

# METODOLOXÍA DA ANÁLISE MUSICAL

---

Ramón Sobrino  
M<sup>a</sup> Encina Cortizo  
Universidade de Oviedo.

## 1. INTRODUCCIÓN

---

Nos últimos cincuenta anos, a análise musical experimentou un avance considerable desde o punto de vista da metodoloxía: hoxe, as análises harmónicas tradicionais están a ser substituídas por estudos que completan o acercamento á partitura, e que se interesan por parámetros diferentes ós resaltados anteriormente. Cabe salientala idea de coherencia formal que considera a obra musical como un conxunto específico e determinado, no que cada unha das súas partes está ó servizo dun todo orgánico, do que se intenta desentrañala a súa natureza ben a través da análise dos motivos ou como resultado da prolongación de estruturas melódicas e harmónicas que se resolven ó final da obra. A análise musical vólvese, ademais, de achegas de metodoloxías de disciplinas non excesivamente afastadas, como a lingüística, a acústica, a psicoloxía cognitiva, a filosofía ou a matemática de conxuntos. A influencia destas discipli-

nas nalgúns casos é clara: tal ocorre coa da psicoloxía e a da *Gestalt*, nas obras de Leonard Meyer; a resposta verbal psicolóxica e psicoanalítica á música, nos traballos de Michel Imberty; a lingüística e a semiótica, na obra de Jean-Jacques Nattiez; a teoría matemática de conxuntos, nos escritos de Allen Forte; a teoría lingüística de Chomsky e a psicoloxía cognitiva, nos de Lerdhal e Jackendoff; amais doutras achegas da psicoacústica, a física do son, a informática e maila intelixencia artificial. Con isto, a análise musical, como parte da Musicoloxía teórica, transformouse nun auténtico campo interdisciplinar.

A composición estúdase non só desde o aspecto da partitura neutra, senón desde os puntos de vista poético (elementos relacionados co proceso da súa xénese) e estético (os efectos que produce sobre o oínte, cualificado ou non). Ó mesmo tempo, o coñecemento máis exhaustivo da historia dos estilos musicais e da socioloxía musical presen-

ta cuestións analíticas relacionadas coa análise estilística e retórica da obra musical e coa visión dunha obra musical concreta como vértice dunha pirámide na que se atopan as obras do mesmo xénero do propio compositor, o repertorio análogo, o xénero musical, o estilo, etc. Tamén se empregan na análise as novas técnicas informáticas e electrónicas, orientadas, dunha banda, ó estudio do repertorio contemporáneo post-serial, e doutra, á análise comparada da interpretación.

Sen embargo, ningún dos métodos soubo responder por completo ós interrogantes de coñecemento procedentes do mundo musical, precisamente por dedica-la súa atención a aspectos puntuais da obra, descoidando outros parámetros da mesma importancia. De aí que, pese a todas estas achegas, a análise segue a ser considerada como unha especie de arte, froito en moitas ocasións máis dunha habilidade persoal ca dunha actividade científica claramente definida nos seus fundamentos. Nas décadas pasadas, o exemplo da lingüística, que soubo estabilizarse sobre bases sólidas e acadou a categoría de disciplina codificada, fixo pensar que a análise musical podía converterse nunha "ciencia" da música. Mais tódolos intentos neste sentido, non obstante, reveláronse inadecuados para resolve-los problemas aínda non ben coñecidos do pensamento musical. De feito, ningunha das metodoloxías propostas chegou a impoñerse; e todas tiveron que recoñece-la súa parcialidade,

dando lugar a unha división do campo metodolóxico en tendencias e correntes moi diversas.

## 2. CONCEPTO DE ANÁLISE MUSICAL

A análise musical tratá de «descompoñer unha estrutura musical nos seus elementos constitutivos máis simples, e descubri-la función de cada elemento dentro da tal estrutura»<sup>1</sup>. Este proceso pode ser levado a cabo sobre unha parte dunha obra soamente, sobre unha obra na súa totalidade ou mesmo sobre un repertorio de obras, de tradición oral ou escrita. A diferenza que se fai con frecuencia entre análise formal e estilística é só pragmática, xa que é innecesaria en termos teoréticos. Ambas análises están incluídas na definición inicial; porque, por un lado, é posible definir un estilo en calquera estrutura musical, con independencia da súa extensión, e, por outro, tódolos procesos comparativos da análise estilística son inherentes á actividade analítica básica que descompón unha estrutura en elementos. Nun sentido máis xeral, a análise musical pódese definir como a ciencia do estudio da música que toma como punto de partida a música mesma, e non os seus elementos externos.

A análise musical, o «discurso sobre a música»<sup>2</sup>, pertence, polo tanto, ó campo da Musicoloxía teórica, e a súa máxima aspiración é o ideal da síntese derradeira, que chegaría a modeliza-lo

1. Ian Bent (1987): *Analysis. The New Grove Handbooks in Music*, Londres, MacMillan Press, 1.

2. Jean Molino (1989): «Analiser», *Analyse musicale*, 3<sup>o</sup> trimestre, 11.

obxecto musical na súa totalidade. É unha disciplina completamente imprescindible, tanto para o músico práctico coma para o teórico que pretenda penetrar seriamente no senso dunha obra musical. Por máis que todos temos unha experiencia persoal da música, impregnada de elementos simbólicos que axudan a pasar da experiencia ó discurso, a análise consegue romper coa experiencia e ó mesmo tempo prolóngaa, continuando a propia esencia da música con outros medios. Neste punto, a harmonía, o contrapunto ou a forma musical adoptan, de maneira converxente, o seu significado máis completo. Así, a música goza dun poder especial entre as artes, debido a que os seus materiais ou símbolos non teñen unhas connotacións absolutamente fixadas, e deixan ás veces amplas marxes de interpretación.

A denominación «análise musical», tomada en sentido xeral, abrangue un gran número de actividades diversas. Algunhas teñen carácter exclusivo: representan visións totalmente diferentes da natureza da música, o papel da música na vida humana e o papel do intelecto na música. Estes diferentes puntos de vista, pertencentes todos eles á ciencia analítica, fan máis difícil levar a cabo unha definición correcta dentro dos seus propios límites. Pero o aspecto máis relevante da actividade analítica é o punto de contacto que establece entre a mente e o son musical o estudio da percepción musical. Unha sucesión de notas pode ter infinidade de significados distintos para o compo-

sitor, o intérprete ou o oínte. A frase musical, asemántica por natureza, pode carecer de significados específicos referidos á inmediatez das palabras, mais tamén pode liberarse das súas limitacións. Esta flexibilidade implica, sen embargo, unha certa ambigüidade, que dificulta a tarefa de explicar que son o movemento e a forma musical. Ó se enfrontar cos efectos ambivalentes, a análise crea por veces situacións artificiais, nas que a forma artística fica por un instante “conxelada”, para poder estudar cada momento por separado.

A análise garda relación coa estética musical. O analista, igual có estudioso da estética, busca coñecer-la natureza da obra musical: que é, que abrangue, que significa, como chegou a ser, os seus efectos ou implicacións, a súa relevancia, o seu valor, as súas formas. Mais o analista concentra a súa atención nunha estrutura musical e busca defini-los seus elementos constituíntes e explicar como funcionan, mentres que o esteta se concentra na natureza da música *per se* e o seu lugar entre as artes e na realidade. Ó mesmo tempo, como a música é un obxecto filosófico lexítimo<sup>3</sup>, a análise musical comparte moitas das inquietudes da filosofía da música. A obra musical invita a unha inesgotable variedade de preguntas filosóficas, que Rowell<sup>4</sup> sistematizou en catro grupos: sobre a cousa en si, sobre o valor, sobre o observador e sobre o contexto.

3. Lewis Rowell (1987): *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 17.

4. *Id.*, *ib.*, 20-29.

A cuestión da científicidade da análise musical deu lugar a unha polémica entre Yizhak Sadaï, defensor do aspecto “artístico” da análise, e Nicolas Meeüs, defensor do aspecto “científico”, despois das súas intervencións no *I Congrès Européen d'Analyse Musicale*, celebrado en Colmar o ano 1990<sup>5</sup>. Para Sadaï, «a sistémica permite estudar as relacións entre as propiedades estruturais do sistema (neste caso o sistema tonal) e a diversidade de fenómenos que aparecen nas obras. Así, a sistémica permite demostrar que a complexidade e as estruturas das obras tonais emerxen, en gran parte, das propiedades do sistema tonal e de datos precomposicionais que o sistema xera ... A cuestión é saber a que nivel de estruturación debe intervir a análise ... Unha verdadeira ciencia da música, que se distinga do cientifismo musical, debería responder ás esixencias da sensibilidade musical, dunha parte, e ás da razón, doutra ... Una análise digna deste nome ... contrúese sempre sobre unha intuición analítica que implica unha sensibilidade musical, e que conduce ó analista cara a un descubrimento, ó redor do cal se forma o proceso analítico»<sup>6</sup>. Segundo Meeüs, «a análise é unha ciencia, e en ningún caso unha arte ... É unha ciencia a propósito dunha arte ... A análise non é unha arte porque as súas producións non poden ter o carácter acabado e definido da obra de arte; debe ser unha ciencia porque as súas producións, como toda obra científica, deben quedar en todo momento abertas á refutación, á “falsificación”. Isto non

exclúe en absoluto que a análise (coma calquera outra ciencia, en principio) repouse amplamente sobre a intuición e a sensibilidade»<sup>7</sup>.

Na práctica, predomina a arte da análise; porque ó “oínte” destas análises non lle interesan especialmente os problemas teóricos ligados ó uso dos métodos, senón ver que o uso de tal método consegue poñer de relevo aspectos significativos da obra musical. Ademais, nalgúns campos da composición musical, como os da música electrónica ou boa parte da música contemporánea, non hai métodos de análises coherentes, porque os sistemas son parciais ou incompletos, e polo xeral os traballos de análise que se publican nestes sectores adoitan basearse en metodoloxías empíricas, non xeneralizables, válidas para casos singulares. Tamén os estudos de tipo histórico, nos que se busca a comparación entre obras da mesma época ou do mesmo autor, os problemas metodolóxicos son considerados secundarios, porque a elección dos trazos que se comparan nace, en cada caso, das mesmas obras.

As análises de tipo científico responden a un requisito teleolóxico —proponer un método teórico válido para varias obras e repertorios— e outro operativo —indica-los procedementos que emprega e por que—. En abstracto, con independencia das culturas e os contextos específicos, existen procedementos de pensamento musical comúns e característicos do home. Na actualidade, a psi-

5. Ambos profesores expuxeron os seus puntos de vista en diversas intervencións no marco da Universidade de Oviedo.

6. Yizhak Sadaï (1990): «Résonances sur quelques “raisonances” de Colmar», *Analyse musicale*, 1<sup>o</sup> trimestre, 83-84.

7. (1990): «Réponse à Yizhak Sadaï», *Analyse musicale*, 1<sup>o</sup> trimestre, 85.

coloxía cognitiva da música ocúpase en estudar os mecanismos de funcionamento da «mente musical»; pero aínda estamos lonxe de poder afrontalo problema dos universais na música, e de chegar a construír teorías sobre o discurso da música e a análise musical.

O exame epistemolóxico e semiolóxico da análise debe considerar tres instancias<sup>8</sup>: o obxecto musical, a metalinguaxe e a metodoloxía da análise. Asemade, as análises musicais son diverxentes segundo a súa finalidade, segundo o obxecto —pódese analizar unha obra illada, mais tamén un fragmento dunha obra ou un conxunto de obras, ou ben un aspecto particular da obra, e estudialos de acordo cos diferentes parámetros da súa organización— e segundo os métodos, que aumentan de forma moi importante gracias á profesionalización da análise.

### 3. METODOLOXÍAS DA ANÁLISE MUSICAL

A introducción de novas metodoloxías na análise musical é un fenómeno que se desenvolveu ó longo do século XX en Europa e Estados Unidos, e que comezou a se implantar en España só na última década. Estas metodoloxías permiten abordar a obra musical desde perspectivas diferentes, baseadas nalgúns casos en métodos tomados de disciplinas próximas. O problema está en saber elixir un método entre os posibles. E a partir disto xorde unha nova posibilidade de

traballo: a comparación entre as diversas metodoloxías de análises.

Para Jean Molino<sup>9</sup>, o método analítico baséase no método cartesiano de división, simplificación e enumeración: «Todo o método reside na posta en orde e a disposición dos obxectos cara ós que hai que volver a ollada do espírito para descubrir algunha verdade. E observármolo fielmente se reducimos por graos as proposicións complexas e escuras a proposicións máis simples, e se a continuación, partindo da intuición das máis simples de todas, intentamos elevarnos polos mesmos graos ata o coñecemento de tódalas outras»<sup>10</sup>. O analista illa arbitrariamente un obxecto do contexto infinito no que se insire; busca unidades, inventariándoas, e intenta construír un modelo do obxecto gracias a estas unidades e ás regras das súas combinacións.

O analista constrúe un modelo do seu obxecto a partir da combinación de elementos. Pero o obxecto musical, como todo obxecto simbólico, posúe unha triple dimensión de existencia: como resultado dunha estratexia de produción; como obxecto presente no mundo, con independencia das súas orixes e función; e como fonte dunha estratexia de recepción, no momento en que públicos diversos escoitan a mesma música e reaccionan fronte a ela. Xorde así a tripartición exposta por Jean Molino e sistematizada por Jean-Jacques Nattiez, que distingue na análise musical unha triple vertente: nivel poético,

8. Jean-Jacques Nattiez (1987): *Musicologie générale et sémiologie*, París, Bourgois, 169-171.

9. Jean Molino (1989): «Analiser», *Analyse musicale*, 3º trimestre, 12.

10. René Descartes : Regra V das *Regras para a dirección do espírito*, cit. por Molino, *o. cit.*

ou conxunto de elementos relacionados co compositor e a produción da obra musical; nivel neutro, ou da obra musical en si; e nivel estésico, relacionado coa interpretación e maila percepción da obra musical polo oínte. Jean Molino prefire, por razóns epistemolóxicas, illa a análise do nivel neutro da dos outros dous: «Nada nos permite deduci-las propiedades dun nivel a partir das propiedades doutro nivel: a análise do nivel neutro non nos pode da-las reaccións posibles do lector fronte a un texto máis do que nos poida da-lo sentido querido polo autor. O obxecto simbólico ten unha estrutura triple, irreductible a un calquera dos seus compoñentes»<sup>11</sup>. Non obstante, para Nattiez, «a partir da análise do nivel neutro é posible para o musicólogo propoñer consideracións de carácter estésico e poiético, pois que o musicólogo ten por si mesmo coñecementos e intuicións sobre os procesos poiéticos do compositor e os procesos perceptivos en xeral»<sup>12</sup>. O analista ten que considera-las tres facetas desta tripartición, e aínda que cando se aproxima por primeira vez a unha obra musical está nunha posición estésica, ó mesmo tempo opera con recursos adquiridos que lle permiten, a través do recoñecemento de estruturas, chegar a outro nivel, o da teoría e coñecemento científico.

Da forma de contempla-las relacións entre o obxecto musical e os tipos de procesos analíticos, resultan seis situacións analíticas diferentes:

1. Estudio da obra inmanente: análise do nivel neutro. A partir dunha metodoloxía explícita ou implícita, ocúpase só da configuración inmanente da obra musical. A esta categoría pertencen as análises de Pierre Boulez ou a *set-theory* de Allen Forte.

2. Análise que parte do nivel neutro para obter conclusións sobre o poiético. Nattiez denomínaa *poiético inductiva*. É moi frecuente na análise musical. O problema está en que ás veces se obtén unha cantidade tal de procedementos recorrentes nunha obra ou un conxunto de obras que non é fácil dar en crer que o compositor os pensase. A opinión do musicólogo queda conformada polo que coñece doutras obras do mesmo compositor ou do estilo da época.

3. Análise que parte do nivel poiético para obter conclusións sobre o nivel neutro. O musicólogo analiza a obra á luz da información tirada de documentos poiéticos como son cartas, declaracións de intencións, ensaios ou borradores. Nattiez denomínaa *poiético externa*, porque a denominación «poiético deductiva» sería incorrecta. A esta categoría pertencen as análises estilísticas da obra de Beethoven realizadas en 1922 por Paul Mies baseándose nos bocetos musicais do compositor.

4. Análise que parte do nivel neutro para obter conclusións sobre o estésico. O *estésico inductivo* é o outro caso analí-

11. Jean Molino (1988): «L'analyse du poème, ou le sentiment des choses», en *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, París, Presses Universitaires de France, vol II.

12. Jean-Jacques Nattiez, *o. cit.*, 176.

a)

a moll-V#

b)

a moll V#    ↑    I    ↑    V#

c)

a moll V#3    ↑    bVII    III V#

d)

a moll V#    I    V#    ↑    VII    III V#

e)

T. 1 2 3 4 5 6 7 8

1) V    I IV bII V    bVII    III  
1 - 3-4 - - - 3-4-5    3 - 4 - 5 - - - 5 6 7 8

2) V3 - 5-6 - (7 6) 5-4-3 bVII 5 - - - 1 5    4 3 2 1  
III

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

1) III    V#3  
8 - 7 - 6 - - 5  
7-6 - 5-4 - - #3

2) 8 \_\_\_\_\_ 7 - 6 - 5  
6 \_\_\_\_\_ 5 - 4 - #3  
V#3 \_\_\_\_\_ #3

tico máis frecuente; pois, nas máis das análises en que se busca a pertinencia da percepción, o musicólogo eríxese en consciente colectivo dos oíntes e decreta que é o que se oe. Fúndase na introspección perceptiva ou nas ideas xerais sobre a percepción. E inclúese nel toda a obra de Meyer.

5. Análise que parte dunha información recollida a través da audición para intentar saber como se percibiu a obra. Este tipo de análise é a que utiliza a psicoloxía experimental da música e as ciencias cognitivas.

6. Análise que intenta ser pertinente tanto no nivel neutro coma no poético e estésico. O mellor exemplo desta situación é a teoría schenkeriana, pois Schenker pretendeu apoiarse nos ensaios de Beethoven e considerou que as obras deberían ser tocadas e percibidas, aínda que a súa estésica é inductiva.

O esquema das seis situacións da análise musical permite determinalo alcance real dunha análise dada, isto é, a súa pertinencia, así como que tipo de análise pode ser máis conveniente realizar entre as posibilidades existentes.

### 3.1. Métodos tradicionais de análise

#### 3.1.1. Estudio da forma musical

Analiza-la forma dun novo fragmento consiste en asimilalo a un prototi-

po preexistente, formal (formas binarias, ternarias, etc.) ou histórico-estilístico (sonata, rondó, aria da capo, etc.). Os elementos temáticos denomínanos letras correlativas, con subíndices, e o resto da música considérase como non temática ou transicional. Cada forma musical histórica queda definida como unha ordenación ou permutación específica de unidades temáticas, asociadas a áreas tonais. Estas análises estaban dirixidas ós estudantes de composición, que aprendían a disciplina encaixando as obras dentro destes moldes, con frecuencia pouco exactos, ó tempo que despreciaban as obras que non respondían a tales estruturas. No século XX, este estudio seguiu en Gran Bretaña Donald Tovey. Pero, desde principios de século, os analistas son conscientes da non existencia real das formas que definen os libros de texto. A análise formal recuperouna Charles Rosen, en *El estilo clásico*<sup>13</sup> e *Formas de sonata*<sup>14</sup>. Para Rosen, a forma sonata presenta non só un modelo de superficie senón tamén un "drama" tonal: baseado nunha tonalidade principal, consonante, e tódalas demais, disonantes, e en materiais temáticos asociados coa tonalidade estrutural. De aí as ideas de disonancia estrutural e equilibrio formal, actualmente admitidas polas diferentes vías analíticas.

#### 3.1.2. Representación harmónica

A forma tradicional da análise consistía en transcribir, de forma simplificada, a estrutura harmónica. A nota-

13. Charles Rosen (1986): *El estilo clásico*, Madrid, Alianza Música (1971).

14. Íd. (1987): *Formas de sonata*, Barcelona, Labor (1980).



ción harmónica é analítica en canto realiza a omisión de estruturas harmónicas e relaciona diferentes elementos da obra musical. Existen varias formas de representación harmónica:

a) Baixo cifrado. Esta escritura non distingue os acordes das formacións que resultan da presenza de notas de paso, nin reconece as conexións entre un acorde en estado fundamental e o mesmo invertido. De aí que o baixo cifrado non sexa un instrumento de análise, xa que non achega criterios reais para decidir que é máis importante e que é menos.

b) Números romanos. Refírense o baixo dun acorde á tónica da obra ou da pasaxe, e indican os cambios de posición dun mesmo acorde. Ofrece unha análise ó defini-los acordes esenciais e omítilos que non o son, pero non recolle modelos lineais da música.

c) Contrapunto de Fux, ou de especies. Sen ser un método analítico, achega unha aproximación ó contido da obra musical. Influíu nos analistas de comezos do século XX. A implicación analítica vén dada ó considera-las disonancias como elaboracións lineais de formacións harmónicas máis simples. Pero o contrapunto de Fux só manexa sucesións inmediatas dunha nota á seguinte, sen entender nin explica-las relacións harmónicas a longa escala e lineais.

### 3.1.3. Sintaxe musical

A teoría sintáctica musical recibiu como herdo da lingüística a dificultade terminolóxica para diferencia-los conceptos de frase e período<sup>15</sup>, distinción que se remonta ó século XVIII. No XIX elaboráronse asemade dous conceptos de período derivados de dúas disciplinas lingüísticas: a Retórica, coa súa prosa característica, e a Poética, que recorre a regras da versificación. A teoría retórica desenvolvida por Kock define o período como o elemento que, con independencia da súa duración, finaliza nunha cadencia formal. A teoría poética, pola contra, fai repousa-lo período sobre unha correspondencia métrica entre un primeiro e un segundo membro. A diferenciación tonal das dúas partes e a súa correspondente métrica constitúen os criterios máis evidentes do período; mais non son os únicos, pois Adolf B. Marx describe un «período cun consecuente libre». Xa no século XX, para Erwin Ratz, o período 4+4 componse de un antecedente e un consecuente; o antecedente finaliza, como norma xeral, nunha semicadencia; o consecuente comeza coma o antecedente e conclúe sobre unha cadencia perfecta. A frase de oito compases (2+2+4) componse dunha sucesión de dúas medidas, da súa repetición e dun desenvolvemento en catro compases. Erwin Stein, pertencente igual ca Ratz ó círculo de Schoenberg, sostén que é a estrutura do antecedente a que resulta determinante dunha repeti-

15. Cf. Carl Dalhaus (1988): «Phrase et période: contribution à une théorie de la syntaxe musicale», *Analyse musicale*, 4<sup>o</sup> trimestre.

ción, dunha variante ou dunha secuencia no interior mesmo do antecedente. Theodor Wihmayer substituíu o termo «frase» polo de «grupo de frases», para separala idea de período do concepto inherente ós termos «antecedente» e «consecuente». Se o período está caracterizado pola analoxía motívica e a diferenciación tonal das súas partes, háase atopar no grupo de frases ou ben unha ausencia de relación entre os seus compoñentes ou un paralelismo. O fallo máis aparente desta teoría reside na fragilidade da súa lóxica interna.

### 3.2. Análise schenkeriana

«Análise eschenkeriana» é un termo global, que inclúe tanto as técnicas desenvolvidas por Heinrich Schenker en Alemaña antes da Segunda Guerra Mundial como a visión dos seus discípulos americanos, definida de maneira especial a partir de Der freie Satz (A composición libre), amais da análise neoschenkeriana, que expón uns novos fundamentos teóricos.

Schenker tivo o mérito de construí-la teoría máis sintética ata hoxe do fenómeno tonal, poñendo en pé de igualdade o contrapunto e a harmonía, e incluíndo implicacións rítmicas, métricas ou formais case por completo ausentes das máis das teorías da música tonal dese período. Por máis que se lle poida reprochar que non estudiase o ritmo ou a forma, as súas teorías permitiron un traballo fructífero dos seus seguidores sobre estes temas. Destaca o carácter eminente

musical da aproximación schenkeriana, que explica a súa forma de decelerar as liñas contrapuntísticas subxacentes, que pon en relación coas ideas de continuidade e da gran liña.

As estruturas esenciais da música son o acorde tríada e o seu desdoblamento lineal por medio da arpejación e a través de notas de paso e auxiliares. A estrutura fundamental de calquera obra tonal pode ser resumida nun descenso melódico por graos conxuntos da liña superior, desde 8, 5 ou 3, sempre dentro dunha única oitava, sobre un esquema harmónico tónica-dominante-tónica. A coherencia na obra musical radica na presenza de formacións de escala ampla, determinantes dun movemento global de descenso por graos conxuntos dunha melodía estrutural. A obra musical xustifícase por un movemento de dúas liñas contrapuntísticas: unha melodía fundamental ou *Urlinie*, e un baixo resultante, *Ursatz* ou estrutura fundamental. Os resultados da análise schenkeriana preséntanse en gráficos superpostos. O superior indica o «nivel profundo» da estrutura da composición; os centrais, o «nivel medio»; e o inferior, o «nivel superficial», o máis parecido á partitura. Obviamente, a estrutura fundamental é unha abstracción que se afasta da experiencia auditiva da obra musical. A análise propiamente dita ten lugar no nivel ou niveis medios, e mostra as relacións entre o nivel profundo e o superficial.

Noutras verbas, a análise schenkeriana consiste na interrelación entre

as liñas superficiais da música —que poden ser continuas ou discontinuas, directas ou indirectas, diatónicas ou cromáticas, e que poden cambiar de rexistro— e as voces imaxinarias do nivel profundo, que é, por definición, continuo, directo, diatónico e sen cambios de rexistro. A concepción da forma, para Schenker, é a dunha dialéctica entre o irreversible —a continuidade cara a unha fin da liña fundamental— e a superficie articulada da composición, coas súas disxuncións e repeticións. Entre os aspectos sen concretar da teoría<sup>16</sup>, salientan a falta de definición do número de niveis e a estrutura da liña fundamental: se a liña fundamental só comporta notas de acorde de tónica e notas de paso, cómpre concluír que a nota penúltima, o 2, é tamén unha nota de paso. Daquela, a arpejación do baixo, da que a dominante V se considera como consonante, pertence a un nivel de transformación no que a nota de paso disonante se transforma en consonancia, polo que a estrutura fundamental comportaría dous niveis en si mesma.

Felix Salzer, que foi con Oswald Jonas e Ernst Oster alumno directo de Schenker, contribuíu ó desenvolvemento da teoría en Estados Unidos co seu libro *Audición estrutural*<sup>17</sup>. A obra de Salzer sistematiza a teoría schenkeriana e aborda as explicacións desde un nivel máis elemental, buscando educa-lo oído no sistema tonal. Pretende tamén estende-la teoría schenkeriana a outras linguaxes

musicais diferentes da tonal. A obxección principal á presentación de Salzer é que o oínte non pode ir cara a atrás, non pode determina-la tonalidade principal dunha obra ata escoitala completa, polo que a resposta a esta cuestión é retrospectiva. E igual ocorre co rexistro absoluto. De aí que a análise schenkeriana —incluíndo a de Salzer— non poida ser un modelo verbo da forma en que a música é experimentada polo oínte.

A crítica á metodoloxía schenkeriana realizouna Eugene Narmour no seu libro *Beyond Schenkerism*<sup>18</sup>. A obxección fundamental é a existencia da *Ursatz* como orixe e determinante da significación musical da obra, do plan inicial e do conxunto de forzas conductoras. Se todo o contido da música tonal está determinado pola *Ursatz*, a teoría schenkeriana nega toda posibilidade de cambio, xa que ningunha obra pode ser orixinal para altera-la forma previa, a estrutura do nivel profundo. As prolongacións nunca se converten en estruturas fundamentais. A *Ursatz* permanece inmune ás transformacións. Calquera potencial xenuino que unha peza tivese para transforma-la tonalidade, non pode ser acomodado na teoría schenkeriana. Nesta teoría, o analista decide que nota é a primaria da *Urlinie*, e desde entón «unicamente ten que segui-los esquemas de asimilación ó face-las reducións analíticas»<sup>19</sup>. Visto que a teoría schenkeriana favorece exclusivamente o aspecto sincrónico, e posto que o poten-

16. Cf. Nicolas Meeùs (1993): *Heinrich Schenker, une introduction*, Liège, Mardaga.

17. Felix Salzer (1990): *Audición estrutural. Coherencia tonal en la música*, Barcelona, Labor (*Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, 1952).

18. Eugene Narmour (1977): *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, University of Chicago Press.

19. *Íd., ib.*, 43.

cial non tonal —o que cando se realiza é asimilado finalmente polo sistema tonal— non aparece na análise, o “schenkergrama” é só unha ferramenta parcial para o musicólogo, por ser un método non operativo historicamente.

A metodoloxía schenkeriana acadou notable difusión en Estados Unidos, e foi incluída en universidades e conservatorios dentro de disciplinas co título «Análise de música tonal» ou «Forma e análises». O propósito de Allen Forte e Steven Gilbert ó escribiren en 1982 a súa *Introducción á análise schenkeriana*<sup>20</sup> foi proporcionar un texto para estes cursos. Despois de expoñer conceptos básicos como a condución da voz, aplícanse as ideas schenkerianas á análise de obras de curta dimensión, ou fragmentos de obras, ata as obras máis extensas, para rematar coas grandes formas. As precisións realizadas por Forte permiten, sen modifica-la teoría, explicitar con claridade as estruturas rítmica, métrica e melódica do motivo.

A Célestin Deliège débese a primeira presentación da teoría schenkeriana en francés, publicada en *Les fondements de la musique tonale*<sup>21</sup>, onde defende unha perspectiva pos-schenkeriana. Segundo Deliège, Schenker nunca describiu a súa teoría e, de feito, as súas prescricións son normativas. Schenker define unha sintaxe na que, por primeira vez, a xerarquía tonal non aparece exclusivamente segundo unha perspectiva

lineal, senón a través de niveis de percepción e de elaboración do proceso musical. De rexeita-la teoría schenkeriana, a análise só será unha descrición do que descobre a intuición do observador; dito doutra maneira, unha lectura da estrutura de superficie que, como moito, a fragmente en conxuntos e subconxuntos xustapostos. Por oposición, un procedemento analítico que toma o seu obxecto na totalidade, na amplitude dos seus niveis —Schenker falaba de niveis de prolongación— é un procedemento que penetra nos aspectos subxacentes do obxecto. Aquí está o sentido profundo dun procedemento analítico óptimo e ideal.

En *Les fondements de la musique tonale* establécense as bases dunha análise pos-schenkeriana, con estas premisas básicas:

1. É unha análise por reescritura, pois a teoría substitúe a descrición verbal.
2. Esta reescritura é o resultado dunha redución lóxica.
3. Esta redución expresa a progresión harmónica e contrapuntística do proceso musical obxecto da análise.
4. A restitución da estrutura harmónica e contrapuntística establécese sobre un número *n* de niveis, dependentes estricta e exclusivamente do modo de recursividade dos patróns ou

20. Cf. Forte, Allen, e Steven Gilbert (1992): *Introducción al análisis schenkeriano*, Barcelona, Labor (*Introduction to Schenkerian Analysis*, Norton, 1982).

21. Célestin Deliège (1984): *Les fondements de la musique tonale*, París, Lattès.

modelos harmónicos e melódicos observables. Deliège describe cinco regras de base da reescritura: recursividade dos patróns harmónicos, recursividade das liñas fundamentais, interrupción, nota veciña e xénese das tonalidades. A liña fundamental traduce o movemento de resolución da disonancia, que se produce por segundas descendentes cando non está diferida. A relación consonancia / disonancia / consonancia é o principio de funcionamento da tonalidade, e a *Urlinie* é un artificio de procedemento.

### 3.3. Análise rítmica

A maior parte das teorías sobre o ritmo refírense a unha concepción xerárquica, tanto no caso de que os elementos vaian de máis sinxelos a máis complexos coma no contrario. Resulta difícil defini-lo ritmo<sup>22</sup>, ó existir dúas propostas fundamentais sobre a cuestión: por un lado, a visión do ritmo a pequena escala, como unha combinación das unidades máis simples —nalgunhas teorías, indivisibles— do discurso musical, confundíndose ás veces con metro e tempo; por outro, o ritmo como estrutura globalizadora, na que se integran elementos melódicos, harmónicos e formais. Segundo Vincent D'Indy, a idea do ritmo «aplícase non só á duración relativa dos sons, senón ademais ás súas relacións de

intensidade e incluso de altura»<sup>23</sup>; e como sinala Eric Blom, «no seu senso máis amplo, a palabra ritmo comprende todo o relativo en música ás cuestións dependentes do tempo, tales como o metro, a división axeitada da música en compases, a distribución e equilibrio das frases, etc.»<sup>24</sup>. De aquí que varias teorías amplíen o concepto de ritmo non só a niveis diferentes da estrutura dunha peza, senón á forma dun movemento ou unha obra na súa totalidade.

Os traballos clásicos sobre o ritmo relaciónano coa prosodia métrica grega. O tratado de Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition*<sup>25</sup> fala xa do termo «metro» como «prestado da poesía», e describe os pés rítmicos troqueo, iambo, espondeo, pírrico, dáctilo, anapesto, tríbraco, moloso, anfíbraco, baquio, antibaquio e crético ou anfímacro. Un dos estudos específicos sobre o ritmo foi o de Mathis Lussy, *Le rythme musical, son origine, sa fonction, son accentuation*<sup>26</sup>, onde o ritmo é o resultado dunha síntese de compases. Para Lussy, o ritmo «ten a potencia de coordinar unha serie de sons, unha serie de compases e de imprimir a este conxunto o carácter de entidade, de individualidade e de impregnarlle un elemento intelectual». Asemade, relaciónase a acentuación co sistema tonal e o compás, e defínese o ictus.

22. Nattiez (1987): *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois Editeur.

23. *Id. ib.*, 321.

24. E. Blom (1958): «Ritmo», *Diccionario de la música*, Bos Aires, Editorial Claridad, 666.

25. Adam F. Böhme (ed.), Leipzig 1782, 1787, 1793. Véxase a edición moderna a cargo de Nancy Kovaleff Baker (1983): *Heinrich Christoph Koch. Introductory essay on composition*, Nova Haven e Londres, Yale University Press.

26. Mathis Lussy (1883): *Le rythme musical, son origine, sa fonction, son accentuation*, París, Heugel. Unha parte desta obra publicouse en español (1928) co título «Concordancia entre el compás y el ritmo» como apéndice ó *Fraseo musical* de Hugo Riemann, Barcelona, Labor, 169-202.

De H. Schenker: "Das Meisterwerk in der Musik", i (1925). "Urfinie-Tafeln", graph between pp.61 and 62

O musicólogo Hugo Riemann, creador dos conceptos de dinámica e agónica, fala en varias das súas obras do ritmo como factor de elaboración e xerarquización da forma musical, procurando a súa relación co fraseo e a interpretación da obra musical. Riemann está moito máis próximo á síntese do gran ritmo ca a criterios de segmentación. A súa diferenciación entre ritmo, métrica e compás marca a pauta de referencia sobre o tema. En *Elementos de estética musical*<sup>27</sup> define a calidade rítmica a partir das sensacións dos ritmos naturais humanos. Na súa *Teoría xeral da música*<sup>28</sup> incide no aspecto sintético, determinando as simetrías nas agrupacións de dous compases-

semiperíodo-período, para despois definir frase e motivo. En *Sistema da rítmica e métrica musical*, de 1904, amais da demostración dos valores de expresión, da rítmica e a métrica, desenvolve leis de interpretación. En *Fraseo musical*<sup>29</sup> xustifica o peso ou *schwer* de cada un dos oito motivos (compases) do período normal ou simétrico e distingue dous tipos de motivos: os de compás e os de subdivisión, de primeiro, segundo e terceiro grao. Estas ideas han ser retomadas tanto por Cooper e Meyer coma por Lerdahl e Jackendoff.

Nos anos sesenta, Meyer e Cooper consideran o ritmo como inte-

27. Hugo Riemann (1914): *Elementos de estética musical*, Madrid, Daniel Jorro.

28. Íd. (1928): *Teoría general de la música*, Barcelona, Labor.

29. Íd. (1928): *Fraseo musical*, Barcelona, Labor.

gración de melodía, harmonía, timbre, dinámica, etc.<sup>30</sup>. Na súa teoría poderíamos atopar un compoñente prolongacional rítmico, pero a relación máis clara é coa xerarquización de Riemann. Ó mesmo tempo, hai un compoñente psicolóxico e estésico, desde o momento en que Meyer valora a organización de estruturas no oínte, ó que pide cualificación e unha relación co behaviorismo<sup>31</sup> en conceptos como o esperado, o escoitado e a frustración. O método parte da segmentación rítmica e xerarquiza unidades de distintos niveis, desde a agrupación elemental dun único acento rítmico. Adáptase a nomenclatura da prosodia grega e os modos rítmicos medievais (troqueo, iambo, anfíbraco, anapesto, dáctilo). O método pasa dos niveis arquitectónicos máis sinxelos ós de maior complexidade, ata chegar á globalidade da obra. En cada nivel amósase a influencia que sobre o ritmo ten a duración, a melodía, a articulación, a dinámica, a instrumentación e o acompañamento, amais de pares de factores como separación e proximidade, similaridade e diferenza de estímulo, acento e non acento, etc.

O oínte cualificado, ó escoita-la obra, é capaz de anticipa-lo curso dos

eventos musicais e, ó mesmo tempo, de compara-lo que escoita co que espera oír<sup>32</sup>. Pero non podemos saber que unha agrupación o é realmente ata que está completa. Nos niveis arquitectónicos máis baixos, o recoñecemento deses grupos é instantáneo, polo que, de feito, son un elemento que carece de importancia operativa; mais asumen unha importancia meirande na análise dos grupos rítmicos amplos. A coherencia dos grupos rítmicos de nivel máis alto debe ser atopada a través de tres vías: busca de pivotes rítmicos, fusión e xerarquización piramidal de estruturas. De aí que se suxira a simplificación rítmica como elemento auxiliar para a identificación de estruturas, preludiando algunhas técnicas de Lerdahl-Jackendoff. As teorías de Meyer sobre o ritmo e as relacións xerárquicas son continuadas en *Explaining Music*<sup>33</sup>, e as críticas a estas teorías, debidas a Cone<sup>34</sup>, Lerdahl e Jackendoff<sup>35</sup>, Lester<sup>36</sup> e Cook<sup>37</sup>, coinciden no problema desta metodoloxía fronte a pasaxes que non responden ó modelo prosódico dun acento por unidade, o que orixina que se combinen no mesmo gráfico unidades de niveis diferentes. Ademais, a xustificación dos gráficos resulta ás veces intuitiva, sendo difícil a súa reproductibilidade.

30. Grosvenor Cooper e Leonard B. Meyer (1960): *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 117.

31. Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (1984): *Musical Analysis in theory and practice*, Londres, Faber, 94.

32. Retómase aquí o concepto de «oínte cualificado», exposto por Meyer en (1956): *Emotion and meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press.

33. Leonard B. Meyer (1973): *Explaining Music*, Chicago, The University of Chicago Press.

34. Edward T. Cone (1968): *Musical Form and Musical Performance*, Nova York, Norton.

35. Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1987): *A generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology Press.

36. Joel Lester (1986): *The Rhythms of Tonal Music*, Illinois, S. Illinois UP.

37. Nicholas Cook (1987): *A guide to Musical Analysis*, Londres, Dent e Sons.

Aínda que o parámetro rítmico é un elemento marxinado na análise schenkeriana, Carl Schachter<sup>38</sup> combinou esta metodoloxía coa busca dunha redución duracional. Para Schachter, o ritmo musical ten dúas fontes: a división do tempo e as periodicidades do sistema tonal inherentes na equivalencia da oitava, funcións escalares, disonancias que resolven as consonancias, melodía e harmonía. Para referirse a ambos compoñentes, emprega os termos ritmo duracional e ritmo tonal. Aplica unha notación analítica que combina unha relación duracional cunha redución schenkeriana do contido tonal. A redución duracional mostra unha organización de “hipercompases”, en termos de Edward Cone<sup>39</sup>. Non obstante, en determinados niveis, as duracións reducidas poden suxerir un tempo diferente ó real, producindo un gráfico distorsionado. Polo tal, este método só debe ser usado cando revele elementos importantes da peza de forma máis clara ca outros, renunciando a un afán universalista e cuestionando a súa validez.

Célestin Deliège, que parte do grupo anacrusa-acento-desinencia descrito en 1944 por Messiaen na súa *Technique de mon langage musicale*<sup>40</sup>, relaciona o ritmo coa prosodia a cinco niveis: posición métrica das figuras, anacrusa ou desinencia sobre acento métrico, acentos ársico e desinencial, grupos ársico, acentual e

desinencial, e aplicación das marcas anacrusa, acento e desinencia. A regra de prosodia explica a estrutura superficial e permite a interpretación.

Un dos estudos máis recentes sobre o ritmo é o de Lerdahl e Jackendoff<sup>41</sup>. Tras diferenciar grupo de metro, describen as estruturas de grupo. A agrupación estrutural é xerárquica, non interseccional, recursiva, e cada grupo debe compoñerse de elementos contiguos. As agrupacións funcionan por regras de similaridade e proximidade. Existen tres clases de acento: fenomenolóxico, estrutural e métrico. Os grupos non reciben acentos métricos e as pulsacións non pertencen a ningún grupo determinado. Con isto defínese da visión de Cooper e Meyer, que integraban nos seus gráficos acentos prosódicos e agrupacións. A agrupación é o aspecto no que o intérprete pode establecer maior influencia no oínte. A visión de Lerdahl e Jackendoff, ó tempo que incorpora teorías anteriores, pretende fixar criterios de segmentación a partir do ritmo que xustifiquen a estrutura e a direccionalidade da obra musical, para realizar así unha análise máis xenerativa.

### 3.4. Análise motívica

A busca da recorrencia motívica e a súa transformación converteuse nunha das técnicas máis influentes da análise

38. Carl Schachter (1980): «Rhythm and Linear Analysis, Durational Reduction», *The Music Forum*, vol V, Nova York, Columbia University Press, 197-232. O artigo enlaza co titulado (1976): «Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study», *The Music Forum*, vol IV, Nova York, Columbia University Press, 281-334.

39. Edward Cone (1968): *Musical Form and Musical Performance*, Nova York, Norton, 79-80.

40. París, Leduc, 1955.

41. Lerdahl e Jackendoff (1987): *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts.



gracias ós traballos dos discípulos de Schoenberg, maiormente de Rudolf Reti e Hans Keller. Reti<sup>42</sup> basea a súa análise na presenza de motivos que xustifican a estrutura da obra e a dotan de coherencia interna. A forma tradicional non explica por que un tema pertence a unha obra ou un movemento a unha sinfonía; os elementos que vinculan eses temas a unha obra, ignorados pola análise tradicional, son os motivos. Nunha obra coherente, as distintas partes están construídas a partir do mesmo conxunto de motivos. Reti describe o plan arquitectónico como «método de forma-los motivos e temas desde o principio, de forma que, transformándoos de maneira apropiada no transcurso da obra e conducíndoos finalmente a unha resolución, coma se fose unha historia ou unha trama arquitectónica, se desenvolvan e convertan a tódalas formas da composición en parte e expresión dunha unidade maior».<sup>43</sup> A análise motívica estudia o proceso compositivo que orixinou a obra, reconstruíndo a súa estrutura lóxica ou psicolóxica. As referencias temáticas ocultas non son fenómenos casuais, senón que proban a decisión consciente de autores como Beethoven. Isto é máis difícil que ocorra no caso doutros compositores clásico-románticos, nos que o traballo motívico foi menos coidado. As conclusións das análises de Reti refírense

máis á natureza do proceso de composición ca á obra particular.

A partir de aquí, realizáronse estudos que integran as metodoloxías motívica e schenkeriana, tomando os sistemas de análises como ferramentas. Os traballos realizáronse tanto desde a análise de Schoenberg —dentro do contexto de Milton Babbitt— coma desde a schenkeriana —onde destaca o estudio de Charles Kurkhart<sup>44</sup>—. En *Beyond Orpheus*<sup>45</sup>, David Epstein parte do concepto *grundgestalt* (estructura básica) de Schoenberg, e toma da metodoloxía schenkeriana a simplificación melódica e a direccionalidade do movemento. As análises de Roger Kamien<sup>46</sup>, pola súa parte, baséanse na visión schenkeriana, utilizada para revelar relacións motívicas entre seccións nas que o aspecto superficial é diferente. Kamien menciona o ancheamento motívico progresivo<sup>47</sup> como medio de unificación seccional. Un motivo de primeiro plano pode ser «expandido para abranguer unha extensión considerable de nivel medio». Esta afirmación, tomada de Schachter<sup>48</sup>, enlaza ambos tipos de propostas.

### 3.5. Teoría de conxuntos

O obxectivo da *set-theory* é, en palabras do seu creador, Allen Forte,

42. Rudolph Reti (1967): *Thematics models in Beethoven's Sonates*, Londres, Faber.

43. *Íd., ib.*, 141.

44. Charles Kurkhart (1978): «Schenker's motivic parallelisms», *Journal of Music Theory*, 22.

45. David Epstein (1977): *Beyond Orpheus. Studies in musical structure*, Oxford, Oxford University Press.

46. Roger Kamien (1976): «Aspects of Recapitulation in Beethoven Piano Sonatas», *The Music Forum*, 4.

47. *Íd.*: «Aspects of Motivic Elaboration in the Opening Movement of Haydn's Piano Sonata in C# minor», en David Beach (ed.) (1983): *Aspects of Schenkerian Theory*, Nova Haven, Yale University Press.

48. Carl Schachter (1976): «Rhythm and Linear Analysis: A Preliminar Study», *The Music Forum*, 4.

«establecer un marco para a descrición, interpretación e explicación de calquera composición atonal»<sup>49</sup>. O seu propósito é completar, a través dun método formalizante, o marco analítico no medio atonal, no que a metodoloxía schenke-

riana non é válida. Como non coñecemos con exactitude o funcionamento da música atonal, non sabemos se unha nota é ou non é esencial, polo que non podemos aplicar directamente criterios de simplificación. Para non facer selec-

Ursatz:

Tonalität: *F* dur  
Largo

Stufen *p*  
der Tonalität  
als I

Tonarten: *F* dur

5

*p* *cresc.* *f*

v (Oberquintteiler)

10

*p* *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

-||iv<sup>2</sup> *G* moll (Oberquintteiler) ||II *F* dur

15

20

\* Die Vortragszeichen sind vom Verfasser der Urlinie-Tafel.

De H. Schenker: "Das Meisterwerk in der Musik", i (1925), "Urlinie-Tafeln", pl.2

cións inapropiadas de notas, é conveniente buscar relacións estruturais dentro do contido completo de cada sección considerada como unidade harmónica de segmentación. Mediante unha notación numérica identifícanse as inversións e transposicións de notas, a inclusión, a inclusión por transposición, a inclusión por inversión e a complementariedade. Allen Forte sistematiza nunha lista de douscentos oito elementos tódalas clases posibles de alturas (*pitch class formations*) que poden aparecer nunha obra atonal, considerando como formacións os grupos entre tres e nove notas, e reducindo tódalas transposicións posibles dun conxunto de notas a unha soa. Forte describe regras de clasificación taxonómica de conxuntos de notas, operativas para identificar estruturas coa axuda dun ordenador, mais que tamén se poden aplicar directamente. O risco do sistema é a posibilidade de manipular a segmentación da que dependen os resultados, aínda que o feito de que o analista da *set-theory* vexa o que desexa ver, non significa que a análise non sexa válida ou que non teña sentido, xa que a análise, máis ca rigorosamente científica, ten que ser musical. Resulta boa, coma tódalas análises, se é útil, e mala se non o é. De aí que as críticas de Marcel Mesnage<sup>50</sup> pola súa falta de rigorosidade científica ou as de Célestin Deliège<sup>51</sup> pola ausencia de resultados fronte a algunhas obras deban ser consideradas no seu xusto termo.

### 3.6. Análise semiótica

A análise semiótica, derivada da lingüística, busca formular unha sintaxe da música, establecendo as regras de distribución das unidades significativas nunha obra ou un repertorio. Para isto, divide a cadea de música nos seus compoñentes unitarios e, tras comparar cada posible unidade con tódalas demais, realiza unha lista de tódalas unidades distintivas, un reconto da súa distribución e unha agrupación entre as unidades idénticas ou relacionadas. Por último, reestrúctúrase a cadea en función das unidades e as leis da súa organización. Esta metodoloxía séguena semióticos musicais, entre os que destacan Ruwet, Nattiez, Lidov e Mâche, e analistas sintácticos, como Forte, Boretz, Selleck e Bakemann. Tamén a adoptaron os estudos que, a partir das teorías lingüísticas de Chomsky, buscan confirmarlá súa análise xerando música que responda ó estilo que se está a estudar, como os traballos de Lindblom e Sundberg, Laske, e Baroni e Jacobini. Debido ós mecanismos utilizados, denomínase ás veces análise distribucional, e garda relación cos métodos da teoría de conxuntos e coa análise motívica de Reti.

O iniciador desta metodoloxía é Nicolas Ruwet<sup>52</sup>, que describe a música como un sistema semiótico, no que a relación entre o código e a mensaxe se pode describir desde un punto de vista analítico, se se vai da mensaxe ó código,

49. Allen Forte (1973): *The Structure of Atonal Music*, Yale, Yale University Press, 93.

50. Marcel Mesnage (1989): «La Set complex theory: De quels enjeux s'agit-il?», *Analyse Musicale*, 17.

51. Célestin Deliège (1989): «La set theory, ou les enjeux du pléonasme», *Analyse Musicale*, 17.

ou sintético, se se vai do código á mensaxe. Ata as reflexións de Ruwet sobre estes dous modelos, a Musicoloxía non dera no problema teórico da súa distinción e elaboración explícita, e as análises musicais non formulaban os criterios sobre os que repousaban. Ó desenvolver a súa teoría, Ruwet diferencia entre elementos paramétricos e non paramétricos. O criterio principal de división é a repetición, que permite localizar as transformacións mediante a segmentación. Para Jean-Jacques Nattiez, a análise semiolóxica «toma ó seu cargo a especificidade da maneira en que a música se converte nun feito simbólico para os seus utilizantes: o compositor, o intérprete, o oínte, o musicólogo».<sup>53</sup> Esta especificidade vén referida á tripartición semiolóxica de Jean Molino, cos polos neutro —a mensaxe mesma na súa realidade material—, poético —estratexias de produción da mensaxe— e estético —estratexias de recepción—. A primeira parte da análise de Nattiez denomínase paradigmática, porque extrapola as unidades de significado estrutural en música; disto resulta unha lista de tipos paradigmáticos, co que se perde o aspecto temporal da música. A segunda parte da análise é a análise sintagmática, e aquí a atención volve ó aspecto temporal para descubrir as regras que subxacen á distribución. A análise semiótica desenvólvese nas áreas francesa, escandinava —

con Eero Tarasti—, canadense —a través do grupo Nattiez, con Marcelle Guertin<sup>54</sup> ou Elisabeth Morin<sup>55</sup>—, británica e italiana —con Mario Baroni e Rossana Dalmonte—. As principais obxeccións a esta análise<sup>56</sup> son a falta de criterios para establecer unha segmentación correcta e a separación entre análise e percepción musical.

### 3.7. Análise xenerativa: Lerdahl-Jackendoff

Esta análise deriva da aplicación á música da gramática transformacional xenerativa de Chomsky. Para Lerdahl e Jackendoff, «o que achega o verdadeiro interese dunha gramática xenerativa é a estrutura que asigna ás frases, e non qué series de palabras forman ou non forman frases gramaticais».<sup>57</sup> O resultado é unha teoría formulada en forma de regras de gramática musical, cada unha das cales expresa unha xeneralización sobre a organización que o oínte atribúe á música. A gramática permite describir intuicións diverxentes sobre a organización dunha obra. As regras están concibidas como descrición empiricamente verificable ou falsificable dalgún aspecto da organización musical, potencialmente contrastable con exemplos tomados do repertorio tonal ou mediante experimentos de laboratorio. O estudio presenta, ademais, unha perspectiva teórica, un

52. Nicolas Ruwet (1972): *Langage, musique, poésie*, Paris, Editions du Seuil. O capítulo 4, titulado «Methodes d'analyse en musicologie», foi publicado como artigo (1966) na *Revue belge de Musicologie*, 20, *Liber amicorum André Souris*.

53. Jean-Jacques Nattiez (1975): *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 50.

54. Marcelle Guertin e Jean-Jacques Nattiez (1982): *Three Musical Analyses*, Toronto, Toronto Semiotic Circle, Victoria University.

55. Elisabeth Mori (1979): *Essai de Stylistique Comparé*, Montreal.

56. Cf. Nicholas Cook (1987): *A guide to Musical Analysis*, Den e Sons, 180-82.

57. F. Lerdahl e R. Jackendoff (1987): *A generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachussets.

estudio do ritmo, das agrupacións e a métrica, para xustifica-la necesidade da redución. O resultado da análise plásmase en gráficos en árbore, nos que aparecen as equivalencias entre as reducións rítmicas e a estrutura dunha liña fundamental de condución da obra. Con isto, intégranse as metodoloxías schenkeriana, rítmica de Cooper-Meyer, a análise harmónica e maila idea de redución, ó tempo que se recollen as transformacións motivicas.

#### 4. CONCLUSIÓNS

---

Aínda que a análise non poida substituí-lo sentimento nin chegar a competir con el, pode aumenta-la nosa percepción da obra, da súa riqueza imaxinativa, o seu grao de complexidade e o coñecemento práctico do autor na organización e na presentación do material que pon en xogo. Tanto o intérprete coma o investigador deben incorporar estas ideas ás súas respostas persoais. Se a análise leva a cabo unha parte da tarefa referida á comprensión musical, é lóxico que tratemos de construír un plan de traballo o máis perfecto posible, que nos permita entrar nas partes máis escuras da obra, nas súas posibles físgoas e reviravoltas, estudiando cada elemento musical desde varias perspectivas, ata abarcar tódalas dimensións.

Ata hai pouco tempo, a análise musical guiábase por unha finalidade

externa: analizábase para aprender a escoitar mellor, a interpretar mellor e, sobre todo, para aprender a comprender. Hoxe en día, existe un dominio autónomo dentro da análise musical, debido á existencia de profesionais especializados, á extensión do estudio da música e da propia análise, as relacións con outras disciplinas veciñas, etc. A análise musical é unha disciplina cada vez máis sistemática, aínda que tamén máis abstracta, co perigo da aparición de especialistas que poidan perde-la relación directa coa obra musical. Non obstante, os novos métodos de análise coexisten cos antigos.

A análise musical debe responder ós requisitos de cientificidade e resolver os problemas presentados tanto desde a musicoloxía histórica e a etnomusicoloxía coma desde a musicoloxía teórica. O anovamento deste saber vén asegurado pola crecente importancia dos analistas profesionais e polas revistas especializadas e os eventos científicos que, en número crecente, se levan a cabo arredor nosa, nos que, afortunadamente, a presenza de investigadores españois comeza a ser unha realidade. Esperamos que a reforma das ensinanzas musicais, tanto nos conservatorios —onde a LOXSE en curso desenvolve novas materias de análise musical— coma nos plans de estudio das especialidades de Musicoloxía universitaria —nas que é posible que se inclúan disciplinas dedicadas especificamente á metodoloxía analítica—, sirvan para mellora-la situación da análise musical.