

EL ANÁLISIS MUSICAL: entre el formalismo y la hermenéutica

por María Nagore¹ | Universidad Complutense de Madrid²

Resumen

Ante la difuminación del concepto y/o contenido del análisis musical en algunas tendencias actuales, se propone un replanteamiento de su estatus, poniendo el acento en su carácter práctico en los aspectos interdisciplinarios y en la necesidad de un equilibrio entre "texto" y "contexto" en la práctica analítica.

Hay quien afirma que el análisis musical está en crisis³. Sin embargo, aparentemente experimenta un auge sin precedentes: no hay más que comprobar el gran número de revistas especializadas dedicadas al tema, a las que habría que añadir las centradas en otros aspectos, pero con un espacio importante dedicado al trabajo analítico, la abundante bibliografía, incrementada cada año, los congresos, simposios, encuentros... Pero a nadie se le oculta que en toda esta exuberancia hay un elemento de alarma: la gran cantidad de escritos acerca del análisis, planteando y replanteando su estatus, límites, objetivos... Esto es un indicio de que lo que está en crisis, más que la práctica analítica, es la propia concepción del análisis. Estas líneas contribuirán a engrosar ese gran apartado de la metateoría, de un modo quizá poco práctico, pero necesario como reflexión que debe acompañar el trabajo de investigación y enseñanza musicológica que tenemos entre manos.

Cuestiones conceptuales

El análisis musical es una disciplina relativamente reciente⁴ que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizá a difuminar su concepto y/o su contenido. Ian **Bent** definía hace poco más de veinte años el análisis musical como *"la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral"* (Bent 1980: 340).

En esta definición puede sorprender hoy el establecimiento de la "estructura musical"⁵ como objeto del análisis, ya que remite a una concepción estructuralista *hoy en parte superada*. Sin

¹ **María Nagore Ferrer**: Licenciada en Geografía e Historia y Profesora Titulada de Piano, se especializa en Musicología en la Universidad de París IV - Sorbonne, doctorándose en 1993 en la Universidad de Valladolid. Desde 1994 ha impartido clases en la especialidad de Historia y Ciencias de la Música en las Universidades de Valladolid, Salamanca y Complutense de Madrid, de la que es actualmente profesora titular. Su área de investigación es la música española de los siglos XIX y XX. Entre sus publicaciones destaca el libro "La revolución coral" (Madrid: ICCMU, 2001). Ha publicado además artículos en libros y revistas especializados. También ha llevado a cabo diversas actividades de coordinación de proyectos y cursos nacionales e internacionales y ha impartido conferencias y cursos en España y otros países europeos y americanos.

² Fuente: Revista **Músicas al Sur** - Número 1 - Enero 2004. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

³ Cf. por ejemplo los recientes escritos de Christian Martin Schmidt ("Music Analysis: not Universal, not Almighty, but Indispensable") o Anthony Pople ("Analysis: Past, Present and Future"), en Music Analysis, 21 / Special Issue (2002), pp. 23 y 17.

⁴ Cf. la historia y evolución de esta disciplina en la obra de Ian Bent y William Drabkin: Analysis, UK: The Macmillan Press, 1987.

⁵ El término **estructura** significa "distribución y orden de las partes de un edificio, del cuerpo o de otra obra de ingenio, como poema, historia, etc." **Estructuralismo**, por su parte, es la "teoría y método científico que considera un conjunto de datos como una estructura o sistema de interrelaciones" (Diccionario de la Lengua Española, 21 edición, Madrid, 1992).

embargo, a pesar de las asociaciones que la palabra "estructura" puede evocar en nuestra mente, Bent se esfuerza por ampliar ese concepto. En concreto, al establecer como actividad central del análisis la **comparación**, método que permite *determinar los elementos estructurales y descubrir sus funciones*, afirma que se trata de un rasgo común a todos los tipos de análisis musical - estilístico, formal, funcional, derivado de la teoría de la recepción, schenkeriano, semiológico, etc.: una unidad concreta es comparada con otra unidad, ya sea una obra concreta, la comparación entre dos obras, o entre una obra dada y un "modelo" abstracto como la forma sonata o un estilo identificado como tal.

A pesar de todo, esta definición nos resulta hoy insuficiente o parcial, puesto que remite a un concepto de análisis concebido como "disección" y determinación de los elementos de un todo, así como sus relaciones y funciones⁶, es decir, es una concepción vinculada a los procedimientos empíricos y formalizados propios de las ciencias. El empleo del término "unidad" es en mi opinión una consecuencia de esa concepción. De hecho, para Bent el proyecto inicial del análisis es de naturaleza empírica. Su punto de partida es fenomenológico, ya que no busca necesariamente establecer relaciones con factores externos. Responde a la pregunta "¿Cómo funciona esto?".

Anthony **Pople**, al abordar esta definición en su revisión del artículo "Analysis" del propio Bent en la última edición del New Grove Dictionary, afirma que la pregunta inicial "¿Qué es esto?" o "¿Cómo funciona esto?" anticipa otras: "¿Qué significa esto?", "¿Qué es esto para mí? (o para ti, o para nosotros). De este modo se abre el concepto de obra musical a las dimensiones *semántica, psicológica y perceptiva*, y el objeto del análisis pasa de ser algo estático a convertirse en algo cambiante y fluido (Pople 2001: 18-19).

El propio Bent reconocía que la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: *no es un objeto tangible y medible*. Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que ésta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. No existe ninguna convención entre analistas según la cual uno de estos sujetos sería más "correcto" que los otros.

A esta *pluralidad de sujetos del análisis* señalada por Bent habría que añadir hoy alguno más, como el significado externo de una obra musical o su contexto, cultivados por diversas orientaciones de la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica.

Diversidad del objeto del análisis musical: del "texto" al "contexto"

Si consideramos el trabajo analítico desde una perspectiva amplia (*el examen, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada*, en este caso la música), el principal problema que encontramos es la indeterminación de su propio objeto: la "música" o la "obra musical", concepto problemático, ambiguo y hoy en entredicho. La multiplicidad de puntos de vista respecto a este concepto provoca una multiplicidad de planteamientos analíticos. Algunos de ellos podrían ser los siguientes:

1. Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como "artefacto" o "texto", habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de

⁶ La primera acepción de la voz "análisis" en el Diccionario de la Lengua Española es precisamente ésta: "Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos". Pero a ésta se añaden otras acepciones, la más amplia de ellas: "Examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual". Y además: "Resultado de este examen".

la música de tradición oral). Esta es la concepción de algunos planteamientos formalistas y estructuralistas. El trabajo analítico que deriva de esta concepción es la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen esa obra, sus combinaciones y funciones. Los procedimientos habituales empleados son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, recuento de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación... Aquí encuadraríamos los **diversos tipos de análisis formal y funcional**, el **schenkeriano**, la **set-theory o teoría de conjuntos aplicada al análisis musical**, el **análisis paradigmático** y otros **tipos de análisis semiológico**, así como de **análisis del estilo musical**. El "significado" de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consistiría en desvelar esa coherencia. Esta concepción ha sido predominante en el siglo XX y todavía hoy continúa teniendo mucha fuerza.

2. La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) "artefacto" o "texto", sino "proceso" y "ente histórico". El análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual. En esta línea se encuadrarían la **teoría y análisis de la recepción**, así como el análisis practicado por otras corrientes de **tipo hermenéutico** – como la *new musicology* – o los diversos **análisis de la interpretación**. El significado de la obra derivaría de la materialización histórica de su devenir, que la "construye" de alguna manera⁷. Mientras esté viva a través de la interpretación y la recepción no está totalmente completa, y el trabajo analítico consistiría en desvelar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, o simplemente una "práctica cultural".
3. La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no "suena") en el modo como es percibida: a través, por tanto, de los mecanismos psicológicos de la percepción o escucha, que son el objeto del análisis. En esta línea estarían los análisis encuadrados en los **estudios cognitivos** o el **análisis fenomenológico**.

Estas concepciones, sin embargo, no son excluyentes sino complementarias. Aunque sigan aplicándose hoy día métodos analíticos rigurosos y formalizados, como el análisis schenkeriano y neo-schenkeriano o los análisis formalistas (desde el tradicional a los estructurales, la set-theory, etc.), nadie puede prescindir ya de otros aspectos inherentes a la obra musical. De hecho, abundan hoy los métodos de análisis o las prácticas analíticas que intentan abordar el estudio de la música desde diversas perspectivas complementarias. En líneas generales, se podría decir que – al menos desde un punto de vista teórico – *existe un rechazo bastante generalizado hacia la concepción "positivista" de la obra musical como algo autónomo y cerrado, tendiendo a considerar la música como "proceso"*.

En concreto, los años ochenta y noventa del siglo XX se han caracterizado en líneas generales por un *rechazo del "dogmatismo" y formalismo propios de la etapa estructuralista*, buscando una apertura a través de las teorías *psicológicas*, la *semántica*, la *hermenéutica*, la *teoría de la recepción*, las corrientes que ponen el acento en la percepción o la interpretación. Es

⁷ Roman Ingarden define la "obra musical" como un objeto "puramente intencional", cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por lo tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un "correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país determinado y en un tiempo determinado" (Ingarden 1989).

significativa, en este sentido, la interpretación realizada por John Rink de la historia del análisis de las Baladas de Chopin, aplicando el sistema hegeliano:

Los dos últimos decenios han visto surgir una tercera fase en la concepción analítica de las Ballades, que llega tras los estudios subjetivos de finales del siglo XIX y los ostensiblemente más objetivos y estructuralistas de este siglo. En efecto, los análisis recientes constituyen una síntesis dialéctica de las épocas precedentes, en la que la emoción y la significación no son definidas únicamente según un contenido poético o según una lógica musical que se considera innata y autónoma, sino según una hermenéutica relativamente rigurosa, cuyas bases teóricas alían el fenómeno musical a efectos expresivos particulares (Rink 1992: 65-66).

También **Nattiez** afirmaba en 1986, refiriéndose a la semiología musical, que en su evolución había seguido el movimiento general de las ciencias humanas: en un principio preocupada por las estructuras, después las sobrepasa por el lado *poiético* y *estético*, así como la lingüística ha evolucionado de la fonología a la semántica para caer en el pragmatismo; y de la misma manera que han fracasado las exigencias formalistas puras y duras – J. P. Aron habla de “era de la glaciación” (1984) –, se va hacia un nuevo equilibrio entre lo formal y la hermenéutica (Nattiez 1986). El propio Nattiez, en una obra más reciente, rechaza la idea de un único análisis verdadero (1990).

En la misma línea, numerosos trabajos analíticos utilizan métodos y procedimientos diversificados para abordar el estudio de una obra o un corpus musical con vistas a comprenderlos desde distintos ángulos, con la certeza de que “cada interpretación ilumina un aspecto particular [...] pero ninguno tiene el monopolio de la verdad” (**Cook** 1987).

Así, Kofi **Agawu** aborda el estudio de la música del Clasicismo desde una perspectiva semiológica neoestructural uniendo teoría, análisis formal y schenkeriano, el concepto semiótico de *tópico*, el análisis estilístico de **Rosen**, sin olvidar el aspecto de la percepción, que no es estática, ya que “así como la tarea central del compositor es llegar a su audiencia, el problema central del análisis es descubrir las dimensiones de este proceso comunicativo” (Agawu 1991).

Lawrence **Ferrara**, por su parte, va más allá elaborando un programa de *análisis ecléctico*⁸ en el que utiliza los métodos que él denomina *fenomenológicos* (que describen el sonido-en-el-tiempo), *convencionales* (que describen la forma musical o sintaxis) y *hermenéuticos* (que describen los significados referenciales). Su finalidad es “comprender mejor la interacción dinámica entre los variados niveles de significación musical y proponer un sistema a través del cual se puedan explicar sistemáticamente esos niveles individualmente y en su interacción con cada uno de los otros”, ya que cada una de esas aproximaciones analíticas pone el acento en una dimensión aislada de la significación musical a expensas de las demás (Ferrara 1991).

Una de las últimas consecuencias de la extensión y diversificación del objeto del análisis musical es el creciente interés por el contexto, pero no en tanto algo presente en la obra como condición de su existencia, sino como lo que explica o constituye la propia música⁹. Jim **Samson** ha afirmado, en este sentido, que el análisis “puede enfrentarse con el contexto, absorberlo o ser absorbido por él” (Samson 1999: 50-51). La vuelta de tuerca en este ejercicio epistemológico es la equiparación de la práctica analítica con sus resultados: el análisis como interpretación, como

⁸ Podríamos definirlo como un “*eclecticismo sistematizado*”, ya que elabora un plan de diez etapas rigurosas y ordenadas, terminando con una metacrítica. En cualquier caso, su sistema está muy dominado por los postulados de la *fenomenología*, que explica muy detalladamente a lo largo de la obra.

⁹ Lawrence **Kramer**, uno de los representantes de la New Musicology, afirma que “desde una perspectiva postmodernista, la música tal como la musicología la ha concebido, simplemente no existe” (Kramer 1995).

una más de las formas de la práctica musical que se dan en la sociedad actual¹⁰. La raíz de algunas de estas concepciones puede estar, como ha señalado Gianfranco **Vinay**, en la disolución de la objetividad de la obra y de la subjetividad de su autor en la performance, que es uno de los principios centrales del postmodernismo artístico y musical. La interpretación tiene una función actualizante, remodernizadora y necesaria, porque "la música es sonido y existe en el momento en que suena; y en ese momento no puede existir a menos que se interprete". Este principio, absolutizado, intenta restar valor a la construcción sonora y a la dimensión propiamente compositiva de la "música culta", que se convierte en un simple soporte para la interpretación, sobre el modelo de los géneros límites entre escritura y oralidad. El texto sirve justamente para ser deconstruido, para desposeer al autor a favor del intérprete (Vinay 2001).

Deberíamos preguntarnos, ante tal diversidad de concepciones, dónde queda el estatus del análisis musical

El problemático estatus del análisis musical

Si Schenker consideraba el análisis musical como un arte y los analistas de mediados del siglo XX como una ciencia, actualmente el problema consiste en definir sus objetivos.

En el siglo XX – *que podría ser considerado como el siglo del análisis musical* –, el análisis cambia de estatus: pasa de ser considerado una herramienta al servicio de la teoría, la composición o la biografía, al rango de disciplina autónoma, de la mano de varias grandes teorías. El organicismo y formalismo decimonónicos, unidos a la *gestalt-psicología*, conducen en la primera mitad del siglo XX a la búsqueda de la unidad y la coherencia, a través de teorías analíticas centradas en el *tematismo* (evolución de las teorías fraseológicas melódico-rítmicas), de la mano de autores como **Schoenberg** o **Réti**, o de la armonía, cuya propuesta más radical corresponde a **Schenker**.

A partir de los años cincuenta emerge con fuerza el **estructuralismo**, que conduce a teorías rigurosas muy formalizadas aplicadas al análisis musical, como la semiología estructural¹¹, las gramáticas generativas, la teoría matemática de los conjuntos, la estadística o la informática. Según Jean **Molino**, el verdadero hito en la historia del análisis musical se sitúa precisamente a mediados del siglo XX, momento en el que algunas nuevas condiciones conducen al "triunfo del análisis" (Molino 1995: 37). Algunas de estas condiciones son las siguientes:

- La multiplicación de instituciones y especialistas, tanto en el ámbito de la etnomusicología como en el del análisis musical, que propician la creación de un "**mercado**" de teorías que favorece la renovación incesante de los métodos;
- la voluntad de hacer **más científicas** las "humanidades" utilizando sistemas más explícitos y formales;
- la aspiración de **idear teorías unitarias, capaces de explicar una obra a partir de un principio de organización única**, como es el caso de Schenker – es

¹⁰ Cf. a este respecto las obras de Nicholas Cook (1990) o Craig Ayrey y Mark Everist (1996). Para Cook el trabajo analítico o teórico no es científico, es una práctica cultural, parte intrínseca de la cultura musical. Para Ayrey, el análisis se podría considerar una práctica interpretativa.

¹¹ Nicolas Ruwet, uno de los defensores de la semiología estructuralista aplicada al análisis musical, afirmaba en 1972: "los lingüistas, estructuralistas y generativistas, nos han enseñado que el estudio interno de un sistema es anterior al de sus condiciones psicológicas y fisiológicas. El análisis, suficientemente trabajado, de un fragmento, de una obra, de un conjunto de obras, de un estilo, etc., debería permitir deducir estructuras musicales que serían homólogas de otras estructuras; sólo en esta relación de "homología" se desvela el "sentido" de una obra musical" (Ruwet 1972).

significativo señalar que el éxito de Schenker se produjo después de la Segunda Guerra mundial, en la atmósfera de un estructuralismo generalizado, especialmente en las elaboraciones neoschenkerianas que se dan en los Estados Unidos;

- la necesidad de integrar en la enseñanza y en la investigación las nuevas músicas: *atonal, serial, popular, extraeuropea*.

Estas condiciones van a provocar una cantidad prodigiosa de escritos analíticos y una enorme variedad de tendencias, la mayoría de ellas caracterizadas por la búsqueda de una rigurosa formalización, típica de la época estructuralista. *El análisis musical aspira al rango de ciencia*.

Sin embargo, a partir de los años ochenta se produce un rechazo bastante generalizado al "cientifismo" propio de gran parte de las prácticas analíticas, consideradas como un producto de un "positivismo" y "formalismo" trasnochados¹². Para escapar a ese formalismo hay que abrir la obra musical a elementos externos a la obra misma: *el significado, la expresión, la interpretación, el contexto cultural*. Las nuevas perspectivas de acercamiento analítico a la obra musical no son "autosuficientes", tienen múltiples conexiones con otras disciplinas como la historia, la filosofía, la antropología, la psicología, la neurología, las ciencias cognitivas. Esta es la razón de que **Molino** afirmara en 1995 que la era del análisis musical había terminado: "*no puede existir una epistemología del análisis, porque el análisis no quiere decir nada preciso, ya que por análisis se entiende cualquier método cuyo objeto de estudio es la música. Todo es entonces cuestión de vocabulario y de convención: se puede reservar el término de análisis al estudio de una obra individual o generalizar su sentido. No existe el análisis musical en sí, definible de manera sencilla y clara por sus objetivos y métodos, sino una extraordinaria variedad de prácticas analíticas*" (Molino, 1995: 112-118).

La opinión de Molino es muy reveladora de la situación del análisis musical en la actualidad. La diversificación del objeto del análisis y la enorme variedad y complejidad de técnicas analíticas han conducido a relativizar y difuminar su estatus y sus objetivos, que se confunden con los de la historia, la estética, la psicología o la sociología. La últimas derivaciones de la *semiótica musical* van por la vía de la semántica, la narratología y los estudios cognitivos¹³. Otra importante corriente analítica, relacionada igualmente con la lingüística en su origen, aunque también con la hermenéutica y la fenomenología, es la *teoría de la recepción*, que vincula estrechamente el análisis con la historia de la música, siguiendo una tendencia dominante en los últimos tiempos. Esta teoría surge de hecho como reacción ante la "pérdida de la historia" provocada por las tendencias estructuralistas. Uno de sus máximos representantes en el ámbito musical ha sido Carl **Dahlhaus**. La teoría de la recepción, poniendo en primer plano el acto de la escucha en la constitución del sentido de la obra de arte, responde a la necesidad de la recuperación de la dimensión de la experiencia estética (Borio y Garda 1989).

Otras corrientes analíticas, menos difundidas, se basan más directamente en la fenomenología, o en la denominada "actitud fenomenológica" – sobre todo en su vertiente husserliana – como una "*ciencia de la experiencia*" que se ocupa del contacto entre objeto y conciencia: estudia así la percepción dirigida hacia los objetos ("intencionalidad") y se dedica a describir la estructura de

¹² Algunos autores han señalado la influencia de la obra de Joseph Kerman *Contemplating Music* (Cambridge, 1985), cuyos negativos conceptos de "positivismo" y "formalismo" contribuyeron al rechazo generalizado de estas realidades.

¹³ La semiótica musical ha dado un paso de gigante desde los años de la semiología estructuralista de Ruwet (1972) o Nattiez (1975). El estudio de la "significación", por la vía de la semántica musical o de los estudios cognitivos, está siendo desarrollado en la actualidad con mucha fortuna, tanto en América como en Europa (cf. Rubén López Cano: *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual*, <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html>, 2001).

esta percepción. El objeto de estudio musical, desde esta perspectiva, no será la partitura¹⁴, sino la experiencia de la música en la conciencia del oyente, que se podría traducir en sonido-en-el-tiempo (Ferrara 1991) o en "tiempo, espacio, movimiento y feeling" (Clifton 1983). La perspectiva fenomenológica abre el análisis a parámetros dejados de lado en los métodos tradicionales, como el factor temporal o el espacial considerados desde el punto de vista de la percepción. Sin embargo, frente a la pretensión de objetividad de los análisis formalizados, la descripción fenomenológica se basa en la experiencia subjetiva del perceptor, algo que puede plantear problemas de cara a su solidez como método.

Más conexiones con la ciencia tiene el análisis perceptivo, un campo muy trabajado en la actualidad desde la vertiente de la psicología cognitiva¹⁵. Las propuestas más extremas han venido de la mano de la denominada *New Musicology*, si es que pueden considerarse propuestas a sus postulados. Agawu ha señalado que, siendo un movimiento anti-formalista, la *new musicology* es incompatible con una práctica – el análisis musical – asociada al formalismo y a la teoría (Agawu 1997: 301). Efectivamente, la disolución del estatus del análisis musical es evidente en los escritos de dicha corriente. Rechazando los conceptos tradicionales de subjetividad y objetividad y la autonomía de la obra musical, y defendiendo la relatividad del conocimiento, incluso del propio conocimiento, la práctica analítica deconstructiva que acompaña profusamente los escritos de la *new musicology* o el *new criticism* (cf. especialmente las obras de **Kramer** 1990, 1995 y 2001 y **McClary** 1991) es un pretexto para fundamentar un discurso hermenéutico que es pura interpretación subjetiva.¹⁶

Ante esta difuminación, tanto de la historia como del análisis, Leo **Treidler** ha advertido con acierto que *"si no aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla a un símbolo y hacerla transparente para el significado (extramusical) cuya explicación se convertirá en el último propósito del estudio musical; es decir, corremos el riesgo de que desaparezca como objeto estético una vez haya cubierto su papel de significación"* (Treidler 1999: 376).

Pluralismo e interdisciplinariedad: el análisis como herramienta

Vivimos en una época *antidogmática*, plural y ecléctica, y éste es el carácter de las prácticas analíticas actuales vistas en su conjunto. Basta repasar los artículos de las revistas especializadas, los temas de las ponencias de los congresos dedicados al análisis en los últimos años, para detectar las orientaciones dominantes: a pesar de la aparente fuerza – quizá la fuerza de lo novedoso – de algunas teorías, continuamos encontrando una gran abundancia de acercamientos

¹⁴ Según **Clifton**, los sonidos, las técnicas compositivas, la notación son aspectos muy importantes de la música, pero no son la música. La actitud fenomenológica puede describir la música de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencionalmente notada, los cuales, por esta razón, levantan la sospecha de que es la notación más que la música lo que ha sido analizado. La música no es únicamente un conjunto de vibraciones físicas relacionadas con su interpretación, sino un *"significado constituido por la existencia humana"* (Clifton 1983).

¹⁵ Aportaciones fundamentales son las de Imberty (1979) o Sloboda (1993), además de los trabajos de la Unité de recherche en psychologie de la musique de la Universidad de Liège (cf. Deliège y McAdams 1989), la ESCOM (European Society for the Cognitive Study of Music), así como las aportaciones de diversas revistas dedicadas a los problemas de los procesos cognitivos en música: *Music Perception*, *Psychomusicology*, *Journal of Research in Music Education*, *Psychology of Music*...

¹⁶ Puede parecer paradójico que autores como Kramer o McClary recurran a prácticas analíticas de tipo "tradicional" para apoyar su discurso, pero esto forma parte de los procedimientos de deconstrucción típicos del pensamiento postmoderno. Así, cuando Kramer analiza las oposiciones de tonalidades y temas en el Carnaval de Schumann, no lo hace para explicar o comprender esta obra, sino para llevar a cabo una interpretación de los problemas de género en la sociedad europea del siglo XIX (Kramer 2001: 100-132).

formales y estructurales a la música, incluso a las obras y compositores "canónicos"¹⁷. Se dedica además un amplio espacio al análisis interpretativo, a los diversos niveles de análisis de la recepción, a los acercamientos psicológicos y perceptivos.

Pero lo que quizá destaque más como postura generalizada en el acercamiento a la obra musical es el carácter integrador de las diversas disciplinas cuyo objeto de estudio es la música. Hoy en día *están superados tanto el análisis musical como la historia de la música de sesgo positivista*. Con la caída del estructuralismo ambas disciplinas se han acercado progresivamente. Los historiadores de la música no pueden prescindir del análisis de la partitura, de los tratados teóricos o del comentario de textos, así como los teóricos o analistas cada vez abogan más por la necesidad de no olvidar la historia en su disciplina, en su búsqueda de claves contextuales y estilísticas.

Palisca, en su artículo "Theory" del *New Grove Dictionary* afirmaba que *"existe actualmente la tendencia a reconocer que la teoría musical"¹⁸ no puede dar la espalda a las consideraciones históricas, ya que el análisis de la estructura divorciado de los contextos estilístico, histórico y sociológico falsifica la música que intenta describir. Sólo un ataque multidimensional y plural del objeto musical puede revelar su verdadera naturaleza"* (Palisca 1980: 760). Bent, por su parte, señala la mutua dependencia entre la historia y el análisis musical: ambas disciplinas comparten una total comunidad de objetivos y sus métodos de trabajo son absolutamente complementarios (Bent 1987).

Más recientemente, en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en 1992, Kofi **Agawu** presentaba una ponencia sobre el pluralismo metodológico en el análisis musical (Agawu 1993), y Laurence **Dreyfus** mostraba la inevitabilidad de las consideraciones históricas en cualquier análisis, incluso "inmanente" (Dreyfus 1993). Ya en el terreno práctico, un analista como Leonard B. **Meyer**, por ejemplo, ha ampliado recientemente su método de "análisis crítico" – *dirigido a descubrir los principios que rigen los estilos y las estructuras musicales según las ideas de "expectativa" e "implicación"* – elaborando una interpretación más amplia en la que conjuga historia, teoría y análisis (Meyer 1996). También **Nattiez** ha abogado por una aproximación – necesaria – entre historia y análisis. Según él, el análisis es una construcción y una representación de los datos musicales estudiados. Su objetivo es facilitar su comprensión. Esto es válido para cualquier discurso sobre la música, sea "arqueológico" o no. El problema es saber si esas representaciones analíticas o discursivas nos dan una imagen válida o verídica del modo como funcionan las obras musicales (Nattiez 2001).

Quizá algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios. Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de

¹⁷ A pesar del rechazo del canon por parte de la new musicology, fruto de su repudio del concepto de obra autónoma, texto, autoridad, monumento (cf. Bergeron y Bohlman 1992 o Weber 1999), siguen proliferando las investigaciones sobre autores como Beethoven – quizás el paradigma de autor canónico –, Brahms, Schoenberg, etc.

¹⁸ En relación con la expresión "teoría musical" debemos tener en cuenta las divergencias entre Europa y los Estados Unidos. En el curso de una reciente discusión (2001) en un foro sobre análisis por internet, Charles Rosen manifestaba la profunda escisión existente entre "teóricos" e "historiadores" en las universidades norteamericanas. Parece que en algunos contextos la expresión americana "theory" equivaldría a nuestro "análisis", y a la luz de los debates se constata que los musicólogos europeos han evitado caer en esa escisión, uniendo en su tarea historia, teoría y análisis.

"explicar" su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado.

En esta línea, el auténtico test que se debe plantear al análisis musical, o a un procedimiento analítico concreto, no es si funciona desde un punto de vista teórico o tiene carácter o no de ciencia, sino si responde a sus objetivos, si sus resultados son válidos. Contestar a esta pregunta supone situarse en una perspectiva práctica: la cuestión básica que cualquier investigador debe plantearse es qué finalidad tiene su análisis, qué pretende, hacia dónde quiere llegar: "comprender" la obra, explicar cómo funciona, interpretarla, intentar dar razón de qué experimenta cuando la escucha, cómo la ha concebido el compositor, etc. De estas preguntas debería deducir el método. Sigue teniendo, en este sentido, plena validez la afirmación de Cook de que *"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. 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"* (Cook 1987).

Hacia una conciliación entre formalismo y hermenéutica

Hoy parece que todo el mundo está de acuerdo en que no existe un análisis que "agote" el significado de la obra musical, que sea el único válido. Cada perspectiva analítica contribuye a enriquecer la comprensión de la música.

Lo que no podemos admitir es la imposibilidad de acceder a un conocimiento válido de la obra musical, la negación de un cierto estatus autónomo de la música como *objeto*, lo que anularía totalmente cualquier esfuerzo de explicación, análisis e interpretación, que constituyen la base tanto de la enseñanza como de la investigación. En este sentido, estamos de acuerdo con la apreciación de Treitler: *debemos aceptar el estatus autónomo provisional de la obra musical*. Si no lo hacemos, nuestro acercamiento a la música nunca podrá ser analítico, ya que el análisis, según la definición que hemos apuntado más arriba, *es el examen detallado que se hace de una obra, un escrito o cualquier realidad susceptible de estudio intelectual, así como el resultado de ese examen*. Es decir, se trata de una *práctica* que presupone una *realidad* susceptible de ser examinada y explicada. Esa realidad no es, o no debería serlo, la partitura o cualquier otra representación gráfica de la música (por ejemplo, un sonograma o un espectrograma), que no es más que una forma simbólica de representación del *proceso sonoro*. El análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura¹⁹. En este sentido, el acercamiento a algunos procedimientos analíticos de la etnomusicología por parte de la musicología histórica puede dar muy buenos resultados²⁰. Sin embargo, es difícil prescindir de la representación gráfica en el trabajo analítico. Nuestra capacidad de análisis auditivo es mucho menor que la de análisis visual, algo que no es probable que cambie, teniendo en cuenta la cultura de la imagen en la que estamos inmersos. En cualquier caso, no debemos perder de vista el valor relativo y simbólico de la notación o la representación gráfica.

¹⁹ Una experiencia muy reveladora, en este sentido, fue la comparación práctica – realizada con un grupo de alumnos de musicología – entre el análisis de *Syrinx*, de Debussy, según el método paradigmático aplicado por Nattiez y según el análisis perceptivo de Irene *Deliège* (1987). El segundo resulta mucho más enriquecedor para la comprensión de la obra.

²⁰ El análisis de las músicas de tradición oral no puede obviar las variables interpretativas, algo que ha sido descuidado tradicionalmente en las músicas "escritas", en las que la partitura ha sido constituida como objeto del análisis.

Al conllevar el análisis la "comprensión" y "explicación" de una obra musical, o de un conjunto de obras, la práctica analítica no puede prescindir de los aspectos formales y estructurales, que siempre formarán parte del análisis, siquiera en una fase inicial²¹. Sin embargo, no podemos ya prescindir de la noción de "obra musical" como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal. No podemos olvidar, en suma, el aspecto perceptivo, la dimensión espacio-temporal o las cuestiones interpretativas. Esta es la razón de que la práctica analítica como tal tienda cada vez más, si realmente quiere dar cuenta de una obra de la forma más completa posible, a recurrir a la historia, la teoría musical, la sociología, la estética..., lo mismo que estas disciplinas deben recurrir al análisis musical. Bent reconocía, en este sentido, la dificultad de definir los límites del análisis, debido a sus estrechas relaciones con la percepción musical, la estética musical, la teoría de la composición, la historia de la música, la crítica o la interpretación (Bent 1987). Aunque el análisis se aplique a una obra musical concreta, no puede nunca desvincularse de su carácter temporal o histórico, por lo tanto, explícita o implícitamente siempre está relacionado con otras realidades que contribuyen a dar sentido a ese análisis.

Esto no significa, sin embargo, que la actividad analítica sea una actividad hermenéutica. Tras el sistema analítico de tipo hermenéutico desarrollado por Kretzschmar²², muy criticado por Schenker, y el sistema descriptivo antiformalista de Tovey, denostado en la época del estructuralismo, las aproximaciones hermenéuticas por parte del análisis musical han sido escasas hasta época reciente. En los años setenta la aproximación analítica de Tovey fue revalorizada por algunas figuras aisladas como Joseph **Kerman**, que propugnaba una musicología que reuniera la objetividad del historiador y la experiencia personal del crítico, o Charles **Rosen**. También **Dahlhaus** llevó a cabo una clasificación del análisis musical propiamente dicho en tres categorías: "análisis formal", "interpretación energética" y "análisis gestaltista", a las que añadió una cuarta: la "hermenéutica", como interpretación de la música en términos de estados emocionales y significaciones externas.

Ciertamente, la consideración de la obra como "texto" abrió pronto el camino a la investigación sobre el "significado". Como afirmaba **Tarasti** en la exposición de su teoría semiótica basada en la *narratología greimasiana*, el problema crucial en toda investigación músico-semiótica es cómo conectar el *nivel del contenido* con el *nivel de la expresión*, cómo relacionar conceptos y significados musicales con los rasgos sintácticos de la música (Tarasti 1994). La indagación sobre la semántica del signo musical ha propiciado una gran cantidad de teorías, muchas de las cuales se mueven en un compromiso entre el formalismo y la hermenéutica. Ya hemos hecho referencia a este compromiso en los ensayos de Agawu (1991) o Ferrara (1991). Pero en ambos casos sus autores deben conciliar los procedimientos formalistas de carácter "sintáctico" con los métodos de la historia, la teoría o la filosofía fenomenológica, más ligados a la hermenéutica.

²¹ Opinamos, sin embargo, que sería un error emplear el método tradicional formalista derivado del siglo XIX como útil analítico, así como un método puramente descriptivo – del estilo de los análisis de Tovey – o basado únicamente en las relaciones armónicas. Esto no quiere decir que no empleemos técnicas básicas de análisis armónico, melódico o formal. No hay que olvidar que para empezar a desarrollar un método analítico complejo sobre una partitura es preciso conocerla antes muy bien. Sin embargo, debemos aprovechar herramientas que se han demostrado tan útiles en la práctica analítica como el análisis motivico, las diversas técnicas de segmentación, la reducción de tipo schenkeriano, la técnica del *gap fill* de Meyer para el análisis melódico, etc.

²² Hermann Kretzschmar (1848-1924), autor que rechazaba tanto la aproximación analítica formal como la descripción naturalista, desconfiando de la documentación histórica, comenzó en 1887 la publicación de una guía del repertorio de conciertos, *Führer durch den Konzertsaal*, destinado a todo tipo de público, siguiendo un sistema de explicación de la música generalista. [Grove, ed. Cons.] August Ferdinand Hermann Kretzschmar (1848 – 1924). Historiador da música e regente alemão. Comparado a Riemann entre os historiadores alemães, especialmente por seus trabalhos sobre a ópera veneziana, as práticas de execução e o *Affektenlehre* barroco. Editor de música antiga. Divulgador da obra de Bach. [Nt _Udesc2005].

Aunque una simple descripción verbal de la experiencia musical pueda ser un punto de partida práctico para un análisis, si se pretende que el análisis sea algo más que una "mera descripción" es necesario recurrir a teorías explicativas e interpretativas.

En una época dominada por el relativismo y el contexto, el tipo de aproximación hermenéutica de los estudios de la *new musicology* y el *new criticism* puede provocar la disolución del análisis musical en un ejercicio narrativo o interpretativo, como un nuevo tipo de *performance*.

En contrapartida, la descentralización del conocimiento, la multiplicidad de perspectivas, tiene aspectos positivos que debemos aprovechar. Entre ellos podríamos destacar el enriquecimiento mutuo de diversas tendencias (por ejemplo, la etnomusicología y la musicología histórica), el aumento del interés por las músicas no canonizadas (una de las consecuencias más positivas del rechazo del concepto idealista de "obra" y "autor" es el acercamiento a géneros, tipos de música o contextos musicales considerados tradicionalmente como menores), una nueva valoración del sonido y el contexto. Estos aspectos pueden y deben renovar nuestro trabajo musicológico y analítico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Agawu, Kofi, 1991 - *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
2. Agawu, Kofi, 1993 - "Music analysis and the politics of methodological pluralism". *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1, pp. 399-406.
3. Agawu, Kofi, 1997 - "Analyzing Music under the New Musicological Regime". *The Journal of Musicology*, vol. XV, nº 3, pp. 297-307.
4. Ayrey, Craig, & Mark Everist, 1996 - *Analytical strategies and musical interpretation*. Cambridge University Press.
5. Bent, Ian, 1980 - "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, vol. I, p. 340.
6. Bent, Ian & William Drabkin, 1987 - *Analysis*. UK: The Macmillan Press Ltd.
7. Bergeron, K., & Ph. V. Bohlman, 1992 - *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago-London: University of Chicago Press.
8. Borio, Gianmario & Michela Garda, 1989 - *L'Esperienza Musicale: Teoria e Storia della Ricezione*. Torino: Edizioni di Torino.
9. Clifton, Thomas, 1983 - *Music as Heard: a Study of Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
10. Cook, Nicholas John, 1987 - *A guide to musical analysis*. London-Melbourne: J.M. Dent.
11. Cook, Nicholas, 1990 - *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
12. Deliège, Irene, 1987 - "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application à *Syrinx* de Claude Debussy", *Analyse musicale* nº 9, 73-79.
13. Deliège, Irene, & Stephen McAdams, 1989 - *La Musique et les sciences cognitives*. Liège: Pierre Mardaga.
14. Dreyfus, Laurence, 1993 - "Musical analysis and the historical imperative", *Revista de Musicología* vol. XVI, nº 1, pp. 407-419.
15. Ferrara, Lawrence, 1991 - *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form and reference*. New York: Excelsior Music.
16. Imberty, Michel, 1979: *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique*, Paris.
17. Ingarden, Roman, 1989 - *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* (presentación y traducción del alemán por Dujka Smoje), Paris: Bourgeois.

18. Kramer, Lawrence, 1990 - *Music as cultural practice: 1800-1900*. California: University of California Press.
19. Kramer, Lawrence, 1995 - *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
20. Kramer, Lawrence, 2001 - *Musical Meaning. Toward a Critical History*. California: University of California Press.
21. McClary, Susan, 1991 - *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
22. Meyer, Leonard B., 1996/2000 - *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press [trad. española de Michel Angstadt: El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Pirámide].
23. Molino, Jean, 1995 - : "Expérience et savoir", *Musurgia* II n° 4, pp. 112-118.
24. Nattiez, Jean-Jacques, 1975 - *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: UGE.
25. Nattiez, Jean-Jacques, 1986 - "La sémiologie musicale dix ans après". *Analyse musicale* n° 5, pp. 22-33.
26. Nattiez, Jean-Jacques, 1990 - *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
27. Nattiez, Jean-Jacques, 2001 - "Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne?", *Il Saggiatore Musicale*, Anno VIII, n. 1, pp. 73-87.
28. Palisca, Claude, 1980 - "Theory", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, vol. 18, p. 760.
29. Pople, Anthony, 2002 - "Analysis: Past, Present and Future", en *Music Analysis*, 21/ Special Issue, pp. 17-21.
30. Rink, John, 1992 - "Un siècle et demi d'analyse des Ballades de Chopin: les étapes d'un cheminement dialectique", *Analyse musicale* n° 30, pp. 65-75.
31. Ruwet, Nicolas, 1972 - *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
32. Samson, Jim, 1999 - "Analysis in Context"- en Nicholas Cook & Mark Everist (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 35-54.
33. Sloboda, John (ed.), 1993 - *The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
34. Tarasti, Eero, 1994 - *Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.
35. Treitler, Leo, 1999 - "The Historiography of Music: Issues of Past and Present". en *Rethinking Music* (eds. Nicholas Cook & Mark Everist), Oxford University Press, pp. 356-377.
36. Vinay, Gianfranco, 2001 - "Il laticello delle mucche del Wisconsin, ovvero l'invenzione del modernismo musicale postmoderno", *Il Saggiatore Musicale*, Anno VIII, n. 1.
37. Weber, William, 1999 - "The History of Musical Canon", en *Rethinking Music* (eds. Nicholas Cook y Mark Everist), Oxford University Press, pp. 336-355.