestas que se encuentran sobre el problema de la comprensión está el trabajo de filósofos como Roger Scruton, Stephen Davies, Malcolm Budd, Peter Kivy y Jerrold Levinson, o de musicólogos como Heinrich Schenker, Rudolph Reti, Charles Rosen y Mark DeBellis.

A pesar de que en el proceso de esta investigación profundicé sobre el tema de la expresión, y las teorías sobre comprensión de Scruton y Davies, escogí centrarme en la propuesta que Jerrold Levinson construye en *Music in the Moment*, que es, específicamente, una reflexión sobre el tema de comprensión musical. Sin excluir por completo las demás propuestas, en este trabajo intenté dialogar, confrontar algunos puntos o afirmaciones, y apoyarme en los argumentos de Roger Scruton, de Stephen Davies y de Mark DeBellis, principalmente, para sostener mis propuestas. Buscando los puntos de encuentro y las tesis generales que comparten las posturas en debate, destacué las principales defensas de aquellos que, por un lado, mantienen la idea de que para comprender una pieza musical es indispensable contar con un conocimiento técnico y teórico de la música, tener una conciencia de la forma musical a gran escala, así como poseer la capacidad de analizar, de explicar y describir el fenómeno musical (a lo que llamé CA). Y, por otro lado, destacué las defensas medulares de aquellos que aseveran que lo indispensable para comprender la música es la experiencia de escuchar música de cierta manera (a lo que llamé CE).

Penetré en la propuesta denominada *concatenacionismo* que Jerrold Levinson concibe y a partir de la cual afirma que la comprensión musical es un asunto de escuchar o aprehender una pieza musical como en una cadena o secuencia de *partes* en tiempo *presente*, esto es, en progresiones inmediatas de fragmento a fragmento, que se encuentran insertadas en una duración o extensión pequeña y no en una gran escala, perspectiva global o arquitectónica. Destaqué que la propuesta de Levinson encuentra su justificación en *The Power of Sound*, la obra de Edmund Gurney, teórico musical del siglo XIX, y enfatiqué que su interés principal, siguiendo a Gurney, es mostrar que la naturaleza de la comprensión musical se encuentra en la experiencia que tiene el oyente de escuchar música de cierta manera, esto es, escuchar en el tiempo presente o de momento a momento y nota por nota o fragmento por fragmento. Me centré en explicar que la comprensión musical no involucra una aprehensión auditiva de gran duración o extensión, aunque el oyente sí puede *cuasi* escucharla, es decir, sólo aparentemente el oyente escucha una duración o extensión más amplia de música, mientras que, estrictamente hablando, registra auditivamente sólo un elemento generalmente pequeño de música, el cual, raramente excede a un minuto.

Me detuve a explorar por qué, para Levinson, concatenar y *cuasi* escuchar no requiere de ningún esfuerzo consciente para mantener en la mente el sonido que ha pasado. Acentué que, según sus razones, la conciencia en ello no es necesaria puesto que automáticamente se constituye un ambiente sonoro de las notas que suenan en el momento y que el oído aprehende, vívidamente, como una unidad musical que va más allá de lo estrictamente escuchado. De este modo, expliqué por qué se aparta de una contemplación meramente intelectual del suceso musical recolectado o recuperado y por qué la comprensión musical tampoco involucra la aprehensión intelectual de conexiones entre las partes a gran escala.

Asimismo, subrayé que el único factor que se requiere para comprender, de acuerdo con Levinson, es el acto de *escuchar*, el cual se fundamenta cuando, en la exposición y la repetición de una pieza dada, el receptor “responde” a la música; concretamente, *sigue*, *reproduce* y *aprecia* la obra. De este modo, vimos que la aprehensión consciente de la forma completa y el conocimiento de la organización estructural no son requisitos para alcanzar una comprensión musical básica (a lo que llamé CMB); sin embargo, en aras de que el concatenacionismo no sea tan excluyente, advertí que *reconoce* que la organización de una pieza musical a gran escala, a pesar de que nunca llegue a ser un objeto de percepción en sí mismo, tiene algún efecto en la experiencia resultante del oyente. A pesar de ello, Levinson le niega un lugar importante a la aprehensión intelectual y consciente de la forma completa para la comprensión y la apreciación.

Ante las preguntas que yo misma me propuse responder, ponderé los puntos que me parecen convincente de la tesis de Levinson: (1) que la música se escucha en el tiempo, (2) que no es posible aprehender una obra musical en su totalidad, (3) que la música es auditivamente sintetizable. Y señalé los problemas más importante que encuentro en su argumento: (A) que su noción de comprensión sea estrecha o restrictiva porque excluye la conciencia, el conocimiento, la explicación y la descripción para comprender la música, (B) que acepta una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, pues para él comprender no es CA y sí sólo CE, la que conduce al receptor a comprender la música básicamente.

Una vez que sopesé mis preocupaciones, me encaminé a presentar tres propuestas con dos objetivos principales de por medio: (a) ensanchar el criterio de comprensión musical alcanzado en la experiencia de escuchar música, e intentar hacer plausible la idea de que aceptando mis consideraciones se enriquecería también la CMB que Levinson detenta, y (b)

ofrecer una salida o solución alternativa a las disputas entre musicólogos y filósofos de la música, o entre quienes defienden CA frente a CE (utilizando la defensa de Levinson). Así, en el último capítulo de este trabajo, presenté tres propuestas que considero sostenibles y que ahora explico por qué:

1. Al encontrar una acepción para CE que connota una correspondencia entre la experiencia de escuchar y nuestra capacidad mental perceptiva o aprehensiva como receptores, muestro que CE se diferencia de CA, en principio, por el significado de la palabra comprensión. Tomo prestado el término alemán *Verstehen* para la comprensión que se refiere a significaciones y sentidos de vivencias o experiencias, en oposición a la comprensión que se obtiene mediante un método científico o aquella que apunta hacia el análisis, el conocimiento y la conciencia para comprender un fenómeno.

Suponiendo que CE, en general, se considera con esta acepción, y que CE de acuerdo con la postura particular de Levinson, se considera con esta acepción, entonces muestro que (a) sale sobrando el rechazo de la postura de los musicólogos que favorecen CA, ya que dichas comprensiones no compiten entre sí porque se refieren a significados distintos del término; y (b) la CMB se delimita como un "tipo" específico de comprensión que, o bien, elimina la discusión de antemano, porque se reconoce que se está discutiendo de dos aproximaciones distintas (no comparables entre sí), o bien, se da solución a las controversias que creían referirse a la misma acepción de comprensión.

En la tónica de buscar la acepción que mejor se ajuste a la CMB, otra propuesta que ofrecí es advertir la posibilidad de que CA y CE son complementarias y no, necesariamente, excluyentes. Mostrando que (a) como parte de las habilidades mentales que posee el oyente se encuentran las que defienden los musicólogos (e.g., categorización, conceptualización,

evaluación analítica) y no por ello y por ejercitarlas dejamos de tener una experiencia de escuchar la música de manera concatenacionista y de alcanzar una CMB, ya que, como receptores, a base de escuchar una pieza, tenemos no sólo la experiencia (que involucra aspectos afectivos y cognitivos, -aunque estos últimos limitados por Levinson), sino también la capacidad mental que usamos en el análisis de ponerle algún nombre o concepto a lo que se escucha o de categorizar ciertas notas como: repetidas o similares. De esta manera, CA y CE coexisten y se complementan. También son complementarias y no excluyentes, porque (b) aprehender las relaciones musicales de manera concatenacionista, no cancela la posibilidad de que el receptor analice fragmentos de la estructura musical para advertir el alcance técnico de una obra, ni de que no logre, después de escuchar una obra con constancia, inferir la forma arquitectónica de la obra: ineludiblemente, esto lo conduce a escuchar analíticamente. De esta manera, el oyente no deja de tener la experiencia de escuchar, ni deja de atender a lo que escucha en cada momento, a la vez, es capaz de analizar de manera concatenacionista una obra particular.

2. Demuestro que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, y que, además, no se sostiene que la CMB es la única alternativa de comprensión posible, ya que no sólo al interior de la comprensión que se sustenta en el análisis y la conciencia de la forma, sino que en cualquier otra que se considere, existen niveles y grados de comprensión, sin necesidad de hacer mediciones cuantitativas, sino sólo consideraciones cualitativas.

Los niveles de comprensión en el oyente están delimitados, según la alternativa que ofrezco, de acuerdo con sus capacidades mentales y habilidades de aprehensión (reconocer, discriminar, identificar, registrar, predecir, distinguir, etc.) y los grados según el tiempo dedicado y la constancia de escuchar (la música como un ejercicio, práctica o hábito). Muestro

con dos ejemplo precisos que dos oyentes pueden alcanzar la CMB pero en diferentes gados y niveles. A partir de esto cumplo el primer objetivo: se ensancha el criterio de comprensión musical alcanzado en la experiencia de escuchar música, y se hace plausible la idea de que se enriquece también la CMB.

3. Demuestro que no se trata de una dicotomía entre qué es y qué no es comprender, porque existen perspectivas de comprensión que no es posible evadir: esto es, se reconocen los estados mentales del oyente (creencias, deseos, emociones, etc.), así como otras variables que coexisten dentro ésta: sus intenciones, propósitos o fines según los cuales depende su escucha y su atención: cómo escucha y a qué aspectos atiende.

Con un par de ejemplos y otras reflexiones, sostengo la plausibilidad de esta propuesta dando razones de que ésta nos permite advertir la importancia de la aproximación o perspectiva del receptor, así como reconocer otra parte sustancial del papel que desempeña en la experiencia de escuchar, y también porque nos permite reconocer que independientemente de la perspectiva o del modo en que nos acerquemos a la música alcanzamos, aunque de distintos modos, una CMB al escuchar de manera concatenacionista. Asimismo, demuestro que el concatenacionismo, entendido como más amplio o enriquecido, responde a las exigencias de todas las perspectivas de la comprensión musical: no importa con qué estados mentales nos acerquemos a una obra, ni con qué propósitos nos aproximemos a la música, es posible escuchar concatenadamente y alcanzar una CMB (aunque de diferente manera y atendiendo a diferentes aspectos) al aprehender (percibir y apreciar) el significado básico de la música y comprenderlo en sus dos caras: la que se refiere a las conexiones puramente internas de la música, e.i., la música concebida como un proceso tonal, y la que se refiere a un cariz *expresivo*, su contenido emotivo que movimientos expresivos o gestos, y que está “encarnado”

en el proceso tonal, i.e., la música concebida en términos de cuerpo y vida. En este sentido, lo que comprendemos, o lo que asimos mediante una CMB es, tanto el movimiento musical interno, como su contenido expresivo (aunque está encarnado en su forma, entendiendo aquí por ésta como el proceso tonal). A partir de lo anterior, comparto con la segunda propuesta el cumplimiento del otro objetivo que me asigné: se ensancha el criterio de comprensión musical alcanzado en la experiencia de escuchar música, se advierte un concatenacionismo más amplio y, por ende, se hace plausible la idea de que también se enriquece la CMB.

Respecto de comprender el significado de la música en términos de su contenido expresivo y de su forma musical, aquí entendida como proceso tonal, me interesa remarcar que aunque en este trabajo no haya profundizado más sobre esto y sobre las implicaciones de la experiencia de escuchar en partes y en el presente, considerada como una *experiencia estética* (que se halla implícita en el acercamiento del receptor a toda obra de arte), ello no supone una indiferencia de mi parte sobre el tema, al contrario, comencé mi proceso de investigación con el problema de la expresión, con el tema de la apreciación, la experiencia estética y la comprensión de la música; sin embargo, el pensamiento de Levinson en *Music in the Moment* y algunas reflexiones propias, más recientes, me condujeron a explorar lo que aquí presento.

No dejo de advertir que la experiencia de escuchar de manera concatenacionista conlleva disfrute, apreciación y reflexión (tanto del objeto musical como de nuestra propia experiencia), pues una obra de arte musical, ineludiblemente nos afecta, nos place, nos emociona, pero además nos genera reflexión y nos invita a estar conscientes de ella, a tener ánimos de conocer su forma y su contenido engarzados, así como a preparar el terreno del análisis y la formación para apreciarla desde nuevos modos u horizontes. Dejo para un trabajo próximo dicha exploración. Esta vez, me sedujo la posibilidad de investigar y de ejercitar esta



manera de escuchar, así como la posibilidad de construir sobre las ideas de comprensión que se encuentran en juego en la literatura actual sobre filosofía de la música.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, Philip. "The Philosophy of Music: Formalism and Beyond", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy ed., Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- ----, "New Directions in the Philosophy of Music", en *Musical Worlds*, Philip Alpers ed., Philadelphia: the Pennsylvania State University Press, 1998.
- Beardsley, Monroe, C. "The Meaning of Music", *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianápolis, Hackett Pub. Co. 1998,
- Benjamin, William. "Music Through a Narrow Aperture: a Qualified Defense of Concatenacionism", *Revue Internationale de Philosophie*, Université Libre de Bruxelles, vol. 60, no. 238 (2006): 505-14.
- Boghossian, Paul A. 'On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 1, (2002): 49-55.
- Bowman, Wayne. *Philosophical Perspectives on Music*, NY: Oxford University Press, 1998.
- Budd, Malcolm. "Musical Movement and Aesthetics Metaphors", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No.3 (2003): 209-223.
- ----, "Formalism in art", en *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, E Craig, ed., Londres, 1998.
- Cohen, Ted. "Metaphor", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Jerrold Levinson ed., Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- Cooper, David. *A companion to Aesthetics*, Cambridge, MA: Blackwell Comp., 1996.
- Cooper, Martin. *Beethoven, the last decade 1817-1827*, NY: Oxford University Press, 1986.
- Copland, Aron. *Cómo aprender a escuchar música*, México: F.C.E., 1989.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*, Barcelona: Idea Books, 1999.
- Davies, Stephen. (draft) "Musical Understandings", en *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, A. Becker and M. Vogel eds., Frankfurt: Suhrkamp, 2007.
- ----, 'Themes in the Philosophy of Music', *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No.2, (2004a): 188-194.

- ----, "Music", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Jerrold Levinson, ed., Oxford: Blackwell Publishing, 2004b.
- ----, *Musical Works & Performances, a philosophical exploration*, NY: Oxford University Press, Inc., 2001.
- ----, "Review of Music in the Moment", *The Philosophical Quarterly*, 19, (1999): 403-5.
- ----, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- DeBellis, Mark. *Music and Conceptualization*, NY: Cambridge University Press, 1995.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, 2000.
- Goehr, Lydia. "Review Essay of Roger Scruton's *The Aesthetic of Music*", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, no. 2 (1999): 399-409.
- ----, 'Profundity in Instrumental Music', *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, no.4, (2002): 343-56.
- ----, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, NY: Oxford University Press, 1992.
- Gregory, Richard, ed., *Diccionario de la mente*, Madrid: Alianza, 1995.
- Hanslick, Eduard. *The Musically Beautiful*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957.
- Iseminger, Gary, "Aesthetic Experience", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Jerrold Levinson, ed., Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Kelly, Michael, ed. *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: University Press, 1998.
- Kerman, Joseph, et al., *Listen*, Boston: Bedford/St. Martin's, 2000.
- Kivy Peter. 'Another go at Musical Profundity: Stephen Davies and the game of chess', *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, no.4 (2003): 401-11.
- ----, *Introduction to a Philosophy of Music*, NY: Oxford University Press, 2002.
- ----, *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- ----, "Music Alone", *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, NY: Cambridge University Press, 1993.
- ----, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple University Press, 1989.

- Koopman, C. and Davies, S., "Musical Meaning in a Broader Perspective", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 3 (2001): 261-273.
- Kraut, Robert. "Perceiving the Music Correctly", en *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Michael Krausz, ed., NY: Oxford University Press, 1993.
- Krzysztof, Guzczalski. 'Expressive Meaning in Music: Generality versus Particularity', *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no.4, (2005): 342-67.
- Levinson, Jerrold. "Concatenationism, Architectonism, and the Appreciation of Music", *Revue Internationale de Philosophie*, Université Libre de Bruxelles, vol. 60, no. 238, 2006a.
- ----, "Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression", *Contemplating Art*, NY: Oxford University Press, 2006b.
- ----, "Artistic Expression", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, E. Craig, ed., Londres: Routledge, 2006c.
- ----, "Reply to Commentaries on *Music in the Moment*", *Music Perception* 16 (1999): 485 - 94.
- ----, "Music, aesthetics of", "Gurney, Edmund", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, E. Craig, ed., Londres: Routledge, 1998. [http:// www.re.routledge.com/article/M030SECT2](http://www.re.routledge.com/article/M030SECT2) (encontrado: Ago 07, 2006).
- ----, *Music in the Moment*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997a.
- ----, "Emotion in Response to Art", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, Londres: Routledge, (1997b): 273-281.
- ----, "Art and Pleasure", "Aesthetics of Music", *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca NY: Cornell University Press, 1996.
- ----, "What is Abstract about the Art of Music?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, no. (1998): 351-364.
- Lyas, Colin. "Art, understanding of", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, Londres: Routledge, 1998. <http://www.rep.routledge.com/article/M009SECT5> (encontrado: Ago 22, 2007).
- Lippman Edward A. "Music: Historical Overview", en *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, ed., Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Randel, Don, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*, Londres: Harvard University Press, 1986.
- Ridley Aaron. "Understanding Music", *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.
- Robinson, Jenefer. 'The Expression and Arousal of Emotion in Music', en *Musical Worlds*, Philip Alperson, ed. Philadelphia: the Pennsylvania State University Press, 1998.
- Searle, John, *Intentionality*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1983.
- Scruton, Roger. "In search of the Aesthetic", *British Journal of Aesthetics*, vol. 47, no.3 (2007): 232-50.
- ----, 'Musical Movement: A Reply to Budd', *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, no.2 (2004): 184-7.
- ----, 'Wittgenstein and the Understanding of Music', *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, no.1 (2004): 1-9.
- ----, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, South Bend Indian: St. Agustin's Press, 1998.
- ----, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- ----, "Notes on the Meaning of Music," en *The Interpretation of Music*, Michael Krausz, ed. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- ----, "Aesthetic Experience", "The Experience of art", *Art and Imagination*, Londres: Methuen and Co, 1974.
- Sloboda, John. "Listening to music", *The Musical Mind*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Snyder, Bob. "Auditory Memory: An Overview", "Echoing Memory and Early Processing", "Grouping", *Music and Memory, An Introduction*, Cambridge, MA: MIT University Press, 2000.
- Stevens Denis y Robertson Alec, et al., "*Historia General de la música, del Renacimiento al Barroco*", Madrid: Ediciones Itsmo, 1980.
- ----, "*Historia General de la música, desde el clasicismo hasta el siglo XIX*", Madrid: Ediciones Itsmo, 1980.
- ----, "*Historia General de la música, antiguas formas de polifonía*", Madrid: Ediciones Itsmo, 1980.

- Trivedi, Saam. 'Expressiveness as a Property of the Music Itself', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no.4 (2001): 411-20.
- Young, James, O. "The Great Divide in Music", *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no. 2 (2005): 175-84.
- ----, 'The Cognitive Value in Music', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no.1 (1999): 41-54.
- Walton, Kendall. "Listening with Imagination: Is Music Representational?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no.1 (1994): 47-61.
- Wilson, Robert, A., et al., *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, Cambridge, MA: MIT University Press, 2001.
- Zangwill, Nick. 'Against Emotion: Hanslick was right about Music', *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, no.1 (2004): 29-43.
- Zemach, Eddy. "The Role of Meaning", *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, no. 2 (2002): 169-78.