

Del análisis estilístico al análisis ideológico: Análisis deconstructivo del *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello* de Manuel de Falla

Julia Esther García Manzano

(Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla)

1. IDEOLOGÍA E HISTORIA COMO CENTRO DEL ANÁLISIS MUSICAL

El análisis musical modernista, o formalista, parte de una visión logocéntrica que se asienta en un dogma a partir del cual desarrolla la trama estructural: un motivo, una tonalidad, una serie de acordes o, más recientemente, una textura o una relación tímbrica. El planteamiento subyacente a este tipo de análisis es que toda obra tiene una estructura profunda lógica que da coherencia a los contrastes que aparecen en la superficie y la misión del análisis consiste fundamentalmente en la búsqueda de esta estructura. El modelo de la lingüística estructural, basado en la concepción sistémica de las obras y en la importancia que cobran las relaciones entre los diferentes elementos, está en la base del análisis formalista, que describe las estructuras descomponiéndolas en sus elementos constitutivos, para posteriormente reordenarlos dentro de una trama de coherencia descubierta en las profundidades de la partitura.

Desde la filosofía del lenguaje se plantea un acercamiento al lenguaje más amplio, que se aleja de la mera descripción lingüística y estudia las relaciones entre lenguaje, pensamiento y mundo. Esta triple visión es la que se intenta aplicar al análisis musical en este artículo, de forma que el lenguaje deja de ser el centro de estudio para convertirse en un reflejo de la ideología y del contexto social en el que se inscriben las obras. Se invierte así la relación entre ideología y lenguaje, y se sitúan la ideología y el contexto social en el centro, como motores de influencia que determinan los cambios que se producen en el estilo musical. Se pasa así del análisis autónomo del estilo musical al análisis cultural e ideológico, que estudia las correlaciones que se establecen entre las obras, los autores, el contexto social y la ideología, de acuerdo con los sistemas hegemónicos de poder.

Algunos aspectos de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein (2017 [1953])¹ están relacionados con dos características que anteriormente Saussure había atribuido al lenguaje: su arbitrariedad y su consideración como hecho social. La arbitrariedad, según Saussure (1991 [1916]), supone que no existe ninguna relación natural entre significante y significado, sino que dicha relación es contextual y cultural. En su definición del lenguaje como hecho social, Saussure se basó en el concepto de hecho social de Durkheim (1974 [1895]): una manera de obrar, pensar y sentir colectiva, que ejerce un poder coercitivo sobre la conducta del individuo. Durkheim describe tres características del hecho social que posteriormente Saussure utiliza para el lenguaje y que son perfectamente aplicables al lenguaje musical: ser exterior al individuo, tener un carácter coercitivo y un uso colectivo. La consideración estética del arte, basada en gran parte en conceptos románticos como innovación, originalidad o genialidad, ha hecho que el interés analítico se centrara en los aspectos individuales de las obras.

Desde esta perspectiva, el lenguaje musical sería una institución social, ya que posee sus dos características esenciales: una serie de reglas, ajenas al individuo, y un carácter coercitivo que actúa sobre él. El lenguaje musical tendría, además, un carácter arbitrario y, por este motivo, no podría ser modificado de forma individual, sino de manera histórica o cultural. Esto implica que muchos de los cambios que la historiografía considera como logros individuales son, en realidad, fruto de una empresa colectiva regida por una determinada ideología. Para que las cosas cambien, o se desee el cambio, tiene que existir alguna razón y, si el lenguaje es de por sí arbitrario, las causas del cambio no pueden ser intrínsecas, sino externas. De esta forma, la evolución del lenguaje depende de la sociedad y del momento histórico y, sobre todo, de la ideología dominante. La idea de evolución necesaria aplicada al lenguaje musical, o cualquier otra cuestión esencialista respecto a su origen y su devenir, tal y como afirmaban compositores como Alrnold Schönberg, Anton Webern o Manuel de Falla, pierde toda consistencia desde la consideración de la arbitrariedad de los lenguajes y desde la visión pragmática del lenguaje de Wittgenstein.

El individuo encuentra la lengua en un determinado estado, lo que Meyer (2000) denomina las «constricciones del sistema», y este va unido a una ideología. Según Mannheim (2004 [1941]), la ideología es el pensamiento colectivo que procede de acuerdo con determinados intereses y situaciones sociales, está directamente relacionada con el poder, y sus cambios y modificaciones responden a las relaciones dialécticas que se dan entre los distintos grupos de una sociedad. Mannheim establece una diferencia entre ideología y utopía: la ideología son las ideas de los grupos dominantes, que tienden a ser conservadoras, mientras que la utopía es, por el contrario, un pensamiento que pretende destruir el pensamiento establecido y adquirir un poder del que estaba al margen. Más actualmente, el concepto de «campo» de Bourdieu (2010) nos permite entender las luchas de los actores implicados en la creación musical a principios del siglo XX como una confrontación entre dos facciones: la ortodoxa, representada por aquellos que tienen una posición privilegiada, puestos importantes en las instituciones musicales y un capital simbólico acumulado; y la heterodoxa, formada, en general, por grupos que están al margen de las instituciones musicales oficiales, de ahí su marcada lucha contra el academicismo, y que quieren asaltar el poder e imponer sus principios como un nuevo dogma ligado al concepto de vanguardia.

¹ Se toma como referencia el sentido pragmático del significado del llamado “segundo Wittgenstein”, reflejado en: Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*, Madrid: Editorial Trotta, 2017. En este texto, el autor rechaza la consideración del lenguaje como representación y defiende una nueva visión de este como realidad social y comunicativa cuyo significado depende del uso.

En España, en el campo musical encontramos claramente representadas estas dos facciones: por una parte estaban Manuel de Falla y Adolfo Salazar, el primero desde la práctica compositiva y el segundo desde la vertiente intelectual e ideológica; y por otra, el resto de compositores y críticos musicales que no seguían sus directrices. Tanto Falla como, especialmente, Salazar mantuvieron una postura dogmática y beligerante, muy impregnada por la filosofía de Ortega y Gasset, que acabó imponiéndose como la postura hegemónica durante el resto del siglo. El dogmatismo de su actitud encaja perfectamente con la idea de Mannheim de que hay grupos de «subordinados» o «heterodoxos», tan profundamente comprometidos con la lucha dentro del campo, que solo logran ver en la realidad aquellos elementos que se proponen negar. Su pensamiento está claramente sesgado por su ideología, y no brinda nunca un cuadro objetivo de la situación, sino una tendencia claramente dirigida hacia la acción, que da la espalda a todo lo que pueda amenazar su deseo de renovación.

El análisis musical no puede obviar estas tensiones ideológicas, ni aprobar de forma acrítica un determinado discurso, sino introducirse en él para ayudar a entender desde ahí las razones de la praxis que le está asociada. La tonalidad «bimodal»² y las llamadas «formas clásicas» fueron dos de los campos de batalla más importantes en los que se libró esta lucha de poderes e intereses. El antiacademicismo victorioso de la vanguardia acabaría imponiéndose como una necesidad histórica y la única posibilidad artística válida una vez que asaltaron el centro del poder.

2. LA DECONSTRUCCIÓN COMO PRINCIPIO ANALÍTICO: EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

El concepto de «deconstrucción», generalizado por Derrida, plantea una lectura de los textos que elimina la separación entre lo interno y lo externo, y abre la puerta a un número de interpretaciones infinitas. Se trata de un proceso de desmontaje que revisa las obras con la intención de descubrir los elementos históricos y culturales que permanecían ocultos en ella, los cuales pasan de ser elementos secundarios a ocupar un plano central en la interpretación. La deconstrucción intenta poner en evidencia las debilidades, contradicciones y la falta de consistencia de las doctrinas que afirman de manera inequívoca: «x es y». Desde esta perspectiva, la consideración de la modalidad, tonalidad o atonalidad de una obra deja de ser un aspecto esencial en su definición, y se puede interpretar más como un componente social y cultural que como un elemento intrínseco a la música.

Derrida (1989: 383-401) afirma que el discurso occidental se organiza alrededor de tipos de oposiciones binarias: dentro-fuera, interno-externo, texto-contexto, tonalidad-atonalidad, natural-antinatural, académico-antiacadémico, etc. Uno de los términos, generalmente el primero, actúa como centro y el segundo queda marginado con un valor exclusivamente negativo o suplementario. Lo que la deconstrucción hace es mostrar que ambos términos son complementarios y no pueden aislarse, de forma que la descripción del primer término solo puede realizarse teniendo en cuenta elementos que provienen del segundo, y el centro depende para su existencia del elemento marginado. La deconstrucción no disuelve necesariamente la oposición, sino que muestra la contaminación que existe entre los elementos que la forman.

² Debido a la amplitud de significados que adquiere el término de tonalidad durante el siglo XX, se utiliza la denominación de «bimodal» para hacer referencia a la tonalidad funcional asentada sobre las escalas de los modos mayor y menor que había predominado en los siglos precedentes.

Entre las dualidades más utilizadas está la separación entre texto y contexto, que en el caso del análisis musical da la primacía a la obra sobre el discurso teórico que se desarrolla en su entorno. La deconstrucción analítica que proponemos subvierte esta relación, de manera que el discurso pasa a ser el centro y la causa que marca las características de la obra, que se convierte así en el efecto. Se intenta poner de relieve cómo el contexto social y cultural en el que se integra una composición no es un mero decorado, sino un factor que determina directamente sus características: la causa que provoca los cambios estilísticos que aparecen en las obras.

A principios del siglo XX se fue articulando el discurso de la vanguardia como un enfrentamiento con la academia, de modo que se creó un binomio antagónico entre el arte académico y el nuevo arte o arte de vanguardia. Se establece así una separación, que no siempre está muy clara en la práctica, que empuja el análisis musical a la búsqueda de los rasgos supuestamente originales de una obra y centra en ellos la valoración estética de la misma. Lo que se considera como original de una obra solo puede entenderse en relación con aquello que se ha sedimentado como norma, a través de la interiorización de unos patrones que consolida la enseñanza. El dominio del lenguaje, unido al capital simbólico alcanzado por los autores, permite que se realice «el juego del juego», que consiste en la modificación, desviación y ocultamiento de los modelos.

El análisis deconstructivo se convierte así en una estrategia que va más allá de las opiniones de los compositores sobre sus obras o de la apariencia superficial del propio texto. La deconstrucción se basa en la búsqueda de las contradicciones entre las intenciones del autor y las realidades de los textos. Se trata de encontrar el sedimento, el substrato, las partes no intencionadas que involuntariamente quedan presentes en la obra. Es un análisis en cierta medida malicioso, una estrategia que busca en el texto los puntos no conscientes en los que la vigilancia del discurso ha estado menos presente. A diferencia del análisis modernista que define el texto armónica y estructuralmente de forma cerrada, con un sentido y un significado que siguen en gran medida las pautas establecidas por el autor, en esta interpretación se cuestionan las opiniones del compositor y la realidad del texto, y la obra adquiere múltiples lecturas y significados.

3. EL ANÁLISIS DE LA OBRA COMO ACCIÓN: EL SENTIDO DE LAS NORMAS

El análisis de la obra como acción implica el estudio de la intencionalidad y de los estados mentales y psicológicos del autor como elementos centrales que la determinan. La separación realizada por Chomsky (1969) en la gramática generativa entre competencia y rendimiento es importante para entender este enfoque. La gramática generativa no se propone analizar lo que aparece en el texto, tal y como hacía la gramática estructural, sino estudiar cómo se genera este. La competencia es el conjunto de reglas y mecanismos de los que dispone el hablante, y el rendimiento es la realización concreta de la competencia. El análisis de la competencia permite acercarse a las estrategias de actuación, y descubrir los modelos mentales y las reglas que la guían, un estudio que por su dificultad y ambigüedad generalmente ha sido pospuesto del análisis musical.

La pragmática de Wittgenstein desarrolla una teoría del significado en el que este se constituye como un uso social, centrandolo en el interés en la acción comunicativa. Así, el significado y sentido de una obra no es nunca general ni universal, sino ideológico y condicionado socialmente. De esta forma, se añaden al estudio del lenguaje musical,

además de sus elementos gramaticales, sintácticos y semánticos, sus componentes sociales y psicológicos, conectados con los discursos, la conciencia colectiva y las luchas de poder ideológicas.

Hay tres aspectos importantes a resaltar en este tipo de análisis: las constricciones estilísticas, o el estado del material sonoro en un momento determinado, las estrategias de actuación frente a las reglas y los procesos ideológicos y sociológicos en los que se inscribe el acto musical. La relación con las normas adquiere una especial relevancia desde el punto de vista de las estrategias compositivas, ya que el discurso de la vanguardia convirtió su ataque en un imperativo estético. La tradición académica había establecido las normas como elementos precompositivos, anteriores al acto creativo, y es en este sentido en el que se le dirige la mayor parte de las críticas. En muchos casos, el problema no es la regla en sí, sino el sentido que se le ha dado en el proceso de aprendizaje como una norma precompositiva obligatoria. Es más una rebelión contra el papel que se atribuye a las reglas en la enseñanza que contra las reglas en sí; de ahí que el antiacademicismo y el rechazo a las reglas sean elementos que comúnmente se asocian.

La enseñanza crea una separación entre las normas y las obras, mientras que la visión de Wittgenstein nos sitúa en otro planteamiento, en el uso interno que se hace de ellas en una obra y en el sentido que adquieren en contextos determinados. Según Wittgenstein, lo fundamental de las reglas es su capacidad de dirigir la acción y su adaptabilidad a contextos cambiantes. La regla no es para este autor un elemento fijo y restrictivo, sino un camino que invita a la actuación y la favorece, pues sin ellas no tendrían sentido los conceptos de originalidad e innovación que se plasman siempre en relación con un modelo. La regla tiene una doble utilidad que aparentemente puede ser contradictoria: permite la continuidad de las acciones humanas y su cambio. Indica un camino posible para la acción y, en ese sentido, la provoca, pero no define la meta a alcanzar, solo posibilita el recorrido de un trayecto. Seguir o no seguir una regla se convierte en un juego social: «el juego de las reglas». Las reglas son algo inmanente a las obras, no forman parte de una superestructura, y su conversión en valores es fruto de la voluntad humana, que de forma intencionada coloca en algunos momentos las reglas por encima de la acción para perpetuar determinados intereses.

Desde la visión pragmática, no interesan los orígenes de la regla, ni explorar y observar su naturaleza para buscar el fundamento de su base racional, sino entender cómo se aplica y se interpreta dentro de un colectivo determinado. Aplicar una ley consiste siempre en darle un significado nuevo a esa regla de acuerdo con el contexto. Esto no implica un relativismo, en el sentido de que puedan crearse y destruirse de forma continua, pues las reglas son colectivas y su uso está delimitado por las constricciones estilísticas y las posibilidades de la acción regidas por la ideología dominante. La regla es una experiencia compartida por todos los que participan de la actividad artística; por tanto, seguir una regla implica formar parte del colectivo social para el que dicha regla tiene relevancia.

Wittgenstein desarrolló un conocido argumento en contra de los lenguajes privados asentado en tres principios: a) no es lo mismo seguir una regla que pensar que se sigue una regla; b) una regla es una costumbre, por lo que no puede tener una única vez; y c) las reglas no son solo gramaticales sino sociales y comunicativas. El primer argumento es fundamental para nuestra interpretación analítica: un compositor puede pensar que no sigue una regla y en la práctica seguirla, aunque de forma encubierta. La diferencia radica en que seguir una regla es una práctica asentada mediante el aprendizaje y creer que se sigue un pensamiento, y la relación entre la práctica y el pensamiento dista mucho de ser una relación directa.

El seguimiento o alejamiento de las reglas es una cuestión ideológica, que está relacionada con luchas de poder. El concepto de *illusio* de Bourdieu (1988: 28 y 247) hace referencia al interés que tienen los agentes implicados en un campo por jugar en él, es decir, los beneficios simbólicos y materiales que esperan obtener al conseguir la legitimidad y el poder dentro del mismo. La defensa de las reglas depende de la posición que se tiene dentro del campo: la fracción conservadora es aquella que ocupa el poder, en este momento, las instituciones musicales; y la fracción heterodoxa es la que intenta asaltarlo, la nueva concepción de la música ligada a los conceptos de intelectualidad y vanguardia. La batalla se decantó claramente por la segunda, de forma que la heterodoxia de la vanguardia se acabó convirtiendo durante el resto del siglo en una nueva ortodoxia que condujo a admitir como verdad neutra y objetiva una concepción de la música cuyo discurso se había creado como antagónico del anterior.

Nuestro trabajo de deconstrucción consiste en descubrir esas reglas que de forma tácita subyacen bajo su negación o su diferimiento: las reglas encubiertas, especialmente los patrones estructurales y armónicos, que forman parte de las estrategias de diferenciación de los autores. El primer punto en este proceso es aceptar que los modelos no tienen que ser semejantes en todos sus aspectos para ser reproducciones compartidas, sino que, por el contrario, cualquier acción compositiva supone una actualización de la norma en función del contexto. No son, pues, las descripciones de los elementos que aparecen en la obra lo que nos lleva a su comprensión, sino el estudio de las estrategias y de la ideología a partir de las cuales se han generado. Se pasa, así, del análisis estático de la obra como un objeto cerrado al análisis dinámico: al estudio de la obra como una acción.

4. LA TONALIDAD COMO CAMPO DE BATALLA IDEOLÓGICO

Para plantear un estudio ideológico de la tonalidad habría que separar, en primer lugar, entre la tonalidad de la praxis, tal y como aparece de forma inmanente en las obras, y el concepto de tonalidad en torno al cual se articula todo un debate ideológico en las primeras décadas del siglo pasado. La clara separación entre lo que es o no es tonal dista mucho de ser una realidad tan esencial como quieren establecer los discursos. La tonalidad se convirtió en el centro de la rebelión contra las normas que se consideraban impuestas desde la academia. Entender este enfrentamiento va mucho más allá de un cuestionamiento de su naturaleza o de su eficacia compositiva, y hay que replantearlo desde el significado y el sentido que el propio concepto adquiere en estos momentos.

Wittgenstein (2017 [1953]) afirma que el significado de una palabra consiste en su uso. Si seguimos la idea de Wittgenstein, no hay una definición de tonalidad como sistema que pueda realizarse al margen de su uso y sus contextos, planteamiento que choca con la explicación que se da del sistema desde la enseñanza, presentado como una realidad independiente del sujeto y de la obra, con su propia lógica de funcionamiento interno. La tonalidad se convierte, a través de la enseñanza, en lo que Max Weber (1984) denomina «un tipo ideal»: un recurso metodológico que sirve para conectar fenómenos dispares y complejos. El tipo ideal construye un cuadro con elementos que considera característicos en relación con un hecho, pero que no existen en la realidad. Es una utopía, a través de la cual podemos comparar la realidad con un modelo.

La teoría causal de la referencia de Kripke (1980), y la ampliación de esta teoría que desarrolló Putnam (2012) añadiendo el concepto de externalismo semántico, pueden

ayudar a comprender la tonalidad desde el punto de vista ideológico. Según esta teoría, el significado de un término no es el fruto en su totalidad de sus características internas, sino que influyen en él factores externos, en gran medida factores ideológicos y culturales. Las novedades más importantes que aporta en relación con el significado de un término son los conceptos de «extensión» e «intensión», cuya aplicación al concepto de «tonalidad» puede ayudar a comprender mejor el significado de esta. La extensión, esto es, el ámbito exacto de aplicación de los términos, en nuestro caso la época en la que se utiliza el sistema tonal desde su origen hasta su conclusión, la fijan los especialistas, si bien ello no afecta de manera directa al uso de los términos que el hablante maneja. Para Putnam, el aspecto más importante de la comunicación es la intensión, es decir, las propiedades necesarias y suficientes para la aplicación de un término, esto es, los estereotipos que poseemos sobre una realidad. Así, cuando aplicamos el concepto de «tonalidad» a una obra lo hacemos aplicando una serie de estereotipos que no tienen por qué coincidir con el significado completo de ese término, y que incluso pueden ser erróneos e inadecuados en muchos casos. El estereotipo del sistema tonal se fija a través de la enseñanza y se centra en dos aspectos: el uso de dos escalas modales, los modos mayor y menor, y el empleo de progresiones armónicas basadas en la relación de las funciones de tónica, dominante y subdominante. Ninguno de estos aspectos se cumple plenamente en las obras que se definen como tonales: son múltiples los casos de enlaces de acordes no funcionales, bien por movimientos secuenciales o por encadenamientos cromáticos; y las escalas mayor y menor incorporan un gran número de alteraciones en su funcionamiento.

Tanto la extensión como la intensión hacen que situemos las obras en torno a la dualidad dentro-fuera, creando de forma continua barreras que se atribuyen a características cualitativas, pero que en realidad funcionan de manera cuantitativa. Así, la separación entre modalidad, tonalidad o atonalidad se convierte en una cuestión esencialista en las primeras décadas del siglo pasado, sin que las fronteras entre ellas en la realidad compositiva queden muy claras. Para ver las relaciones entre estos tres conceptos sería útil aplicar la teoría de los conjuntos difusos o borrosos de Zadeh (1965). Un conjunto difuso es aquel que no tiene unos límites claramente definidos, sino imprecisos y flexibles, acercándose de esta forma al funcionamiento de la cognición humana. Mientras que en la teoría de los conjuntos clásica un elemento pertenece a un grupo o subgrupo de forma inequívoca, en los conjuntos borrosos puede superponerse la pertenencia a conjuntos diferentes, y el estar dentro o fuera deja de ser una propiedad esencial del objeto. Así, la pertenencia de una obra a un grupo no es un rasgo objetivo inherente, sino un factor psicológico que depende no solo de sus características internas, sino de las creencias culturales desde las que se interprete.

5. ANÁLISIS DECONSTRUCTIVO DEL CONCERTO PER CLAVICEMBALO (O PIANOFORTE), FLAUTO, OBOE, CLARINETTE, VIOLINE E VIOLONCELLO DE MANUEL DE FALLA

5.1. El análisis del discurso

Los compositores no siguen solo una serie de líneas estilísticas, sino unas tendencias ideológicas en las que estas adquieren su significado y su valor, y que son a la postre las que acaban priorizado los elementos estilísticos. Lo que convierte una obra en un modelo

es su relación con los valores ideológicos en los que se sustenta, más que sus características internas. Así, la conversión del *Concerto* de Falla en una obra emblemática, o ejemplar³, se debe a una red intersubjetiva de referencias y relaciones culturales que se acaban imponiendo de forma hegemónica alrededor del momento de su estreno.

Las primeras décadas del siglo XX en España son un momento de lucha y agitación dentro del campo artístico. El pensamiento de Ortega y Gasset (1983 [1902-1955]), principal representante de la intelectualidad española en estos momentos, introduce tres dicotomías que serán relevantes en la creación del discurso musical de la vanguardia realizado principalmente por Salazar: la separación entre lo nuevo y lo viejo, entre las élites y la masa, y entre la cultura y la ciencia. A partir de aquí, se genera un discurso musical beligerante y sencillo, aunque lleno de contradicciones, que se asienta en estas oposiciones y será determinante en la evolución de las características musicales de la época. En su ensayo *La deshumanización del arte*, Ortega establece una serie de características claramente ambiguas, y en ocasiones contradictorias, para el llamado «nuevo arte» que acaban asumiéndose e imponiéndose como una realidad indiscutible: antipopular, antirromántico, verdadero, ligado a la juventud, antiacadémico, antinormativo, intuitivo y asentado en el concepto de innovación, el cual se convierte en una necesidad histórica. De esto modo, la oposición al nuevo arte implica ir en contra del devenir histórico, integrarse en el conjunto cerrado de lo reaccionario que se opone al progreso y, además, convertirse en un arte no auténtico ni sincero que se ajusta a normas repetitivas impuestas a través de la academia.

Falla es, simultáneamente, el protagonista y el instigador del discurso que va desgranando Salazar a través de sus artículos en el diario *El Sol*. Según este ideario, Falla es el punto de partida de todo el proceso de modernización de la música española, asentado en dos aspectos fundamentales: el acercamiento a las corrientes compositivas internacionales, especialmente a Debussy y a Stravinsky, y a la esencia de la música nacional. Se establece el oxímoron de «nacionalismo universal» como la corriente directriz, siendo Falla su modelo compositivo y Salazar el ideólogo (Parralejo Masa, 2019: 205-294). La propia consideración de Salazar como intelectual, un concepto nuevo en el campo musical en España, le convierte en una persona de prestigio que influye con sus opiniones en la vida musical y la condiciona.

La rebelión frente a las normas es una parte importante del discurso, cuyo antiacademicismo supone un enfrentamiento con aquellos compositores cercanos al conservatorio y a las instituciones oficiales que ocupan en estos momentos el centro del campo compositivo que se intenta asaltar. Un dualismo extremo los sitúa a todos ellos fuera del verdadero mundo artístico, al que solo es posible acceder alejándose de las normas tradicionales:

Porque, pese a los espíritus estrechamente conservadores, la música continuará apartándose día por día del academicismo, de la falsa retórica y de las fórmulas mezquinas, y los nuevos compositores que aparezcan –los que con más o menos fuerza sientan latir en ellos el espíritu creador– seguirán los pasos de aquellos que han ofrecido la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma, redimida al fin por el trabajo y hasta, en muchos casos, por el martirio de algunos hombres de buena voluntad (Falla, 1916: 3).

³ Leonard B. Meyer (2000), define como obras «ejemplares» aquellas cuya presencia es tan fuerte que sus características adquieren una gran resonancia y acaban convirtiéndose en modelos.

La innovación como elemento ideológico no se distribuye de forma equitativa en todos los aspectos musicales, sino que existe una innovación estratégica que afecta especialmente a algunos de ellos. De forma evidente, hay dos tipos de innovaciones que definen estos años: el alejamiento de la tonalidad y la eliminación de los modelos formales considerados convencionales:

Abandonando, de modo más o menos absoluto las dos únicas escalas que han venido utilizándose por espacio de tres siglos: los modos jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escala mayor y menor.

Efectuando superposiciones tonales con predominio de una tonalidad.

Restituyendo a la música los modos antiguos abandonados y creando libremente otros que obedecieran más directamente a la intención musical del compositor.

Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad (Falla, 1916: 5).

En su estudio sobre los desplazamientos de los significados pragmáticos, Searle (1994: 29) afirma que hay unas mínimas condiciones que deben producirse para que el acto de habla no se desvíe en exceso de su significado literal o gramatical y se pierda la comunicación, esto es lo que denomina «principio de expresabilidad». Aplicado al pensamiento musical de Falla, el principio de expresabilidad está muy claro: la música debe liberarse de las escalas mayores y menores y de las progresiones de acordes tradicionales, derivando hacia los modos antiguos, pero su inclinación hacia la atonalidad implica un gran error que conduce a la incomunicación con el público. Es decir, el principio de expresabilidad aparta la música con escalas y centros de atracción de todo lo que queda al margen de ella.

Téngase en cuenta que el principio de tonalidad no lo observan todos los compositores que hemos nombrado. La música de Schönberg, particularmente, es atonal y a ese grandísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen.

Pero este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables (Falla, 1916: 5).

El concepto de tonalidad, pues, puede tener un doble significado: por un lado es una norma en relación con las escalas mayores y menores y las progresiones funcionales contra la que hay luchar, y, por otro lado, es un principio universal de la naturaleza del sonido fuera del cual solo puede situarse la incompresibilidad de la música.

5.2. La tonalidad encubierta: análisis del primer movimiento del *Concerto* de Manuel de Falla

Frente a este planteamiento ideológico, el análisis deconstructivo de la obra de Falla buscaría las conexiones con la tonalidad tradicional, al margen de las intencionalidades del autor, buscando la norma que subyace al discurso, aun cuando no se aplique de forma ortodoxa.

La ambigüedad tonal en el *Concerto* se consigue por medio de dos procedimientos que quedan establecidos desde los primeros compases:

- a) Oscilación entre dos centros tonales Re mayor y Si mayor: un reflejo encubierto de la bifocalidad tardobarroca entre las tonalidades relativas.
- b) Superposiciones tonales de acordes perfectos, generalmente a distancia de medio tono (Re- Fa # - La y Mi b - Sol - Si b o Si- Re # - Fa # y Do - Mi b - Sol b). Estas superposiciones, cuando cada acorde está separado tanto por la textura como por el timbre, crean una sensación de poliacordes, aunque se han tendido a explicar como superposiciones de quintas a partir de cada nota del acorde debido a unas pequeñas anotaciones sobre el tema que dejó escritas Falla (Gallego, 1990: 153-171)⁴.

Ejemplo 1: Manuel de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello*, "Allegro" cc. 6-10

Aunque aparentemente la obra presenta una gran riqueza armónica derivada en gran medida de su elevado cromatismo y su supuesta variedad acórdica, los medios armónicos en los que se basa son muy sencillos: dos acordes que funcionan como tónicas alternativas (Re-Fa#-La y Si-Re#-Fa#) y sus respectivas dominantes (La-Do#-Mi-Sol y Fa#-La#-Do#-Mi), que pueden aparecer con diferentes notas añadidas y enarmonías que los encubren. Ambos acordes de dominante se encuentran a distancia de tercera, lo que provoca frecuentes encadenamientos de mediantes muy característicos de la música romántica.

La primera presentación temática es un buen ejemplo de cómo se puede oscurecer una armonía utilizándola de forma enarmónica en diferentes instrumentos y con una superposición tonal a distancia de medio tono (cc. 21-24). Mientras que el tema se desarrolla en la flauta y el oboe con el acorde arpegiado del séptimo grado de Si, con

⁴ Falla dejó escritas algunas anotaciones sobre esta tema realizadas a partir de la lectura del manual de Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle ou Essai d'application d'une Méthode Philosophique aux Questions Élevées de l'acoustique, de la Musique, et de la Composition*, París: Lousi Lucas, 1854.

carácter de dominante (La # - Do # - Mi - Sol), la mano izquierda del clave y el violonchelo lo presentan incompleto de forma enarmónica (Sol - Si b - Re b) y la mano derecha del clave y el violín presentan una superposición tonal a distancia de medio tono (La - Do - Mi). Así, un pasaje aparentemente complejo desde el punto de vista tonal tiene en su base una región armónicamente estática asentada sobre un acorde con función de dominante.

The image shows a musical score for Example 2, featuring five staves. The top two staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet), the middle two for strings (violin, cello/contrabass), and the bottom staff is for piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, and *Pizz.* (pizzicato).

Ejemplo 2: Manuel de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello*, “Allegro”, cc. 21-24

El proceso de encubrimiento tiene más fuerza en algunas cadencias, como en la primera cadencia perfecta que tiene lugar al final de la primera zona temática (cc. 29-30). En este caso un enlace de mediantes entre la dominante de Si y de Re conduce a una tónica que está muy oculta, al enarmonizar su tercera mayor (Fa # - Sol b) y añadirle una superposición tonal (Fa - Do #).

The image shows a musical score for Example 3, featuring five staves. The top two staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet), the middle two for strings (violin, cello/contrabass), and the bottom staff is for piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sempre f marcato*, and *(quasi percussione)*. There are also circled numbers '4' above some notes.

Ejemplo 3: Manuel de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello*, “Allegro”, cc. 29-30

El movimiento por el círculo de quintas, que pueden ser tanto justas como aumentadas o disminuidas, es uno de los recursos más habituales para crear una direccionalidad armónica en las composiciones de principios del siglo pasado. La complejidad armónica que precede la entrada del tema en su versión original (c. 82) es toda ella el resultado de un movimiento por el círculo de quintas que conduce hasta la dominante del tono principal: Fa (cc. 69-70), Si b (cc. 71-77), Mi b (cc. 78-79) La (cc. 90-92). Este movimiento por el círculo de quintas vuelve a aparecer en la última sección reinterpretado: Si b (cc. 120-124), Mi (cc.124-129), La b (cc.130-132), Re b (c. 133) Sol (c. 134).

La oscilación final entre la cadencia en Re y su derivación hacia el acorde de Si mayor es un último reflejo de la dualidad que ha predominado en todo el movimiento entre estos dos tonos, y que seguirá utilizándose en el último movimiento.

Así, toda la complejidad armónica del movimiento se puede resumir en estos dos procesos:

- a) Zonas armónicas estáticas asentadas sobre amplios acordes abiertos⁵ que se desplazan por relación de mediante.
- b) Movimiento direccional por el círculo de quintas que conduce a las zonas temáticas.

5.3. La estrategia de la estructura

Entender la forma musical como una estrategia que parte de unos modelos subyacentes, conscientes o inconscientes, supone poner en cuestión el rechazo del autor hacia los modelos formales tradicionales. Surge así lo que Meyer denomina la «convención disfrazada» (2000: 333-403) o el uso de patrones establecidos de forma encubierta, algo que ya habían comenzado a hacer los compositores románticos. El ideal de la forma «intraopus», única para cada obra, es solo una utopía que con frecuencia esconde diferentes estructuras convencionales. La coherencia y la unidad de una composición se sustentan en factores psicosociológicos y culturales, como el principio de retorno, de clímax, de tensión, de estabilidad o de apertura y cierre. Estos principios no son algo inherente a la música, sino factores culturales, cuya mayor o menor cercanía a determinados patrones formales estandarizados es «el juego del juego» en el que participa tanto el compositor como el analista.

Todo analista, por su proceso de aprendizaje, tiende a buscar un modelo, pero, llegado a cierto límite de diferimiento, abandona este proyecto y se inclina hacia tipos de estructuras libres o no modelizadas, cuando, según el principio de expresabilidad, el alejamiento de las normas ha superado los límites de su percepción. Diversos analistas han intentado buscar correlaciones entre la estructura formal de este primer movimiento y tipos de estructuras normalizadas (Nommick, 1998). En este análisis se va a partir del concepto de variación, no tanto como una forma estandarizada sino como un proceso que puede utilizarse de dos maneras distintas:⁶

⁵ El concepto de acorde «abierto» corresponde a un acorde que incluye superposiciones tonales y enarmonías durante varios compases, con un aparente movimiento armónico de superficie, pero que, en realidad, consiste en diferentes versiones de un mismo acorde estático.

⁶ El tema en el que se basa la obra es la canción *De los álamos vengo, madre* recogida del *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell.

- a) La forma más convencional se basa en un proceso de alejamiento de un tema ya definido: A A1 A2 A3...
- b) En el segundo caso, se invierte la estrategia y se produce un acercamiento hacia algo que todavía no se ha presentado de forma definitiva: A3 A2 A1 A... En este caso, se parte de la idea de génesis, según la cual el tema se va construyendo poco a poco.

Se trata más de dos estrategias que de dos modelos formales, por lo que pueden encontrarse muchas variantes. En la segunda posibilidad, con frecuencia, la presentación del tema no se da en la última sección de la obra, sino que viene todavía seguida de alguna variación del mismo cuya relación auditiva con el tema es distinta: en las primeras secciones se va hacia un camino incierto, se tiene la sensación de algo que se va formando; por el contrario, en las secciones que siguen al tema su percepción como variación es mucho más definida, puesto que se parte de algo que ya ha sido presentado de manera precisa. A nivel descriptivo se va a marcar una diferencia entre las primeras secciones, presentadas con superíndices numéricos que van de mayor a menor según se van acercando al tema, y las secciones posteriores al tema, que sí se pueden percibir claramente como variaciones y se describen analíticamente con apóstrofes. Esta diferencia en la denominación marca la separación que existe en los procesos que conducen a un tema y la desviación posterior que se realiza a partir de él, cuando ya está claramente definido en la mente.

Este tipo de estructura podemos encontrarla en el primer movimiento del *Concerto* de Falla,⁷ en el que, además, cada una de las grandes secciones tiene una forma tripartita constituida por una primera subsección que funciona como introducción, una subsección central con el tema y una última subsección que hace de coda:

Cuadro 1: Estructura del *Concerto*

A 2 (cc. 1-42)	A1 (cc. 43-68)	A (cc. 69-112)	A' (cc. 113-151)
Introducción (cc. 1-20)	Introducción (cc. 43-54)	Introducción (cc. 69-81)	Introducción (cc. 113-128)
Tema (cc. 21-29)	Tema (cc. 55-63)	Tema (cc. 82-105)	Tema (cc. 129-139)
Coda (cc. 30-42)	Coda (cc. 64-68)	Coda (cc.106- 112)	Coda (cc. 140-151)

Esta estructura no sigue de forma precisa un modelo estandarizado, pero los modelos están presentes como guías de acción. La discusión sobre su mayor o menor acercamiento a determinados estereotipos formales sería, si acaso, una cuestión cuantitativa, no cualitativa, que responde más a las intencionalidades ideológicas del compositor y el analista.

Tanto la forma musical como las relaciones tonales no son marcos estáticos, sistemas rígidos con normas propias al margen de la acción, sino procesos dinámicos, acciones guiadas por dos elementos: la competencia del autor, o su conocimiento de las reglas, y la ideología que marca las relaciones con esas reglas.

⁷ Este mismo tipo de estructura aparece en *La Cathédrale engloutie* de Debussy.

CONCLUSIONES

El análisis musical no debe convertirse en una mera descripción lingüística de los elementos compositivos presentes en una obra, reordenados bajo la dirección de una hipótesis previa, sino en una reconstrucción de los factores ideológicos y sociales que complementan el sentido de las composiciones y condicionan de forma directa sus características estilísticas. En este sentido, las modificaciones realizadas en el lenguaje musical, y en las obras concretas, no son tanto iniciativas individuales como una empresa colectiva en la que intervienen múltiples factores y protagonistas. El análisis musical pierde así parte de su autonomía y se interrelaciona con otra serie de disciplinas (sociológicas, históricas, filosóficas y políticas), sin cuya participación se escapa el verdadero sentido de las disputas estéticas y estilísticas. De esta forma, el análisis musical modifica su objetivo, y pasa del estudio intrínseco de las composiciones hacia las condiciones sociales e ideológicas que han hecho posible su existencia y han determinado sus características. De ahí, que el análisis no se detenga únicamente en el estudio de las obras concretas, sino que las contemple como el resultado de un proceso en el que intervienen directamente las intencionalidades, la psicología y los conflictos sociales en los que están envueltos sus protagonistas.

La vanguardia musical se desarrolla en un contexto ideológico que dirige los objetivos de los autores hacia el cuestionamiento de las normas compositivas, representadas especialmente en los aspectos formales y armónicos. Se establecen nuevas obras como modelos alternativos, que conectan de forma más directa con los valores ideológicos dominantes, como es el caso del *Concerto* de Manuel de Falla. Sin embargo, estas obras, como ha mostrado el análisis del primer movimiento de este *Concerto*, no realizan un alejamiento total de las normas, sino más bien un distanciamiento estratégico, en el que pueden encontrarse las huellas, más o menos escondidas, de muchos procedimientos armónicos y formales anteriores.

La deconstrucción en la que se basa este tipo de análisis intenta descifrar los movimientos ocultos, por debajo de las manifestaciones explícitas de los autores, y las intenciones tácitas, generadas como dinámicas sociales en las que se apoyan las estructuras musicales. Este es el cambio que, como se indica en el título de este capítulo, nos conduce del análisis estilístico hacia el análisis ideológico. Este tipo de análisis no abandona el estudio de los elementos musicales concretos, y su funcionamiento dentro de las obras, sino que lo amplifica dirigiéndose hacia los contextos sociales e ideológicos que dan significado y sentido a las composiciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Editorial Paidós, 1982.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Editorial Taurus, 1988.
- BOURDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto*, Madrid: Editorial siglo veintiuno, 2010.
- BURNS, Caryn L.: *Concerto for harpsichord, flute, oboe, clarinet, violin, and violoncello by Manuel de Falla: An (auto) biographical Reading*. Tesis de doctorado, Universidad de Akron, 2006.
- CARNAP, Rudolf: *Meaning and Necessity*, Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- CHOMSKY, Noam: *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge: The MIT Press, 1969.

- CHRISTOFORIDIS, Michael: “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, vol. 20, núm. 1, (1997), 669-682.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2005.
- DURKHEIM, Emile: *Las reglas del método sociológico*, Madrid: Editorial Morata, 1974.
- FALLA, Manuel: “Introducción al estudio de la Música Nueva”. *Revista musical hispano-americana*, núm. 34, (1919), 2-5.
- FALLA, M. de Manuel: *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette violino e violoncello* (partitura impresa). París: Max Eschig, 1928.
- FERNÁNDEZ MORENO, Luis: “Cambios de referencia: Kripke y Putnam”. *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía*, vol. 38, núm. 114, (2006), 45-67.
- GALLEGO, Antonio: *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid: Alianza editorial, 1990.
- GARFINKEL, Harold: *Estudios de Etnometodología*, Barcelona: Editorial Anthropos, 2006.
- KRIPKE, Saul A.: *Naming and Necessity*, Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1968.
- LUCAS, Louis: *L'acoustique nouvelle ou Essai d'Application d'une Méthode Philosophique aux Questions Élevées de l'acoustique, de la Musique et de la Composition*, París: Louis Lucas, 1854.
- MANNHEIM, Karl: *Ideología y utopía: Introducción a la sociología del conocimiento*, México D. F.: Fondo de cultura económica, 2004.
- MARTÍNEZ, Maximiliano: “Los enigmas de Russell, la solución de Frege y la teoría causal de la referencia: Una guía introductoria al debate clásico de las teorías del significado y la denotación”. *Discursos filosóficos*, vol. 8, núm. 11, (2007), 61-80.
- MEYER, Leonarld B.: *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*, Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- NOMMICK, Ivan: “Un ejemplo de ambigüedad formal: El alegre del *Concerto* de Manuel de Falla”. *Revista de Musicología*, vol. 21, núm. 1, (1998), 11-36.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*, Madrid: Alianza editorial (10 vols.), 1983.
- PARRALEJO MASA, Francisco: *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019.
- PARSONS, Talcott: *La estructura de la acción social*, Barcelona: Editorial Guadarrama, 1968.
- PUTNAM, Hilary. *Mente, lenguaje y realidad*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2012.
- RICOEUR, Paul: *Del texto a la acción*, México D. F.: Fondo de cultura económica, 2000.
- RUSSELL, Bertrand: *Lógica y conocimiento*, Madrid: Editorial RBA Libros, 2013.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Madrid: Editorial Akal, 1991.
- SCHAFFHAUER, Philippe: “Los juegos de la regla: Wittgenstein y las ciencias sociales de la acción”. *Intersticios sociales*, vol. 4, (2012), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642012000200001&Ing=es&tlng=es (última consulta 03/07/2020).
- SEARLE, John: *Actos de habla; ensayo de filosofía y lenguaje*, Madrid: Editorial Cátedra, 1994.
- SELLARS, Wilfrid: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- WEBER, Max: *La acción social: ensayos metodológicos*, Barcelona: Editorial Península, 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, Madrid: Editorial Trotta, 2017.
- ZADEH, Lofti A.: “Fuzzy Sets”. *Information and Control*, núm. 8, (1965), 338-353.

