

# Schenker o la Psicología de la Música que no fue.

Martínez, Isabel Cecilia y Shifres, Favio.

Cita:

Martínez, Isabel Cecilia y Shifres, Favio (Abril, 2007). *Schenker o la Psicología de la Música que no fue*. VI Reunión de SACCoM. SACCoM, Entre Ríos.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/26>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGAb/mAN>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# SCHENKER O LA PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA QUE NO FUE

ISABEL MARTÍNEZ Y FAVIO SHIFRES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

## Introducción

Las ideas de Heinrich Schenker (1906, 1922, 1925, 1926, 1935) acerca de la estructura de la música tonal han tenido un fuerte impacto en el campo de la psicología. La preocupación principal de Schenker fue la de explicar la experiencia de la coherencia en la música tonal como un todo unitario en el que todos los fenómenos de una composición pueden referirse a una única tonalidad. Para esto propuso que las grandes obras del repertorio de la música tonal son el resultado de transformaciones composicionales operadas a partir de un núcleo básico de la estructura tonal, que denominó *Ursatz*. A través de esas transformaciones la tonalidad se expresa como el despliegue de la tríada que representa esa única tonalidad a lo largo del tiempo. Las técnicas composicionales que materializan esas transformaciones consisten básicamente en procedimientos por los cuales un evento tonal (una nota, un intervalo o un acorde) extiende su influencia en el tiempo sobre los eventos inmediatamente adyacentes en sucesivas operaciones hasta alcanzar eventos distantes. El conjunto de estas técnicas recibe el nombre de técnicas prolongacionales. Estas técnicas se basan principalmente en los principios del contrapunto estricto y la conducción de las voces.

El núcleo básico de la estructura tonal, denominado *Ursatz*, es una suerte de prototipo abstracto que resulta de la interacción entre una línea melódica abstracta primordial, denominada *Urlinie*, y el arpeggio del bajo vinculando las armonías de I-V-I. La noción misma de *Ursatz* da cuenta de la perspectiva *organicista* de la exégesis que Schenker propuso para la música tonal. La composición *emerge* de las transformaciones de esa estructura básica y no de la yuxtaposición y sucesión de los acontecimientos de la superficie musical, del mismo modo que los seres vivos provienen de las sucesivas transformaciones de un núcleo embrionario primordial y no de la yuxtaposición de las partes que configuran su apariencia final. El proceso transformacional o *Auskomponierung* tiene lugar en sucesivas etapas o *niveles estructurales*, con características estructurales propias denominados *base* (o *basamento*) *profundo*, *base media* y *base superficial* (*Hintergrund*, *Mittelgrund*, y *Vordergrund*). La *Ursatz* puede adoptar una de un repertorio muy limitado de formas prototípicas que son comunes al vastísimo repertorio de la música tonal. De este modo, los rasgos peculiares de la composición emergen a través de las transformaciones y se manifiestan plenamente en el último nivel transformacional denominado *superficie musical*. La forma musical es pensada ontogenéticamente a través de las transformaciones de la estructura musical. Esto es, la forma se explica de acuerdo al origen de los componentes de la superficie musical en el proceso transformacional y no en vinculación a las relaciones de igualdad-diferencia que manifiesta la superficie musical. Estas relaciones genéticas quedan capturadas en un sistema de representación gráfica que Schenker diseñó y que dan cuenta de cómo los elementos operan y se influyen recíprocamente en cada uno de los niveles estructurales.

Schenker estaba convencido de que toda teoría de la música debería ser una teoría psicológica en el sentido de poder explicar la experiencia musical. Sin embargo no llegó a desarrollar claramente el alcance psicológico de sus ideas. ¿En qué sentido la *Ursatz*, los sucesivos niveles transformacionales y la *Auskomponierung* pueden ser entendidos como inherentes a la experiencia de escuchar o tocar música? Por todo ello, durante décadas, su teoría ha inspirado tanto emprendimientos empíricos como debates teóricos acerca de particularidades del modo de experimentar la música tonal. Muchos de sus principales conceptos (tales como la noción de cierre tonal, la abstracción de niveles jerárquicos, el concepto de prolongación, entre otros) han sido sometidos a testeo empírico. Sin embargo, la teoría también ha sido blanco de duras críticas que la descalifican como un posible marco para explicar los procesos cognitivos vinculados a la música. Muchas de estas críticas han dado lugar a *aggiornamientos* de la teoría en un marcado sentido cognitivista (Lerdahl y Jackendoff 1983; Larson 1997; Lerdahl 2001).

En este trabajo nos proponemos redefinir el alcance del psicologismo schenkeriano. Para ello deberemos demostrar en primer término, que la versión más ortodoxamente cognitivista de la teoría no es original, sino que es el resultado de un proceso histórico académico que condujo a identificar la teoría con algunos postulados doctrinarios de la mente computacional que la teoría originalmente no exhibía. La condición psicologista de la teoría se vincula claramente al proceso de

psicologización de los ámbitos estéticos de finales del siglo XIX. Ese marco, sin abandonar totalmente la reflexión filosófica, asume la existencia de lo estético en un plano empírico y analizable, en el que las construcciones teóricas son utilizadas como herramientas de medición de la obra de arte en sí, como correlato de la experiencia estética. A pesar de que esta es una idea seminal de la psicología cognitiva de la música, en este artículo exponemos que la relación entre la teoría schenkeriana y la versión musical de la ciencia cognitiva clásica se agota en esa intención.

El método a seguir consistirá en primer término en caracterizar en detalle la naturaleza del episteme schenkeriano y el derrotero que tomó la interpretación de dicho enfoque en el ambiente académico musical anglosajón. Junto a esta caracterización se describirán las dificultades que el enfoque cognitivista clásico ha encontrado para valerse de aspectos de la teoría schenkeriana en el desarrollo de una psicología de la música que construye su objeto de estudio (esto es el análisis de la naturaleza de la experiencia musical), abrevando en las fuentes de la teoría musical. Vamos a argüir aquí que muchas de las asociaciones entre Schenker y la ciencia cognitiva clásica, así como sus consecuentes críticas, son el resultado de lo que denominaremos la "quimera cognitivista" que se alimentó principalmente desde los ámbitos académicos musicales norteamericanos más que de la teoría tal como fue formulada originalmente. Concomitantemente se hará explícito el hecho de que las resistencias que la teoría schenkeriana ha tenido para ingresar al campo de las ciencias cognitivas han sido el resultado, por un lado, del sesgo impuesto por la metáfora de la mente computacional al análisis del problema de la experiencia musical (bajo la lupa de los principios cientificistas de recursividad y no superposición que regulan los cálculos que forman las representaciones), y por otro, (de índole más general), de la adscripción de dicho campo a un concepto de ciencia que postula una mirada objetivista y externalista de la realidad, donde se concibe al conocimiento desde la perspectiva de una mente separada, tanto de los objetos del mundo exterior, como de los aspectos relativos al funcionamiento del cuerpo.

En segundo lugar y como vía de superación de esos impedimentos para comprender el psicologismo schenkeriano propondremos examinar las ideas schenkerianas a la luz de la noción de *Modelos Cognitivos Idealizados*. Este objetivo encierra una intención de alta proyección: se propone mostrar que la psicología de la música puede tener un lugar para esta teoría en tanto pueda desajustar las restricciones impuestas por la idea de la mente computacional. Para esto, la psicología de la música debería adentrarse en territorios que hasta el momento no han sido suficientemente explorados. Nos referimos particularmente al *experiencialismo*.

El experiencialismo propone una visión diferente de la realidad y el significado de la experiencia humana que la que formula el objetivismo. En particular difieren en cuanto al análisis de los problemas relativos a la construcción de categorías sobre la realidad, a los modos en que la mente accede al conocimiento, al alcance y los tipos de procesos mentales comprometidos en la construcción de significado y a la relación entre el conocimiento, la mente y el organismo. La consideración de estos problemas es importante para la psicología de la música, ya que esclarecer las bases epistemológicas en la cognición de los procesos que resultan centrales al estudio de la experiencia musical es aún una cuestión pendiente en la disciplina.

El objetivismo es un caso particular del realismo metafísico (Putnam 1981). Es un enfoque externalista de la realidad. Postula que los factores relevantes a la búsqueda de la verdad son diferentes a los estados internos del individuo y que resultan del establecimiento de correspondencias estrictas -en uno y sólo en un sentido- entre los símbolos del pensamiento (palabras y representaciones mentales) y el modo en que el mundo es. O sea que el modelo objetivista entiende a la mente como un espejo de la naturaleza. El paradigma objetivista ha tenido un enorme impacto en el desarrollo de las teorías filosóficas contemporáneas dominantes de la mente y el lenguaje. Sin embargo, la filosofía objetivista encuentra dificultades para explicar algunos de los problemas que son esenciales en el análisis de la experiencia humana, tales como el rol de la imaginación y los procesos metafóricos en la construcción del conocimiento. Estos son también problemas que interesan al análisis de la experiencia musical. Y veremos que son de directa incumbencia del psicologismo de la teoría schenkeriana.

El realismo experiencial, por el contrario, es una postura filosófica (desarrollada a partir de las ideas de Hillary Putnam (1981, 1990) y luego discutida y ampliada por George Lakoff y Mark Johnson (1980), que desarrolla una visión internalista de la realidad, en la que los estados de la mente se manifiestan a través de procesos de percepción y pensamiento. En su crítica al objetivismo, Putnam (1981) sostiene que la perspectiva externalista nos coloca afuera de la realidad y que nosotros *somos parte* de la realidad. Expresa el contraste entre ambos enfoques en estos términos:

*"En el realismo metafísico el mundo consiste en un tipo de totalidad fija de objetos independientes de la mente. Hay sólo una verdadera y completa descripción de 'el modo en que el mundo es'. [Por el contrario] la verdad, desde un punto de vista internalista, es un tipo de aceptabilidad racional (idealizada) – algún tipo de coherencia ideal entre nuestras creencias y las creencias de los otros, y con nuestras experiencias tal como dichas experiencias se representan*



---

*en nuestro sistema de creencias – y no un tipo de correspondencia con ‘estados de cosas’ independientes de la mente” (pp. 49-50).*

Como vemos, para el internalismo la idea de realidad no está restringida a relaciones entre símbolos y objetos exteriores sino que está íntimamente vinculada a nuestra condición de individuos sociales cuya existencia tiene lugar en el ambiente de la cultura.

El experiencialismo, como extensión del realismo interno (Lakoff y Johnson 1980), propone que la construcción de significado depende de la naturaleza tanto de los organismos pensantes y comunicativos, como de sus experiencias. Se refiere no sólo a la experiencia como individuos sino también a la experiencia conjunta de la comunidad de individuos. Es decir que el término experiencia adquiere un sentido amplio que incluye la naturaleza del cuerpo, las capacidades heredadas genéticamente, los modos de funcionamiento físico en el mundo y la organización social y cultural.

En oposición a la noción de mente computacional que opera independientemente del cuerpo, el realismo experiencial caracteriza el significado en términos de corporalidad (*embodiment*), basado en nuestras capacidades biológicas y nuestras experiencias físicas y sociales como seres que funcionamos en un ambiente. La estructura conceptual es significativa en la medida que está corporeizada: nuestro sistema de conceptos se construye en primer lugar a partir de aquellos conceptos que resultan de la experiencia directa con el ambiente, esto es, de conceptos espaciales simples, tales como el concepto de *arriba*. Las estructuras conceptuales abstractas son indirectamente significativas porque guardan relación sistemática con las estructuras corporeizadas obtenidas por medio de la experiencia ambiental directa. La construcción de categorías mentales está condicionada por el hecho de que, entre las propiedades de los objetos, algunas son esenciales y otras son accesorias, esto es, no dan cuenta de su naturaleza fundamental. Desarrollamos categorías de conocimiento que involucran estructuras de naturaleza imaginativa, tales como los esquemas, las metáforas y la imaginación mental en general, categorías con límites difusos, que están sujetas a los denominados efectos de prototipo, fuertemente dependientes de pautas culturales y sociales. Por último, desarrollamos categorías que corresponden a fenómenos que no tienen existencia concreta en el mundo externo sino que son construcciones internas, como por ejemplo, la visión o el mundo sonoro.

En síntesis, el enfoque experiencialista afirma que la experiencia sostenida con las regularidades del ambiente crea una estructura de correlaciones en nuestra mente, entendida esta como un complejo cerebro-mente-cuerpo que usamos para construir el significado acerca de la realidad. En la siguiente sección, luego de destacar la falsa adscripción de la teoría schenkeriana a los enfoques de la mente computacional, propondremos una perspectiva experiencialista de la teoría que permita comprender el alcance del psicologismo implícito en ella, más afín a sus postulados originales.

Finalmente discutiremos algunas implicancias que esta línea de pensamiento puede revestir para el resto del campo de la psicología de la música.

## **Aporte Principal**

### ***Schenker y la Ciencia Cognitiva, una relación equívoca***

Hay por lo menos dos momentos claves para comprender el equívoco de la relación entre Schenker y la Ciencia Cognitiva que tienen que ver con el modo en el que la psicología de la música se apropió de sus ideas y la musicología *psicologizó* su teoría. El primero tiene que ver con el traslado del corpus teórico schenkeriano a Norteamérica. Heinrich Schenker murió en 1935 a poco de instalado el régimen Nazi en Alemania. Durante la hegemonía del nazismo, y especialmente en la posguerra, muchos de sus discípulos dejaron Alemania y se radicaron en Estados Unidos. Sin embargo, las ideas de Schenker comenzaron a ser ampliamente difundidas allí recién hacia fines de los años 50 y principios de los 60 cuando esos discípulos alcanzaron en la escena académica americana posiciones ejecutivas altas. El segundo se ubica hacia finales de los años 70 y principios de los 80, cuando en la psicología anglosajona la denominada *Revolución Cognitiva* se hallaba ya fuertemente emplazada y comenzó a extenderse con éxito a dominios cognitivos que van más allá del lingüístico. En ese contexto la música fue cada vez más un campo de estudio sistemático para la psicología y tuvo lugar el nacimiento de la *Psicología Cognitiva de la Música*. Psicología y Musicología tuvieron motivos para intentar relacionarse a través de la teoría schenkeriana. Al comprender mejor estos motivos se comprenderá mejor la naturaleza de esta relación equivocada.

### **Desde el ámbito musicológico**

A partir del período de posguerra la música comenzó a hacerse un lugar propio en los claustros universitarios. Surgieron para entonces los primeros programas de doctorado en música en las universidades norteamericanas. Para ello los estudios musicales debieron virar su tradicional norte sobre la práctica musical (tal como se daba en el ámbito de los conservatorios y academias) y

adaptar el corpus teórico cuyo desarrollo moderno se inicia a finales del siglo XIX a la retórica científicista imperante. En este contexto la inserción directa de las ideas de Schenker (a través de sus propias obras) era una tarea muy difícil. Su retórica y su propia figura resultaban muy incómodas en ese ambiente. Por un lado resultaban ideológicamente muy molestas en el ambiente de las vanguardias musicales de posguerra por su tinte conservador y su fundamento germanista. Pero además el discurso schenkeriano no se adecuaba al academicismo americano, que buscaba institucionalizar las disciplinas musicales como disciplinas académicas con un formato científicista. Por ello no sólo la retórica de la teoría, sino también su fundamento ideológico, debieron adaptarse al nuevo ambiente cultural. Así, los discípulos de Schenker prefirieron *reescribir* sus ideas adecuándolas al nuevo contexto, antes que traducir directamente a su maestro.

En general, detrás de una supuesta preocupación pedagógica por encontrar el modo más directo de comunicar las ideas de Schenker, sus seguidores anglosajones disimulan una preocupación relativa a la consistencia lógica y poder descriptivo de la teoría. Es en esos dos sentidos que estos musicólogos trabajarán, para lo cual abandonarán definitivamente la retórica schenkeriana, pero, además procurarán encorsetar las descripciones idiográficas de Schenker describiéndolas en términos de generalizaciones y categorizaciones que buscan ser fundamentalmente *objetivas*. Al hacer esto, encuentran un lenguaje analítico propio que se aleja de las motivaciones estéticas del propio Schenker.

En definitiva, la musicología y en particular el análisis musical requerían ser adaptados a los cánones académicos que con un marcado sesgo científicista y positivista de la disciplina buscaban el modo de dar cuenta de la *objetividad* requerida para las disciplinas científicas. El análisis musical debía ser *demostrado* para lo que requirió fundarse en decisiones basadas en demostraciones deductivas o inferenciales, y era visto más como una cuestión de *descubrimiento* que de *interpretación*. La validez del análisis tenía más que ver con el valor de verdad que con el de verosimilitud. Los problemas teóricos fueron planteados como objetivos de investigación cuyas hipótesis eran verificadas aplicando principios lógicos y/o aportando "evidencia empírica". Y por ende, la estética se planteó como un problema lógico: lo que musicalmente (artísticamente) se puede aceptar es lo que se puede demostrar. Los modelos matemáticos fueron bienvenidos. La parsimonia de tales modelos matemáticos era la garantía de coherencia.

Para la época del desembarco de los schenkerianos en Norteamérica, la formación musical técnica por fuera de lo instrumental estaba hegemonizada por la enseñanza de la armonía y el desarrollo del oído musical (con el surgimiento de asignaturas tales como *entrenamiento auditivo*). No es casualidad que una obra clave en dicho desembarco, *Structural Hearing* de Felix Salzer (1957), sea una suerte de mirada a las principales ideas schenkerianas tales como estructura profunda, prolongación, reducción, niveles estructurales, etc. a través de un prisma armónico y con una explícita preocupación por el desarrollo del oído musical. Toda la obra puede entenderse como una estrategia para volver a insertar el contrapunto en una arena de discusión en la que la armonía había ganado primacía. Recién una década más tarde Salzer podrá publicar junto a Carl Schachter una obra que hablará más explícitamente del contrapunto (Salzer y Schachter 1969).

La principal consecuencia de esto, es que se toma la retórica psicologista de Schenker pero se la reinterpreta en términos de las necesidades de aquellas asignaturas. Así, cuando Schenker habla de la *audición de la conducción vocal*, expresión que se refiere más bien a una idealización que a un asunto perceptual, es tomada como una cuestión de refinamiento perceptual. La idea de que los problemas de la estructura prolongacional de la música se traducen en términos de perceptos subyace a la obra de Salzer, en la que se especula que dicha estructura puede ser percibida y rotulada como lo es un intervalo, o un acorde.

La presencia del objetivo de *aprendizaje auditivo* se encuentra aún en obras más recientes. Cadwallader y Gagné (1998) insisten en la naturaleza perceptual de ciertos principios de la teoría schenkeriana que puede entenderse como una habilidad susceptible de ser desarrollada a través del entrenamiento sistemático: "*Usted aprenderá cómo evaluar un contexto musical basándose en su audición y percepción de todos los aspectos de ese contexto*" (p.4).

Pero además de estas *necesidades academicistas* la recepción de la teoría schenkeriana en el ámbito anglosajón estará marcada por las expectativas y el discurso dominante de la Revolución Cognitiva. En ese contexto académico una gran parte de los estudios humanísticos se vieron influidos por su epistemología y la lingüística cognitiva fue vista como modelo para estudiar los procesos implicados en la experiencia humana en general. La música no pudo escapar a eso, por lo que la musicología en su afán de desatarse de sus raíces filológicas encontró en esta tendencia una vía adecuada para actualizarse. La obra de Leonard B. Meyer (1956; Cooper y Meyer 1960) es un ejemplo de este nuevo discurso musicológico cognitivamente orientado. En ese contexto el programa schenkeriano irrumpió con un discurso que al menos en lo superficial sonaba afín: "*Si la música existe como una creación orgánica nosotros deberíamos ser capaces de percibirla*" (Schenker 1935 [1979], p.106).



Sin embargo, el proceso de psicologización de los ámbitos estéticos se remonta al menos a fines de siglo XIX y el nacimiento de la psicología experimental. Este proceso estuvo condicionado por dos supuestos positivistas: 1) empirismo y 2) comparativismo (Castro *et al.* 2005). Ambos supuestos se pueden rastrear en la obra de Schenker, razón por la cual la afinidad con el programa cognitivista pareció aún mayor. El primer supuesto se ve en los preconceptos *naturalistas* que impregnan las nociones de estructura jerárquica, forma orgánica y los principios acústicos implícitos en el desarrollo de la tríada como horizontalización de la serie de armónicos naturales. La descripción de la estructura tonal en términos de una fuerza orgánica que provee de un sentido de dirección a la música en el despliegue temporal de su estructura subyacente es una manifestación palpable del compromiso de los principios naturalista en su concepción de la organización de la obra musical. El segundo supuesto tiene que ver con la perspectiva comparativista y clasificatoria sobre las artes. En primer término Schenker aplica una suerte de criterio psicogenético al proponer que su modelo de estructura subyacente obedece no a la música de una determinada cultura musical, sino al pináculo de la música de occidente, al objetivo último de la evolución de la música de occidente. En el fondo, toda la obra de Schenker gravita en la mirada etnocéntrica que ve a la tonalidad, y en particular a la estructura tonal profunda como la meta de la historia de la música. Una mirada etnocéntrica que el contexto cultural de Schenker le permitía expresar sin miramientos, y que tiñe veladamente ciertos planteos positivistas más actuales, aunque el contexto cultural actual los obligue a manifestarse más pudorosamente (véase Lerdahl 1988a). Como consecuencia de la adscripción del programa schenkeriano a este *psicologismo* de la época, debía existir algún tipo de adscripción perceptiva. Pero lo perceptual en Schenker es el resultado de un proceso psicogenético vinculado al descubrimiento del valor estético del arte musical en la estructura profunda de la composición. Para Schenker ese valor egregio de la gloria de la música de occidente debe ser cognoscible y en consecuencia perceptible. Lo que es sustancialmente diferente de la noción de atributo perceptual clásica como resultado de la interpretación de los datos sensoriales, propia de la psicología cognitiva.

Son los seguidores de Schenker en el ámbito norteamericano quienes persisten en una retórica perceptualista sin advertir esta diferencia epistemológica. Salzer y Schacher (1969) usan por ejemplo expresiones como “*the ear interprets... (the prolongation)*” (p.119) casi simultáneamente con otras como “*the ear perceives ...*” (p. 123), o “*the ear connects...*” (p.135). Pero el contexto en el que lo dicen orienta todas estas expresiones a una comprensión de la prolongación como un atributo de la estructura musical susceptible de ser capturada por la percepción y por lo tanto de ser estudiada psicológicamente en términos de *percepto*.

Pero más allá de esta tergiversación conceptual, es la afinidad entre el vocabulario schenkeriano y el chomskiano lo que fundamentalmente ha estimulado una gran cantidad de intentos de vinculación entre ambas empresas intelectuales (Narmour 1977). La noción de estructura profunda, la organización jerárquica de niveles estructurales, y el concepto de reducción son sólo algunos de estos parangones, cuya profundización implica un serio riesgo epistemológico (Sloboda 1985). Sin embargo es necesario tener en cuenta que el sesgo empirista que el análisis musical adoptó (Keiler 1978a) debe ser comprendido en el contexto de la presión académica que la musicología sufrió para ser definitivamente instalada como disciplina científica. El análisis *amateur* propio de finales del siglo XIX (Bent 1987) no cumplía con los requisitos necesarios y en ese sentido fue muy importante para la musicología abreviar en marcos teóricos afines provenientes de otras disciplinas.

## Desde el ámbito psicológico

Hacia 1985, John Sloboda, uno de los referentes más importantes de la Psicología Cognitiva de la Música, aseguraba que uno de los logros de la disciplina que le permitieron caracterizar su estatus como ciencia era la existencia de “*marcos teóricos acordados en los cuales discutir (un conjunto de problemas centrales); (y) teorías y técnicas específicas al paradigma*” (Sloboda 1998, pp. 21-22). Esta parece haber sido su preocupación al escribir su famosa obra *The musical mind* (1985), en la que dedica parte de un capítulo a vincular el psicologismo schenkeriano con la noción de mente computacional a través de las ideas chomskianas.<sup>1</sup> Es probable que muchas de las argumentaciones *atribucionistas* que discutiremos en este apartado, obedezcan a la intención de identificar esos marcos teóricos sólidos en una teoría muy respetada y en boga en el ámbito musicológico anglosajón.

La hipótesis generativa especula con que las observaciones de los datos (de las conductas en este caso) derivan en la formulación de algún tipo de principio que puede ser también utilizado

<sup>1</sup> Aunque Sloboda menciona en su libro a la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983), una obra que resulta muy cercana a las ideas sobre la mente musical que procuraba transmitir en su trabajo, ésta no ocupa un lugar tan importante como el que ocupa la obra de Schenker. Posiblemente esto se deba a que al momento de concebir su libro (alrededor de 1982), la obra de Lerdahl y Jackendoff todavía no había sido tan ampliamente recibida en los ámbitos psicológicos.

para *predecir* observaciones que todavía no han sido hechas (Sundberg y Lindblom 1991). Por esta razón los principios que son derivados de las intuiciones de los teóricos, que se ven plasmadas en sus teorías musicológicas y modelos analíticos (tal el caso de Schenker, Lerdaahl y Jackendoff, y tantos otros) pueden convertirse en un parámetro para medir las conductas esperadas en *el sujeto tipo* involucrado en la música de su cultura como oyente, ejecutante, etc.<sup>2</sup>

La idea de que la teoría de la música merece ser examinada desde la psicología se remonta por lo menos a fines del siglo XIX con Helmholtz (Krumhansl 1995). Muchos de los principios psicológicos firmemente estudiados (la jerarquía tonal por ejemplo, Krumhansl 1990) se basan en la constatación de las formulaciones teóricas. En relación a la teoría schenkeriana, el modelo de Deutsch y Feroe (1981) es un caso típico. Estos autores formularon un modelo matemático de la representación jerárquica de la melodía tomando como punto de partida la noción prolongacional de Schenker. Esta noción, elaborada algorítmicamente por el modelo se convierte en una vara para medir el estímulo y predecir la respuesta del oyente.

Esta perspectiva fue alentada por la teoría misma. Como se ha visto, el schenkerianismo americano adoptó un perfil psicologista que resultó atractivo a la psicología cognitiva. La estructura de la obra, como objeto que está *afuera* del sujeto garantiza un sustrato objetivable a través de la medición. Desde una mirada psicologista, la *Ursatz* y sus transformaciones operan como los instrumentos de medición de la experiencia musical en las obras musicales. El uso de este instrumento para el análisis *objetivo* de la experiencia musical permitiría dejar de lado cualquier aspecto vinculado tanto a la subjetividad y la imaginación como al compromiso y la influencia de factores contextuales y socio-culturales. Por ello se ha visto en la propuesta de Schenker la piedra fundacional de una línea cuya cima es la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Lerdaahl y Jackendoff (1983).<sup>3</sup>

En ese sentido, la psicología vio en el schenkerianismo (principalmente en los epígonos anglosajones) un monumental esfuerzo teórico por modelizar la experiencia musical en términos de estructuras jerárquicas susceptibles de ser expresadas en forma de reglas.

Sin embargo, el psicologismo de Schenker es más afín a lo que Castro, Pizarroso y Morgade (2005) definen como

*"...la transición teórica de la estética metafísica de finales del siglo XVIII y principios del XIX a la estética psicológica que se formula a mediados de este último siglo y que, en no pocos aspectos, sigue vigente en el momento actual" (...) Sin poder abandonar por completo la especulación filosófica, los autores comprometidos con el ámbito psicológico considerarán que los procesos psicológicos inobservables vinculados a la estética pueden revelarse a través de meticulosas investigaciones e interpretaciones de síntomas indirectos pero susceptibles de medición y observación. Estos habrán de proyectar la existencia de lo estético – y por ende de las cimas de la subjetividad – en un plano empírico y analizable; (...) el de las obras y creaciones artísticas, en el caso de las orientaciones más fenoménicas y semióticas."* (p. 197)

La apreciación psicologista (en un sentido objetivista) de la teoría musical condujo a identificar problemas propios de la ciencia cognitiva clásica con tópicos teóricos reconocidos en los escritos schenkerianos. Por ejemplo, Sloboda (1985) afirmó que Schenker consideraba la habilidad para formar representaciones abstractas subyacentes como un soporte inexorable de la conducta del oyente (p.11). Sin lugar a dudas esta es una atribución cognitivista: la preocupación real de Schenker por la conducta humana en general es muy reducida. Su idea de habilidad se vincula al concepto romántico del don más que al concepto cognitivista de competencia (Keiler 1978a). Por otro lado la idea de representación de Schenker también es muy distante de la idea de representación como insumo de los cómputos que se formuló en el campo de la psicología cognitiva. Los gráficos reduccionales, a diferencia de los gráficos de árbol, no pueden ser entendidos como representaciones computacionales. Por el contrario es necesario entenderlos como emprendimientos metalingüísticos (Keiler 1978b).

Más adelante Sloboda asegura que "*Schenker postularía que en un nivel profundo todas las composiciones musicales tienen el mismo tipo de estructura, y que dicha estructura nos revela algo acerca de la naturaleza de la intuición musical.*" (p. 12). No cabe duda que Schenker en efecto creía que las buenas composiciones eran aquellas que respondían a la *Ursatz* como estructura primigenia fundamental. Sin embargo es difícil pensar a un Schenker infiriendo aspectos de la naturaleza de la

<sup>2</sup> Para Sloboda (1998) el paradigma de representación en la psicología cognitiva de la música es el de la recepción, por ello el *sujeto típico* es el oyente enculturado

<sup>3</sup> Esta obra es la expresión más honesta de esta tendencia empirista. Honesta porque reconoce que Schenker no es lo que una psicología cognitiva de la música necesita, y lo abandona sin despreciar muchos de sus aportes. Sin embargo desde el punto de vista teórico, aunque se dice de adscripción schenkeriana en realidad presenta una perspectiva de los problemas de la música tonal claramente diferente de la schenkeriana afectada por contextos culturales diferentes.



intuición musical a partir de la estructura de los niveles profundos de la composición. Para Schenker, la *Ursatz* es un a priori y su conocimiento no es intuitivo sino que es el resultado de un desarrollo, la meta de un esfuerzo dirigido, o en último caso una cualidad del genio.

Aun con el objeto de marcar las diferencias con el modelo chomskiano, la psicología cognitiva de la música ha atribuido a la obra de Schenker rasgos que en realidad no posee. Por ejemplo, Sloboda (1985) sostiene que contrariamente al sistema de Chomsky, el schenkeriano es un sistema analítico y no generativo, que la *Ursatz* se descubre a través de reducciones recursivas de la superficie musical y que a diferencia de la estructura profunda chomskiana, que no puede ser entendida como una expresión lingüística, la estructura profunda schenkeriana sí. Sin dudas Sloboda está en lo cierto cuando dice que el sistema schenkeriano no es generativo en el sentido chomskyano del término. El sistema schenkeriano no cumple con la restricción de “constitutividad inmediata” a lo largo de toda la estructura.<sup>4</sup> La teoría de Schenker no puede dar lugar a una gramática generativa aunque en muchos aspectos tenga su apariencia.

Sin embargo, la ciencia cognitiva creyó ver en la noción de reducción de la teoría de Schenker evidencias de la mente computacional. La noción de *descubrimiento* y de recursividad que es tan fuertemente esgrimida por los neo-schenkerianos, alentó esa quimera<sup>5</sup>. Sin embargo dicha noción es francamente discutible a partir de una lectura atenta de la obra de madurez de Schenker. *Der Freie Satz* es en realidad un inventario de las características propias de cada nivel de la estructura. Si Schenker describió por separado y al detalle el *Hintergrund*, el *Mittelgrund*, y el *Vordergrund* y en cada uno de ellos, además, estableció ciertas diferencias entre niveles internos, es porque la estructura de cada uno de ellos es concebida como entidades diferentes que tienen una génesis diferente. Por lo tanto los procesos no pueden entenderse como recursivos tal como el término es utilizado en la ciencia cognitiva actual. Schenker se cuestiona a sí mismo el uso del término “repetición” para describir el movimiento de “nivel transformacional a nivel transformacional” (1935-1979, p. 18). La noción computacional de recursividad se adapta mejor al proceso de reducción (desde la superficie en dirección a la estructura profunda). Pero no se debe olvidar que Schenker procede desde el *Hintergrund*, a través de sucesivas transformaciones que dan lugar a variadas configuraciones en los diferentes niveles intermedios, hasta alcanzar el *Vordergrund*. Se ha discutido mucho sobre esta cuestión, y no es un hecho menor tenerlo en cuenta a la hora de entender cuánto se adapta la noción dura de recursividad al sistema schenkeriano. Además, aún cuando procedamos en el sentido *Vordergrund - Hintergrund*, resulta muy poco probable que podamos entender las sucesivas reducciones, inclusive a la *Ursatz* como enunciados musicales. En principio los niveles más profundos son claramente abstracciones que obvian el ritmo y el metro por lo que están despojados de toda temporalidad y por ende no caben ser entendidos como musicales. Como se dijo, los gráficos reduccionales son expresiones metalingüísticas. Su finalidad es explicar el funcionamiento de la conducción vocal y el componente tonal de la música, por lo tanto no pueden ser considerados enunciados lingüísticamente admisibles.

A esta cándida y descuidada lectura que la ciencia cognitiva clásica hizo de la teoría schenkeriana se le puede agregar un cuerpo de evidencia que muestra que los principios psicológicos que plantea la teoría no deberían ser entendidos en términos estrictamente perceptuales (Cook 1987b). La hipótesis de una audición jerárquica llevada hasta sus últimas consecuencias, la *Ursatz*, no parece entrar dentro de las intuiciones del oyente enculturado que pretende modelizar la ciencia cognitiva musical. Entonces, ¿cuál es el alcance del psicologismo schenkeriano? ¿Qué aspectos de la escucha musical supone modelizar? En la próxima sección propondremos que un enfoque experiencial de la cognición musical permitirá elucidar mejor el psicologismo schenkeriano.

### **Schenker y Experiencialismo, una relación más promisoría**

Leslie Blasius (1996) sostiene que la aplicación de la retórica psicologista al campo de la musicología a lo largo del siglo XIX debería ser comprendida más como una convención para referir al estudio metacognitivo (que de acuerdo a la autora refiere a problemas estéticos) más que al problema cognitivo (o como lo denomina Blasius, *pragmático*) de la música. En este sentido, la preocupación se centra en “*el examen crítico del correlato psíquico del afecto musical interno.*” (p.5).

Por su parte, para Nicholas Cook el alcance de lo psicológico en Schenker “*tiene que ver con cómo las cosas se experimentan en contextos musicales particulares, y no con las propiedades físicas o formales de esas cosas consideradas de manera aislada.*” (1987a; p.54) Visto de este modo, el aporte psicologista más importante de la teoría schenkeriana tiene que ver con haber demostrado gráficamente aquella intuición de que lo que aparece como igual en la superficie se experimenta de manera diferente de acuerdo al contexto. Es posible hablar de una *psicología de la totalidad* proponiendo que un acontecimiento no se define como un hecho individual sino por su función en la

<sup>4</sup> Aunque Martínez (2002) demostró la naturaleza constituyente de la prolongación, sus hallazgos se refieren a un nivel considerado *básico* de la estructura prolongacional.

<sup>5</sup> Y probablemente alentó la afirmación de Sloboda.

constitución de un complejo funcional. La noción de tonalidad en Schenker adhiere a esta idea. De acuerdo a ésta la estructura musical tonal es mucho más que una concatenación de eventos tonales, de relaciones de tensión y relajación enumeradas en el transcurso del tiempo, por el contrario debe ser una organización de una totalidad inteligible que permita (re)conocer en cada momento esa tonalidad.

Sin embargo, la idea de esta *psicología de la totalidad* no debe ser malinterpretada. Como Blasius (1996) advierte, no se trata de una alusión a la escuela de la *Gestalt*: “*La Psicología de Schenker (...) es fundamentalmente introspectiva, ocupada en la descripción del contenido experiencial del pasaje, mientras que la Psicología de Koffka o de Wertheimer es fundamentalmente recelosa de la introspección*” (p.34). Se trata entonces de una totalidad dinamizada por el sesgo organicista de sus descripciones y el planteo fenomenológico de su método. Precisamente, como exponente del organicismo romántico alemán (cuyos mayores exponentes se pueden ver en Goethe y von Humbolt (Keiler 1978b)) la totalidad *orgánica* implica sus propias posibilidades de transformación. El todo es un organismo maduro para la metamorfosis. Y los cambios o transformaciones deben ser entendidos justamente como metamorfosis, más que como operaciones de cómputos.

Desde esta perspectiva el psicologismo schenkeriano se manifiesta en una preocupación por entender la música más acorde a lo que actualmente se tiende a considerar como una visión más integrada desde el experiencialismo de la cognición humana. Esta perspectiva experiencialista (Lakoff y Johnson, 1980), contempla algunas dimensiones de significado que son parte esencial de la construcción de sentido en las artes.

Tomemos por caso el aspecto imaginativo de la experiencia musical y veamos como dicho componente, que está presente en el planteo schenkeriano, tiene un alcance en un abordaje de la música que contemple aspectos experienciales y ecológicos (Lakoff 1990) entendiendo por ellos los que la involucran en interacciones con aspectos físicos, funcionales y sociales del ambiente.

Como se anticipó, la imaginación no sólo se manifiesta en la creatividad y el descubrimiento sino que constituye un vehículo por medio del cual se asigna significado a la experiencia. El dominio imaginativo se manifiesta ampliamente en el enfoque Schenkeriano. La estructura subyacente musical es una creación schenkeriana que tiene sustancia como una construcción imaginativa ideal. No existe objetivamente en la naturaleza, como tampoco, de acuerdo a Lakoff (1990), existe objetivamente la semana con sus siete días: lo que existe es un modelo ideal de la semana. De este modo, es posible caracterizar al modelo de Schenker como un *Modelo Cognitivo Idealizado* (Lakoff 1990). Estos modelos tienen como función la de categorizar aspectos de la realidad en términos de ideales abstractos, esto es, de construcciones mentales de significado, culturalmente situadas, de las que se desprenden juicios de valor y se derivan planes de acción. El análisis schenkeriano es una heurística para la demostración de lo que constituye en Schenker el *ideal* estético de la obra de arte (Cook 1990).

El componente imaginativo en Schenker nutre la intuición a gran escala que permite analizar el modo en que los materiales que conforman el estilo se organizan en la pieza de música alrededor de unos rasgos estructurales que resultan prototípicos. Así, la demostración gráfica constituye uno de los mayores aportes de la teoría en su esfuerzo por retratar visualmente, como resultado del ejercicio heurístico de escudriñar mentalmente el texto musical, el funcionamiento de la pieza aplicando, o mejor dicho activando los prototipos de imagen que adscriben a lo que *a priori* constituye para él el modelo ideal de la obra de arte.

Podemos ver un ejemplo de la puesta en acción de la heurística imaginativa en la descripción que realiza Schenker de la relación entre los componentes melódico y armónico, y sus relaciones con la jerarquía de niveles de la estructura musical subyacente:

*“A lo largo de los niveles prolongacionales es por momentos lo horizontal lo que determina el camino y el significado particular de lo vertical, y por momentos lo vertical con su propia conducción vocal lo que dicta lo horizontal. Así, en un caso podemos hablar de horizontalización de lo vertical, en otro caso de verticalización de lo horizontal. Sería erróneo entonces leer todos los grados en el foreground sin discriminar entre ellos como si fueran todos de la misma importancia y origen. En cambio uno debe establecer la siguiente distinción: entre aquellas armonías que de un modo particular sirven al propósito de las disminuciones cercanas al Vordergrund, y aquellas que en sus orígenes expresan fuertes relaciones en los niveles cercanos al Hintergrund.”* (Schenker [1935-1979], pp. 111-112).

El procedimiento que propone, esto es, la “lectura” discriminada de los grados en el *Vordergrund* implica necesariamente la aplicación de un ideal abstracto que gobierna el proceso imaginativo y que *conduce* o que *guía* el pensamiento analítico para proceder con el plan de acción (el análisis) basado en una asignación de valores diferenciales a los eventos musicales de acuerdo a su función más o menos prototípica en el contexto generado por el despliegue estructural de la pieza. Esto es, la importancia de los componentes estructurales se sopesa teniendo como base un ideal abstracto contra el cual se confronta en la búsqueda de las diferencias. Es decir que cuando un



modelo cognitivo idealizado se activa en la mente, su puesta en acción toma en cuenta lo que se denominan efectos de prototipo, entendiendo por esto las tendencias más o menos determinantes por las cuales tomamos decisiones y hacemos juicios de valor respecto de la realidad, y que se derivan, hasta cierto punto, de los condicionantes culturales que indican lo que es válido en términos cognitivos (Zbikowsky 2002).

Si bien, como señala Cook (1990) el análisis gráfico schenkeriano constituye una demostración, vemos aquí que, de acuerdo a la teoría de los modelos cognitivos idealizados la puesta en acción del plan que deriva en dicha demostración no es el resultado de la aplicación del método científico sino más bien es el resultado de la *interpretación*, entendida como la aplicación del juicio de medición de acuerdo a los condicionantes de la experiencia, en este caso, de la experiencia estética de la obra, y en donde la validez se demuestra en la verosimilitud de dicha demostración.

Otro ejemplo del enfoque schenkeriano en donde se aprecia la acción del dominio imaginativo como medio para conectar distintas dimensiones de la experiencia lo constituye el concepto de organicidad aplicado a la descripción de la obra musical. Vista desde una psicología del realismo experiencial, la metáfora de organicidad tiene vinculaciones con una idea de la experiencia humana en la que el dominio racional se conecta por medio de la imaginación con otros dominios experienciales y donde mente y cuerpo forman una totalidad similar a la totalidad proyectada metafóricamente por Schenker al análisis de la pieza musical. En el imaginario schenkeriano la concepción de la obra como un organismo en cuyo interior ocurren una serie de procesos de transformación que implican expansión, dirección y sentido, es posible siempre y cuando la racionalidad sea entendida como un atributo de la sustancia corporal, es decir, cuando mente y cuerpo son una misma cosa.

La proyección metafórica es en Schenker la manifestación más acabada del establecimiento de conexiones entre las diferentes dimensiones de la experiencia. Como Cook lo señala, en Schenker está presente la diferencia entre la percepción de la cualidad fáctica del material sonoro y la intencionalidad de la música como una construcción cuando sostiene que: “*Un análisis Schenkeriano no es una explicación científica sino metafórica, no refiere al modo en que las personas escuchan realmente las piezas de música sino a un modo de imaginarlas*” (1990, p. 4). De acuerdo a Zbikowsky, esta modalidad imaginativa que está implícita en la comprensión musical no puede escapar ni desconectarse del desarrollo de los conceptos propios de una cultura musical. Nuestra experiencia es lo que sabemos acerca de la música y depende de las imágenes por medio de las cuales nos la representamos, lo que otorga a una cultura musical su identidad.

De este modo la teoría schenkeriana de la estructura subyacente musical es una construcción mental que funciona como el modelo cognitivo idealizado que Schenker utiliza como correlato de su experiencia estética. En ella, el componente imaginativo adquiere una dimensión múltiple. Aparece la imaginación ligada a la actividad creativa, manifiesta en el idealismo estético que la obra maestra representa, y aparece también como una herramienta que vehiculiza las estructuras del pensamiento por medio de las proyecciones metafóricas que despliega en su modelo analítico de la estructura musical (ver Martínez 2006). Por eso resultó una empresa fallida desde su inicio tratar de ponerle al modelo schenkeriano el corsé computacional clásico, ya que la heurística de su método analítico encuentra las respuestas aplicando una capacidad imaginativa de madurez que conecta las múltiples dimensiones de la experiencia.

Por ello coincidimos con Blasius (1996) en que la teoría se puede entender en términos psicológicos en una suerte de representación bipolar:

*“La racionalización epistemológica de la teoría establecida por este Schenker debería ser anclada en un polo por un cuerpo fijo y (al menos hipotéticamente) empíricamente seguro de explicación psicológica y por el otro por el mapeo heurístico de la experiencia musical puesta de manifiesto dentro de la teoría recibida (la teoría musical que es tomada como una clase especial de observación subjetiva) en combinación con el examen introspectivo estructurado de esa experiencia (y este examen adquiriría tal vez prioridad por encima de la teoría recibida). Existiría un intercambio recíproco entre estas dos investigaciones: la explicación psicológica proveería un conjunto definido de intelecciones sobre las cuales basar la indagación heurística de las piezas, mientras que el examen introspectivo de la experiencia musical proveería de bases sobre las cuales las operaciones hipotéticas sean tanto generadas como verificadas.” (p. 24).*

Esta caracterización del episteme schenkeriano se ajusta bastante al análisis propuesto aquí, ya que contempla por un lado la explicación psicológica que deviene del conjunto de intelecciones sobre las cuales se basa la indagación heurística de las piezas, y por otro el examen introspectivo de la experiencia musical que posibilita la generación y verificación de las hipótesis analíticas. Vemos aquí un ejemplo del modo en que la experiencia musical adquiere un sentido más amplio y se convierte en un dominio en el cual tienen lugar intercambios entre diferentes dimensiones del conocimiento.

## Implicancias

Si la intención es aproximarnos a una interpretación menos sesgada de la teoría schenkeriana con el fin de valorar su contribución al desarrollo de una psicología que se preocupe por entender la música desde una perspectiva experiencialista, más acorde con argumentos recientes relativos a la naturaleza más integrada de la cognición humana, esto implicaría salirse de los límites rígidos que impone el paradigma de la mente computacional, con el fin de construir un modelo de la experiencia musical que contemple dichos argumentos. En definitiva lo que planteamos es que la psicología de la música enfrenta un problema epistemológico ocasionado por la concepción de ciencia a la que adscribe, y que su cosmovisión externalista de la realidad encuentra severas limitaciones para dar cuenta de otras dimensiones de significado que están indisolublemente ligadas al experiencialismo (Lakoff y Johnson 1980) y que son parte esencial de la construcción de sentido en las artes.

Postulamos en este artículo que el derrotero que siguió la interpretación de la teoría schenkeriana en los campos musicológico y psicológico del mundo anglosajón estuvo caracterizado por una *inconsistencia* aparente entre el episteme schenkeriano y la interpretación que del mismo realizaron dichas disciplinas, y sostuvimos además que dicha inconsistencia es el producto de la influencia que el modelo conceptual de ciencia cognitiva ha ejercido sobre ellas, en particular a partir del advenimiento de la denominada revolución cognitiva con su modelo de la mente computacional aplicada al análisis de la cognición en el dominio lingüístico. Un ejemplo nos puede ayudar a entender esta diferencia. Más allá de la indudable sustancia paramétrica de los eventos sonoros que conforman una pieza musical tonal, la representación de la estructura subyacente de dicha pieza puede concebirse y explicarse desde dos concepciones opuestas acerca de lo que la abstracción de un evento subyacente es. En la primera, la relación jerárquica básica que tiene lugar entre los eventos de un pasaje musical es una relación en la que uno de ellos -que es interpretado como más estable- es elegido para representar otros eventos que se supone están relacionados con aquel, y a consecuencia de esta elección una *copia* de dicho evento se traslada a un nivel más alto de representación, en el que dicha copia es entendida como la representación del pasaje completo. Este tipo de abstracción se corresponde con el cálculo computacional. En la segunda interpretación, un evento estructural gobierna un determinado pasaje porque dicho evento se manifiesta fenoménicamente a lo largo de él. En este último caso, la relación entre la pieza y la representación subyacente toma la forma de una abstracción simbólica e inclusiva, en donde el evento subyacente conlleva una unidad y una simplicidad que da cuenta de la multiplicidad de eventos de dicho pasaje. Este tipo de abstracción se corresponde con la concepción imaginativa del episteme schenkeriano.

El modelo de la estructura subyacente de Schenker es un modelo cognitivo idealizado, que funciona como un correlato de su experiencia estética, entendiendo por tal a la construcción de significado resultante de la pericia del músico con la cultura musical de su tiempo. El componente imaginativo vehiculiza las estructuras del pensamiento por medio de las proyecciones metafóricas (ver Martínez 2006) que se despliegan en el análisis de la estructura musical.

Cabría preguntarse entonces si la única posibilidad que tenía el psicologismo del enfoque schenkeriano para sobrevivir indemne en la era de la revolución cognitiva era que pudiera ser reducido a cálculos computacionales de acuerdo a las restricciones impuestas por dicho paradigma. Creemos que esto no es necesario ni deseable si adoptamos una visión diferente para considerar este asunto. El problema de las ontologías conflictivas a las que estamos aludiendo puede entenderse mejor si pensamos cuáles son los modelos conceptuales para abordar la realidad que están en juego en ellas (Zbikowski 2002). Cook (1989) sostiene que la representación subyacente de la música que Schenker propone no alude a la experiencia de la música tal como se escucha sino al modo en que debiera escucharse. Nosotros creemos que hay una respuesta alternativa al planteo de Cook. La representación schenkeriana de la estructura subyacente es para Schenker su manera de entender la estructura de la obra de arte musical. En su modelo cognitivo idealizado la estructura fundamental es el *ideal* que gobierna el análisis, la interpretación y la composición de la obra musical, y los procesos de elaboración que caracterizan la conducción de las voces son los *ideales* por medio de los cuales la obra musical comunica su esencia. Estos aspectos imaginativos de la experiencia musical no son susceptibles de reducirse a cálculos computacionales.

Por eso resultó una empresa fallida desde el origen el tratar de colocarle al modelo schenkeriano el corsé de la computacionalidad cognitiva clásica, puesto que la heurística de su método analítico procede mediante el uso de una capacidad imaginativa de madurez que activa y vincula las múltiples dimensiones de su profunda experiencia con la música y por ende se encuentra muy alejada de las intuiciones del oyente ideal en términos de la competencia lingüística chomskiana (Lerdahl y Jackendoff 1983).

Ahora bien, los aspectos imaginativos de la representación musical trascienden con creces al episteme schenkeriano. Forman parte ineludible de la experiencia musical. Por eso postulamos



aquí que en el curso de la historia de la psicología cognitiva de la música, y hasta una época reciente, el método y el procedimiento empleados han perdido en el camino el componente imaginativo y metafórico que esta implícito en dicha experiencia. En el caso del modelo schenkeriano, dicho componente, como señalamos antes, es el producto de las ideas de su tiempo, esto es, de los modelos conceptuales prevalecientes en su ambiente cultural. Schenker encontró una explicación de la comprensión de la obra musical basada en su concepción estética, combinada con una visión naturalista y orgánica de la música. Su descripción del despliegue de la estructura subyacente musical es la manifestación de aspectos energéticos del mundo natural. Desde una perspectiva experiencialista, está implícita en la concepción schenkeriana una proyección metafórica que mapea las construcciones culturales, filosóficas de su tiempo con su comprensión profunda de la música como sonido organizado (Lakoff y Johnson 1999; Zbikowski 2002; Saslaw 1997, 1998; Larson 1997, 2004). El interjuego de fuerzas dinámicas que emergen del despliegue de la *Ursatz* en la forma musical se interpreta en el episteme schenkeriano como un curso de acción que confiere un sentido de dirección al desenvolvimiento musical.

Pensamos que la caracterización que realiza Blasius del episteme schenkeriano se ajusta bastante al análisis que venimos proponiendo, ya que contempla por un lado la explicación psicológica que deviene del conjunto de intelecciones sobre las cuales se basa la indagación heurística de las piezas, y por otro el examen introspectivo de la experiencia musical que posibilita la generación y verificación de las hipótesis analíticas. Vemos aquí un ejemplo del modo en que la experiencia musical adquiere un sentido más amplio y se convierte en un dominio en el cual tienen lugar intercambios entre diferentes dimensiones del conocimiento.

Creemos que la apertura de la psicología de la música hacia el estudio de aspectos de la experiencia no contemplados por el enfoque de ciencia cognitiva clásica, puede alentar el desarrollo de una concepción más abarcadora de este dominio mental.

## Referencias

- Bent, I. (1987) *Analysis*. New York, Londres. W.W. Norton & Company.
- Blasius, L. D. (1996) *Schenker's Argument and The Claims of Music Theory*. Cambridge. University Press.
- Cadwallader, A. y Gagné, D. (1998) *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*. Oxford. University Press.
- Castro, J.; Pizarroso, N. y Morgade-Salgado, M. (2005) La Psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del Siglo XX. *Estudios de Psicología*, **26 (2)**, pp. 195-219.
- Cook, N. (1987a) *A guide to Musical Analysis*. Oxford. University Press.
- Cook, N. (1987b) The Perception of Large-Scale Tonal Closure. *Music Perception*, **5, 2**, pp. 197-206.
- Cook, N. (1990) *Music, Imagination and Culture*. Oxford. Oxford University Press.
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (1960) *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago. The University of Chicago Press.
- Deutsch, D. y Feroe, J. (1981) The internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music. *Psychological Review*, **Vol. 88 No. 6**, pp. 503-522.
- Johnson, M. (1987) *The Body in the Mind: the Bodily Bases of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago. University of Chicago Press.
- Keiler, A. (1978a) Bernstein's *The Unanswered Question* and the Problem of Musical Competence. *The Musical Quarterly*, **68**, pp. 195-222.
- Keiler, A. (1978b) The empiricist illusion: Narmour's *Beyond Schenkerism*. *Perspectives of New Music*, **17**, pp. 161-195.
- Krumhansl, C. L. (1990) *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford. University Press.
- Krumhansl, C. L. (1995) Music Psychology and Music Theory: problems and Prospects. *Music Theory Spectrum*, **17**, pp. 53-80.
- Lakoff, G. (1990 [1987]) *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*. Chicago. The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. ([1980]-2003) *Metaphors we live by*. Chicago. University of Chicago Press.

- Larson, S. (1997) The Problem of Prolongation in *Tonal Music*: Terminology, Perception, and Expressive Meaning. *Journal of Music Theory*, **41**, **1**, pp. 101-136.
- Lerdahl, F. (1988a) Cognitive Constraints on Compositional Systems. En J. A. Sloboda (Ed.) *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford. Clarendon Press. Pp. 231-259.
- Lerdahl, F. (2001) *Tonal Pitch Space*. Oxford. University Press.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- Martínez, I. C. (2002) *Prolongation in music attending. A click localization Study*. Proceedings of the 7<sup>th</sup> ICMPC. UWS. Sydney, Australia.
- Martínez, I. C. (2005) La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. En Shifres, F. (Ed). *Actas de las 1ras Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata. CEA. UNLP. pp. 47-72.
- Martínez, I. C. (2006) Audición metafórica de la estructura subyacente: la estructura interrumpida como metáfora de fuerza. En F. Shifres y G. Vargas (eds.) *Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical*. Buenos Aires. Saccom, pp. 89-98
- Meyer, L. B. (1956) *Emotion and Meaning in Music* Chicago. The University Press.
- Narmour, E. (1977). *Beyond Schenkerianism. The need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago y Londres. University of Chicago Press.
- Putnam, H. (1981) *Reason, Truth, and History*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Putnam, H. (1990) *Realism with a human face*. J. Conant (Ed). Cambridge. Harvard University Press.
- Salzer, F. (1957) *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York. Dover.
- Salzer, F. y Schachter, C. (1969) *Counterpoint in Composition*. New York. Columbia University Press.
- Schenker, H. (1990 [1906]) *Tratado de Armonía*. [trad.: *Harmonielehre*, Ramón Barce]. Madrid. Real Musical.
- Schenker, H. (1987 [1922]) *Counterpoint. (Kontrapunkt*, trans.: J. Rothgeb & J. Thym). New York. Schirmer Books.
- Schenker, H. (1994 [1925]) *The Masterwork in Music. A yearbook. Volume I (1925)* [trans.: *Das Meisterwerk in der Musik*, Ian Bent et al.]. Cambridge. University Press.
- Schenker, H. (1994 [1926]) *The Masterwork in Music. A yearbook. Volume II (1926)* [trans.: *Das Meisterwerk in der Musik*, Ian Bent et al.]. Cambridge. University Press.
- Schenker, H. (1979 [1935]) *Free Composition. [Der freie Satz*, trans. E. Oster]. New York. Schirmer Books.
- Sloboda, J. A. (1985) *The musical mind*. Oxford. University Press.
- Sloboda, J. A. (1998) Does Music mean anything? *Musicae Scientiae*, **II**, **1**, pp. 21-31.
- Sundberg, J. y Lindblom, B (1991) Generative Theories for Describing Musical Structure. En P. Howell; R. West and I. Cross (Eds.) *Representing Musical Structure*. Londres. Academic Press, pp. 245-272.
- Zbikowsky, L. (2002) *Conceptualizing Music*. New York. Oxford University Press.

