
¿QUÉ NOS DICE EL ANÁLISIS MUSICAL? *

Nicholas Cook

I

Existen numerosas técnicas, claramente definidas, de análisis musical; pero no siempre nos resulta claro lo que dichas técnicas revelan acerca de la música. Creo, de hecho, que existe en torno a este asunto bastante confusión, y esto provoca efectos no deseados: en primer lugar, el desarrollo de métodos de análisis erróneos o al menos poco acertados y, en segundo lugar, nociones falsas o desatinadas acerca de qué podemos extraer de los procedimientos existentes, como el análisis schenkeriano, por ejemplo. Una buena manera de abordar la cuestión de “qué nos dice el análisis musical” sería preguntarnos qué es lo que hace que un análisis sea bueno y otro malo, ya que esto suscita de inmediato otras preguntas: “bueno”, ¿en qué sentido?; “bueno”, ¿para qué?

En ocasiones, desde luego, la respuesta a esto es clara y directa: un análisis de una pieza es bueno por ser correcto, y cualquier otro no vale por ser erróneo. Un ejemplo de esto es un cómputo serial de las notas: las más de las veces no cabe dudar qué análisis serial es correcto y cuál no, pues el análisis erróneo lo es en el mismo modo que un error matemático o un error de imprenta. En realidad, un cómputo serial de las notas es sólo un ejemplo de los diversos tipos de análisis que tienen por fin descubrir qué hizo el compositor: por ejemplo, sacar a la luz complejos esquemas proporcionales en la polifonía del renacimiento o en Bartók, o desvelar nombres ocultos codificados en la música de Schumann o Berg, etc., son otros casos en los que el análisis es válido o no en un sentido puramente histórico: o bien el compositor hizo lo que sostiene el analista, o bien no lo hizo. Un ejemplo más complejo de lo mismo es la *Quinta Sonata* de Scriabin. Pienso que esta sonata de un solo movimiento debería ser considerada como una obra en *re sostenido menor*. A primera vista esto puede parecer artificioso. El comienzo no está en tonalidad alguna, sino que emerge de la oscuridad tonal (ejemplo 1); el primer tema evoca claramente la tonalidad de *si mayor* (ejemplo 2).

* *What Does Music Analysis Tell Us? A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press, 1987.

Ejemplo 1 Scriabin, comienzo de la Quinta Sonata

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

tr tr

sf p sotto voce

tr tr

tr tr

8^{va} *una corda* * *una corda*

(8^{va}) * *una corda*

Ejemplo 2 Scriabin, primer tema de la Quinta Sonata

Presto con allegrezza

4 4 4

4 4 4

Pero mis razones para afirmar que la sonata está en *re sostenido menor* obedecen menos al resultado sonoro de esta música que a lo que yo creo que eran las intenciones de Scriabin. Considérense los siguientes puntos: la pieza concluye en un *mi bemol mayor* enfático (compás a compás se suceden las notas pedales sobre tónica, desde el c. 388 hasta el final). El segundo tema, en el c. 120, aparece en un no menos explícito *si bemol mayor* (ejemplo 3).

Ejemplo 3 Scriabin, segundo tema de la Quinta Sonata

The musical score consists of three systems of music. The first system, starting at measure 120, is marked 'Meno vivo' and includes dynamics 'pp' and 'accarezzevole'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system, starting at measure 123, is marked 'rall.' and continues the melodic and bass lines. The third system, starting at measure 126, is marked 'a tempo' and shows the continuation of the piece. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Si consideramos que el comienzo está en *re sostenido menor* -repárese en los graves *re #* con los que comienza la obra- nos vemos ante un esquema tonal romántico bastante convencional: tónica menor -dominante- tónica mayor. Ciertamente, el esquema temático y el esquema de tonalidades están desbaratados en términos convencionales (esto es, el primer tema es recapitulado en una tonalidad distinta de la tónica), pero esto no es menos cierto respecto del primer movimiento de la *Sonata en si bemol menor* de Chopin, que presumiblemente Scriabin conocía bien. Considerar que la sonata está en *re sostenido* hace comprensible su plan tonal, y explica la armadura de seis sosteni-

dos que de otro modo resulta incomprensible. Sin embargo, todo esto bien podría ser refutado si un día se descubriese un manuscrito que contuviera el encabezado “Sonata en si mayor”; esto demostraría que Scriabin no pensaba escribir la sonata en *re sostenido*, y que, por tanto, mi interpretación analítica sencillamente sería errónea. No obstante, los casos en los que se puede demostrar sin ambigüedad el acierto o no de un análisis son bastante excepcionales. Normalmente no ocurre esto en el análisis musical. Tomemos como ejemplo uno de los grandes enigmas del siglo pasado, el comienzo del *Preludio de Tristán* de Wagner (ejemplo 4).

Ejemplo 4 Comienzo del Preludio de Tristán

The image shows the beginning of Wagner's Prelude to Tristan und Isolde. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows the initial chords with dynamics *pp*, *p*, and *cresc.*. The second system continues the harmonic progression with dynamics *cresc.*, *sf*, and *p*. Asterisks mark specific chords in both systems.

Hay toda una bibliografía dedicada a la interpretación del “acorde de Tristán” (señalo el acorde con asteriscos). Algunos han argumentado que en ningún caso debería ser considerado una unidad armónica funcional, sino el resultado de estructuras motivicas (ejemplo 5). Otros han sostenido que se trata de un acorde de séptima disminuida sometido a una alteración cromática, y que, por tanto, no corresponde a ninguna tonalidad concreta. También se ha afirmado que posee una función tonal, de tal modo que en su primera aparición se trata de una II^7 o bien una VI^7 de *la menor* (pero quienes esto afirman no están de acuerdo sobre si es lo uno o lo otro). Ahora bien, ninguna de estas interpretaciones es incorrecta como lo es afirmar que una transformación serial es P-2 cuando en realidad es I-4. Tampoco se puede demostrar, con base en pruebas históricas, que no sean válidas. Es verdad que siempre puede aparecer un esbozo temprano del *Preludio de Tristán*; y si se tomara alguna de las tres formas siguientes (ejemplo 6), los defensores de la séptima disminuida, de II^7 , y VI^7 , respectivamente, podrían afirmar que los hechos les dan la razón.

Ejemplo 5 Derivación motivica del “acorde de Tristán”

The image shows a musical score for Example 5, illustrating the derivation of the Tristan chord. It consists of four staves. The top staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'x (inversión)' above it. The second staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'y' above it. The third staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'z' above it. The fourth staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'z (retrogradación)' above it. The fifth staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'y' above it. The sixth staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'x' above it.

Ejemplo 6 Variaciones del “acorde de Tristán”

The image shows a musical score for Example 6, illustrating three variations of the Tristan chord. It consists of three measures labeled (a), (b), and (c). Each measure shows a sequence of notes in the upper staff and a sequence of notes in the lower staff. The notes in the upper staff are: (a) G4, A4, B4, C5; (b) G4, A4, B4, C5; (c) G4, A4, B4, C5. The notes in the lower staff are: (a) F#3, G3, A3, B3; (b) F#3, G3, A3, B3; (c) F#3, G3, A3, B3.

Pero sus adversarios podrían replicar que esto sólo nos informa sobre cuál fue el punto de partida de Wagner, y que lo importante no es sino explicar el acorde que Wagner llegó a desarrollar partiendo de aquél –esto es, el “acorde de Tristán” tal como lo conocemos–. Y seguramente esta respuesta es correcta, porque quien analiza el acorde de un modo o de otro no especula acerca de la verdadera intención de Wagner; en lugar de esto, lo que hacemos es escuchar el acorde atentamente, quizá tocándolo varias veces al piano, y preguntarnos: ¿es así como opera? ¿es así como lo oigo?

Normalmente esperamos, pues, que un análisis nos diga algo acerca de cómo experimentamos la música: emitimos un juicio sobre si es buena o mala en función de si parece ajustarse a la experiencia o no, y el reproche que se hacía a la vieja clasificación armónica y formal era precisamente que no era fiel a la experiencia. Al mismo tiempo, los diversos enfoques analíticos que surgieron de este reparo no consisten simplemente en descripciones de lo que experimentamos cuando escuchamos música. Los analistas motivicos, por ejemplo, hablan de patrones que se encuentran por igual en las breves figuraciones pianísticas y, en una escala mayor, en las relaciones entre movimientos. Pero, ¿perciben realmente los oyentes estos patrones como motivos? ¿reconocen la similitud entre ellos cuando escuchan música de manera normal? Además, el análisis schenkeriano se basa en la experiencia de la continuidad y finalidad tonales a gran escala, pero cabe preguntarnos si el oyen-

te realmente percibe estos movimientos a gran escala tal como el análisis schenkeriano sugiere. Si interrumpiésemos hacia la mitad un movimiento de sonata, ¿podría la mayoría de los oyentes cantar la tónica hacia la que apunta el desarrollo? Lo dudo. Aún así, en estas cuestiones los analistas no parecen demasiado preocupados por los hechos constatables, pues casi nunca comienzan un análisis efectuando pruebas objetivas como ésta relativas a la respuesta del oyente. Los analistas hablan de cosas de las que la mayoría de los oyentes no son conscientes; existen dos posibles justificaciones. Creo poder demostrar que no son satisfactorias, pero explicaré en qué consisten, en parte porque muchos analistas creen en una u otra, y en parte también porque en la discusión de ello ha de surgir lo que considero una respuesta algo más satisfactoria a la pregunta de "qué nos dice el análisis musical". La primera justificación es francamente elitista. Como he señalado en otro lugar, Schenker no consideraba que estuviera explicando cómo el oyente medio experimenta la música; de hecho, descartaba que éste dispusiera de capacidad de apreciar la música a un nivel serio. Lo que él explicaba era cómo la música exigía ser escuchada por un oyente plenamente preparado: ponía énfasis en que escuchar música correctamente no era tarea fácil, sino que requería aplicación. Sin duda es esta una posición perfectamente coherente, exenta de todo absurdo; creo, sin embargo, que limita los horizontes del análisis hasta el punto de la inoportunidad: ¿no es lo realmente fascinante de la música el efecto inmediato que produce hasta en el oyente menos instruido?

La segunda justificación posible debe ser tomada bastante más en serio y está relacionada con el concepto, tan de nuestro siglo, de la percepción inconsciente. Explicaré qué es esto antes de mostrar cómo se aplica a la música. Los analistas musicales de la primera mitad del siglo XX hacían derivar de Freud su concepto de percepción inconsciente. Éste había logrado explicar el comportamiento neurótico, en apariencia tan aleatorio y falto de sentido; lo hizo al demostrar cómo este comportamiento tenía su origen en deseos o intenciones inconscientes. Los propios neuróticos no tenían conocimiento alguno de estos deseos o intenciones, los habían reprimido y excluido de su mente consciente, razón ésta por la cual no podían explicar su comportamiento. Pero estos deseos e intenciones no dejaban de determinar sus actos. De modo que Freud explicaba las acciones incoherentes de los neuróticos al situarlas en el contexto de la mente inconsciente -una mente inconsciente cuya existencia no podía probarse directamente, mas cuya existencia podía deducirse de su incidencia sobre el comportamiento neurótico-. Del mismo modo, los analistas musicales consideraban cometido suyo explicar las percepciones fragmentarias e incompletas de los oyentes al situarlas en el contexto de estructuras más profundas que los oyentes no perciben conscientemente, como las semejanzas motivicas entre melodías. Por supuesto, nadie sabe conscientemente de la existencia de estos paralelismos motivicos -afirmaron los analistas motivicos-, pero estos paralelismos no son menos responsables de la vivencia de la unidad musical. Por lo tanto, lo importante en un análisis no es describir lo que la gente percibe conscientemente, sino explicar su experiencia en términos de la totali-

dad de sus percepciones, conscientes e inconscientes. Aunque han sido los analistas motívicos los que han adoptado más explícitamente conceptos freudianos –especialmente Hans Keller–, imagino que el pensamiento de Freud hubo de tener cierto influjo sobre Schenker. Sin duda, cuando Schenker habla de las “fuerzas demoniacas” del plano medio y afirma que la estructura fundamental es un secreto que se oculta bajo la superficie, no podemos dejar de oír resonancias freudianas. Y su concepto de la interpretación analítica como proceso mediante el cual se revela el significado de lo visible, al hacerlo proceder de lo oculto, es muy comparable al psicoanálisis.

Sin embargo, los analistas musicales también han estado influidos desde mediados del siglo XX por un concepto diferente de la percepción inconsciente, procedente esta vez de la psicolingüística. Los lingüistas habían logrado descomponer la estructura del habla en fonemas –esto es, unidades estructurales significativas conscientemente audibles y articulables (“a”, “f”, “ll” ó “ch” son ejemplos de fonemas en español)–. Pero, ¿sería posible descomponer estos fonemas en unidades estructurales menores? Se descubrió, principalmente gracias a Jakobson, que esto sí es posible; que los diversos fonemas estaban formados por diferentes combinaciones de unos llamados “rasgos distintivos” [Jakobson]. Por mucho que lo intentemos, éstos no pueden ser percibidos conscientemente cuando se escucha a alguien hablar. Las percepciones conscientes de quien escucha –su comprensión de lo que la persona dice– depende de sus percepciones inconscientes. Pues bien, los modelos de explicación lingüísticos han ejercido una considerable influencia en el análisis musical en los treinta últimos años; los neoschenkerianos, en particular, han sido muy partidarios de asemejar sus explicaciones jerárquicas de las estructuras musicales a los esquemas jerárquicos de la lingüística. Y a ellos no les resultaba muy razonable que alguien desafiara sus teorías basándose en que la gente no percibe conscientemente todas las clases de intervalos y relaciones estructurales de las que hablan; del mismo modo, tampoco parecería lógico que las teorías de los lingüistas fueran cuestionadas porque los hablantes no perciben los “rasgos distintivos”. En otras palabras, igual que en el modelo freudiano, lo que interesa en el análisis es explicar lo obvio –la experiencia de la unidad musical, u otra cosa– en términos de estructuras que no resultan obvias y que sólo pueden ser deducidas a partir del estudio analítico. De hecho, poco importa a qué modelo de percepción inconsciente se adhiera un analista; en cualquiera de los casos, tiene la sensación de estar llevando a cabo algo esencialmente científico: explicar cómo es que las personas experimentan lo que experimentan, a pesar de que, gran parte del tiempo, el analista hable de cosas de las que los oyentes no son directamente conscientes.

Todo esto lo veremos con mayor claridad si volvemos al *acorde de Tristán*. Como dije, los analistas explican este acorde haciéndolo derivar de un prototipo o de otro –una fórmula motívica, un II⁷, u otra cosa–. Bien, ¿qué significa tal derivación? Podría significar simplemente: “resulta práctico pensar que el *acorde de Tristán* es una elaboración de x”; y, a decir verdad, considero que esta es la forma correcta de entender tal derivación. Pero, sin duda, no es esto lo que los analistas han

pensado, porque de ser así la controversia sobre el *acorde* no habría estado vigente durante todos estos años, y no habría habido nada que discutir. De la manera en que sucedió, los analistas rechazaban con vehemencia las interpretaciones de los otros porque discutían si “realmente” se trataba de una séptima disminuida o lo que fuere. Trataban de explicar lo patente –que la gente experimentaba el acorde como la hacía– recurriendo a algo no tan obvio: la *estructura* que dio lugar a esa experiencia. En otras palabras, no veían el proceso de hacer al acorde derivar de un prototipo u otro como algo que el analista simplemente llevara a cabo, como un acto de clasificación, sino de algún modo como una representación de lo que el oyente también lleva a cabo –si bien sólo inconscientemente, claro está–. Esto está explicitado en el ya clásico estudio de Ernst Kurth sobre la armonía en el *Tristán*, publicado en 1920. Kurth analizó la armonía de Wagner como una interacción entre lo que llamó fuerzas “constructivas” y “destructivas” (que asociaba, respectivamente, con la diatonía y el cromatismo); consideraba que estas fuerzas eran, en esencia, psicológicas. En palabras de Curt von Westernhagen, Kurth veía la música como una derivación de “impulsos psíquicos que se dan en las profundidades del inconsciente, por debajo del plano del sonido perceptible, los cuales, tras irrumpir en la mente consciente, insisten en convertirse en sonido”. Y, así, en palabras del propio Kurth, “la función esencial de toda teoría musical es observar la transformación de impulsos concretos en sonidos”.¹ Todo esto suena hoy anticuado. Pero incluso un análisis moderno de la armonía en el *Tristán* como el de Benjamin Boretz es psicológico en sus implicaciones. El análisis en sí, claro está, es puramente formal (Boretz considera que el *acorde de Tristán* está generado por un círculo extendido de intervalos que no varían), pero no deja de asumir la importancia que tiene la respuesta del oyente a la música. Ha de existir un modo satisfactorio de explicar el acorde, pues si la música no encarna algún tipo de estructura racionalmente coherente, ¿qué motivos existen para que nos atraiga?

La creencia según la cual el análisis explica la experiencia musical de forma esencialmente científica –en otras palabras, que desvela las causas cuyo efecto es la respuesta del oyente– ha sido enormemente influyente en nuestro siglo. Considero esta creencia equivocada; pero antes de intentar rebatirla quiero mostrar algunas de sus consecuencias. La más importante es la inmediata asociación que hace Boretz entre el análisis y el valor estético de la música. Después de todo, si el análisis puede explicar por qué reaccionamos ante una obra maestra sintiendo un placer estético, es razonable pensar que puede ser un criterio para decidir si una música es o no magistral. Este nexo entre análisis y evaluación es asumido por autores tan diferentes como Meyer, LaRue, Schenker y Keller. Éste último escribe: “he llegado a la conclusión, ampliamente probada, de que de toda buena música puede afirmarse lo siguiente: cuanto menos coherente es la integración visible, más lo es, de modo demostrable, la latente. Utilizo este criterio como herramienta de evaluación objetiva”.²

1. *The Forging of the Ring*. Cambridge University Press, 1976; pág. 7.

2. Mitchel y Robbins Landon (editores), *The Mozart Companion*. Ed. Faber, 1956; pág. 97.

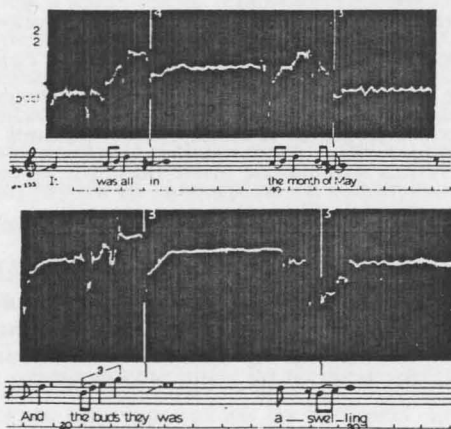
El resultado es una estética pedagógica algo estrecha de miras que premia la claridad con la que las funciones estructurales están expresadas en la música, la ausencia de ornato innecesario y, en general, lo unitario e inevitable. Para muchos analistas es impensable que en una situación compositiva dada sea posible utilizar toda una gama de alternativas con igual fortuna; al menos considerarían que esto es condenar a esa música. De este modo el análisis se ha venido a asociar a una especie de determinismo estético: el fin es inferir cualidades estéticas directamente a partir de la estructura musical -o, más específicamente, de la partitura-. Se podría llamar a esto la "supresión del oyente" como agente libre; esto es reemplazado por una teoría que establece un correlato entre las propiedades materiales de la música y la correspondiente respuesta estética (de modo muy similar a cómo la psicolingüística reemplaza al oyente por un teorema que establece una correlación entre ciertas características auditivas del sonido hablado y las unidades de la estructura lingüística), y a consecuencia de esto se ha hecho común el pensamiento de que el fin más elevado del análisis musical -y lo que lo distingue de la simple descripción- es la formulación de teorías generales aplicables a cualquier ejemplo musical, parecidas a las teorías generales de gramática desarrolladas por los lingüistas estructurales. Quizá sea este el resultado natural de que el análisis se haya convertido en buena medida en el proveedor de las universidades y otras instituciones que parecen más decididas a almacenar grandes cantidades de conocimientos que a desarrollar en el individuo habilidades prácticas.

II

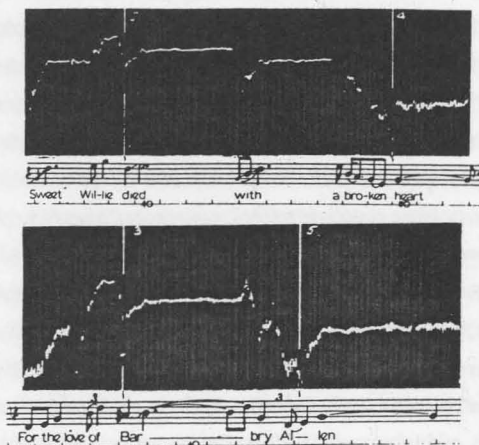
Pues bien, tengo la impresión de que los principales tipos de análisis musical que se dan hoy en día no tienen verdadera validez científica, y por tanto debemos replantearnos qué es lo que pueden decirnos sobre la música. Esto es sorprendentemente fácil de demostrar. Los principales tipos de análisis se expresan básicamente en términos de clases de intervalos tales como segundas menores o quintas perfectas, codificados gráfica, verbal o numéricamente. Pero, ¿son estas clases de intervalos realidades psicológicas para el oyente? No parece que esto sea así. Porque, psicológicamente, existen muchas más categorías interválicas de las que caben en los términos empleados por los análisis musicales. Cualquier violinista o cantante medianamente bueno sabe ampliar o reducir ligeramente las segundas menores en función del contexto musical, y lo mismo ocurre con el resto de los intervalos; esto no lo hace porque tenga una teoría sobre ellos, sino sencillamente porque, de no hacerse, la música suena mal. Un cuarteto de cuerda que interpretase con afinación temperada a Beethoven o a Bartók -si es que esto fuera posible- sonaría de forma intolerable hasta para el oído más ingenuo. Lo que tocan los músicos, por tanto, y lo que crea una respuesta en el oyente no son las segundas menores, sino un número indefinido de intervalos que varían, todos los cuales clasifica-

mos bien dentro de una categoría clasificatoria (si hablamos de afinación temperada), o en una de dos categorías (si respetamos distinciones enarmónicas, como por ejemplo la que se da entre los intervalos *mi-mi b* y *mi-re #*).³ No hay nada malo en esta categorización, pero debemos recordar que somos nosotros quienes la hemos creado. La categoría, o las dos categorías, que denominamos “segunda menor” no pertenecen a la psicología de la percepción musical; son productos artificiales de la notación musical. Y por útiles que resulten los casilleros de la notación musical para la interpretación o la memorización de las obras, por ejemplo, no sirven como fundamento de la investigación científica sobre cómo los oyentes perciben los intervalos musicales. Sencillamente, resultan demasiado amplios: mezclan varias respuestas del oyente, de modo que impiden averiguar qué factores están detrás de cada respuesta. Todo trabajo que aspirara a resultar valioso en este terreno debería realizarse sobre la base de un modo bastante más detallado de representar el sonido musical que el que la notación convencional permite. Como mínimo habría de basarse en algo parecido a las gráficas producidas por el melógrafo creado por Charles Seeger, una máquina que traza la frecuencia fundamental de la música registrada en función de una coordenada temporal. El ejemplo 7 muestra una interpretación de la canción *Barbara Allen* transcrita por el melógrafo, junto con la transcripción de la canción en notación convencional para su contraste.

Ejemplo 7 Análisis melográfico de Barbara Allen



3. Puede preguntarse qué ocurre en el caso de los pianos. Pero el hecho de que los pianos estén afinados de forma temperada no implica que el oyente perciba toda segunda menor con la misma extensión en un contexto dado. El intervalo entre *do* y *fa #* en el piano, si se entienden estas notas como parte de una séptima dominante sobre *re*, suena bastante distinto de las mismas notas como parte de una séptima dominante sobre *la b*; el sonido físico es el mismo, pero la respuesta psicológica no lo es.



Se hace aquí patente cuántas cosas omite el modo habitual de registrar por escrito sonidos musicales. La notación al uso segmenta implacablemente el fluir de la voz del cantante en notas separadas, asignando a estas notas un valor único que resulta mucho menos claro en el esquema melográfico: las despoja de vibratos y portamentos, y racionaliza los valores rítmicos. Es un modelo mucho más simplificado de aquello que el cantante realmente canta: una interpretación o, si se prefiere, un análisis del sonido más que un modo neutro de registrar sonidos.

Los etnólogos musicales son bien conscientes de lo siguiente: cualquier transcripción, y especialmente una tan drásticamente simplificada como la notación convencional, constituye una interpretación de lo que se oye. Pandora Hopkins, al tratar transcripciones de música popular noruega para violín, señala cómo los diferentes sistemas de notación implican distintas formas de interpretación de la música:

Tenemos la impresión de que, si hubiésemos tratado de realizar una transcripción a una de las notaciones chinas, habríamos encontrado en éstas un especial interés por la melodía. Si hubiéramos buscado transcribir en las neumas del antiguo Bizancio, habría sido analizado el asunto del timbre. Nuestra propia notación [...] refleja un énfasis en las relaciones verticales –la mayor característica de la música occidental– y un desinterés por la complejidad rítmica.⁴

4. *The Purposes of Transcription*, en *Ethnomusicology* 10 (1966); pág. 313.

Todo sistema de notación, pues, incluye su norma de énfasis y omisión. Pero el hecho de que la notación propia de una cultura dada omita ciertos aspectos no significa que tales carezcan de importancia en la música de esa cultura. Lo que significa es que cuando los músicos emplean esa notación para los fines a los que está destinada –cuando la leen–, ellos mismos aportan una gran cantidad de información no contenida en la partitura. Por ejemplo, un violinista no toca las notas de la partitura del mismo modo en que un mecanógrafo escribe lo que ve, lo que hace es leer la notación como música, y lo que toca es una interpretación de la música tal como él la entiende: una interpretación en la que a los intervalos, al ritmo y a la dinámica se les da los valores que le parecen adecuados al intérprete. Estos elementos no se ejecutan sin más, como una serie de instrucciones en forma de intervalos de idéntica temperación, duraciones aritméticamente relacionadas y una escala de ocho niveles dinámicos desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. En consecuencia, cuando un compositor escribe música confía ampliamente en el oído y en la imaginación musical del lector a la hora de aportar los valores interválicos, rítmicos y dinámicos precisos que la notación omite, así como ciertos valores sonoros, dramáticos y emocionales imposibles de especificar en la partitura.

Pero nada de esto sucede si se lleva a cabo un análisis estrictamente “científico” de una partitura, analizando la distribución de intervalos anotados mediante la teoría de grupos, pongamos por caso, o mediante comparaciones estadísticas. Cuando se hace esto, se analiza la partitura sin leerla realmente en el sentido antes descrito. Esto sería equivalente a analizar a Shakespeare contando el número de letras que aparecen en una página, y trabajar sobre los principios que determinan su distribución. Y mientras contar notas o letras puede tener cierta aplicación en el terreno de la estadística comparada, desde luego no permite explicar piezas musicales u obras literarias. En consecuencia, si se analiza una determinada composición de esta manera, este análisis puede resultar científico en cuanto a la posesión de una metodología explícita, pero no será en absoluto científico por guardar una relación significativa o previsible con la realidad musical física o psicológica, esto es, con el sonido que produce o el efecto que provoca en el receptor. En efecto, cuanto más estrictamente deductivo es nuestro análisis de la partitura, más directamente está condicionado por los presupuestos culturales y pragmáticos inherentes a la notación, y menor es la relación que tiene con la música sobre la que queremos indagar.

Todo esto puede parecer una condena global a todo el análisis musical tal como generalmente se practica, pues, ¿no se basan prácticamente todas las técnicas analíticas en las partituras? Sí, pero de ello no se sigue necesariamente que sean análisis de partituras. Es cierto que, por ejemplo, un análisis schenkeriano parece ser un análisis de la partitura. Pero en realidad no lo es. Consiste más bien en utilizar la partitura como un modo práctico, y más o menos adecuado, de hablar sobre el verdadero tema del análisis musical, esto es, la experiencia que de la música tiene el analista (y, en el mejor de los casos, su lector). E investigar sobre cómo se experimenta una pieza musical no es algo

que pueda hacerse por medio de la deducción formal: nadie puede demostrar que lo que uno afirma sobre lo que percibe sea correcto o erróneo, verdadero o falso. Sin embargo, esto no significa que la autointerrogación, que es lo que creo que es básicamente el análisis, haya de ser un ejercicio de subjetividad incontrolada en el que todo valga y nada sea nunca correcto o incorrecto, mejor o peor. Llevar a cabo un análisis schenkeriano es como una serie de preguntas dirigidas; en todo momento hay que preguntarse: "¿es esto lo que oigo? ¿es lo que quiero oír?". Y aunque preguntas así pueden carecer de validez científica, las respuestas a las que dan lugar pueden resultar válidas o no musicalmente hablando. Efectuar un análisis schenkeriano es como componer, en este sentido al menos: en realidad, uno debe tener talento musical para comprender lo que se trata.

Este es uno de los sentidos en los que el análisis musical es acientífico. Pero también hay otro. Una condición previa para la experimentación científica fructífera es que ésta no perturbe el propio fenómeno investigado; si lo hace, los datos de la experimentación carecerán de valor. Pero esto no es en absoluto aplicable al análisis musical, una de cuyas características es que modifica la misma experiencia musical que se investiga. Esto se demuestra fácilmente si se piensa de qué modo escuchar despreocupadamente una pieza musical puede volverse una experiencia analítica. Mientras se está "simplemente escuchando", algunas imágenes pueden cruzar la mente, pero son fragmentarias y evanescentes. A medida que se empieza a escuchar más analíticamente, sin embargo, se va formando en la mente una especie de imagen estable, imagen que de algún modo es independiente de las reacciones inmediatas a la música (causa ésta de su persistencia), y a la que se asimila lo que se oye. En otras palabras, escuchar música analíticamente significa oírla a modo de una especie de estructura imaginada, y esta imagen es a menudo visual. Por ello se dice que se "ve" una relación estructural; también por ello el papel y el lápiz son tan necesarios para la escucha analítica. O bien se puede utilizar la partitura como modelo visual aproximado de la música, pasando adelante o atrás las páginas cuando un tema o acorde nos recuerda a otro. En cualquiera de estos casos, la experiencia de la música es analítica precisamente en tanto que se diferencia de la escucha ordinaria: en primer lugar, empezamos a ser conscientes de cosas (como las estructuras tonales a gran escala) que normalmente no percibimos, y que sin el recurso a algún tipo de imagen analítica quizá no percibiríamos. En segundo lugar, y no menos importante, empezamos a dejar de lado cosas que, cuando escuchamos normalmente la música, tienen la mayor importancia. Por ejemplo, al llevar a cabo una interpretación schenkeriana de una pieza, la superficie rítmica, la corriente dinámica y la coloración tímbrica se vuelven por así decirlo transparentes: a través de éstas se oye el movimiento fundamental. En un análisis, pues, no es lo más importante lo que se logra incluir (como implicaba el término "análisis total", antaño tan en boga), sino lo que deja fuera. El análisis schenkeriano, por ejemplo, ha sido ampliamente criticado por omitir el ritmo. Pero ¿no es lo importante en un análisis schenkeriano clarificar la estructura tonal de la música precisamente gracias a esta y a otras omisiones? Así pues, un

análisis no debería aspirar a ser una copia al carbón de la experiencia del oyente: más bien debería simplificarla, clarificarla e iluminarla.

Si el análisis musical es un proceso en el curso del cual la experiencia musical del analista se ve modificada, entonces las series de gráficos o tablas mediante las cuales se refleja dicha experiencia no deberían ser consideradas como "el análisis". Lo que quiero decir con esto es que estas tablas no son como las tablas de datos científicos; no tienen una significación o validez intrínseca. Sólo adquieren significado y validez en virtud de la experiencia musical que suscitan. Es casi imposible leer un análisis schenkeriano mientras en la radio se oye otra música; el proceso analítico sólo sucede cuando se "oye" la música investigada, lo que no es posible en las condiciones señaladas. Digámoslo de otro modo: un análisis musical debe ser leído, informal e imaginativamente, como sucede con una partitura musical; se determina la validez de un análisis en tanto que la lectura de la música analizada resulte satisfactoria, y no en función del porcentaje de notas de las que se da razón. Así pues, no son ni siquiera las conclusiones a las que llega un análisis las que necesariamente lo hacen bueno o malo, correcto o incorrecto; muy a menudo sucede que interpretaciones analíticas diametralmente opuestas son igualmente valiosas. En tales circunstancias, lo que hace bueno o malo a un análisis no son, obviamente, sus conclusiones como tales, sino el modo en que los detalles musicales sostienen estas conclusiones, y hasta qué punto estas conclusiones clarifican o arrojan luz sobre aquéllos. Un análisis que no sea capaz de incitar al lector a fijarse tan atentamente en la propia música difícilmente será un buen análisis.

Aquellos que ven el análisis como una especie de empresa científica ponen gran empeño en intentar probar en términos teóricos la superioridad global de un determinado método analítico sobre otro. Esto me parece desafortunado porque lleva a adherirse a un método analítico al margen de cuáles sean las circunstancias, y lo único que consigue esto es reducir la sensibilidad del analista hacia las cualidades individuales y la diversidad de los fenómenos musicales. En el fondo, esto puede acabar derivando en una actitud dirigida hacia la productividad, en la que las piezas no son analizadas por otra razón que porque ahí están. Pienso concretamente en el análisis de complejos motivicos y formales que se traducen en espectaculares tablas y diagramas cuyo último significado nadie puede descifrar, especialmente cuando la propia música parece relativamente sencilla. Esta situación es la consecuencia de la importancia excesiva que se le ha dado al componente teórico del análisis a lo largo de los últimos veinte años más o menos. Analistas como Meyer y Alan Walker (uno de los analistas motivicos británicos) han insistido repetidamente en la necesidad de elaboración de teorías interpretativas, si se pretende que el análisis sea algo más que una "mera descripción" -en palabras de ellos mismos-, descripción que desacreditan por ser algo sin sustancia explicativa alguna. Por ejemplo, Alan Walker escribe que "no se resuelven los problemas describiéndolos."⁵ Pero es la experiencia cotidiana la que dice una y otra vez cómo se resuelven los problemas; en realidad, sin

5. *A Study in Musical Analysis*. Londres, 1962; pág. 23.

una descripción minuciosa es muy difícil, por lo general, estar seguro de cuál es el problema exactamente, o de si en ese punto existe efectivamente un problema o no. Por ello, en el análisis musical, sencillos procedimientos como leer la partitura muchas veces, describir los fragmentos de la música en lenguaje ordinario, y quizá analizar los acordes más complejos, son habitualmente más productivos que lanzarse inmediatamente hacia el complejo análisis teórico. Y, en todo caso, la dificultad que puede presentarse a dos analistas, a la hora de ponerse de acuerdo sobre cuáles son los elementos del problema, demuestra que ni siquiera la descripción más simple es realmente neutral, sino que ya implica criterios interpretativos de algún tipo.

Sean cuales sean las limitaciones teóricas, una simple descripción verbal de la experiencia musical es un punto de partida práctico para un análisis. Y si surgen inconvenientes a esa descripción verbal, éstos son más de carácter práctico que teórico: por ejemplo, una tabulación simbólica de secciones temáticas, de longitudes periódicas, de tonalidades y de tipos de acordes permite ver la estructura de una sola vez (de una forma que no permite descripción en prosa). y a la vez fuerza a hacer bastantes más clasificaciones concretas, puesto que los símbolos tienen un significado más claro que las palabras -aunque también existe en esto un peligro: los símbolos pueden llevar a una caracterización prematura no garantizada realmente por la comprensión de la música-. E incluso a un nivel más profundo me parece que las ventajas y desventajas de las distintas técnicas analíticas son más prácticas que teóricas.

Por ejemplo, el análisis schenkeriano me parece una técnica mucho más útil por lo general que el análisis de la teoría de grupos, aunque su fundamento teórico es manifiestamente ilegítimo. La razón es que el análisis schenkeriano está mejor adaptado a esa especie de autoexperimentación práctica de la que hablé anteriormente. En el análisis teórico de grupos primero se decide la segmentación (como he dicho en alguna ocasión,⁶ es allí donde tienen lugar todas las decisiones analíticas verdaderas), y después se deducen los resultados laboriosa y mecánicamente; no es posible ver las consecuencias de ninguna decisión concreta de manera inmediata. Por ello las deducciones de la teoría de grupos no ayudan en realidad a la segmentación inicial. Pero en el análisis schenkeriano existe una constante pugna entre la decisión informal y la consecuencia formal; incluso los símbolos del análisis son manejables, a medio camino entre la nota musical y la abstracción analítica.⁷ El ana-

6. Cap. 4 de *A Guide to Musical Analysis*.

7. Sin embargo, esto no es cierto en la adaptación que hicieron Lerdahl y Jackendorff del análisis schenkeriano. Su notación en forma de "árbol" es más explícita que las cabezas de nota y las barras; esta notación siempre deja ver exactamente lo que significa. Por otra parte esta claridad absoluta puede ser un problema: como los tiempos fuertes y débiles del compás de Meyer y Cooper, obliga a uno a series de opciones binarias cuando la respuesta a la música puede simplemente no estar tan definida, y resulta de una gran complicación y difícil manejo si se tiene en cuenta la estructura contrapuntística. ¿Qué es mejor, la notación fluida y sugestiva de Schenker o la claridad de Lerdahl y Jackendorff? Depende de para qué se quiera el análisis. Para los propósitos del libro *A Guide to Musical Analysis*, creo que el análisis de Schenker es el más útil. Pero, como Burton Rosner dice en su recensión de *A Generative Theory of Tonal Music*, la notación de Lerdahl y Jackendorff, junto a la teoría en que está basada, "puede desempeñar una función importante al aportar a los psicólogos un armazón sistemático para estudios empíricos de la percepción del ritmo y las propiedades armónicas de la auténtica música. En este momento, Lerdahl y Jackendorff no tienen rivales en este campo". *Music Perception 2*, 1984; pág. 290.

lista schenkeriano puede empezar a trabajar -como hacen frecuentemente los analistas- con el sentimiento de alguna conexión formal. Inmediatamente lo comprueba de forma gráfica; de esta manera verá con claridad si la conexión tiene sentido o no. Recíprocamente, un desarrollo dentro de la gráfica puede sugerir una cierta conexión, permitiendo al analista volver rápidamente a la partitura y preguntarse a sí mismo: ¿es este un buen modo de escuchar música? De esta manera un análisis schenkeriano admite una gran interacción entre la experiencia auditiva, por una parte, y la racionalización analítica por otra; y esto es por lo que cuando funciona (que por supuesto no es siempre) nos parece una técnica de análisis más musical que otras. Además, aporta resultados razonablemente rápidos.

III

Si no hay un criterio teórico o científico para decidir si el *acorde de Tristán* es “realmente” un II⁷, una formación motivica o cualquier otra cosa, entonces todo el siglo de controversia en torno a ello ha resultado ser una pérdida de tiempo; cada una de las interpretaciones destaca un aspecto concreto de la formación, pero ninguno tiene el monopolio de la verdad. Aunque si para los analistas musicales ha sido un error la creencia en la validez científica de sus obras, no creo que esto haya sido tanto porque les ha llevado a cometer errores como porque han tenido pretensiones que no son las adecuadas a su trabajo. Estas pretensiones han sido, a un mismo tiempo, demasiado ambiciosas y demasiado modestas. Desde luego, el proceso analítico puede clarificar las ideas que uno tiene sobre una pieza; y, muy probablemente, se encontrarán indicios que demuestren que se trata de un cierto tipo de trabajo artesanal; pero hay demasiadas obras de valor, incluso repertorios enteros, que no se pueden analizar de forma suficientemente satisfactoria como para que éste sea considerado un criterio convincente de calidad estética. Ni siquiera yo estoy convencido de que el análisis sea de tal trascendencia como para considerarlo un medio de crear apreciación estética allí donde previamente no la hay. Es cierto que estimula la audición atenta, pero aquél que sólo ame la música porque es capaz de analizarla no será más que un pesado, musicalmente hablando.

Pretensiones inconvenientes como la anterior no sólo fomentan una respuesta musical de miras estrechas; también desvían el interés de las pretensiones que pueden hacerse justificadamente por medio del análisis tal como se practica. En la cultura musical actual, es en el ámbito de los estudios preuniversitarios y universitarios, más que como instrumento de investigación avanzada, donde el análisis me parece que juega el papel más vital. Esto es debido a que posee la capacidad de dejar de lado los detalles y “ver” las conexiones a gran escala adecuadas al contexto musical concreto, que es lo que el análisis fomenta. Es una parte esencial del modo que el músico tiene de percibir el soni-

do musical. Para el intérprete, es obvio que el análisis tiene que intervenir en el proceso de memorización de la partitura, y hasta cierto punto también en la valoración de las relaciones rítmicas y dinámicas a gran escala (aunque, seguramente, algunas de las afirmaciones sobre lo indispensable del análisis schenkeriano para intérpretes y directores han sido exageradas). No obstante, el análisis tiene un vínculo aún más directo con la composición. Analizar una pieza musical es sopesar alternativas, juzgar cómo hubiera sido ésta si el compositor hubiera hecho esto en lugar de aquello -es, en cierto sentido, recomponer la música de modo diferente al de la audición en una sala de conciertos-. De esta manera, los compositores de hoy aprenden de los maestros del pasado mediante el análisis de sus obras; y es evidente que las preocupaciones de los analistas están íntimamente relacionadas con las de los compositores. Por ejemplo, una pretensión tanto de los analistas schenkerianos como de los motivicos es demostrar la unidad de la forma musical, así como el del contenido de la música; y esto es precisamente lo que los compositores han querido lograr desde la invención del serialismo, derivando los esquemas formales de sus composiciones a partir de la estructura de su material de una forma u otra.

Pues bien, si aceptamos que el valor de un análisis reside en el servicio que presta al analista, entonces parece claro que lo que sería un mal análisis en determinadas circunstancias, puede ser precisamente lo que se pretende en otras circunstancias. Estoy pensando especialmente en los compositores serialistas de la posguerra europea -Boulez, Stockhausen y otros que, como ellos, publicaron un número de análisis de obras de compositores de la talla de Webern, Stravinsky y Debussy, entre otros-. En general estos análisis eran especulativos hasta el grado de la irresponsabilidad, y con frecuencia antimusicales en comparación con cualquier análisis schenkeriano, por remotamente competente que éste sea. Pero en aquellas circunstancias espacio-temporales concretas no eran sensibilidades musicales convencionales lo que se necesitaba. Sus análisis eran buenos, no porque tuvieran ningún valor general aplicable, sino porque estimulaban la innovación creativa en el estilo musical. Brillantes, comprometidos y llenos de prejuicios, sus análisis eran cualquier cosa menos el comentario sereno que podía haber hecho, en condiciones normales, un investigador con una trayectoria científica en el terreno de la cultura musical. Sin embargo, sus análisis eran algo mucho más importante: eran una parte vital de aquella cultura. ■

Traducción: Maite Eguiazábal