



Hacia una metodología del análisis

por Enrique Blanco¹
Los escritos de Potsdam 1747

Quaerendo invenietis

Consideraciones previas

Es frecuentísimo que el alumno pida una guía sólida y metódica para el análisis. Por razón de la propia naturaleza del material analizado tal guía es inconcebible. He intentado no obstante sugerir una serie de pasos posibles, no tanto por su infalibilidad (pues carecen de ella) como por la posibilidad de que sugieran al estudioso una metodología propia siempre cambiante según la obra en cuestión. Es de notar que esta metodología puede y debe ser notablemente expandida y flexibilizada según la cantidad de conocimientos en posesión del analista lo permita.

Análisis y formas musicales

Antes de pasar a mayores, es absolutamente fundamental que precisemos relaciones y diferencias entre los conceptos de análisis y formas musicales.

En un sentido amplio entendemos que la *forma musical* es la organización de una pieza de música. Esta organización es lo que logra que la obra sea *unitaria* (es decir, que de principio a fin sintamos que todo lo que suena es parte del mismo fenómeno) y *orgánica* (lo que significa que no hay nada en la obra que no cumpla un cometido lógico). En principio una obra musical de escasa calidad lo es siempre por un defecto de forma.

En la música podemos encontrar dos especies de factores: *los que aportan unidad* (en adelante los llamaremos factores unitarios u homogéneos) y *los que aportan variedad* (llamados factores de variación u heterogéneos). Observemos que dentro del contexto del ejemplo anterior ninguna de las músicas obtenidas tenía interés. El motivo es que todas se atenían a uno solo de estos factores. La música propiamente dicha se compone sin excepción de una juiciosa mezcla de factores unitarios y de variación. A esta mezcla es a lo que llamamos forma. (Es conveniente mantener en mente este concepto intuitivo hasta que tengamos ocasión de experimentar por medio de cierto número de análisis una sensación más rigurosa).

Pasemos ahora al concepto de *análisis*. Analizar consiste en enfrentarnos a una obra y recopilar el mayor número de datos posible acerca de ella, elegir los que sean significativos y reintegrarlos en una comprensión más profunda de la obra. Más extensamente, debemos identificar cuáles son los factores de unificación y variación de la obra, descubrir como relacionan entre sí y ver como afecta esto a la naturaleza y sustancia de la obra. Debemos insistir en que ésta última parte es absolutamente fundamental y de hecho es la única finalidad del análisis. Trataremos este tema más largamente, pero es bueno dejar ya bien sentado cuales son las dos fases del análisis:

1. Recogida de datos (qué sucesos están ocurriendo en la obra en cuestión. Idealmente, con algo de experiencia se puede uno limitar a escoger sólo los significativos).
2. Interpretación de los datos (es decir, cómo y por qué la obra de la que estamos hablando funciona bien – o mal si ése es el caso –) . Nótese que el nombre “interpretación” no es casual. Cuando tocamos una obra y hacemos algo más que tocar todas las nota estamos realizando una interpretación, intuitiva o estudiada (o más frecuentemente, ambas cosas)

¹ Disponível em: <http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/trabajos/indice.html>. Consultado em Novembro de 2004.

de esa música. Tras el análisis de gran número de obras, los analistas han llegado a la conclusión de que muchas de ellas tienen enorme cantidad de rasgos en común, es decir, que responden a una serie de tipologías definidas. Así, por ejemplo, diremos que determinada pieza es un vals, una sinfonía, etc..., según que sus articulaciones formales respondan a una de estas tipologías. A éstas se las denomina también formas musicales. Es por ellos necesario ser consciente de que cuando hablamos de formas musicales podemos estar hablando:

1. De la forma como organización de la música.
2. De alguna organización característica (p, ej.: forma sonata).

Esta ambigüedad normalmente queda aclarada por el contexto de la frase. Pero es preciso tenerla en cuenta porque en ocasiones conduce a los dos errores siguientes, ambos bastante lamentables:

1. Creer que una obra concreta, por pertenecer a una tipología dada debe necesariamente tener todas las características que le son propias a la misma. O, inversamente, pensar que una obra que tiene muchas de las características de una tipología dada, pero no todas, no pertenece a esa tipología. Este error es muy frecuente entre analistas primerizos. No olvidemos que cada obra musical tiene la potencialidad de ser un universo autocontenido, es decir, de encontrar su significación exclusivamente dentro de los postulados que en ella se plantean. El compositor puede haberse servido de elementos o tipologías preexistentes pero en ningún caso está obligado a ceñirse férreamente. Por el contrario, su única obligación es la de hacer cada obra lo más eficaz que le sea posible, por lo que casi siempre es necesario salirse de cualquier conjunto rígido de normas que le pueda imponer una forma musical concreta. De hecho es considerablemente difícil encontrar dos obras de la misma tipología que tengan exactamente las mismas características. Como ejemplo otro campo: el que tanto el búho como el milano pertenezcan a la tipología “aves rapaces” no quiere decir en absoluto que sean iguales entre sí.
2. El otro error común que causa la ambigüedad de la expresión “formas musicales” es, en alguna medida, consecuencia de lo anterior: considerar que una obra que no podamos encajar en una tipología definida previamente carece de forma musical. Esto no es así de ninguna manera. Por las razones ya expuestas, el compositor puede necesitar inventar formas no descritas previamente (y el caso es frecuentísimo). Más aún, puede verse en la necesidad de inventar nuevos principios de articulación formal. Cuando esto ocurre, se crean lenguajes musicales nuevos pero es falso declarar que no existe la forma musical en esa pieza. En cualquiera de los dos casos el análisis de esa obra es posible, con la única diferencia de que no podemos adscribirle una tipología concreta (lo que en sí puede con mucha frecuencia ser un dato muy significativo).

Esquema de trabajo

A continuación vamos a exponer un esquema de trabajo para la realización de análisis. Este esquema no es en ningún caso la única ni la mejor manera concebible de analizar, pero posiblemente en los primeros estadios de formación de un analista le acostumbren a un proceder metódico. Por si es de interés para alguien, los estudiantes de ciencias reconocerán en este método un caso particular del método científico reexpresado en términos musicales.

Es necesario observar que la incorporación de este esquema en una fase tan temprana de estos apuntes responde a nuestro deseo de poder observar como trabaja este método de análisis en los ejemplos que sigan. Por ello nadie debe asustarse de la aparición de un gran número de términos y conceptos aún no definidos. Igualmente es mi intención que este esquema tenga el poder de ser práctico mucho después de acabado el curso, por lo que incluye bastantes posibilidades que no es probable que lleguemos a ver durante el curso.

El análisis musical consta de dos fases: la recogida de datos pertinentes y la interpretación de los mismos.

Recogida de datos

Formales:

1. Búsqueda de las cadencias que puedan aparecer en el transcurso de la pieza. Puesto que las cadencias son puntos de articulación formal, su localización nos está proporcionando la nervadura de la obra.
2. Decisión sobre la tonalidad, modalidad, centralidad tonal, atonalismos o lo que corresponda a la música en cuestión.
3. Textura general de la pieza: armónica o contrapuntística.
4. Identificación de elementos recurrentes en la obra: -¿Se repiten fragmentos del tema?. En este caso: ¿de manera lineal o contrapuntística?. ¿Se producen repeticiones completas de segmentos de la obra?. Si es así: ¿tienen carácter de repetición inmediata (la repetición de la primera sección de una pieza de suite puede ser un buen ejemplo) o la repetición se produce tras acontecimientos de otro tipo?. (De esta posibilidad pueden ser ejemplos las repeticiones del estribillo de un rondó, la recapitulación en una fuga o una sonata, la de la primera sección de un aria da capo, etc...)
5. Tomando en cuenta todo lo anterior, identificación de la estructura tonal (sólo en el supuesto de que la pieza sea tonal). Sobre qué tonalidades se producen las cadencias, si son conclusivas o suspensivas, cuál es la relación de esas tonalidades con respecto a la tónica general... El espacio situado entre la cadencias, cómo está articulado tonalmente (normalmente será o bien un espacio con armonías pertenecientes mayoritariamente a una tonalidad concreta- propio de pasajes expositivos- o un espacio modulante –propio de pasajes de tránsito, desarrollo o episódicos según sea el caso.
6. En el supuesto de que la pieza sea modal: identificación del modo en que está escrita la pieza. Además: -la pieza, ¿está escrita íntegramente en un solo modo o hay varios?- En este caso: ¿cuáles?, ¿podemos situar los modos en una época concreta? (Por ejemplo el uso de la escala de tonos enteros o algún modo sintético nos situarían muy claramente). ¿Podemos establecer alguna relación entre la armonía empleada y los modos en que está escrita la pieza?. ¿Se produce un reposo melódico sobre algunas notas preferentemente o hay imparcialidad al respecto?
7. En el supuesto de que la pieza sea atonal: ¿Hay indicios de serie dodecafónica? (La identificación de todas sus apariciones se debería reservar para análisis muy exhaustivos). Si no hay indicios de serie: ¿Se muestran distintos grados de disonancia entre las armonías?
8. A la vista de los puntos anteriores llegar a una decisión respecto al número de partes en que se dividirá la pieza.
9. A la vista de los puntos anteriores llegar a conclusiones sobre el carácter tensivo o distensivo de cada fragmento de la pieza. Puntos que hay que considerar para ellos son:
10. El grado de estabilidad tonal de cada fragmento (por ejemplo: si es o no muy modulante). La complejidad de los tratamientos contrapuntísticos.
11. El grado de producción de sucesos por compás. (Por ejemplo: ¿Se producen más acordes de lo habitual por compás? ¿Las figuras rítmicas predominantes son cada vez más breves?
12. A la luz de todo lo anterior, decidir la naturaleza de todos los fragmentos (exposiciones, desarrollos, episodios, pasajes de tránsito, codas reexposiciones, codas...)
13. Dadas todas las consideraciones previas decidir si la obra que estamos analizando coincide en términos generales con alguna de las formas musicales que conocemos. Si la respuesta es afirmativa explicar cual, por qué es esa forma y no otra y si se produce alguna discrepancia respecto a las características comunes de esa forma. Si la obra en cuestión no es catalogable dentro de alguna de las que conocemos, explicar cuales parecen ser las

articulaciones formales de la obra estudiada, el cometido de cada fragmento y la lógica subyacente a esa composición.

14. Realizar un esquema gráfico de la obra.

Datos históricos

1. Comprobar si el tipo de lenguaje es definitorio (tonal, modal, atonal, armonía triádica, no triádica, tipos de cadencia, etc...)
2. Notar si la ornamentación es muy profusa o escueta.
3. Pensar si el tipo de forma analizada es característico de alguna época concreta y si los dos puntos anteriores no son incompatibles con esa época en cuestión.
4. Revisar el grado de complejidad del lenguaje, y si ello con todo lo anterior nos da datos suficientes para pensar en alguna época determinada.
5. Revisar la instrumentación y el tipo de escritura para cada instrumento. Pensar en si alguna de esas cosas es característica de alguna época dada. Por lo mismo, comprobar si hay pretensiones de virtuosismo y si éste se muestra como propio de alguna época determinada.
6. Revisar las indicaciones de matiz y tempo. El idioma en que estén escritas y la presencia o ausencia de determinados términos puede resultar ser relevante.
7. A la luz de todo lo anterior deberíamos hallarnos en posesión de suficientes elementos como para situar temporalmente la obra analizada. No es raro que al mismo tiempo tengamos datos suficientes como para situar el movimiento al que pueda pertenecer y frecuentemente incluso el autor.

Interpretación de datos

En esta fase se procede a la integración de todo lo anteriormente expuesto y se recoge en forma de conclusiones. Sabiendo ya el tipo de forma y la época histórica a la que pertenece es pertinente la valoración de la obra (su sencillez o complejidad, el grado de virtuosismo que exige, su mayor o menor adecuación a las exigencias de la época en que se sitúa, lo característico de ella en comparación con otras del mismo compositor; en la medida que sea posible, el grado de originalidad e invención, su posible proyección histórica y todos los pensamientos de este tipo que la obra pueda originar –bien entendido que normalmente no será posible tocar todos los puntos que acabo de citar, que en ocasiones habrá otros de mayor interés y que la mayor o menor perfección e interés de esta parte queda condicionada por el nivel de conocimientos a nuestra disposición y por la viabilidad del uso de material de referencia).

No es tampoco impensable una valoración personal de la obra y de nuestras reacciones frente a la misma (evitando, eso sí cualquier trivialidad como “es muy bella”) insistiendo quizá en la posible adecuación entre la forma de expresión y el contenido poético-dramático de la misma. Esto se hace especialmente necesario en los casos en que la obra posea texto. Por lo mismo, es destacable la mayor o menor atención dedicada al colorido orquestal, el tipo más o menos colorista de escritura, el peso que el autor pone sobre el contenido formal o el expresivo, etc...

En términos generales, donde la fase de recogida de datos no deja de ser una especie de disección de la obra, esta fase consiste en la recomposición de la misma, de alguna manera en ponernos en el lugar del compositor y tener por tanto la capacidad de saber cuál es la misión y peso específico de cada elemento formante de la pieza.

Resulta muy habitual que los análisis musicales al uso no contengan esta segunda parte de integración de los datos. Este tipo de análisis únicamente quirúrgico podemos denominarlo como “análisis descriptivo”. Su utilidad es enormemente restringida y apenas es recomendable su uso. En cuanto a la forma final que adopte nuestro análisis es algo que debe ser decidido personalmente. Puede ser preferible marcar los datos de más pequeño alcance directamente sobre

la partitura y escribir luego en hoja aparte los datos más importantes y significativos (los que nos permiten concluir el tipo de obra a la que nos enfrentamos. Después procedemos a la fase de interpretación con cierta extensión, citando cuando parezca procedente los datos recogidos (por ejemplo: “la gran intensidad moduladora de los compases 130 a 169 tiene un efecto de desarrollo que...”). Por último, como procedimiento que ahorra mucho tiempo es recomendable lo siguiente: efectuar un borrador en forma de notas sueltas, cada una ya completamente redactada.

Por ejemplo:

- La exposición abarca los 45 primeros compases, de los que los 20 primeros los ocupa el primer tema, los quince siguientes un pasaje de tránsito que modula a través del paso por tales y cuales tonalidades, cadenciando finalmente en la dominante y el resto un segundo tema en la tonalidad de la dominante.
- El espacio de desarrollo es enormemente modulante con la inclusión de tales y cuales tonalidades que son muy lejanas respecto a la principal.
- El uso de las tonalidades es muy característico del compositor.

Y así el número de notas que parezcan necesarias. Tras ello sólo es necesario ordenarlas y en algunos casos establecer un cierto número de frases de enlace.

Tipos de análisis

El esquema que acabamos de ver es en varios aspectos ambiguo. Ello se debe a que en realidad no propone más que una ordenación de las tareas necesarias, no una verdadera descripción de cada una de ellas. Esto es totalmente deliberado por nuestra parte. En efecto: la descripción total de cada fase sería por una parte peligrosa y por otra inútil. Peligrosa porque cada obra requiere técnicas de análisis distintas (volveremos a insistir en este punto). E inútil porque ningún esquema prefijado, si no es en términos muy amplios, es capaz de enfrentarse al inmenso potencial de variedad que existe en la música.

Antes de extendernos sobre lo anteriormente expuesto conviene aclarar lo que entendemos por “distintos tipos de análisis”. En realidad cuando este punto queda plenamente entendido está avanzado un gran trecho en el camino para saber analizar.

Procedamos con una analogía: supongamos que tenemos un ave. Podemos analizarla desde un punto de vista taxonómico, descubriendo su orden, familia, género y especie; desde una perspectiva anatómica (articulaciones, vasos, colocación y utilidad de los órganos); desde una óptica etológica (comportamiento y costumbres de esa ave); desde una postura ecológica (relación de esa especie animal con las que la circundan); desde una orientación química (las distintas reacciones que le proporcionan energía); desde una perspectiva aerodinámica (qué mantiene en el aire a ese pájaro); desde un punto de vista atómico (el ave está compuesta de átomos y moléculas); etc...

Siguiendo dentro de este ejemplo, es evidente que hemos encontrado un cierto número de orientaciones con las que analizar al ave. Lo más importante de todo es que todas son legítimas, pero no todas son igualmente valiosas, según sea el resultado que deseemos. Un veterinario podrá curar esa ave sin preocuparse de que esté compuesta de átomos. Un cetrero no necesita entender las reacciones químicas que ocurren dentro de su halcón, etc...

Como conclusión de este ejemplo: no todos los tipos de análisis son igualmente significativos. Y, como corolario; debe utilizarse el tipo o tipos de análisis que sean significativos en cada caso, prescindiendo de los demás.

En el caso de la música, el tipo de análisis que nos interesa es solamente el que nos pueda aportar una mayor comprensión de los puntos de apoyo y de la intención y significado de cada fragmento de la obra. Cualquier dato que no sirva a este cometido debe rechazarse por inutilizable.

Para aclarar esto, vamos a incluir una lista de diversos tipos de análisis. Sería imposible que esta catalogación fuera exhaustiva, de modo que quedarán fuera varios tipos de análisis perfectamente útiles y válidos. Por otra parte es nuestra intención incluir algunas variantes no muy comunes, en la esperanza de animar al analista a mirar más lejos del conjunto de medios que en un momento dado esté a su alcance.

Análisis melódico

Esta variante estudia los sucesos que ocurren en la línea melódica (frases, semifrases, motivos, células rítmicas o interválicas, puntos de inflexión, polarizaciones alrededor de una o más notas...) Este tipo de análisis puede resultar inoperante en obras que no den una particular importancia a la melodía. (por ejemplo: el preludio 1 de “el clave bien temperado”, primer libro).

Análisis armónico

Este medio estudia los acontecimientos que se producen verticalmente en una obra. Las maneras de utilizarlo son muchas: podemos hacer una lista de los acordes que aparecen en la obra (con mucho el tipo más frecuente de análisis armónico). Hay que decir que este tipo de estudio es casi inútil en una gran mayoría de los casos. En efecto, en el periodo de práctica común (el comprendido ente barroco y romanticismo), los acordes son muy semejantes, de modo que una catalogación de los mismos no añade nada a nuestro conocimiento de la identidad de la obra, sino sólo a la posibilidad de que los medios usados sean inusuales. (En cambio, y por las mismas razones, este estudio nos puede ayudar a datar aproximadamente una obra).

Podemos también centrar nuestra atención sobre los acordes y sucesos armónicos alrededor de los que gira una obra (o un fragmento) y considerar que el resto de ellos son “ornamentales”. Este punto de vista, según se lleve a efecto, puede coincidir con el análisis Schenkeriano (sobre el que por supuesto, hay infinitamente más que decir). En el caso de armonías no habituales (es decir, las no estudiadas con en el conservatorio, que por cierto, son cuantitativamente más habituales que las otras) podemos, y casi siempre debemos, investigar si hay algún tipo de relación entre el grado de consonancia o disonancia y los puntos cadenciales, si hay algún tipo de enlace especialmente favorecido, si hay algún tipo de interválica preferida a la hora de construir los acordes, si el discurso musical se polariza alrededor de alguna nota o acorde, etc...

Por último, normalmente es indispensable dar cuenta de las distintas tonalidades por las que pasa la obra, la relación entre ellas y el significado estructural de cada una (para lo que es indispensable poseer algún tipo de criterio sobre cuando un suceso es una modulación, una flexión, etc...). Esto, naturalmente, sólo en el caso de que la obra sea tonal. Si no es tonal, pero se establece algún tipo de polarización, hay que proceder análogamente.

Análisis contrapuntístico

Puede ser dudoso cuándo termina el análisis armónico y cuando empieza el análisis contrapuntístico. En realidad no deberían ser considerados como dos tipos de análisis distintos, sino como los dos extremos de un continuo, en uno de los cuales el peso de la atención el compositor recae sobre las relaciones verticales entre las notas y en el otro sobre las horizontales. Pero no hay que olvidar que cada uno de estos extremos implica en mayor o menor medida al otro.

El análisis contrapuntístico es oportuno siempre que haya más de una parte melódicamente activa sonando a la vez (cuándo una parte es suficientemente activa como para considerarla, es asunto que hay que resolver en cada caso). Por lo mismo, todo tipo de imitaciones, semejanzas o contradicciones deliberadas entre las diversas voces contrapuntísticas son siempre dignas de estudio.

Análisis de la instrumentación

A menudo se descuida el análisis de los medios instrumentales para los que está pensada una obra. Esta actitud proviene probablemente del pensamiento, no demasiado infrecuente, de que instrumentar equivale a colorear un todo musical creado independientemente del timbre. Sin embargo, una y otra vez, el estudio de la instrumentación nos aporta datos valiosos sobre la obra. No es preciso decir que el estudio de los efectivos instrumentales en obras en que el timbre es factor de unificación (lo que no es un caso raro en el siglo XX) es de toda importancia. Pero incluso en música escrita desde orientaciones más convencionales, el timbre es importante. (Aceptemos que hay casos en que no se da al timbre más que una importancia secundaria. ¿No es en sí mismo un hecho significativo?

Por otra parte, no es caso raro que los perfiles de una obra se vean determinados por el conjunto de posibilidades instrumentales de las que se dispone. No es fácil, pongamos como ejemplo, imaginar la música de Chopin a cargo de algún instrumento que no se a el piano. (La transcripción es posible, pero el efecto se pierde). También es claro que sólo la escasa capacidad polifónica del violín es responsable de las geniales proyecciones de polifonía en una sola línea que son tan frecuentes en las sonatas y partitas para violín solo de J. S. Bach. Similares, y muy frecuente son los casos en que lo que debería ser una repetición literal sufre modificaciones (de mayor o menor cuantía) producidas por la imposibilidad física de tocarla en su versión original en el instrumento que corresponda. No es desdeñable tampoco el grado de virtuosismo instrumental necesario para una obra concreta. La tensión producida en el instrumentista por la dificultad técnica raramente deja de reflejarse en el significado de la música (recordemos el enfado de Ravel cuando le propusieron transcribir para dos manos su “Concierto para la mano izquierda; o cómo Liszt transcribió la chacona en re menor para violín sólo de J. S. Bach, utilizando exclusivamente la mano izquierda). En otra vertiente de lo mismo, no faltan ejemplos de uso de registros difíciles de un instrumento para conseguir un efecto dramático (por ejemplo el comienzo de “La Consagración de la Primavera”.

Análisis rítmico

El ritmo es casi con seguridad uno de los elementos más descuidados en el estudio musical. Nos falta un intento serio de elaboración de una teoría del ritmo, de sus valores constructivos y su valor estructural. Y sin embargo son concebibles músicas sin alturas, músicas casi independientes del timbre, pero no músicas sin ritmo.

A pesar de ello, el ritmo es elemento capital en la construcción de la música. Hechos de una importancia tan enorme como la cadencia o la articulación, son absolutamente condicionados por el ritmo.

Las aceleraciones o deceleraciones en el grado de producción de sucesos por compás (que son indicios inequívocos de desarrollo musical o su evasión) vienen determinados solamente por el ritmo. En músicas (como buena parte de la renacentista) en que, bajo un punto de vista convencional, no hay intención de desarrollo. El análisis rítmico descubre a menudo un cuidadoso uso de las posibilidades tensivas del ritmo.

Quizá los casos en que la necesidad de análisis rítmico es más indispensable son las obras contemporáneas. No tanto porque otras músicas hagan menor uso de los valores constructivos del ritmo (lo que es manifiestamente falso) como porque en los lenguajes modernos nos encontramos menos cegados por teorías que ignoran el ritmo.

Análisis de la dinámica

Apenas debería ser necesario indicar que los matices “fortissimo” o “pianissimo” no son irrelevantes en un análisis serio. En músicas tonales la dinámica se ha utilizado a menudo como medio de subrayar o potenciar grados de tensión producidos gracias a otros recursos, lo que ha llevado al menosprecio de su estudio. Una reflexión objetiva, pone sin embargo en su justo lugar este menosprecio. Ya que la dinámica se ha usado para potenciar esos otros medios, hay que suponer que el compositor no ha estimado suficiente el poder de esos medios. Por tanto, la dinámica es indispensable como valor constructivo, así que también lo es su análisis.

Sin entrar en tales bizantinismos podríamos buscar ejemplos (que no faltan) de fragmentos musicales controlados mayoritariamente por la dinámica.

Un caso particular del control de la dinámica es el número y la cantidad de sonido inherentes a los instrumentos que deben sonar en un punto concreto. De la misma categoría es el caso en que aumenta súbitamente el número de voces que suena en una obra. (Este último caso es de particular relevancia para el estudio de obras barrocas, sobre cuya supuesta monotonía en la dinámica tantas insensateces se han dicho).

Análisis histórico

Este tipo de análisis es peculiar. Difiere de cualquier otro posible análisis en que no pretende encontrar todos los datos dentro de la propia obra, sino que tiene necesariamente que tener en cuenta otras obras del mismo y otros periodos e incluso la psicología y sociología del compositor.

El análisis histórico es pertinente sólo en la medida en que nos sirva para profundizar en nuestra comprensión de la obra. Así, por ejemplo, para analizar la “Ofrenda musical” de J. S. Bach puede ser muy útil conocer la historia de la visita a la corte de Postdam. Contrariamente, saber el número de amantes de Liszt no puede añadir nada a nuestra comprensión de sus misas. Quiere decirse que, a pesar de que dispongamos de abundante material acerca de un determinado compositor, obra o forma musical, no debemos utilizarlo más que cuando es útil.

Otros datos históricos de interés (y a los que también hay que aplicar las anteriores salvedades) pueden ser la proyección histórica de la obra (es decir, si ha producido influencias en prácticas posteriores), su adecuación a los tiempos (es decir, si responde a las prácticas de la época o en violenta oposición a ellas), la elección del texto (¿es de la época del autor o anterior?).

Todos los datos anteriormente apuntados pueden acrecentar en gran medida nuestra comprensión de la obra. A pesar de ello quiero insistir en que el análisis histórico no es posible ni deseable sin un previo y minucioso análisis estructural.

Análisis del grado de tensión

Los tipos de análisis que hemos considerado hasta el momento son de miras muy bajas. Antes de poder pasar a una verdadera integración de los datos debemos estudiar cuál es su significado.

Una de las maneras más útiles de lograr lo antedicho es considerar el grado de tensión de cada fragmento. Para ello es imprescindible ser consciente de que en música nada tiene un valor

absoluto, sino sólo contextual. Con esto quiero decir que el grado de tensión de un fragmento no existe más que como contraste a los fragmentos entre los que está situado.

Entendido lo anterior, el procedimiento es simple. Debemos considerar todos los datos previamente recopilados, considerar el conjunto de ellos perteneciente a cada fragmento y establecer comparaciones con los otros fragmentos.

Tipos inhabituales de análisis

Paso a continuación a establecer una arbitraria selección entre los tipos menos comunes de análisis.

Análisis fractal:

Hay una característica común a varios lenguajes musicales: los sucesos que se producen a pequeña escala determinan los que se producen en los niveles superiores. Como ejemplo obvio, en el lenguaje tonal la inevitabilidad de la cadencia dominante-tónica produce la tremenda importancia de la tonalidad de la dominante como tonalidad de contraste (piénsese en la forma sonata). En este mismo lenguaje, el uso de la cadencia plagal como medio de relajar tensión una vez conseguida la cadencia perfecta, lleva al uso de la tonalidad de subdominante como productora de finales antes de la cadencia última. En estos mismos términos, la aparición de un elemento nuevo acaba traducándose en sucesos de orden más alto (por ejemplo el empleo del acorde napolitano es el que acaba haciendo posible el empleo de la tonalidad napolitana).

Los ejemplos antedichos se refieren al lenguaje tonal, pero quizá lo más fascinante de este tipo de análisis se encuentre en los lenguajes no tonales. Piénsese que un lenguaje que se ajuste a estos postulados tiene necesariamente un alto grado de coherencia (lo que no quiere decir que un lenguaje que o lo haga sea incoherente). Esta forma de análisis revela estructuras sólidas y hermosas en autores cuya música parecía inexplicable en su efectividad.

Análisis de proporción:

La alternancia de pasajes tensivos y distensivos en una obra no garantiza en modo alguno su buen resultado. Entre estos tipos de pasaje debe establecerse alguna de correspondencia en intensidad y duración. Un pasaje distensivo muy breve raramente va a ser contrapesado por un largo pasaje de desarrollo. Por último, un pasaje de desarrollo muy extenso puede verse interrumpido por cortos fragmentos de carácter más relajado.

Este tipo de análisis se suma a veces a estudios numéricos de la proporción. Es curioso como a menudo podemos encontrar la sección áurea o la serie de Fibonacci gobernando las proporciones. Sin embargo la búsqueda de la proporción no debe basarse en el postulado de que estas constantes vayan a aparecer. Del mismo modo, la presencia de estas constantes no garantiza el equilibrio de la obra.