

La Teoría de la Recepción en torno a la obra artística y su aplicación meta-teórica a través del análisis musical

Celso M. García Blanco
Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco"
celsogarciablanco@gmail.com
<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2016.i11.03>

Fecha de recepción: 8.01.2016
Fecha de aceptación: 15.02.2016

Resumen: Las obras musicales pueden analizarse desde múltiples perspectivas, una de ellas desde la recepción, es decir, estudiando la impresión que causa en aquellos que la escuchan. En este estudio nos proponemos aplicar la "teoría de la recepción" en torno a la obra artística específicamente al análisis musical a través de diferentes factores, entre los que destacan: la producción-recepción, su relación con los materiales primigenios, el horizonte de expectativas, los prejuicios o juicios previos, el paso del tiempo y el contexto socio-histórico y económico en el que la pieza musical fue creada y en el que está inserta, por mencionar algunos de los principales. Así, este trabajo primero bebe de otras materias, como la Sociología, la Lingüística o la Literatura, para llegar a la puesta en marcha de un enfoque de corte interdisciplinar adaptado a los principios musicales.

Palabras clave: Teoría de la Recepción, análisis musical, obra artística.

The "Theory of the reception" of artistic pieces and its meta-theoretical application through music analysis

Abstract: Music works can be analysed from multiple perspectives, one of them from its reception, i.e., studying the impression that it causes on the people who listen at it. In this paper we intend to apply the "Theory of the reception" of artistic pieces to the specific analysis of music, taking into account different factors. Among these factors, we can highlight: the production-reception, its relation to original materials, the expectations horizon, prejudices or previous judgments, its historical path and the socio-economic and historical context in which the work was created and is involved, to mention some of them. Thus, this paper is first fed from other subjects, such as Sociology, Linguistics or Literature. Secondly, it sets up an interdisciplinary approach adapted to the Music principles.

Key words: Theory of the Reception, analysis of music, artistic piece.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión: la Teoría de la Recepción. 3. Factores que influyen en la Teoría de la Recepción aplicada a la música. Conclusiones.

1. Introducción

A la hora de establecer cualquier tipo de relación entre la práctica musical y la tradición teórica han surgido numerosos conflictos en torno a la existencia de una visión analítica de la música y el ejercicio interpretativo. Este frente ha ido evolucionando de una manera más práctica y continuista, mientras que las técnicas exclusivamente analíticas son más estáticas y meta-teóricas.

A través de la moderna Teoría de la Recepción se han puesto de manifiesto numerosas cuestiones fruto de la aplicación de visiones de teóricos de diferentes campos como la sociología, la literatura o la filosofía, que han dado lugar a una reconstrucción del marco teórico de la percepción artística. Como indicábamos en el resumen, este artículo tiene por objetivo principal analizar la obra musical a través de la teoría de la recepción, para ello, trataremos de acercarnos a este tipo de cuestiones teórico-interpretativas para concretarlas en torno a la obra musical. De este modo, realizaremos un breve barrido acerca la de influencia de la teoría de la recepción, estudiaremos los factores que entran en juego a la hora de estudiar la obra musical, aplicando esquemas provenientes de otras disciplinas pero que pueden aplicarse a la música.

2. Estado de la cuestión: La teoría de la recepción

El hecho de formular una “Teoría de la Recepción” de la obra artística supuso un cambio drástico a la hora de valorar la creación en sí. La importancia y proyección de una obra suele estar determinada por la actitud y actividad de los receptores, siendo este uno de los factores clave que utiliza esta teoría, profundizando acerca de cómo el espectador es capaz de entender y valorar una obra. Al mencionar a los receptores, nos referimos de forma general a toda la comunidad artística compuesta por críticos, compositores, intérpretes, medios de comunicación, público, etc. A partir de la aparición de esta teoría, tendremos un nuevo enfoque en el que no sólo se concibe al público como agente que consume el producto, sino que éste forma parte constitutiva del hecho artístico. Uno de los investigadores que inicialmente han prestado atención a la implementación de esta teoría dentro del marco musical es el catedrático Luis Pedro Bédmar:

La historia de una obra está fuertemente determinada por la actitud de los diversos receptores o intérpretes, que según los tiempos, la aprecian de distintas maneras. Incluso el proceso de producción está igualmente afectado por el proceso receptivo. Al fin y al cabo los artistas son también receptores de otras obras y de los gustos de una clientela a la que han de satisfacer. Y todo esto mediatiza en algunos casos su producción y queda reflejado en sus realizaciones. Por eso la teoría de la estética de la recepción contempla también los papeles jugados por el crítico y el historiador en la determinación de la comprensión de las obras por receptores ajenos o lejanos al momento propio de su creación. Estos fenómenos son analizados en una parte de la teoría llamada historia de la recepción (Bédmar, 2003: en línea).

Para llegar a estas afirmaciones, Bédmar se basó en gran medida en el trabajo del Dr. Manuel Pérez en la introducción a sus Tesis Doctoral *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, quien, al respecto de esta cuestión y de una forma extensa y panorámica, hace una semblanza de la evolución acerca de la Teoría de la Recepción artística, de sus precedentes, cómo ha ido evolucionando, quiénes han aportado hallazgos sobre ella y cómo podemos utilizarla como base metodológica del proceso interpretativo (Pérez Lozano, 1993).

En general, todo este tipo de teorías que han demostrado su efectividad tienden a desarrollar interpretaciones de las obras de arte basadas en su correcta comprensión según su contexto histórico y socio-cultural. Este contexto se proclama como elemento esencial para el entendimiento de cualquier lenguaje artístico.

En un principio, podemos tener en cuenta las primeras teorías propugnadas pertenecientes a la Alemania de principios del siglo XX y su ejercicio de investigación folclórica como procedimiento que analizaba la transferencia entre arte elevado y popular. Eran momentos donde no existía una verdadera metodología de interpretación crítica, donde primaban los sistemas de signos cerrados, las necesidades de taxonomías perfectas o las descripciones formalistas. En contra de este panorama, Hans Robert Jauss promulgaba la necesidad de tener en cuenta la interpretación histórica que tuviera en cuenta el proceso dinámico de producción y recepción, de autor y obra, a modo de pregunta y respuesta. Surgiría entonces esta hermenéutica de la recepción como práctica interdisciplinar que valorara en su justa medida el componente conceptual-histórico (Jauss, 1986: 17).

Asimismo, conviene mencionar los estudios de Wolfgang Iser que, aunque basándose en textos literarios para enunciar sus teorías (como muchos de los teóricos de los que estamos tratando en el presente artículo), se pueden aplicar directamente al texto musical, por ejemplo, cuando comenta que “la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego” (Iser, 1987: 176). También para dicho autor, las significaciones de los textos literarios y,

por tanto, de las obras musicales, sólo se generan en el proceso de lectura, interpretación o escucha.

Posteriormente sería el alemán Georg Gadamer quién profundizaría más en este concepto, aludiendo a la hermenéutica histórica. Este filósofo alemán reflexiona sobre aspectos útiles y concretos de la interpretación como una serie de precisiones acerca del concepto de gusto o las disertaciones sobre la experiencia estética como juego, sobre la satisfacción que inunda a los sentidos tras la percepción intencionada, comparando esto con el placer estético.

No obstante, lo que nos interesa de Gadamer para este estudio es su visión acerca de la interpretación histórica. Inicialmente hace alusión al concepto de tradición como elemento compuesto de lo que hemos aceptado en el presente del pasado y como necesidad para valorar los elementos previos y, de este modo, ir actualizándolos progresivamente hacia otros más adecuados (Gadamer, 1992). Así, el uso hermenéutico de la tradición crea juicios previos o prejuicios al respecto de una serie de informaciones que pueden ser verdaderos y falsos, dado que la conciencia histórica ha ido añadiéndolos a la práctica de la recepción. Es la comunidad y su evolución natural la que irá eliminando los prejuicios negativos para fomentar los positivos y lograr así un historicismo más real y afín a la hermenéutica que se aleje de aquél que se basaba ingenuamente en desplazar la interpretación al sentir estético de la época. No debemos de entender la Historia como distancia entre espacio de tiempo, sino como elemento crítico necesario para comprender los prejuicios verdaderos y dar sentido a la teoría hermenéutica:

Sólo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de hermenéutica, la de distinguir los prejuicios verdaderos bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen los malentendidos" (Gadamer, 1992: 2).

Al respecto de esta cuestión, finalmente precisa cuestiones acerca del concepto *horizonte*, entendiéndose como el espacio visible desde un punto histórico concreto, y de cómo este horizonte debe de conformarse o fusionarse con otros horizontes referentes a las obras que pretendemos comprender. La interpretación musical y, por extensión, su escucha, consistirá en cierto tipo de juego placentero en el que el receptor encontrará respuestas tras un diálogo con el artista, identificándose así el placer estético.

Ya en un ámbito estrictamente musical nos apunta Bédmar:

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

rodearon a la aparición de una obra musical, su significado implícito en el su momento y en la actualidad. (Bédmar, 2003: en línea)

3. Factores que influyen en la Teoría de la recepción aplicada a la música

Para llevar a cabo una aproximación de la Teoría de la Recepción a la obra musical, deberemos tener en cuenta una serie de factores:

3.1.-Elementos intervinientes en la producción-recepción musical: el ejercicio de escuchar una obra musical es el proceso mediante el cual captamos, elaboramos e interiorizamos los estímulos sonoros. Podemos plantear el Modelo de la Comunicación del lingüista Roman Jakobson (1985: 353) aplicado a la música: el lenguaje musical sería el código intermedio entre un emisor (intérprete) que a través de una canal (aéreo) transmite un mensaje (obra) creado por un emisor primigenio (compositor) hasta un receptor final (público oyente).

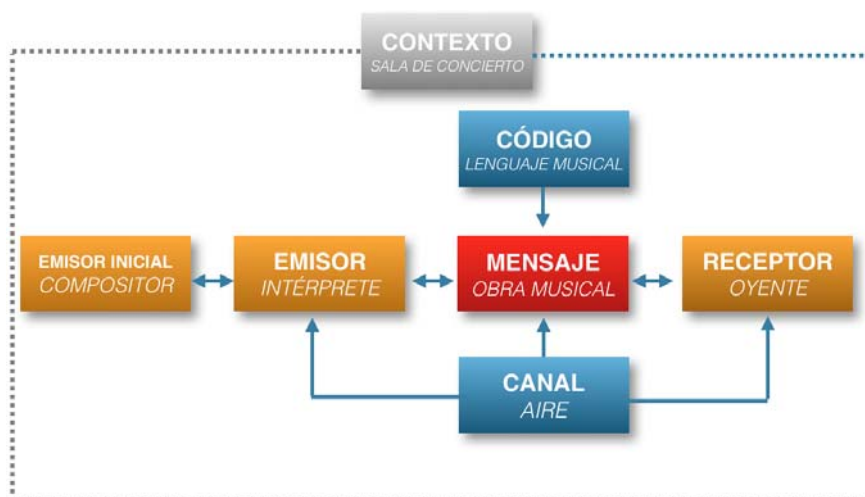


Fig. 1. Esquema de la comunicación adaptado a la música (elaboración propia).

De esta forma establecemos la música como un hecho comunicativo, como un lenguaje universal para el entendimiento y comunicación de los hombres. Hasta la aparición del sonido grabado, este procedimiento era únicamente vinculado al directo (con referencia al contexto de una sala de concierto o cualquier lugar donde se produzca la interpretación). Hoy en día, gracias a la tecnología, hemos

cambiado la forma de organizar los elementos que intervienen en el acto de escuchar música, lo cual aporta multitud de matices al procedimiento.

Al respecto de cómo tratemos cada uno de estos elementos, podremos conseguir mayor o menor efectividad y solidez de funcionamiento de este modelo. Por ejemplo, si el mensaje es difuso o no utiliza un código definitivamente inteligible por los implicados, obtendremos resultados desiguales en el ejercicio comunicativo. Hagamos una aplicación práctica al respecto del tema que nos ocupa: es frecuente que la música (en especial la más contemporánea) no se entienda en su totalidad. Esto puede deberse a que si ésta es excepcionalmente inaccesible o radical, probablemente no llegue a ser entendida por el receptor, dado que el código utilizado es decididamente diferente al que habitualmente se ha utilizado de forma tradicional, lo que supone un mensaje incomprensible. Por lo tanto, ¿Es el código o mensaje demasiado avanzado o el receptor se ha quedado desfasado? Quizás para dar una respuesta a esta pregunta que podría ser definitiva, podemos remitirnos a las palabras de Alfred Frankenstein, que por sí solas parecen reveladoras:

Si la comprensión de las artes estuviese limitada a quienes poseen preparación especializada, sería mejor cerrar todos los museos, tapiar todas las salas de concierto y abandonar los intensos esfuerzos de nuestro siglo para acercar las artes al público común. En realidad, es notorio que quienes poseen en grado más alto la preparación técnica y la experiencia creadora son los peores jueces de los esfuerzos creadores de otros" (Frankenstein, 1975: 39 y 40).

Estas palabras, si bien son certeras y hasta líricas, no dejan de ser la opinión de un crítico hacia la propia crítica, una meta-crítica, por decirlo de algún modo, y de paso, una hiperbólica conclusión. Otros autores ofrecen una opinión completamente opuesta, como el mismo Arnold Schönberg, quien promulgaba que "...si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte." (Schönberg, 2005: 124)

3.2.-Materiales primigenios y su relación entre la literatura, pintura y música: en música tenemos elementos que constituyen la obra artística al igual que ocurre en literatura o pintura. Si en literatura tenemos letras que se unen formando palabras para articular frases y en pintura símbolos gráficos que se combinan de forma geométrica, en música disponemos de notas que se unen formando células para dar lugar a motivos que conforman frases, etc. El análisis de los materiales y su proceso de elaboración tiene ciertos paralelismos en pintura, literatura y música, y, por extensión, en cualquier tipo de expresión artística. Como en cualquier obra de arte, la forma de utilizar y asociar esos materiales, hará que el sentido que cobran cuando se conjugan sea más o menos inteligible por los receptores.

3.3.-Horizonte de expectativas de la obra musical: en referencia a los postulados de Jauss, "la función social de la obra artística está en relación con las

expectativas que transmite” (Bédmar, 2003: en línea), por lo que este horizonte de expectativas de la obra es fijo. Podemos además tener en cuenta un horizonte social de expectativas en el que la interpretación dependa de cada lector y del momento histórico en el que se encuentre y que es, por tanto, variable. A estos dos horizontes de expectativas deberíamos de añadirle el denominado “horizonte de expectativas del compositor” en referencia a la técnica compositiva que tiene el autor en su conocimiento dados las influencias que este pueda llegar a tener a lo largo de su etapa creativa.

En numerosas ocasiones, la incompreensión general de una obra por parte de sus receptores se pone de manifiesto cuando el horizonte de expectativas del compositor es muy diferente al de estos. Muchos de los músicos (y artistas en general) más importantes de la historia tuvieron notables fracasos a lo largo de su vida por haber ampliado su horizonte de expectativas muy por encima de lo que la opinión general estaba preparada y dispuesta a asumir. Por ejemplo, podemos citar el siempre recurrente caso del estrepitoso escándalo del ballet “La Consagración de la Primavera” de Igor Stravinsky. En su estreno el 29 de mayo de 1913 en el Teatro de los Campos Elíseos de París, los asistentes llegaron a enfrentarse más allá de lo puramente verbal, obligando a intervenir al personal del teatro tras el segundo acto de la obra para contener los ánimos de un acalorado público que mostraba incluso violentamente su descontento. Con el paso del tiempo, este ballet ha resultado ser una de las obras maestras más destacadas no sólo de su compositor, sino de toda la Historia de la Música.

La noche del 29 de mayo de 1913 sube al podio del Teatro de los Campos Elíseos de París el director Pierre Monteaux para dirigir el estreno del ballet La consagración de la primavera, por los bailarines rusos con música de Stravinsky y coreografía de Nizhinski. Esta obra puede considerarse como una pieza inicial de la música clásica del siglo XX. (...) Desde el primer compás empezaron a oírse en el público expresiones de desaprobación. (...) Más tarde, la orquesta fue ahogada por un furibundo griterío de protestas. (...) Fue una batalla campal en la que participaron incluso las damas, llegando a concertarse varios duelos que al día siguiente se llevaron a efecto (Paya, E. 2009: 151).

Aparte de lo anterior, es importante que tengamos en cuenta que el horizonte de expectativas de una obra pictórica o literaria puede definirse como fijo, ya que una vez que se tiene la obra finalizada, posee un código cerrado que no sufre modificaciones posteriores. En el caso de la obra musical, a pesar de tener un código cerrado que no debe sufrir modificaciones, existe un emisor intermedio entre el compositor y el receptor que es el intérprete: una misma obra puede cambiar sustancialmente por la sala en la que se ubica la orquesta, el director que la dirige o la calidad de los instrumentos o intérpretes, llegando incluso a tener dificultades serias para poder diferenciar una misma obra reproducida por dos

intérpretes diferentes. Sin duda alguna, esto es uno de los factores que incrementan el valor de una obra musical, esto es, el ejercicio que se hace al darle vida, al interpretarla.

3.4.- Influencia del contexto socio-histórico-cultural en la recepción de la obra. La crítica como factor de influencia: podemos decir sin lugar a dudas que la opinión de público y crítica especializada suele influir decisivamente en la obra de arte y la recepción de la misma. La obra musical suscita una reacción en su momento inicial del estreno ante la sala en la que se exponga por primera vez. Pero otro lado está la influencia de los críticos, personas especializadas que emiten juicios fundamentados acerca de la obra de arte.

Ante esto hay muchas opiniones que vierten abundante información y numerosos casos de críticas *sui generis*, como la de Roger de Piles¹, que usaba un sistema supuestamente matemático-científico de valores numéricos (quizás un tanto desafortunado); o la de Johann Gottfried Spazier, quién reprendió negativamente al mismísimo Beethoven publicando en el periódico *Neue Zeitschrift für Musik* en 1802 que la Segunda Sinfonía de Beethoven:

es un horrible monstruo, un dragón herido que se rehúsa a morir, y aún al desangrarse, loco de furia, da terribles golpes con la cola, en el estertor de la agonía". Dadas las duras críticas que recibía así como los graves problemas de salud, Beethoven estuvo incluso contemplando el suicidio, como así lo revelan escritos como el "Testamento de Heiligenstadt (Citado en Bédmar, 2003: en línea).

Otro de los ejemplos más célebres al respecto de esta cuestión es la mismísima Quinta Sinfonía de Dimitri Shostakovich. La ópera "Lady Macbeth de Mtsensk" y la Cuarta Sinfonía le valieron a este compositor ruso el descrédito, no solo de la crítica, sino del mismísimo Josef Stalin. El dictador salió del estreno de la ópera el 24 de enero de 1934 murmurando: "¡Esto no es música sino caos!", como podemos apreciar en la siguiente cita de Carlos Prieto (2013: en línea):

Pensamos que Shostakovich sería llamado al palco de Stalin durante el primer intermedio pero no fue así. Tampoco lo invitaron durante el segundo intermedio. Un cierto nerviosismo se apoderó de nosotros. Shostakovich veía cómo los ocupantes del palco oficial se reían y se burlaban. Shostakovich se apretaba contra el fondo de nuestro palco y se tapaba de cuando en cuando el rostro cubierto de sudor... Al final del segundo intermedio, el compositor intentó salir y regresar a su casa. Pero el director del Bolshoi entró a su palco y le dijo que Stalin no había expresado aún ninguna opinión y que sería la peor

¹ De PILES, Roger, "The principles of painting" J. Osborne, Ed. Facsimil, Londres 1708 - https://archive.org/details/gri_33125008622173 [Consultado el 15 de octubre 2015].

tontería irse en ese momento. Stalin lo llamaría ciertamente al final del tercer y penúltimo acto. Pero ello tampoco ocurrió. Stalin salió de su palco sin saludar a nadie y exclamando: “Eta sumbur, a nie muzyka!” (“¡Esto no es música sino caos!”).

Dos días más tarde, el escritor y político Maxim Gorky publicó en Pravda (el principal periódico del Partido Comunista ruso) que este tipo de música venía dado por “una corriente confusa, deliberadamente disonante de sonidos” que culminaba en la amenaza directa a Shostakovich: “Estos juegos incomprensibles pueden terminar muy mal” (Unamuno, 2014: en línea). Ante esta terrible situación, el compositor entonó un solemne mea culpa componiendo la citada Quinta Sinfonía que estaba confeccionada especialmente para congraciarse no solo con el público, sino también con las autoridades políticas y militares, aceptando el subtítulo que le endosaron: “Respuesta creativa de un artista soviético a una crítica justa” (Ibid). Gracias a esto, el artista ruso volvió a encumbrarse con un rutilante éxito y hoy en día, esta es una de sus obras más célebres:

El público quedó absorto desde las primeras notas de la nueva sinfonía. Muchos de los asistentes no pudieron contener la emoción ni las lágrimas durante el Largo. Cuando terminaron los últimos compases, un verdadero pandemónium se desató en la sala. La prensa, que tanto lo había atacado, se deshizo ahora en elogios (Prieto, 2013: en línea).

En cualquier caso, hay que tener en cuenta las palabras sabias y ciertamente técnicas del compositor y crítico musical Nicolas Slonimsky:

La crítica, como actividad independiente, es beneficiada sin duda por la preparación técnica, pero solo como instrumento de análisis, no de síntesis. Y el análisis no es crítica. En realidad, el mismo análisis puede ser, y a menudo es, usado para llegar a conclusiones críticas diametralmente opuestas entre sí (Citado en Bédmar, 2003: en línea).

Ante toda esta cuestión de las reacciones de público y crítica, debemos mencionar hoy en día, gracias a los medios de comunicación y al gran protagonismo del marketing orientado al consumo de productos artísticos, existe un concepto novedoso denominado hype (original del inglés), relacionado con la alta expectativa, el circo mediático o el furor creado ante una aparición para captar a la mayor cantidad posible de receptores².

Esta técnica está normalmente asociada a novedades del mundo de la tecnología o el cine, pero cada vez está teniendo más impacto en todos los campos mediáticos. Existe un gran peligro al respecto de “crear hype” (generar una altísima expectativa), ya que existe una más que probable sobrevaloración del producto por

² Definición de “Hype” de [Wikipedia](#) (Consultado el 15 de Octubre de 2015).

parte del cliente consumidor o receptor. Esto genera un círculo vicioso en cuanto a la productividad que se basa en la necesaria creación de más y más productos que vayan generando regularmente esta expectativa, lo que pone en tela de juicio la calidad de dichos productos (Aaronson, 1984: 15).

Aplicado al campo de la música, en ocasiones, los festivales de música o las organizaciones que hacen encargos a compositores crean una cierta expectativa (o hype artístico) ante el estreno de obras musicales. La promoción responsable de un estreno musical es un elemento necesario y útil, siempre y cuando no incurra en generar falsas expectativas en la audiencia. En muchos casos, esas expectativas se crean alrededor de los propios encargos de las entidades que las generan, por lo que se ha de hacer un adecuado uso de este tipo de fenómenos y manejarlos adecuadamente para no incurrir en la sobrevaloración o el mencionado hype excesivo.

3.5.- Fenomenología musical: “El proceso de interpretación de una obra musical puede ser descrito fenomenológicamente de igual modo que el proceso de lectura de un texto literario” (Bédmar, 2004, en línea). Según esta afirmación, el lector que “da vida” a la obra escrita sería el receptor que percibe la música una vez interpretada. La fenomenología musical versará sobre las cuestiones que dotan de significación a la estructura. Si contamos con música descriptiva o programática (tiene un hilo conductor narrativo y/o literario), el oyente podrá identificar el argumento y/o estructura de la pieza.

En el caso de la música que denominamos pura, el oyente obedecerá al género, forma y a su estructura básica constructiva. En referencia a esto último, es importante definir que, de forma abstracta, la comunicación musical se caracteriza primigeniamente por una sucesión de procesos de tensión y distensión: empezando desde un momento inicial donde la tensión es nula, procedemos a través de episodios de diferentes tensiones hacia un clímax o momento de máxima tensión para retornar al punto de tensión inicial. El oyente identificará estos procesos, dotando de significación a la estructura.



Fig. 2: esquema fenomenológico de audición musical (elaboración propia)

A lo largo de la historia, han existido ciertas tenencias que, en su incansable búsqueda estética, descartan hasta la circunstancia más básica del ejercicio de la comunicación musical, como lo son la sucesión de tensiones y distensiones y su contraste. En muchas ocasiones, sin la adecuada preparación o contextualización, un oyente puede no apreciar o diferenciar correctamente el contraste entre los materiales y su utilización, percibiendo una masa homogénea de sonidos que es incapaz de identificar y dotar de significado. Es por esta circunstancia por la que existen tendencias que o bien están destinadas para una minoría o sencillamente no contemplan el valor de la recepción de la obra.

Podemos citar el caso extremo de la polémica obra de John Cage “4’33” en la que hay exactamente cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio total. Aquí se transgrede completamente todo el esquema fenomenológico y entra en valor otro tipo de cuestiones extra-musicales ajenas a lo puramente artístico o interpretativo que quizás sean las que le dan el valor a dicha pieza.

3.6.- Esquema metodológico: Manuel Pérez en su Teoría de la Recepción, enuncia un esquema metodológico que describe lo que él denomina como “Proceso de Interpretación” (Perez Lozano, 1994: 15), de gran concreción y efectividad a la hora de enfrentarse al ejercicio interpretativo de la obra artística (en su caso, con referencia a la pintura). Para concretarlo a nivel musical, Bédmar propone un “Esquema metodológico del análisis de la obra musical” (Bédmar, 2004, en línea) que se dividiría en dos secciones, un análisis histórico-estético y otro técnico-musical. Teniendo en cuenta estos dos enfoques metodológicos, el estudio

puramente meta-teórico-musical se complementa a través de una visión analítica más panorámica en la que intervienen factores que concretan y ubican de forma precisa el ejercicio interpretativo de los receptores.

A) ANÁLISIS HISTÓRICO-ESTÉTICO

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

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

3. Interpretación contextual de la obra: Considerando el género al que pertenece la composición y el contexto en que la obra cumplía su función, especificar los posibles sentidos para los diversos tipos de destinatarios coetáneos conforme a los gustos imperantes.

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

B) ANÁLISIS TÉCNICO-MUSICAL (orientado a la sintaxis musical y a la concepción de música pura, como lenguaje de comunicación)

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

Conclusiones

Comprender la obra desde un punto de vista panorámico, de lo general a lo particular, a través de la citada hermenéutica, hace que podamos recurrir a la más

precisa de sus interpretaciones, para así poder interactuar y ser observadores activos, convirtiendo a los receptores en elementos claves del proceso creativo.

Conocer los horizontes de expectativas de los autores y receptores de los tiempos coetáneos a la creación, los posteriores en la evolución histórico-social y los actuales, así como prever cuales serán los horizontes futuros, es una labor necesaria y nos alejará de la interpretación superficial, subjetiva o incompleta.

A través de este tipo de análisis anteriormente descrito conseguiremos un alto grado de especificidad y conocimiento del horizonte del autor y sus coetáneos. Con esto no tratamos de engrosar superficialmente el apartado de la meta-teoría que a veces supone el análisis musical: se trata de entender la Teoría de la recepción musical como una serie de mecanismos que proporcionen un acceso eficaz a la comprensión concreta de todas las circunstancias que rodearon la aparición de una obra musical, su significado implícito en su momento, en la actualidad y en el futuro.

Estimamos decisivo cualquier tipo de ayuda en este ámbito dada la dificultad que supone a veces el ejercicio de percepción de la música, habida cuenta de su inmaterialidad, subjetividad y abstracción.

Referencias bibliográficas

- ARONSON, S. M.L. (1984), *Hype*. Londres: Vermilion,
- BEDMAR, L. P. (2003). Aproximación a la teoría de la recepción y su interrelación con la obra musical, *Musicalia* (2). En línea <https://90disonancias.com/2014/04/855/sistemas-teorias-y-obras-musicales-una-relacion-conflictiva/>. [Consultado el 17 de mayo de 2015].
- FRANKESTAIN, A. (1975). La función de la crítica. En Schubart, M. et. al. *La música y su público*. Buenos Aires: Marymar. Pp. 37-45.
- GADAMER, H. G. (1992). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA, J. E. (2014). Sistemas, teorías y obras musicales: Una relación conflictiva. *Revista 90Disonancias*, N^a 4, Abr-Mayo. En línea <https://90disonancias.com/2014/04/855/sistemas-teorias-y-obras-musicales-una-relacion-conflictiva/>. [Consultado el 17 de mayo de 2015].
- ISER, W. (1987). *El Acto de leer (Teoría del efecto estético)*. Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, R. (1985). *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: biblioteca breve de seix barral. Pp. 347-395.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid, Taurus.
- NAGORE, M. (2004). El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica. *Revista Músicas al Sur* N^a 1. En línea <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> [consultado el 22 de mayo de 2015].

- PAYA, E. (2009). La consagración de la primavera y el nacimiento de la música contemporánea europea. *Revista chilena de infectología*, 26 (2), pp. 151. En línea https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-10182009000200006 [consultado el 22 de mayo de 2015].
- PÉREZ, M. (1993). *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*. Tesis Doctoral Inédita, Universidad de Córdoba.
- PRIETO, C. (2013). *Dmitri Shostakóvich. Genio y drama*. México: Academia Mejicana de la Lengua. En línea: <http://www.academia.org.mx/noticias/item/variaciones-sobre-dmitri-shostakovich-y-otras-consideraciones-de-carlos-prieto> [consultado el 14 de abril de 2015].
- SCHÖNBERG, A. (2005). *Estilo e Idea*. Llobregat: Idea Books.
- UNAMUNO, P. (2014). El genio con grilletes. *Periódico El Mundo*, 28 de mayo de 2014. En línea: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/05/28/5384df81268e3e3a308b4581.html> [consultado el 14 de mayo de 2015]