

## SOBRE EL PROBLEMA DEL ANÁLISIS MUSICAL \*

Theodor W. Adorno

En el contexto de la música, el término “análisis” se asocia fácilmente con todo aquello que está muerto, que es estéril, y que se sitúa lo más lejos posible de la obra de arte viva. El tradicional antagonismo del músico con lo que podríamos denominar “conocimiento muerto” es algo que viene de muy lejos, y que tiene todavía un efecto perdurable. Nos toparemos una y otra vez con esta antipatía, especialmente en la racionalización que la siguiente pregunta –absurda pero inacallable– representa: “Sí, todo lo que usted dice está muy bien. Pero, ¿sabía el compositor todo esto? ¿Era consciente de esto?”

Me gustaría advertir de inmediato que tales preguntas son completamente improcedentes: con demasiada frecuencia las interrelaciones más profundas que el análisis logra desentrañar son precisamente las que se han logrado de forma inconsciente; y uno se ve obligado, llegado este punto, a diferenciar de forma muy estricta entre el objeto en sí mismo (es decir, lo que tiene lugar en el propio objeto) y la manera en la que éste se ha originado en la conciencia o la inconsciencia del artista. Si no diferenciamos esto, terminaremos por argüir en los mismos términos que aquel director de opereta jubilado que, en el curso de una de una de mis conferencias sobre análisis, me preguntaba si “Mozart realmente había sido consciente de todas esas cosas”. Esta preocupación por el inconsciente parece particularmente propia de un director o compositor de opereta.

La invalidez de esta protesta contra el análisis es evidente para toda persona que quiera reflexionar seriamente sobre su propia experiencia musical. En el caso del intérprete, en primer lugar, puede afirmarse que no interpretará la obra con corrección si no la conoce bien –y creo que esto es algo con lo que cualquier músico en activo estará de acuerdo–. Conocer algo íntimamente –permítaseme la vaguedad de la expresión– significa en realidad analizarlo, esto es, indagar en las relaciones internas de la obra, y en lo que esencialmente está contenido en una composición. Bien se podría decir, en este sentido, que

\* *Zum Probleme der musikalischen Analyse*, conferencia pronunciada el día 24 de febrero de 1969 en la Hochschule für Music und Darstellende Kunst de Frankfurt. Las notas son de Max Paddison. Suhrkamp Verlag (Frankfurt).

el análisis constituye la sede misma de la tradición.<sup>1</sup> Si examinamos la producción de Brahms a la luz de estas consideraciones, observaremos hasta qué punto sus obras –especialmente las de juventud, que considero de una importancia extraordinaria– son el producto del análisis de obras escritas por compositores del pasado, y Beethoven especialmente. Lamento no poder ilustrar esto con detalle aquí, pero la impresión que uno recibe de esta música es que resultaría inconcebible sin el proceso analítico que la precedió. Así, la inconmensurable economía motivica que caracteriza a la técnica del joven Brahms –una economía que determina que ni una sola nota deje de ser temática– no puede entenderse sin el proceso disolutivo del análisis, un proceso que es, a primera vista, irreconciliable con la economía.

Me gustaría ahora dirigir su atención hacia otro requisito básico del análisis: la lectura musical. Como saben todos Vdes., ésta es una cuestión cuya complejidad trasciende con mucho el conocimiento de las cinco líneas y los cuatro espacios del pentagrama, los signos de alteración, o la duración de las notas –el sistema de signos, y toda representación gráfica que es la partitura (no trataré aquí las innovaciones en este campo, que dan lugar a una escritura más precisa o, en otras ocasiones, más ambigua)–. Los signos, por un lado, y la música que éstos representan, por otro, no son nunca la misma cosa. Y para ser capaz de leer la notación, se requiere siempre un acto interpretativo –esto es, un acto analítico, que examine qué es lo que la notación significa–. Incluso en procesos tan elementales como éste está presente el análisis. La “fachada” –la partitura como obra de arte gráfica– tiene que decodificarse tan fielmente como sea posible para poder llegar a lo que la partitura indica realmente. Y, una vez puesto en marcha este proceso analítico –que tiene lugar hasta en los casos más elementales de lectura musical–, no se le puede poner término voluntariamente, atendiendo a alguna decisión que insistiera en que no nos está permitido llegar a lo inconsciente (¡Por Dios!). Que una lectura correcta de la partitura es requisito de una interpretación correcta es indudable, pero no es tan manifiesto como cabría pensar. En primer lugar, la antigua praxis musical se caracterizaba por la ausencia en la partitura de indicación alguna sobre elementos tan esenciales como el tempo, la dinámica y, con frecuencia, el fraseo, que debían ser extrapolados y descubiertos a partir de lo que no está escrito –es decir, de un acto analítico–. Pero este acto analítico es necesario incluso en el caso de compositores cuya partitura ya aparece considerablemente definida. Este extremo me hace pensar especialmente en Beethoven, y tal vez no sea una mala idea hacer, en este punto, algunas consideraciones sobre cuestiones importantes que, en mi opinión, son rara vez tenidas en cuenta.

Beethoven es más bien parco en su uso de indicaciones en la partitura; aparte de las propias notas al desnudo, no encontraremos gran cosa en lo que a indicaciones se refiere. Pero lo que hay, sin embargo, está pensado muy cuidadosamente y con gran precisión. Para comprender esto en toda su magnitud, es necesario conocer algunas de las “reglas del juego” beethovenianas:<sup>2</sup> hay que saber,

1. En alemán, “*der Ort der Tradition*”.

2. En alemán, “*Spielregeln*”.

por ejemplo, que la indicación *fp* en un contexto *forte* indica que, después del acento, hay que adoptar la dinámica *piano*; pero si aparece un signo como *sf*, sigue actuando la indicación *f*. También está la cuestión de las indicaciones dinámicas en general: si éstas son absolutas –si un *crescendo* siempre debe culminar en un *forte*–, o relativas, en función del contexto dinámico del pasaje. Esto, de por sí, constituye un problema bastante complejo en innumerables casos del repertorio tradicional, y sólo puede resolverse atendiendo a la propia estructura de la música. Por tanto, se trata de un problema esencialmente analítico. Además, la más importante “regla” –por así llamarla– para una “elemental lectura analítica” de Beethoven es que cada indicación tiene vigencia hasta que aparece otra diferente; sólo cuando esta nueva indicación aparece debe el ejecutante desviarse de la dinámica anterior. Pero incluso una regla como esta –que, a mi parecer, puede aplicarse de modo general a la música de Beethoven– requiere ser reconsiderada a la luz de la estructura de cada obra.

Así pues, el análisis se ocupa de la estructura, de los problemas estructurales, y también de la audición estructural. Y por estructura no entiendo aquí la mera agrupación de la música por partes de acuerdo con los esquemas formales tradicionales, sino más bien lo que realmente acontece por detrás de dichos esquemas. Aunque esto es algo que no me gustaría simplificar demasiado, puede verse ya la magnitud de los problemas del análisis. Porque, frente a la opinión general, incluso lo que acontece por detrás de los esquemas no es simplemente algo más, distinto de los esquemas formales, –necesita de la mediación de los esquemas, es parcialmente postulado por los esquemas en todo momento, y por otro lado consiste en la desviación de los esquemas, una desviación que sólo puede entenderse en relación a ellos–. Naturalmente, esto se refiere de forma más directa al tipo de música tradicional, donde existen esas relaciones esquemáticas globales. La tarea que se nos presenta, por tanto, es la comprensión de la compleja relación entre el esquema y sus desviaciones, y no sólo la comprensión aislada de ambos; como primer paso en esta dirección, bien puede decirse que lo que nosotros entendemos por análisis es, esencialmente, la investigación de esta relación.

Aunque hoy olvidado,<sup>3</sup> debido en parte a las insensateces de que fue responsable y en parte a su vulgar nacionalismo, Heinrich Schenker ha de reconocerse como el primero que demostró que el análisis es la condición necesaria de una interpretación adecuada. Y, en el círculo de Schönberg, incluso desde la época de la *Verein für musikalische Privataufführungen*, el análisis desempeñaba –de forma deliberada– un papel central en la interpretación. Quizá ha sido el cuarteto Kolisch el primero en llevar esto a sus últimas consecuencias; su capacidad de tocar de memoria es de lo más natural si uno ha estudiado exhaustivamente una partitura y se ha tomado el trabajo de analizarla. Si cada miembro del cuarteto toca teniendo en mente la partitura en su totalidad, y no simplemente su parte, su comprensión de la obra será tan profunda que podrá tocar de memoria con la mayor naturalidad. El análisis schenkeriano, que muchas veces se caracteriza por su extraordinaria precisión y

3. Recuérdese que este texto fue escrito en 1969, y que los modelos teóricos de Schenker gozaban entonces de muy poca atención en Alemania. [N. del T.]

sutileza, trata básicamente de reducir la música a ciertas estructuras fundamentales básicas, entre las que la *línea fundamental* [*Urlinie*] ocupa una posición central. La línea fundamental es un concepto que oscila entre la sucesión de notas por grado conjunto [*Stufenfolge*], y el material temático básico [*thematische Urmaterial*]. En relación con la línea fundamental, Schenker casi concibe todo lo demás como fortuito –como si de una especie de “aditamento” [*Zusatz*] se tratase–, y creo que es aquí donde residen las limitaciones del análisis schenkeriano; porque, reduciendo la música a sus estructuras más generales, lo que para él y su teoría es meramente fortuito y casual es, en cierto sentido, precisamente la esencia, el “ser”<sup>4</sup> de la música. Si examinamos la diferencia estilística entre Haydn y Mozart, poniendo un ejemplo poco sutil, no esperaremos que esta diferencia se manifieste en modelos generales de estilo y características macroformales (si bien existen diferencias significativas entre las formas de sonata de ambos compositores). Tendremos que recurrir al examen de rasgos pequeños pero decisivos –pequeñas características fisonómicas– relativos, por ejemplo, a la manera en que los temas están contruidos, rasgos que para Schenker eran de importancia secundaria, pero que de hecho determinan la diferencia estilística entre Haydn y Mozart. Esto significa, por tanto, que para Schenker la esencia, el “ser” de una composición es su “abstracción”, y que todos los momentos y puntos en los que la composición se materializa y se hace “concreta” pertenecen al ámbito de lo accidental y lo no esencial. Intrínsecamente, este concepto del análisis no da en el blanco, ya que, como hemos apuntado, debe ocuparse de todos los momentos concretos que, en virtud del proceso reductivo de Schenker, simplemente sobrevienen, y por consiguiente tienen sólo un interés periférico. Bien consciente de esta crítica, el propio Schenker trató de defenderse explicando la naturaleza general de la línea fundamental –o la identidad de las líneas fundamentales– con referencia a ciertas relaciones básicas [*Urverhältnisse*] de la música, un punto de vista que pasa por alto la esencia profundamente histórica de todas las categorías musicales. Pero no puede negarse que, por lo que respecta a la música de Beethoven, las teorías de Schenker alcanzan una cota de validez; como apostilló Rudolf Serkin, las teorías de Schenker sólo son verdaderamente fructíferas cuando se aplican a Beethoven. Lo inadecuado del procedimiento de Schenker puede verse claramente en su actitud hacia Debussy. Como francófono que era, Schenker atacó a Debussy de forma bien poco elegante en repetidas ocasiones, acusándole –también a otros compositores, como Richard Strauss– de la destrucción de la línea fundamental, sin alcanzar a ver que, en el caso de Debussy, hay criterios de cohesión y lógica musical interna muy diferentes de los requeridos por lo que él llamaba línea fundamental, un concepto derivado del coral armonizado. Pero de todo esto podemos aprender algo que, en mi opinión, ha de tener una importancia central en todo análisis musical: el análisis ha de ser inmanente, y la forma ha de seguirse *a priori*, de manera que la composición pueda verse en sus propios términos. Dicho de otro modo, para acceder a su estructura analíticamente, debemos

<sup>4</sup> En alemán, “*das Wesen*”.



permitir que ella misma se afirme. No parece que a Schenker se le ocurriera pensar que la acusación a Debussy de destruir la línea fundamental pudiera guardar relación con la crisis de la composición motivico-temática (que para Schenker era una referencia absoluta).

Volveremos ahora a la figura de Beethoven, para quien -ya lo hemos señalado- el método Schenkeriano es legítimo en cierto sentido. Tal vez pudiera explicarse esto del siguiente modo: debido a su indiferencia por los aspectos individuales del material empleado -indiferencia artísticamente premeditada-, la música de Beethoven constituye una especie de "justificación" del sistema tonal y de las formas con este sistema asociadas.<sup>5</sup> Podría decirse que Beethoven trató de reconstruir la tonalidad con una música autónoma e individual. De un modo no muy distinto al de Kant, donde -si me permiten una digresión filosófica- el mundo de la experiencia, dado objetivamente, es puesto en cuestión y ha de recrearse en sus formas por el sujeto, puede afirmarse que en Beethoven las formas musicales (particularmente las grandes formas dinámicas, como la forma sonata) vuelven a emerger del proceso específico de la composición. Realmente es "tonalidad en sí" que, en el caso de Beethoven, es tanto tema como resultado; en este sentido, puede aplicarse aquí hasta cierto punto el concepto schenkeriano de línea fundamental. No obstante, el genio de Beethoven se muestra en el hecho de que este proceso no se queda en un nivel general, sino que, muy al contrario -de un modo que se corresponde exactamente con la gran tradición de la filosofía alemana (sobre todo la filosofía de Hegel)-, parte de lo inespecífico y lo más general para llegar a la concreción extrema, haciendo así justicia una vez más a las fuerzas vinculadoras de "lo Universal". El factor decisivo en las composiciones de Beethoven es este "camino a lo concreto", y es precisamente aquí donde Schenker, debido a su cambio en el énfasis, se abstiene de llegar al fondo de la cuestión. Pero en esta dirección está el camino -la idea de análisis-: la composición entendida como coherencia, como conjunto dinámico de interrelaciones. Y es en este conjunto de interrelaciones donde reside el significado de una composición -si es que claramente reside en algún lugar-.

Me gustaría ahora extraer algunas conclusiones de todo esto. En primer lugar, aunque constituye una ayuda decisiva en las cuestiones interpretativas, el análisis no se deriva de la interpretación, sino de la obra musical en sí. Digámoslo así: el análisis es, intrínsecamente, una forma por propio derecho, una suerte de traducción, crítica y comentario, uno de los medios que permiten que la obra se revele. Las obras necesitan del análisis para que "contenido verdadero"<sup>6</sup> salga a la luz. Pero volvamos a Beethoven: inicialmente logró este efecto mediante lo que creo que se ha dado en llamar "titanismo", o mediante su expresividad; sólo por medio de un análisis estructural intensivo pudo establecerse por qué su música puede, con justicia, epitetarse como "bella" y "verdadera", además de vislumbrar sus posibles limitaciones.

5. En alemán, "*Rechtfertigung*".

6. En alemán, "*Wahrheitsgehalt*".

Sin el análisis, es difícil concebir las teorías estéticas y, sobre todo, los programas estéticos sobre música (es decir, las defensas de la música y los juicios sobre la misma). Debe entenderse el análisis como el medio para comprender no sólo la importancia histórica de las obras que se aborden, sino la importancia que trasciende la propia obra. Toda crítica seria tiene por fundamento el análisis; si esto no es así, la crítica quedará prendida en impresiones aisladas y, aunque nada más fuera por esto, merecerá ser tratada con el máximo recelo.

Cuanto más tome uno en serio la afirmación de Wagner en relación con la “mayoría de edad de la música” –el inevitable vínculo entre música y reflexión–, mayor será la importancia del análisis como algo immanente a las propias obras. Dada la importancia de la experiencia viva, la música se revela a través del análisis. Y esta experiencia enriquece la música, antes que empobrecerla. A cualquier intérprete que inicialmente se basara en lo que en un estadio anterior a la crítica llamaríamos “musicalidad”, y que posteriormente haya interpretado con una conciencia analítica global, no le será difícil admitir el enriquecimiento que supone ser consciente de algunas relaciones ocultas que no pueden salir a la superficie si no es por medio del análisis.

Un arte consciente de sí mismo es un arte analizado. Existe una especie de convergencia entre el proceso analítico y el proceso compositivo –algo que he tratado de mostrar en mi libro sobre Berg,<sup>7</sup> proponiendo la música de este compositor como prototipo de música que, en cierto sentido, puede verse como su propio análisis–. Así pues, cuanto menos se ajusten las obras a un medio preestablecido o a una forma preestablecida –y esta es la tendencia general de la música moderna desde *Tristán*– más necesitarán, por su propia entidad, de un análisis hecho a la medida. En términos generales, una pieza de Händel puede entenderse hasta cierto punto sin ayuda del análisis; las *Variaciones “Diabelli”*, por el contrario, son mucho menos dadas a ser comprendidas sin el análisis, en tanto que las *Bagatelas* de Webern no pueden comprenderse en absoluto sin el análisis. Si se tocan las *Bagatelas* sin haberlas analizado, aunque se observen fielmente las indicaciones de la partitura sin preocuparse de las relaciones “subcutáneas” –una lectura meramente “respetuosa” de la partitura tal como está escrita–, el resultado será, como es fácil de adivinar, un terrible galimatías. En cuanto se analizan estas piezas, y se tocan después, la música cobra sentido y se hace la luz.<sup>8</sup> Si, sin el análisis, esta música no puede presentarse, siquiera del modo más sencillo, como algo provisto de sentido, entonces estaremos afirmando que el análisis no es aquí un medio de “salir del paso”, sino un elemento esencial del propio arte. Como tal, sólo empezará a tener el rango de arte cuando reclame su propia autonomía. De otro modo se reducirá, en palabras de Heinz-Klaus Metzger, a una mera “tautología”, es decir, una simple traducción verbal de lo que cualquiera puede en todo caso escu-

7. Berg: *der Meister des kleinsten Übergang*. Ed. Lafite; Viena, 1968.

8. Aparte (fragmento no reproducido en el texto), Adorno remite al capítulo sobre las *Bagatelas: Interpretationen neuer Musik* [Webern, Schönberg, Berg], de *Der getreue Korrepetitor. Gesammelte Schriften* vol. 15. Ed. Suhrkamp, 1976.

char. El análisis guarda relación con el excedente del arte, con la abundancia que únicamente puede revelarse a través del propio análisis. Aspira a aquello que –como se ha dicho de la poesía, y si me permiten una analogía literaria– es lo auténticamente poético en la poesía; y lo auténticamente poético en poesía es aquello que se resiste a ser traducido. Esto debemos entenderlo si no queremos que el análisis esté en una posición subordinada. El análisis es más que los propios “hechos”; los trasciende incorporándolos en sí. Por tanto, un análisis verdaderamente valioso no es –y esto es algo que todo analista serio pronto ha de descubrir por sí mismo– sino la cuadratura del círculo. Es la conquista de la imaginación mediante la fe; puede aplicarse en este caso la deficiencia que da Walter Benjamin de la imaginación como la “capacidad de interpolación al mínimo detalle”.<sup>9</sup>

Ahora bien, el excedente último, que se extiende más allá del nivel factual, es el contenido de la verdad de la obra; naturalmente, sólo la crítica puede desvelarnos el contenido de verdad. Ningún análisis puede tener valor si no conduce finalmente al contenido de la verdad de la obra, y este contenido, por su parte, requiere la mediación de la estructura técnica de la obra. Si el análisis topa con la incongruencia técnica, entonces tal incongruencia ha de tenerse por índice de la no verdad de la obra –en algunos de mis escritos he tratado de demostrar esto de forma concreta con ciertos aspectos específicos de la música de Wagner<sup>10</sup> y de Richard Strauss-.<sup>11</sup> En este punto, sin embargo, sólo deseo formular estas ideas en su generalidad teórica, puntualizando que la obra de arte requiere insistentemente que se plantee la cuestión de la verdad o la no verdad de modo inmanente, y no que, de modo arbitrario, se pongan en juego patrones ya establecidos o variedades formales filosóficas o crítico-culturales del exterior.

Me gustaría ahora llegar a la consecuencia de todo lo anteriormente expuesto: el análisis, como “despliegue” de la obra, existe en relación con la propia obra y en relación con su género o “arquetipo compositivo”. Podrá observarse esto con total claridad en la primera de las formas primitivas de análisis que han llegado a generalizarse: la llamada “guía para la escucha” de la música de Wagner y la Nueva Escuela Alemana, que podemos asociar al nombre de Hans von Wolzogen. La intención de estas “guías” es la de orientar al oyente en una música que evita las formas tradicionales, pero que mantiene su sentido unitario gracias a los *Leitmotif*, que siempre son esencialmente reconocibles, a pesar de su variedad. El objetivo se consigue cuando se toma uno de estos motivos conductores, se le asigna un nombre, y se identifican sus diversas formas (diremos de paso que este tipo de análisis es traidor a su propio objetivo, y que contribuye a promocionar ese tipo de escucha

9. En este punto de la conferencia, Adorno alude a la presencia en la misma del hijo de W. Benjamin.

10. T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, escrito entre 1937 y 1938, y publicado en Berlín y Frankfurt. Ed. Suhrkamp, 1952. Existe una traducción al inglés, *In Search of Wagner* (Londres, NLB; 1981). Véase también *Zum “Versuch über Wagner”*, apéndice de *Gesammelte Schriften* vol. 13. Ed. Suhrkamp, 1976. También *Wagners Aktualität y Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion*, en *Gesammelte Schriften* vol. 16, *Musikalische Schriften III*. Ed. Suhrkamp, 1978.

11. T. W. Adorno, *Richard Strauss*. *Musikalische Schriften III*. *Gesammelte Schriften* vol. 16, *Musikalische Schriften III*. Ed. Suhrkamp, 1978. Existe traducción al inglés en *Perspectives of New Music* (otoño-invierno 1965; págs. 14-32 y 113-129).

típico del wagneriano de la vieja escuela, orgulloso de reconocer, dadas las referencias necesarias, el “motivo de la maldición” del *Anillo* cada vez que un personaje muere a manos de otro –si es que no puede verlo en un escenario oscuro–; de este modo no aprecia lo que de verdad está ocurriendo musicalmente). Esta forma de análisis, representado por la “guía” de temas y motivos, sirve a una conciencia “cosificada” y falseada del objeto. Sin embargo, la naturaleza inadecuada de este análisis ha dado lugar a otro tipo de análisis mucho más justificable: el análisis que suele asociarse con el clasicismo vienés, y al que Riemann aportó los ejemplos más conocidos. Lo denominaré “análisis de elementos”;<sup>12</sup> Se ocupa de las unidades más pequeñas de que consta una obra –de modo análogo a la descomposición en elementos cada vez menores que, según Descartes, el conocimiento debe hacer con el objeto–. Así como puede decirse que el concepto de “economía” –el principio según el cual de un mínimo de formas básicas han de derivarse un máximo de apariciones– es predominante en la música del clasicismo vienés (esto es, la tradición vienesa que parte de Haydn, y que se encarna particularmente en Beethoven y Brahms –y en cierto sentido también en Schönberg y su escuela–), también cabe afirmar que el análisis “de elementos” encuentra su fundamento en la música que pertenece a la categoría de la composición motivico-temática. Aquí hallaremos una crítica implícita de este tipo de composición, en uso durante más de ciento cincuenta años.

El “análisis de elementos” confirma una sospecha que irritará sin duda a cualquiera que se ocupe, con cierta continuidad, de esta música [motivico-temática]: su similitud con un *puzzle* –y voy a decir algo irreverente–, al estar formado por elementos fragmentarios que contrastan con un proceso musical dinámico (que, a fin de cuentas, es lo que predomina en esta música), revela una apariencia algo forzada. Podría decirse que el carácter de esta “apariencia estética” (una apariencia que es aplicable a un arte tan lejano de todo ilusionismo como es la música, y a través de la cual la música se ha integrado en el desarrollo global de la cultura europea) es consecuencia de un incesante “devenir” –o desarrollo– de algo externo a sí mismo. Sin embargo, en realidad, dicha música parece “ensamblada” en el sentido, bastante literal, de haber sido “compuesta”, contrariamente a la impresión que normalmente se tiene de ella. Y, dicho sea de paso, esto puede hasta cierto punto decirse también de Bach, cuya música puede en ocasiones parecer un tanto “mecánica” –debido a la ausencia del aspecto del “devenir”–, una impresión que sólo podrá disiparse mediante un esfuerzo intelectual, que lo que hace es ensalzar esta aparente mecanicidad, convirtiéndola en una especie de lógica musical. De hecho, todo “devenir” en música es ilusorio, ya que la música, como texto, está fijada de antemano y no puede convertirse en otra cosa. No obstante, cuando se considera “devenir”, la música es tan sólo “coherencia”, y esto constituye una paradoja para el análisis musical: por un lado, tiene la limitación de ocuparse de algo que está ya fijado; pero por otro lado, ha de traducir un movimiento a partir de algo textualmente “coagulado”. Pero el análisis “de elementos” tam-

12. En alemán, “*Elementaranalyse*”.



bién resulta inadecuado por lo que respecta al clasicismo vienés. La sentencia de Schönberg nos lo recuerda: “la música es la historia de sus temas”. ¡Que el “devenir” conserve por siempre su existencia problemática!

Todo esto es particularmente importante en el caso de Beethoven. En su caso, es frecuente que las células motívicadas, en su presentación inicial, no se diferencien mucho unas de otras, con objeto de crear un todo uniforme y sin fisuras; en realidad, simplemente representan las relaciones fundamentales de la propia tonalidad. Es característico de Beethoven que lo que los temas puedan llegar a ser -su “devenir”, cómo se transforman y desarrollan- sea más importante que los elementos que constituyen su base. El punto más débil del análisis hasta nuestros días es que, en su reducción de la música a sus elementos, no presta suficiente atención al “momento del devenir”. En este sentido, me gustaría referirme a mi afirmación anterior, según la cual el análisis es un requisito previo de la crítica. Acabamos de señalar esa cierta “falta de diferenciación” del material beethoveniano. En el caso de Wagner, los motivos básicos [*Urmotive*] que representan el mundo primigenio de Wotan y el Valhalla retienen una cualidad -¿cómo podríamos llamarla...?- de “universalidad no diferenciada, inespecífica”. Pero en Wagner no son tan legítimos como en Beethoven, ya que los motivos individuales de Wagner tienen un peso y un significado simbólico, y recogen la idea de “célula germinal” del *lied* romántico; consecuentemente, pueden aspirar a la categoría de “ser” -en sí mismo y por sí mismo- con mayor derecho que los de Beethoven. La debilidad inherente a los temas wagnerianos, y contradictoria con la evidencia de su existencia en el texto musical, apunta además a su verdadera debilidad como sustancia -debilidad patente si observamos qué transformaciones sufren los temas, y en qué se convierten-. No nos parece que esto sea el caso de la música de Beethoven, en la que desde el mismo comienzo vemos siempre una prioridad del “devenir” sobre el “ser”. Indiscutiblemente, un análisis honesto y adecuado debe poner de relieve esas diferencias; comprobaríamos entonces cómo un análisis de este tipo se integra en la crítica musical.

Un análisis adecuado de Beethoven interpretará la música como suceso -como algo que ocurre- y no meramente como elementos a los que acompaña este suceso. Así, en la recapitulación del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*, lo verdaderamente importante no es el retorno del temas y sus elementos constituyentes básicos, sino la recapitulación como resultado del desarrollo inmediatamente anterior. Hay una situación similar en el primer movimiento de la *Sonata “Appassionata”*, con el sobrecogedor efecto de la recapitulación sobre la pedal de dominante. El análisis debería esclarecer por qué se logran estos efectos, y no limitarse a señalar en qué punto reaparece tal o cual tema. Esclarecer los porqués es extraordinariamente difícil; pero el planteamiento mismo de este tipo de cuestión nos hará comprender que el tedio y la aridez general del análisis se debe a que el análisis todavía no ha comenzado a abordar sus propios problemas -algo que debería ser su principal objetivo-.

De todo lo anteriormente expuesto puede desprenderse que la validez y la legitimidad de cualquier tipo de análisis dependerá de la naturaleza de la música que se pretende analizar. No es necesario decir que la música radicalmente serial o aleatoria no puede ser abordada con los métodos analíticos tradicionales –y mucho menos con lo que hemos denominado “análisis de elementos”–, ya que a estos tipos de música le son ajenos conceptos como la “coherencia dinámica”. Y es precisamente aquí, al tratar la música serial o la música aleatoria, donde se confunde el análisis con la mera constatación de hechos. Esto da lugar al tipo de absurdo que me deparó una visita a Darmstad, en la que un compositor me mostró una obra suya que no tenía el menor sentido (en su favor hay que decir que abandonó más tarde su labor como compositor). Cuando yo le preguntaba qué significaba esto o aquello, qué sentido musical tenía una determinada frase o un desarrollo, se limitaba a mostrarme la correspondencia entre alturas musicales e indicaciones dinámicas, y otras cosas que poco o nada tenían que ver con el fenómeno musical en sí. Este tipo de descripción del proceso compositivo, o de lo que el autor ha escrito en la partitura, es completamente improductivo, como lo son las aproximaciones estéticas que no logran extraer de una obra nada más que lo que en ellas ha sido puesto, por así decirlo (lo que encontraríamos en la guía Baedeker). Intentos como este están a priori condenados al fracaso, y resultan vanos y faltos de interés.

Las relaciones internas del atonalismo libre “atemático” son bastante diferentes, me hacen sentirme en un terreno mucho más firme que en el de la música serial y post-serial. Aquí –y me refiero especialmente a la música de Webern– pueden encontrarse, una vez más, transformaciones particulares de las categorías de los tradicionales métodos compositivos temático-motívicos. En algunos de mis escritos he tratado de desarrollar esto en alguna de las obras más osadas de Webern, como las *Bagatelas* o las piezas para violín.<sup>13</sup> Aquí puede demostrarse la transmutación de las categorías tradicionales (esto es, temático-motívicos) en algo bastante opuesto a las mismas. La técnica temática de la “variación en desarrollo” –una técnica que requiere la derivación constante a partir de lo viejo para obtener lo nuevo, lo genuinamente nuevo– se radicaliza hasta convertirse en la negación de lo que solía entenderse por “desarrollo temático” (o “trabajo temático”).<sup>14</sup> Y es esta coherencia, esta transmutación, lo que el análisis debe encontrar. El cometido del análisis no es, por tanto, realizar una descripción de la obra –y con esto creo que estamos llegando a la cuestión central del análisis–, sino revelar con la máxima claridad el problema de una obra determinada. “Analizar” implica tomar conciencia del campo de fuerzas que actúan en torno a un problema. Una vez dicho esto, sin embargo, hay algo que debemos dejar claro: nos guste o no, el análisis es, por su propia naturaleza, la reducción de lo desconocido, lo nuevo –aquello a lo que nos enfrentamos en una composición, aquello que deseamos comprender–, a lo ya conocido, lo viejo. No obstante, en la medida en que toda composición moderna tiene una cualidad interna que combate lo familiar y lo conocido, puede

13. Véase la nt. 8.

14. En alemán, “*thematische Arbeit*”.

decirse que el análisis de las obras modernas también traiciona a la propia obra, aunque es también requerido por la misma. De aquí surge también la cuestión de cómo el análisis repara esta traición a la obra; y la respuesta a esta cuestión está, en mi opinión, en el hecho de que el análisis sirve para señalar lo que denomino el “problema” de una determinada composición –la paradoja o, por así decirlo, la “imposibilidad” que una obra musical aspira a hacer posible (esto es lo que sucede en la *Fantasía para violín y piano* de Schönberg: la manera en que el proceso radicalmente dinámico del proceso compositivo da lugar a una obra coordinada en sus planos, la manera en que las categorías de la composición se transforman en el equilibrio de dichos planos y, finalmente, mediante este equilibrio, la manera en que se introduce un poderoso efecto dinámico)–.<sup>15</sup> Una vez identificado el problema –casi iba a decir el “punto ciego”–, cada momento individual de la obra podrá clarificarse de forma distinta a la de los llamados “métodos reductivos” de la práctica analítica tradicional.

Pero todo lo antedicho ha de diferenciarse –y esto es algo que quisiera recalcar– del método “holístico”,<sup>16</sup> tan en boga entre los educadores. Es evidente que, en la composición musical, lo importante es el todo; pero el todo no relega los momentos individuales de la obra a la insignificancia. El todo –permitan que lo exprese en términos hegelianos– es, a su vez, la relación entre el todo y las partes, una relación en la que las partes conservan en todo momento su valor independiente. El análisis existe como investigación de las relaciones entre los momentos individuales, y no en virtud de una obtusa y conceptualmente débil prioridad del todo sobre las partes. Es más, de modo particular en la nueva música, el análisis se ocupa tanto de los momentos disociados<sup>17</sup> (la “pulsión de muerte” de la obra) –en algunas obras existen elementos que tienden a alejarse del sentido unitario para recalcar en sus elementos constituyentes–, como del proceso inverso; y son éstas las cuestiones que se han obviado en nombre del llamado “método holístico”, en el que suelen encontrarse influencias positivistas un tanto perturbadoras. Así como el análisis no debiera ya ser “análisis de elementos”, sería igualmente erróneo que redujera todos los momentos individuales y los redujera al plano indiferenciado, en aras de un concepto rígido y extremista de totalidad como punto de partida. Si tomamos el todo como punto de partida, se haría necesario, por implicación, comprender la lógica de los momentos en su individualidad –esto es, la concreción de los instantes musicales aislados–. Y, en consecuencia, si se toman como punto de partida los elementos constituyentes (que frecuentemente son contradictorios entre sí), nuestro cometido será entender cómo estos elementos dan lugar al todo.

En este sentido –es decir, en relación al todo y a la parte–, el análisis es siempre un proceso doble. Erwin Ratz –con quien estamos en deuda por sus excelentes análisis de ciertos movimientos

15. Probablemente Adorno se refiere aquí al hecho de que Schönberg compusiera la parte de violín del *op. 47* antes que la parte de piano.

16. Adorno se refiere a la psicología de la *Gestalt*, pero particularmente a la escuela de la *Gestalt* denominada “*Ganzheitspsychologie*”, la Segunda Escuela de Leipzig representada por F. Krueger. Esta escuela se caracterizaba por su derivación diluida de la *Gestalt*, que magnificaba la preeminencia del todo sobre las partes.

17. En alemán, “*Dissoziationsmomente*”.

muy complejos de las sinfonías de Mahler (el final de la *Sexta Sinfonía* y el primer movimiento de la *Novena*, por ejemplo)-<sup>18</sup> lo formuló muy bien en uno de sus trabajos: son necesarios dos tipos de análisis: aquél que va de la parte al todo -lo que inicialmente hace un oyente, le guste o no, al escuchar una obra por primera vez-, y aquél que, contando con una idea global de una obra ya conocida, determina cuáles son sus momentos individuales. Y la diferencia no sólo viene condicionada por su origen o el factor tiempo, sino también por el propio objeto -la propia estructura compositiva-, en el que estos dos estadios han de combinarse necesariamente.

Además -y esto es importante a la hora de distinguirla del "culto a la totalidad"-, la relación entre el todo y la parte no ha de entenderse como la relación entre lo que comprende y lo comprendido, sino como relación dinámica, esto es, como proceso. Ello quiere decir, por otro lado, que en música -un arte que se desarrolla en el tiempo- todos los momentos tienen la característica de ser evolutivos, algo que deviene, y, por tanto, de trascenderse a sí mismos. El sentido y el objetivo del análisis que toma el momento aislado como punto de partida no es sólo -como ocurre en la mayoría de los casos- la indicación y fijación (en casos extremos, el mero reconocimiento) de estos momentos individuales; es más bien la indicación de qué característica interna les permite impulsarse y proseguir en el discurso musical. Veamos, a modo de ejemplo, el conocido contratema que aparece en oposición al primer tema en la *Cuarta Sinfonía* de Mahler:<sup>19</sup>



Desde el principio hay que escuchar este tema teniendo en consideración la dirección que querrá tomar y adónde apunta, y la tendencia que tiene de trascenderse a sí mismo y llegar a un *si* agudo;<sup>20</sup> si uno no es capaz de sentir la tendencia direccional del propio tema dentro de un elemento formal dado, entonces la descripción de cada uno de los momentos individuales no será acertada.

Si uno analiza el tema principal del primer movimiento de la *Eroica*, veremos que existe un punto, inmediatamente después, que deja la música suspendida sobre *do #* -las fuerzas contenidas que confieren tensión a la *Grungestalt* tras los primeros compases-; esta suspensión tiene una

18. Erwin Ratz, *Zum Formproblem bei Gustav Mahler: eine Analyse des ersten Satzes der IX Symphonie*, publicado en *Musikforschung* Vol. 8 (1955); pág. 169. También *eine Analyse des Finales der VI Symphonie* (Vol. 9 [1956]; pág. 156). Véase además su obra *Gustav Mahler* (Berlín, 1957).

19. Adorno simplemente canta este tema en este punto de la conferencia. Se trata del motivo de cinco notas que aparece en clarinetes y fagotes en el c. 20 del primer movimiento de la *Cuarta Sinfonía* de Mahler.

20. El *si* al que Adorno hace referencia es el de los violoncellos (c. 94), el punto más alto del contratema; la extensión definitiva de este contratema aparece en los violoncellos en los cc. 90-101.



importancia mucho mayor que lo que llamaríamos “material” del tema: una convencional tríada mayor arpegiada que da paso a unas segundas menores (una estructura típica del clasicismo vienés).

Por otro lado, es importante prestar atención a la manera en que los motivos individuales están prefigurados por el todo, algo que suele ocurrir en Beethoven. La música de Beethoven en absoluto se compone de temas o de motivos, como el “análisis de elementos” puede pretender hacernos creer; por contra, estos temas y motivos están ya casi adaptados -anacrónicamente, he estado a punto de decir “preparados”, como cuando nos referimos al “piano preparado”- a formar parte de la idea predominante del todo. Como puede observarse fácilmente en sus bocetos, Beethoven modificaba y perfilaba constantemente sus temas y motivos hasta que éstos pudieran desempeñar correctamente su función dentro del todo. Dicha función era prioritaria en la música de Beethoven, por más que parezca que todo surge a partir del “poder motivico” de los elementos. Esta música no es meramente análoga a la lógica hegeliana, sino identificable con ella. Si bien no debería sobrevalorarse la génesis de la obra (es decir, el proceso que culmina en su existencia) ni confundirla con la dinámica interna de una composición, al menos en el caso de Beethoven, esta génesis basta para demostrar hasta qué punto la noción del todo como algo dinámicamente concebido “en sí mismo” define sus elementos, y para demostrar también que, por esta misma razón, la tarea a la que se enfrenta el análisis será, naturalmente, muy distinta de la tarea acometida por el “análisis de elementos”.

En suma, y a modo de gran generalización, pueden distinguirse dos tipos de música: 1) la que por principio va de arriba a abajo, es decir, de la totalidad al detalle; y 2) la que se ordena de abajo a arriba. El tipo de análisis a emplear vendrá determinado por el tipo de estructura que predomine en la música. Si me permiten que hable de mí mismo, les diré que fue el estudio de la música de mi maestro, Alban Berg, lo que me hizo ver la necesidad de importantes modificaciones en el concepto de análisis. Los análisis de Berg que escribí hace unos treinta años, justo después de su muerte, eran análisis de tipo tradicional que trataban de descomponer el todo en “células germinales”<sup>21</sup> lo más pequeñas posible, para explicar luego cómo la música surgía a partir de ellas.<sup>22</sup> Y no cabe duda de que el propio Berg hubiera dado su aprobación a este tipo de análisis, si hemos de atender a su forma de entender el término “células germinales”. Sin embargo, la preparación del libro durante el año pasado [1968], y al emprender el estudio del compositor con intensidad renovada, observé algo que, por supuesto, ya había vislumbrado durante mucho tiempo: la música de Berg no es un “algo”<sup>23</sup> que se forma a sí mismo -por así decirlo-, a partir de la “nada”<sup>24</sup> de los elementos constituyentes más pequeños e indiferenciados; sólo lo parece a primera vista. Realmente, se expresa más en una

21. En alemán, “*Keimzellen*”.

22. Véase nt. 7.

23. En alemán, “*Ein Etwas*”.

24. En alemán, “*Ein Nichts*”.

especie de disolución permanente que en la consecución de una “síntesis” –un término que en nuestros días apenas se atrevería a emplear una persona sensata-. Así, no sólo parte la música de Berg de sus elementos más pequeños para someterlos a una especie de “fisión nuclear”, sino que el propio carácter de su música es el de una permanente reabsorción de sí misma.<sup>25</sup> Su devenir –en cualquier caso, el lugar donde cristaliza su idea en la forma más pura- es su propia negación. Esto significa que determinar la fibra interna de la música requiere algo bien distinto del tradicional “método motívico-temático” –me gustaría hacer constar aquí que fue en el libro sobre Berg donde verdaderamente tomé conciencia de esta necesidad. Sin embargo, en absoluto me preció de haber satisfecho esta demanda, y la crítica del análisis que aquí he realizado de un modo genérico puede extrapolarse sin reservas a una crítica de los numerosos análisis que yo mismo he llevado a cabo.

El análisis, por tanto, no es sino el hallazgo del modo en que la idea estructural específica de una pieza musical llega a materializarse; y un concepto tal del análisis tendría que recrearse con cada obra que se estudie. Sin embargo, no quisiera detenerme en esta demanda de singularidad o individuación absoluta de un análisis. También tiene el análisis su momento de lo “Universal”, lo “General”<sup>26</sup> –y esto tiene que ver con el hecho de que la música ciertamente es, en esencia, un lenguaje-; precisamente en las obras concretas es donde debemos buscar este momento de “Universalidad”. Podría intentar resumir o codificar esta universalidad en los términos de lo que una vez denominé “teoría material de la forma en la música”: es decir, la definición concreta de categorías como *enunciación*, *continuación*, *contraste*, *disolución*, *sucesión*, *desarrollo*, *recurrencia*, *recurrencia modificada*, y como quiera que estas categorías se designen.<sup>27</sup> Hasta el momento no se ha comenzado siquiera a esbozar un método basado en la “teoría material de la forma” (opuesta al tipo arquitectónico-esquemático de teoría). Este tipo de teorías dialécticas son más importantes que el conocimiento de las formas tradicionales como tales, a pesar de haber surgido naturalmente de estas formas y poder encontrarse siempre en ellas. Si se pudiera materializar fielmente la concepción del análisis que tengo en mente –una concepción acorde con la audición estructural-, de ella emergería entonces necesariamente algo como la “teoría material de la forma musical”. No sería una teoría fija e inmutable; no sería una teoría que se hubiera logrado “de una vez por todas”, sino que se autodefiniría históricamente, de acuerdo con el estado del material compositivo y las fuerzas dinámicas de la composición musical.

La crisis actual en el mundo de la composición –y con esto quisiera concluir- es asimismo una crisis en el ámbito del análisis. Ha sido mi intención explicarles el porqué. Quizá no sea del todo exagerado afirmar que todos los análisis actuales –sean de obras tradicionales o de la música más

25. En alemán, “*permanent Selbstzurücknahme*”.

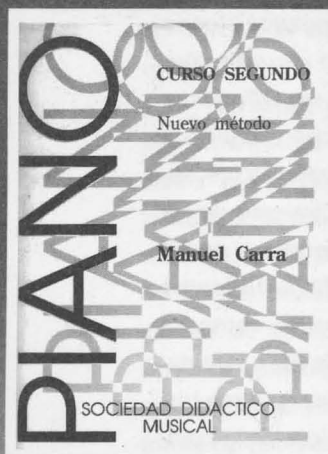
26. En alemán, “*des Allgemeinen*”.

27. Por este orden, los términos en alemán que emplea Adorno son: “*Setzung*”, “*Fortsetzung*”, “*Kontrast*”, “*Auflösung*”, “*Reibung*”, “*Entwicklung*”, “*Wiederkehr*”, y “*modifizierter Wiederkehr*”.

reciente- han quedado atrás con respecto al nivel de la conciencia musical contemporánea en el campo de la composición. Si somos capaces de situar el análisis en este nivel sin caer en la vacua compilación de hechos musicales, entonces el análisis se hallará en condiciones de reaccionar y ejercer, a su vez, una influencia sobre la composición, teniendo además un efecto crítico sobre la misma. ■

Traducción: **Ramón Silles**

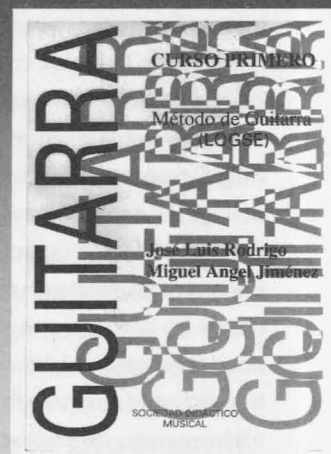
La segunda parte del presente monográfico sobre análisis musical se publicará en el número 15 de Quodlibet (octubre de 1999).



**PIANO**  
Manuel Carra  
(cursos I y II)



**EL LENGUAJE  
DE LA MÚSICA**  
Ana M<sup>a</sup> Navarrete Porta  
Manuel Moreno Buendía  
(cursos 1-2-3 y 4)



**GUITARRA**  
José Luis Rodrigo  
Miguel Ángel Jiménez

**Nuevos textos realizados de acuerdo con los  
contenidos y objetivos de la LOGSE**

Sociedad Didáctica Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID  
☎/FAX 5416280

