

EL ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA PSICOLÓGICA DE LEONARD MEYER *

Nicholas Cook

Meyer ve la música ante todo como conjuntos de patrones estructurales. Pero esto no significa que no se cuestione el tema de la emoción o del significado -de hecho, su primer libro se titulaba *Emotion and Meaning in Music*-¹; a pesar de que insistía más en el nivel teórico que en el analítico, sentó las bases de todo su sistema de análisis. Meyer se remitía a varias teorías psicológicas de actualidad en los años cincuenta, época en que escribió su libro, y según las cuales la emoción se explicaba en términos de resultado de la frustración de expectativas -o, en palabras de los psicólogos, como la inhibición de una tendencia a la respuesta-. De acuerdo con esto, Meyer intentaba explicar las emociones que la música hace surgir analizándolas únicamente en función de lo que el oyente espera que suceda en cualquier punto dado de una pieza musical y comparándolo con lo que sucede en realidad. Estas expectativas, además, estaban determinadas por dos elementos. El primero de ellos es una serie de normas mediante las cuales -según Meyer- “un oyente competente” interpreta lo que oye; viene a ser como saber un idioma en el que un oyente no familiarizado con un determinado estilo sencillamente no entendería la música por no saber qué esperar (al menos, esto es lo que cree Meyer). El segundo se refiere a los modelos que crea la música cuando se interpreta siguiendo tales normas. Por ejemplo, en música tonal, una secuencia que comenzase y terminase en la tónica se consideraría cerrada, de modo que el oyente no esperaría que el modelo continuase (suponiendo, por supuesto, que estuviese familiarizado con el sistema tonal). Por otra parte, una secuencia que no terminase en tónica quedaría abierta, implicando algún tipo de continuación. En sus escritos más recientes, Meyer tiende a hablar de lo que la música “implica”, en lugar de las “expectativas del oyente”, aunque sigue refiriéndose a lo mismo -a la respuesta del oyente ante la música-.

Mientras que, para Schenker, los conceptos de prolongación, conducción de voces, etc. estaban ligados a la tonalidad -se expresaban en los términos de un estilo histórico determinado- las propiedades de *abierto* o *cerrado*

* *Psychological Approaches to Analysis: Leonard Meyer. A Guide to Musical Analysis.* Oxford University Press, 1994.

1. Editado por University of Chicago Press, 1956.

no se asocian con un solo estilo. Adoptan diferentes formas en diferentes estilos, aunque implican lo mismo: que la música va a continuar de una manera u otra, o bien que no va a hacerlo. De este modo, un método analítico basado en principios psicológicos generales que comprenden elementos como la apertura o clausura sería, en teoría, aplicable a cualquier tipo de música. Sin embargo, esto presupone una comprensión lo suficientemente completa de las normas particulares mediante las cuales dichos principios generales se cumplen en cada estilo específico. Meyer emplea el término "análisis de estilo" para el estudio de estas normas, y constantemente se queja de nuestra falta de competencia para entenderlas. Sólo cuanto sepamos mucho más acerca de las normas estilísticas -dice Meyer- seremos realmente capaces de explicar la satisfacción emocional que nos proporciona una determinada pieza musical desde el punto de vista de su estructura técnica. Este planteamiento tiene dos consecuencias para los análisis que ofrece Meyer. La primera de ellas es que, en lugar de aventurarse a tratar el contenido emocional de la música en su totalidad, Meyer se limita más o menos a la experiencia de unidad y coherencia en música: ¿por qué -se pregunta- las distintas partes de esa pieza forman un mismo todo con significado? La segunda consecuencia es que Meyer se circunscribe básicamente al análisis de música tonal, aduciendo que nuestra comprensión de sus normas estilísticas, aunque asistemática, es amplia: afirma por ejemplo que "hay unanimidad respecto a qué secuencias son portadoras de un mayor significado estructural y cuáles menos, qué tríadas resultan relativamente estables y cuáles tienden a ser más volubles y de carácter transitorio, etc".² Estas dos restricciones significan que en la práctica, sus análisis se acercan mucho a los de Schenker, de modo que puede ser útil confrontar algunos de sus análisis punto por punto con los de Schenker para ver a qué diferencias se llega.

Figura 1 Dos análisis de *Das Wandern*, de Schubert

The image displays three systems of musical notation for Schubert's 'Das Wandern'. The top system is a vocal line with performance markings: 'mässig geschwind' and 'diminuendo'. Below it is a numbered list of 5 points. The middle system shows a piano accompaniment with a numbered list of 16 points. The bottom system shows a Schenkerian-style analysis with Roman numerals (i, V, V) and structural lines.

2. *Explaining Music*. University of California Press, 1973; pág. 27.

La figura 1 muestra una partitura simplificada de *Das Wandern* (perteneciente al ciclo *La Bella Molinera* de Schubert), junto con dos análisis de la misma. Se dan algunas similitudes evidentes entre el análisis de Meyer (arriba) y el schenkeriano.³ Cada uno de ellos consiste en una reducción que emplea la notación musical, alineada con el original con el fin de ilustrar qué notas son las que tienen una función estructural. Ambos usan barras para agrupar las notas estructurales en patrones. Las barras, no obstante, tienen significados ligeramente distintos. Cuando el gráfico de Schenker emplea barras para unir el *sol*, el *do* y el *si b*, quiere decir que los tres forman un único gesto estructural. Cuando Meyer reúne las notas *mi b-re-do-si b*, que corresponden a los cc. 1 a 3, quiere decir lo mismo y algo más. La barra de Meyer está seccionada en dos mitades, y su división viene marcada por cabezas de flecha. Esto significa que las dos primeras notas (*mi b* y *re*) funcionan como una unidad que simplemente implica las otras dos (*do* y *si b*) a modo de continuación. ¿Por qué lo hace? Porque se trata de un principio general referido a la implicación, según el cual “los modelos tienden a ser continuados hasta llegar a su mayor grado de plenitud y estabilidad”.⁴ Y, ¿cómo afecta dicho principio a este caso? En primer lugar, la secuencia *mi b-re* inicia una caída por grados conjuntos. En segundo lugar, y de manera más específica, el *mi b* está precedido de un *la*, y este salto inicia lo que Meyer denomina “un movimiento para rellenar un vacío”.⁵ Esto se basa en que “un intervalo disjuncto puede entenderse como una especie de *falta de plenitud* –un vacío–, implicando que la nota o notas que se han saltado serán presentadas en lo que sigue”.⁶ Esto es lo que quiere decir la palabra “vacío” en la reducción de Meyer, y este vacío en particular resulta especialmente significativo a causa de la naturaleza inestable de la quinta disminuida dentro del sistema tonal. El resultado de todo ello es que el giro *la-mi b-re* funciona como lo que Meyer llama un “evento generativo”, que conlleva obligatoriamente la continuación con *do-si b*. Pero ¿por qué precisamente *do-si b*? ¿Por qué no iba a seguir bajando hasta más allá del *la*? Ésta es una cuestión de normas estilísticas; por ser la tónica, el *si b* es una nota estable que se convierte en el punto de llegada lógico, o *psicológico*, del modelo. *

El patrón que hemos estado analizando no se documenta literalmente en la música, por supuesto; está desarrollado por medio de recursos de elaboración de superficie, de un modo bien habitual en el análisis schenkeriano. En este ejemplo, en cambio, el movimiento de respuesta que implica sí sigue directamente al evento generativo, lo cual no ocurre siempre. En el grupo marcado con un “3” en el gráfico de Meyer, la respuesta implicada está retrasada. Se trata de otro “movimiento de relleno” puesto que el *fa-si b-la* del c. 1 presupone el *sol-fa* de los cc. 10-12; de hecho, abarca el conjunto del modelo *mi b-re-do-si b* que comentamos antes. Y de aquí podemos ir directamente a

3. En el análisis de Meyer se recogen los ejemplos 79 y 81 del libro *Explaining Music*, con algunas pequeñas correcciones y añadidos.

4. *Ibidem*; pág. 130.

5. En inglés, “*gap-fill motion*”.

6. *Ibidem*; pág. 144.

que las notas de esta línea principal no aparezcan como notas importantes en el gráfico de Meyer, pero el giro desde el *re* se muestra como comienzo del c. 9 más que del c. 2 (Meyer no establece conexión entre estas dos notas *re*, lo cual es una lástima, puesto que al hacerlo se explica el carácter estático de estos primeros ocho compases frente al carácter dinámico del noveno). El gráfico de Meyer tampoco explica por qué esas notas son importantes -por ejemplo, por qué el *do* importante es el del c. 11 y no el del 14 (al que el propio Schubert puso un acento)-. Es posible adivinar cómo se justificaría Meyer: diría tal vez que la organización en progresión de los cc. 9 a 12, en los cuales tanto el *re* como el *do* están apoyados por una tríada, significa que estas dos notas tienen una importancia equivalente. Pero entonces sería bien fácil inventar una versión alternativa de la música que no incluyese la progresión, pero en la que el *do* del c. 11 sí desempeñase un papel estructural decisivo, tal y como muestra la figura 3:

Figura 3



¿Qué diría Meyer ahora? No lo sé. Sin embargo, el análisis schenkeriano ofrece una respuesta válida para los dos casos. Esta respuesta se basa en que el *do* del c. 11 está apoyado por la armonía de dominante, que estructuralmente conduce a la tónica final; por esta razón un análisis schenkeriano que mostrase la importancia estructural del $\hat{2}$ en el c. 14 sería sencillamente incorrecto.

Hasta este momento no hemos tomado en cuenta un aspecto importante del análisis de Meyer; un elemento, además, que ciertamente contribuye a la comprensión detallada de algunos niveles, a diferencia del análisis schenkeriano: se trata del ritmo. Para Meyer el estudio del ritmo es complementario a su estudio de las alturas; es decir, está basado precisamente en los mismos principios constituyentes de patrones (éste es el punto en el que resulta ventajoso haber formulado el análisis en función de los principios psicológicos generales). Los ritmos se perciben como modelos cuyas unidades básicas consisten en un tiempo fuerte y uno o dos tiempos débiles asociados a él. Las distintas formas en que los tiempos débiles se pueden asociar con el fuerte dan lugar a cinco tipos de grupos rítmicos distintos. Estos cinco tipos de grupos son la base de todo el análisis rítmico de Meyer. Para ellos adopta nombres derivados de la prosodia griega y utiliza los signos — (larga) y ∪ (breve) para indicar los tiempos fuerte y débil respectivamente. Los cinco tipos de grupos rítmicos son los siguientes:

Yambo	∪	—
Anapesto	∪ ∪	—
Troqueo	—	∪
Dáctilo	—	∪ ∪
Amfibraco	∪	— ∪

Cada uno de ellos funciona de modo análogo a los grupos en los que Meyer analiza las alturas. Un grupo rítmico incompleto implica una continuación, y los grupos completos dan sensación de clausura a un nivel determinado. En la mayor parte de las obras musicales, además, los grupos rítmicos obedecen a un orden jerárquico de “grupos de grupos”, “grupos de grupos de grupos”, y así sucesivamente. El análisis que hay al pie del texto musical de la figura 1 muestra cómo se puede ir descomponiendo la música en grupos rítmicos de mayor a menor escala. En la escala máxima, marcada con un “5”, la pieza entera constituye un solo grupo (un yambo); en la escala menor de todas, marcada con un “1”, los grupos varían desde medio compás a poco más de un compás de duración. ¿Qué es lo que determina el tamaño de los grupos en este último nivel? ¿Por qué los grupos ya no se siguen subdividiendo en este nivel? La razón es que con la calificación de nivel 1 (o nivel rítmico primario) Meyer designa el nivel mínimo en el que la música es divisible en una serie continua de grupos rítmicos; algunos de estos grupos aún pueden seccionarse más, pero otros no, de modo que el resultado dejaría de ser una serie continua de grupos. A veces resulta útil subdividir la música más allá del nivel rítmico primario, para lo cual Meyer utiliza las minúsculas i, ii, etc., cuando quiere referirse a estos niveles rítmicos fragmentarios (se encontrará un ejemplo al comienzo de la figura 5).

El sistema entero, pues, está basado en el grupo rítmico; el grupo rítmico, a su vez, se basa en la distinción entre tiempo fuerte y tiempo débil. A la hora de hacer un análisis rítmico, lo primero que se necesita es determinar dónde están los tiempos fuertes, y después establecer cómo los tiempos débiles se asocian con ellos para formar grupos en niveles sucesivos. ¿Pero qué es lo que en el fondo diferencia un tiempo fuerte de uno débil? Un acento —replica Meyer—. ¿Y qué es un acento? Es un “concepto básico, axiomático, que se comprende en términos de su experiencia pero no se puede definir en función de sus causas.”⁹ Parece evadirse de la cuestión, pero, de hecho, no lo hace: el argumento de Meyer es que, a diferencia del *énfasis dinámico* (que simplemente implica mayor potencia sonora), un *acento rítmico* tiene significado psicológico. Un tiempo acentuado es aquel que “está marcado de alguna manera para tomar conciencia de él”¹⁰ y existen todo tipo de formas de marcación de un tiempo con el fin de que se tome conciencia de él. Una de ellas es el énfasis dinámico. La duración es otra (especialmente en los niveles más altos). Y éstos no son los únicos fac-

9. Según *The Rhythmic Structure of Music*, de Meyer y Cooper. University of Chicago Press, 1960; pág. 7.

10. *Ibidem*; pág. 8.

tores. Si se toca el *Preludio en do mayor* de Bach con un tempo y una dinámica totalmente planos, e incluso sin mantener ninguna de las notas más que otra, no dejará de percibirse cómo las notas se agrupan solas en tiempos fuertes y débiles. Así pues, los grupos necesariamente están determinados por otros aspectos, tales como la armonía y la repetición. De hecho, todos los aspectos de la estructura musical pueden resultar significativos para la acentuación rítmica. Es importante darse cuenta de que cuando Meyer analiza el ritmo, no considera un único aspecto de la música ignorando los demás. En lugar de eso, se vale de la acentuación rítmica como un medio de esclarecer y anotar su reacción a la música en conjunto. En sus propias palabras, “los efectos de melodía, armonía y forma pueden interpretarse en términos de dependencia respecto a la influencia globalizadora del análisis rítmico”.¹¹ Tal vez se recordará que ya nos hemos encontrado una vez ante una situación similar, aunque opuesta: anteriormente dije que un análisis schenkeriano no ignora el ritmo pero sí presenta sus conclusiones acerca de él en función de las estructuras de alturas. El análisis schenkeriano del *Preludio en do mayor* es, por tanto, un análisis rítmico, puesto que muestra cómo los acentos van surgiendo en diversos puntos y en diversos niveles estructurales. Meyer, por el contrario, analiza el ritmo de manera explícita.

Regresemos ahora a *Das Wandern* para ver cuáles son los criterios empleados por Meyer a la hora de determinar dónde caen los acentos y cómo se agrupan. En el nivel 1, el primer acento está al comienzo del c. 1. ¿Por qué? A causa del compás –adviértase que, en el nivel 1, todas las primeras y algunas de las terceras partes van acentuadas, pero nunca las segundas ni las cuartas-. Pero, ¿cómo puede establecerse el compás nada más empezar la pieza? La respuesta es que éste no es el comienzo de la pieza: hay cuatro compases de introducción de piano, que Meyer omite. Estos cuatro compases son más que suficientes para establecer el modelo métrico, y cuando otros elementos como la melodía, la armonía y la repetición no entran en juego, la acentuación rítmica por lo general tiende a coincidir con el compás.

Entonces, si es el compás lo que determina que el *fa*, el *la* y el *re* de los cc. 1 y 2 vayan acentuados, ¿qué es lo que determina las agrupaciones? La respuesta en este caso es la estructura melódica. La proximidad de altura vincula el *si b* con el *la*, separándolos de las notas anteriores y posteriores. Esto también explica la unión de *mi b* y *re*. Pero ¿por qué estas dos notas se presentan como parte de un amfíbraco que dura cuatro unidades de corchea en lugar de como un yambo de dos corcheas como el *si b* y el *la*? Porque el *re* se prolonga mediante un arpeggio de tónica completado por el *fa*, de modo que las cuatro unidades métricas de corchea quedan fusionadas dentro de un mismo impulso rítmico. ¡Imagínese lo poco musical que sería respirar antes del *fa*, o cargarlo con un acento dinámico! Aquí, una vez más, el modelo melódico prevalece ante el compás.

11. *Ibidem*; pág. 153.

Veamos ahora el segundo nivel rítmico. El análisis del primero tiene consecuencias inevitables en el segundo. Cada uno de los grupos del primer nivel corresponderá a una parte en el segundo, lo cual significa que cada uno de los grupos del segundo nivel debe empezar y concluir coincidiendo con alguno de los grupos del primer nivel, y no a mitad de ellos.¹² Aparte de esto, no hay reglas estrictas respecto a la forma de deducir un nivel a partir del siguiente. Los criterios utilizados para determinar los acentos y las agrupaciones en el nivel primario son los mismos que se emplean en el segundo y en los demás. No obstante, encontramos un elemento nuevo nada más fijarnos en la primera parte del segundo nivel rítmico: el símbolo \cup . Con él, Meyer indica un tiempo que en principio parecería estar acentuado, pero que *a posteriori* resulta no estarlo (el símbolo de lo contrario, menos frecuente, es \cup).¹³

Figura 4



Para comprender lo que postula Meyer, supongamos que la canción hubiese empezado como muestra la figura 4. Este modelo rítmico es más sencillo que el que compuso Schubert, y las dos primeras unidades de corchea de su segundo nivel forman un yambo. Ahora bien, según la psicología de la *Gestalt* (que es de donde proceden la mayoría de los principios psicológicos en los que se basa Meyer), la mente, en principio, interpreta las cosas de la manera más sencilla posible; de modo que lo que Meyer está diciendo es que el sencillo modelo yámbico de la figura 4 será lo que el oyente espere que suceda cuando escuche el comienzo de la canción de Schubert. Pero llegado el momento, la melodía sigue hasta llegar al *mi b* y el *re*, de esto resulta un grupo más complejo, con el *re* en el tiempo fuerte: ésta es la razón de que la parte inicial resulte no haber estado acentuada después de todo. Pero, ¿cómo podemos saber que el *re* está acentuado en el segundo nivel rítmico? Evidentemente lo está; Meyer tiene razón. Pero no lo explica. El análisis schenkeriano, en cambio, sí: el *re* es la nota principal, el comienzo del movimiento estructural de la pieza. Entonces es natural que esté marcado “para que se tome conciencia de él”, mientras que el compás precedente (que es una anticipación prolongada) funciona como parte débil. Pero prosigamos con el segundo nivel rítmico. La línea de puntos bajo los cc. 3-4 hace referencia al peculiar efecto de vacío que se ocasiona, mencionado anteriormente. Según Meyer, aquí se trata de “tiempos que se sienten pero que no se percuen-

12. La única excepción se da, como sucede a veces, cuando los grupos se superponen unos sobre otros en uno de los niveles rítmicos (véase la figura 5). Cuando sucede esto, es porque uno de los grupos no afecta a la estructura -no desempeña ninguna función en la organización de los niveles superiores- o bien porque la música es ambigua.

13. Para una lista completa de los símbolos que emplea Meyer en el análisis rítmico véase *The Rhythmic Structure of Music*; pág. 204.

ten”,¹⁴ y por ello también anota los tiempos débiles entre paréntesis. En los cc. 9-10, y de nuevo en los cc. 11-12, que son una progresión, Meyer indica troqueos. ¿Por qué troqueos y no yambos? Posiblemente, la razón sea que, en el primer nivel rítmico, el primer grupo, correspondiente a la primera parte del segundo nivel, es más largo que el segundo; y, como indiqué antes, en condiciones normales, la duración tiende a crear acentos.¹⁵ Sin embargo, aquí no estamos en condiciones normales. La estructura armónica implica yambos. A pesar de que todas las armonías en este punto forman parte del círculo de quintas, se distribuyen de modo que funcionan como giros de V-I, en primer lugar del sexto grado (en los cc. 9-10) y después de la dominante (cc. 11-12). Y si seguimos con el segundo nivel rítmico, ¿por qué volvemos a tener troqueos en lugar de yambos en los cc. 13 a 16? ¿Acaso el peso de cada frase no cae sobre la tónica más que sobre la dominante?

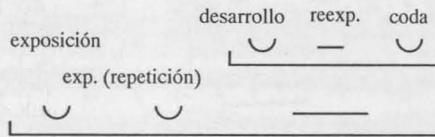
Cuando en un principio no se está de acuerdo con un análisis schenkeriano, suele ser posible averiguar por qué el analista dice lo que dice atendiendo a su interpretación de los niveles adyacentes; y con frecuencia sucede que, después de tomarnos este trabajo, acabamos aceptando que después de todo el analista estaba en lo cierto. Pero esto no es posible con tanta frecuencia en los análisis rítmicos de Meyer, porque la correlación entre niveles rítmicos no tiene tanta importancia. En los cc. 9 a 16, tanto el primer nivel rítmico de Meyer como el tercero serían compatibles con un segundo nivel constituido por yambos en lugar de troqueos, lo cual significa que su método de analizar el ritmo no es demasiado eficaz a la hora de explicar la música. Sin embargo, sí lo es como sistema para observar la música y para anotar estas observaciones. El intento de poner por escrito nuestras reacciones ante la música por medio de los símbolos de Meyer implica plantearse constantemente “dónde se siente que ha de estar un tiempo fuerte y en relación con qué”, lo cual es una ayuda excelente para esclarecer pasajes problemáticos. Una vez se ha logrado decidir qué es lo que uno está intentando analizar, puede que nos demos cuenta de que alguna otra técnica –como por ejemplo el análisis schenkeriano– nos permitirá encontrarle explicación.

Me parece, no obstante, que el análisis rítmico es menos útil como sistema de observación de estructuras a gran escala que como sistema de observación en mayor detalle. Esto se debe a que la naturaleza de la acentuación cambia al pasar de un primer plano a un plano más profundo. Para demostrarlo, saltamos al quinto nivel rítmico de *Das Wandern*, donde el *lied* entero aparece como un solo grupo yámbico. ¿Por qué es un yambo? Porque el peso del movimiento de la música está hacia la cadencia final. En este sentido, la consideración de la canción entera como yambo significa exactamente lo mismo que el gráfico de Schenker, que muestra cómo la estructura fundamental está

14. *Ibidem*; pág. 204.

15. No sé si esta interpretación es correcta, por dos razones. En primer lugar, el nivel primario de los c. 9 a 12 lo he añadido yo, puesto que Meyer no lo indica. En segundo lugar, hay una errata en la notación del segundo nivel y de los superiores en su *Ejemplo 81*, en el que los grupos están escritos como si comenzasen sobre las barras del compás. Con esto se contradicen tanto el sentido musical como el propio análisis de Meyer del *Ejemplo 79*, de modo que los he corregido de acuerdo con lo que pienso que es su intención.

dirigida hacia la tónica final. En otras palabras, no hay ningún elemento especialmente rítmico que afecte a la estructura musical a este nivel, o al menos a la forma en que Meyer la presenta. La consideración de la canción entera como yambo no añade nada a lo que ya dice el gráfico de Schenker, teniendo en cuenta que el gráfico de Schenker dice muchísimas cosas que no se indican en la notación rítmica, ya que precisamente muestra cómo la meta final se desprendía de lo anterior. Pero aún hay más. En este nivel profundo, más o menos ya se sabe de antemano cómo va a ser la estructura rítmica, al menos si la música se ajusta de cierta manera a una forma tradicional. Por ejemplo, basándose en su estructura tonal, cualquier sonata tendrá este esquema básico:



Esto significa que el principal objeto del análisis no debe ser dilucidar cuál es la estructura a gran escala, sino cómo es su realización en un caso concreto. La situación del análisis schenkeriano es exactamente la misma. Ambos modelos llegan a las mismas conclusiones. No obstante, al resultar más claro a la hora de ejemplificar cómo surge esta forma, el análisis schenkeriano puede ayudarnos a refinar nuestra reacción inicial ante la música de una forma a la que no creo que llegue el análisis rítmico –o al menos no tan bien–. Cuando no resulta obvio de inmediato si un tiempo es fuerte o débil, la elección entre uno de ambos puede acabar siendo muy arbitraria –da la sensación de que es el análisis el que nos obliga a formar juicios que la música en sí no exige–. Toda esta serie de razones apunta a que este tipo de análisis rítmico quede restringido a los niveles relativamente de primer plano, al menos mientras exista la alternativa de un análisis schenkeriano. Pero, por supuesto, esto no es aplicable a aquellos tipos de música que el análisis schenkeriano no puede analizar, como por ejemplo la música atonal –en este caso, bien puede merecer la pena aventurarse en la notación rítmica a gran escala–.¹⁶

16. Véanse los análisis de las *Variaciones para piano* de Webern y del *Klavierstück III* de Stockhausen en los cap. 9 y 10 de *A Guide to Music Analysis* (Nicholas Cook, Oxford University Press [1994]); también la discusión sobre el análisis rítmico de música atonal que ofrece Cone en *Analysis Today*. P. H. Lang (edit.); *Problems of Modern Music*; Norton, 1962. Para más detalles y opiniones críticas sobre las técnicas de análisis rítmico de Meyer véanse la obra de Cone *Musical Form and Musical Performance* (Norton, 1968), y la de Fred Lehrdahl y Ray Jackendorff *A Generative Theory of Tonal Music* (Massachusetts Institute of Technology, 1983).

Figura 5

Con esto hemos completado el comentario de los métodos básicos mediante los cuales Meyer demuestra que los modelos de implicación y realización se dan en los ámbitos de la altura y el ritmo musicales. Así pues, para concluir nos fijaremos en un ejemplo más complejo, como es el análisis que hace Meyer de los primeros veintiún compases de la *Sonata "Les Adieux" op. 81a* de Beethoven. La figura 5 es una recopilación de varios gráficos del libro de Meyer *Explaining Music*, mientras que la figura 6 de nuevo ofrece un análisis schenkeriano con el fin de compararlos. A estas alturas, los gráficos deberían hablar por sí mismos, de modo que, en lugar de tratarlos en detalle, iré directamente a las conclusiones que ofrecen.

Figura 6 Análisis schenkeriano de la Sonata "Les Adieux", de Beethoven; cc. 1-21

En el nivel más general de todos, Meyer considera la totalidad de estos pasajes como un “único acontecimiento: de modo más específico, como una prolongación desplegada de la armonía de tónica con la tercera en la voz del soprano”.¹⁷ Lo que pasa es que sus gráficos principales no lo demuestran en absoluto, así que añade otro en el que presenta una línea de movimiento de las notas vecinas idéntico al que aparece en el gráfico schenkeriano (figura 7). A este nivel, pues, ambos tipos de análisis coinciden, si bien el schenkeriano resulta mucho más eficaz a la hora de mostrar cómo la continuidad de la línea de estas largas notas vecinas está vinculada a los modelos de continuidad que surgen seguidamente en los diferentes niveles de la jerarquía.

Figura 7

17. *Explaining Music*; pág. 265.

Por ejemplo, el nivel C de la Figura 6 muestra cómo el movimiento de las notas vecinas es parte de un modelo de prolongación más amplio *do-si b-la b-sol*, que forma la armonía de VI en el c. 2. Y el nivel B muestra cómo este modelo más amplio se imita a modo de eco y a menor escala dentro de los primeros siete compases, en la octava baja. Dado que el modelo finaliza en $\hat{3}$, el conjunto entero constituye una anticipación prolongada de la nota inicial del movimiento [*kopfton*], que es el *sol* del c. 21 (es el primer *sol* con un apoyo consistente de la armonía de tónica); desde este punto de vista, todo cuanto ha sucedido hasta el momento resulta no ser esencial, sino una mera introducción. La introducción en sí, no obstante, está estructurada como una pieza completa, formada por una bajada desde el $\hat{3}$ inicial pasando por el $\hat{2}$ (c. 12) hasta el $\hat{1}$ (c. 21): los números de compases son los del nivel C de la figura 6, en la que las notas de esta bajada están escritas en las posiciones que se presuponen para ellas, y no en su sitio literal. Este movimiento de descenso es, al mismo tiempo, una ampliación del motivo inicial y una reducción de la totalidad del movimiento. Uno de los aspectos interesantes de este movimiento es el modo en que la repetición obsesiva del motivo inicial crea una identidad entre las estructuras de primer plano y el plano subyacente al aproximarse al final. Finalmente, el *sol b*, como nota de paso dentro del giro $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ de la introducción, anticipa la alternancia entre *sol* y *sol b* de la exposición, a la vez que proporciona continuidad de línea a las regiones en tonalidades lejanas de la introducción; es decir, estas regiones son un despliegue armónico del giro *sol-sol b-fa-mi b* que aparece en el nivel C. En resumen pues, el análisis schenkeriano demuestra la gran coherencia de esta introducción tanto respecto a sí misma como al resto del movimiento.

Pero, ¿puede considerarse que éste es un buen análisis únicamente a raíz de su eficacia para demostrar la cohesión armónica de estos veintidós compases? ¿Acaso no es la irregularidad lo que caracteriza a la música, irregularidades como la cadencia rota inicial (lo cual sería un tipo de disonancia conceptual, dado que según Meyer, la idea de la llamada de trompa implica una resolución en *mi b* al mismo tiempo que la retarda), la interrupción aún más abrupta del c. 8, los silencios y los cambios de modo de un mismo motivo en los cc. 14 a 16? Meyer insiste en el carácter “*quasi fantasia*” que tiene esta introducción, y lo considera como “el resultado de una falta de relación “de proceso” entre los acontecimientos que se van sucediendo en los primeros planos [...] A pesar de la estructuración jerárquica en la creación de patrones en los primeros niveles, la estructuración que hay entre ellos es poca.”¹⁸

Esto requiere explicación. Aparte de que muy remotamente esté implicado un *re* (véase el gráfico 6 de la figura 5), el giro *sol-fa-mi b* de los cc. 1-2 no crea ningún tipo especial de expectativas respecto a su continuación. Según Meyer, “lo que sigue al giro es una prolongación, pero ni se puede dar por supuesto, ni es consecuencia de él”.¹⁹ Esta es la razón de que los gráficos de Meyer

18. *Ibidem*; pág. 256.

19. *Ibidem*; pág. 257.

no contengan otro tipo de conexiones respecto a la altura o el ritmo. En cambio, su análisis muestra que los cc. 2:2 a 4:2 están estrechamente integrados. Los gráficos de alturas muestran una serie de modelos “de relleno de vacíos” y de arpegios (estos últimos también aparecen en el gráfico schenkeriano). Consecuentemente, el análisis rítmico muestra un único anapesto en el nivel 1, cuyo tiempo fuerte coincide con la semicadencia sobre el VI. Por otra parte, Meyer no cree que exista un fuerte sentido de la continuidad entre estos compases y lo que sigue. La repetición del compás 5 se convierte en una especie de “rebote” que da lugar a un troqueo superpuesto en el nivel 1, mientras que en el c. 6 del nivel 1 hay una laguna.

Lo que Meyer está expresando aquí es que ni la repetición del c. 5 ni la sucesión de *si a si b* forman parte de un proceso que los envuelva sin solución de continuidad, de modo que la música simplemente tropieza sobre la repetición del motivo en el c. 7. En palabras de Meyer “da la sensación de que el motivo *Lebewohl* retorna, pero no porque la prolongación de los acontecimientos anteriores lo implique, sino porque la formulación previa del motivo se había desviado de su meta [...] La repetición de los cc. 7 y 8 es, por así decirlo, un segundo “intento” de llegar a la cadencia en *mi b*; y un segundo fracaso.”²⁰

Es posible que ahora Meyer tenga la sensación de que no hay continuidad armónica a la hora de reconducirnos al motivo, pero yo no lo creo. Por el contrario, el *si b* del final del c. 5 me llama la atención como nota muy representativa, no sólo porque efectivamente abre el registro agudo (llevará al *la b-sol* de los cc. 15-21), sino también porque implica una inmediata cadencia en *mi b*. Los cc. 6 y 7 se fusionan en una misma dominante en tiempo débil. Y si entendemos el c. 7 como parte de la frase precedente, entonces el modelo periódico entero de estos compases resulta bastante fácil de explicar. Los cc. 2-5 forman una frase de cuatro compases (construida como 3+1); los cc. 6-7 son una cadencia en dos compases. Y este modelo se mantiene hasta la segunda frase principal (a partir del c. 8); la única diferencia es que esta vez la cadencia está más desplegada. En este caso, me parece que la estructura armónica es la clave de una observación certera de la música, por lo cual resulta ser un análisis mucho más sencillo que la interpretación más abstracta que Meyer ofrece de estos modelos lineales y rítmicos. Fijémonos en otros dos casos similares. Ambos son puntos en que la textura superficial cambia de manera radical –en el c. 12 (donde empieza el modelo de notas repetidas) y el c. 17, el comienzo del *allegro*–. Meyer considera el *re* del c. 12 como un marcado tiempo fuerte y le da una explicación complicada, aunque probablemente correcta: el *mi b* que lo precede rompe con el modelo secuencial previo (“debería” haber estado al comienzo del propio c. 12), con lo que el *mi b* se convierte en un tiempo débil especialmente enfático. Esto, a su vez, hace que el *re* sea un tiempo fuerte especialmente marcado. Donde no estoy de acuerdo con Meyer es en su idea de que el *re* está claramente implicado por los modelos de alturas anteriores. Lo presenta, por ejemplo,

20. *Ibidem*; pág. 261.

como el punto de destino de los movimientos de relleno que se inician en los cc. 3 y 9 (gráficos 5 y 4 de la figura 25). Para mí, en cambio, lo característico de este *re* y de la armonía de dominante que lo apoya, es la forma en que la música parece tropezar con él. Y lo que da lugar a ese efecto es precisamente la anticipación tanto del *re* como de la armonía en el c. 10.

Cuando la música llega a establecerse sobre el acorde de dominante en el c. 12, no suena como una dominante convincente en absoluto; la música podría haber resuelto perfectamente en un VI (V-D) - II-V - I de *sol b*. Y esto es lo que hace que los cc. 12 a 20 tengan sentido; su propósito es transformar esta armonía algo difusa en una auténtica dominante. Los cc. 12-20, en el fondo, son básicamente un acorde de dominante con una cadencia intermedia intercalada que, como en la mayoría de cadencias, conduce a la séptima del acorde de dominante para caer en la tónica. Esta es la razón de mi desacuerdo con la interpretación que da Meyer del c. 17 como tiempo fuerte estructural (véase su tercer nivel rítmico) al coincidir con un acorde de subdominante estructural, como muestra la figura 7. Ciertamente hay un *la b* en el nivel de superficie, al igual que una ruptura formal al comienzo del *allegro*. Sin embargo, lo importante –que no resulta tan obvio– es que ambos desaparecen en los planos intermedios.

Como muestra mi gráfico schenkeriano, el acorde de *la b* es sencillamente el resultado de un movimiento de paso dentro del acorde de V estructural, que aúna el final del *adagio* y el comienzo del *allegro* en un solo gesto. Éste es el porqué de la curiosa sensación de inestabilidad que da el principio del *allegro*, a pesar de su naturaleza de tiempo fuerte en la estructura superficial. Meyer sí hace referencia a esta contradicción entre las estructuras de los niveles superficiales y profundos, aunque con diferentes términos: habla de la “bifurcación entre forma y proceso”.²¹ Bajo el término “forma” entiende la organización de superficie en una introducción *adagio* y el movimiento *allegro* en sí; con el término “proceso” se refiere a las estructuras que se crean en los niveles inferiores mediante relaciones de implicación y clausura. Así pues, en el fondo está diciendo lo mismo que el gráfico del análisis schenkeriano. Sin embargo, nuevamente, la aproximación de Schenker afina más, refuerza y explica las observaciones de Meyer.

Lo que quisiera recalcar no es tanto la superioridad de las técnicas schenkerianas respecto las de Meyer, como que ambos tipos de análisis se complementan. Una reducción schenkeriana tiende a esclarecer la continuidad armónica de la música a gran escala, pero omite los contrastes de primer plano. Por otra parte, las técnicas de Meyer resultan de utilidad a la hora de observar los rasgos superficiales, especialmente los contrastes rítmicos. Ambos sistemas de análisis tienden a distorsionar la música que escuchamos, de modo que, como dije anteriormente, lo importante no es averiguar cuál de los análisis es más válido, sino en qué circunstancias resulta más útil uno u otro. Como hemos visto, las técnicas de análisis que introduce Meyer son útiles para la observación, pero tien-

21. *Ibidem*; pág. 266.

den a serlo menos con vistas a una generalización y una explicación; explican los elementos obvios de la música, lo cual es un punto de partida excelente para un análisis. Pero en el análisis, el objetivo es avanzar más allá de lo obvio para llegar a lo que no lo es, y es aquí donde el análisis schenkeriano ofrece mayores ventajas, puesto que en la mayoría de los casos –como en “*Les Adieux*”– lo obvio son las irregularidades, y no lo son, en cambio, las razones por las que la música no pierde su coherencia.

Suponiendo que tuviésemos que interpretar esta sonata, ¿cuál de los análisis nos ayudaría más a la hora de perfilar la interpretación, el de Meyer o el schenkeriano? Seguramente el schenkeriano, puesto que la dificultad no está en la proyección de los fantásticos contrastes del primer plano, sino en conseguir una cierta continuidad en el nivel profundo. Como ocurre en la interpretación de Chopin, se necesita comprender el ritmo subyacente con absoluta precisión a fin de que el ritmo superficial consiga dar la mayor impresión posible de libertad y de improvisación. El análisis schenkeriano puede proporcionar el mismo tipo de comprensión de la música cuando nos hallamos ante estructuras armónicas a gran escala. ■

Traducción: Isabel García Adánez