
EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA DE ACERCAMIENTO A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

María Dolores ROMERO ORTIZ

Como dijera Karl María Von Weber, “la Música es el auténtico lenguaje universal”, y si la Música es un lenguaje musical, las obras musicales son el equivalente a las grandes obras de la Literatura.

Cualquier autor que se considere a sí mismo como escritor o escritora serio debe tener un bagaje cultural importante y apropiado, además de imaginación y creatividad. Es necesario que conozca las obras literarias de otras épocas, así como las actuales, y no sólo haberlas leído, sino estudiado y comprendido su significado y su forma y planteamiento técnico.

De la misma forma, un futuro compositor debe conocer las obras musicales principales de otras épocas y de la suya, y no únicamente oyéndolas y memorizando de forma teórica sus procedimientos, al igual que un escritor no puede circunscribirse a entender teóricamente qué es una metáfora, una sinalefa o la diferencia entre prosa y verso, es imprescindible que sepa identificar esos recursos en una obra y cómo se articulan y combinan para conseguir una estructura determinada. Un futuro compositor también tiene que saber cómo y en qué orden se conectan los recursos compositivos para lograr una obra coherente y con sentido.

Es en este punto donde entra el Análisis como una herramienta y recurso que permite al analista aprehender cómo está hecha una obra, y desde el punto de vista de los futuros compositores, extrapolar recursos y técnicas que ya han demostrado su funcionalidad para aplicarlas a sus propias composiciones.

El Análisis demuestra especialmente su importancia en el terreno de la Música Contemporánea por diversas razones:

1. La multiplicidad de estilos: una característica original en la Música de los siglos XX y XXI es la rapidez en la que se han sucedido diferentes estilos, e incluso surgiendo y conviviendo a la vez, tratándose muchas veces de estilos en apariencia totalmente opuestos tanto en sus consideraciones estéticas como técnicas. Esta multiplicidad hace casi imposible la formulación teórica exhaustiva, siendo ya por un lado habitual que la teoría estilística sea posterior en el tiempo que la práctica, y por otro el hecho de que no se dirijan esfuerzos a formular sobre un estilo efímero o constantemente cambiante.
2. Como hemos mencionado anteriormente, es necesario que un compositor conozca las obras y técnicas de épocas anteriores, pero es especialmente importante que esté al tanto de la contemporaneidad. Un compositor debe aspirar a realizar música personal y actual, por lo que es necesario que conozca las últimas tendencias, escuelas y opciones. Al no existir un cuerpo teórico, las únicas herramientas de las que dispone el compositor son su oído y el análisis.

Hasta ahora hemos hablado de la importancia del Análisis de la Música Contemporánea para los futuros compositores, pero también debería ser materia de estudio para intérpretes y directores de orquesta. Tanto unos como otros son traductores que “leen” las obras musicales para el gran público. ¿Y cómo se puede leer un texto en voz alta y transmitir lo que su autor ha escrito si se desconoce el lenguaje que se emplea? Así, si bien intérpretes y directores pueden estar menos interesados en las características puramente técnicas ya que su finalidad es la recreación y no la creación, sí que deben conocer las intenciones expresivas del compositor, qué líneas son las principales, qué hay que destacar, cuántos planos están sonando, si hay intención rítmica o no y cuál es ésta, qué se busca con la instrumentación, etc. Resumiendo, cuál es el resultado sonoro que hay que alcanzar y cuáles son los medios para conseguirlo.

Una vez fundamentada la necesidad del Análisis para la comprensión y conocimiento de la Música Contemporánea, queda el quid de la cues-

tión, ¿cómo abordar el análisis de una obra de la que se desconoce su planteamiento original?, ¿son válidos los parámetros de análisis tradicional en obras que aparentemente no tienen una estructura armónica o ni siquiera melodía?

La forma de abordar una obra de Música Contemporánea es exactamente igual a nivel conceptual que la de una obra Clásica o Romántica. Los parámetros también serán los mismos, la diferencia radicará por un lado en el énfasis que se dé a cada parámetro individual y a la manera de organización o concepción de dicho parámetro.

El parámetro más visible y común a cualquier obra es la Forma General. La forma en la concepción clásica se basa principalmente en la conducción armónica. En el siglo XX, esto ya no siempre es así, la forma está determinada por otros parámetros como el tratamiento del material o la instrumentación, pero aún así es completamente identificable, ya que las secciones siempre estarán señalizadas por cambios de textura y /o carácter. Son éstos los dos puntos a tener en cuenta a la hora de compartimentar una obra contemporánea, ya que aparecen en casi, si no todos, los estilos. Un cambio de sección siempre vendrá acompañado de un cambio de carácter o textural, que nos avisa de la introducción de un nuevo material o de un tratamiento diferente del mismo material anterior.¹

Además de la Forma, los restantes parámetros considerados tradicionalmente esenciales son la Armonía, la Melodía y el Ritmo.

En cuanto al parámetro armónico, éste no desaparece, sólo hay que ampliar el concepto tonal tradicional al de “suceso vertical” o “coincidencia vertical”.

Hay autores del siglo XX que aún mantienen el concepto tradicional de Armonía en cuanto a la utilización de acordes funcionales o no, pero alejándose de la Tonalidad. Así por ejemplo, tenemos compositores que sustituyen la Tonalidad por la Modalidad, las escalas mayores y menores por los diferentes modos tomados del Gregoriano: Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, etc. El Impresionismo es uno de los estilos que utiliza el Modalismo, al igual que Bartok, Hindemith o más contemporáneamente Arvo

1 Ejemplo 1: Ligeti. “Cinco Bagatelas para Quinteto de Viento”.

Pärt, Penderecki o Schnittke. Este tipo de Música, por tanto, es fácilmente analizable desde el punto de vista armónico ya que sólo hay que sustituir la búsqueda de tonos por la búsqueda de modos.²

Además, la Modalidad por lo general utiliza otros tipos diferentes de formaciones armónicas a las habituales construcciones por terceras: los acordes se basan en intervalos de cuarta y quinta principalmente.

Este punto, la interválica, es extraordinariamente importante ya que la armonía está formada por una sucesión de acordes, y un acorde no es más que la disposición vertical de determinados intervalos. Así pues, aunque la acórdica no sea tradicional, sí que podemos hablar de qué interválica predomina en una sección o pieza (no sonará igual una Música basada en cuartas que en séptimas), si ésta tiene relación con la estructura (cada sección se basa en un intervalo diferente), si algún tipo de intervalo está asociado a otro parámetro (por ejemplo, si el intervalo cambia al modificar el registro o la textura, si un tipo de sonoridad está en relación con un tipo de carácter, o si un intervalo determinado va ligado a la aparición de un motivo concreto), etc.³

Resumiendo, si nos topamos a la hora de analizar Música Modal, el análisis armónico será semejante a la Música Tonal, sustituyendo tonos por modos. Si no, podemos encontrarnos con Música Polar o no. La Música Polar es la que centraliza sobre un sonido que funciona a modo de “polo” al que son atraídos los demás. El polo es identificable por su repetición asidua, su uso pedal o el reposo sobre él.⁴

En la Música No Polar (y también en la Polar), podemos realizar un análisis armónico, siempre que tomemos éste como un análisis interválico vertical, buscando qué intervalos predominan y si éstos tienen alguna función, guardan alguna relación estructural, o presentan algún tipo de asociación con otro parámetro.⁵

2 Ejemplo 2: Debussy. “La Catedral Sumergida”.

3 Ejemplo 3: Bartok. “Mikrokosmos”.

4 Ejemplo 4: Stravinsky. “Sinfonía de los Salmos”.

5 Ejemplo 5: Schoenberg. “Pierrot Lunaire”.

El siguiente parámetro a tratar es la Melodía. Como sucediera con la Armonía, hemos de partir de que cualquier obra puede contar con Melodía, entendida ésta como sucesión horizontal de eventos sonoros. Encontraremos obras cuyo tratamiento melódico sea equiparable al tratamiento clásico, como por ejemplo Hindemith, en cuyas obras podemos descubrir “temas” en el sentido más tradicional de la palabra.⁶ Otras muchas obras, aunque no utilicen líneas melódicas, sí que cuentan con motivos, células motívico-interválicas con una función estructural; recordemos por ejemplo la célula Mi-Sol-Mib (3ª menor ascendente-3ª mayor descendente) que Schönberg utiliza muy a menudo como célula origen en obras atonales como el “Pierrot Lunaire” o “El Libro de los Jardines Colgantes”.⁷ Por lo tanto, en estas piezas el análisis melódico es sustituible por el de células motívicas, cómo es su construcción interválica (tipos de intervalo y dirección), qué tratamiento sufren estas células a lo largo del desarrollo de la obra (retrogradación, inversión, inversión interválica, aumentación, cambios rítmicos, de registro o de instrumentación, etc.), si están asociadas a un instrumento, o a partes equivalentes de la pieza (secciones A y A’ las secciones de transición, etc.).⁸

Mención aparte merecen las obras dodecafónicas, en las que las líneas horizontales están marcadas por la serie, al igual que en las obras del Serialismo Integral, donde el concepto de serie se extiende a todos los fenómenos sonoros. En estas piezas lo esencial se reduce a dos términos: identificar la o las series diseccionando su lógica interna (si existe una división en tetracordos o tricordos, si se ha buscado una interválica precisa, etc.) e identificar el tratamiento de la serie a lo largo de la obra: inversión, retrogradación, retrogradación de la inversión y transposición, así como su disposición instrumental.⁹

Retomando el parámetro melódico, hay obras que no guardan la concepción tradicional de línea melódica y aunque no podamos hablar de Temas o Células, sí podemos identificar sucesos sonoros horizontales que

6 Ejemplo 6: Hindemith. “Matías el Pintor”.

7 Ejemplo 7: Schoenberg. “Libro de los Jardines Colgantes”.

8 Ejemplo 5.

9 Ejemplo 8: “Boulez. Structures IA”.

funcionen como hitos melódicos de la pieza y que sirvan para articular la línea melódica. Sirvan como ejemplo las líneas micropolifónicas de Ligeti en las que podemos hablar de interválica, direccionalidad, registro, ámbito y tímbrica.¹⁰

El tercer parámetro tradicionalmente analizable, aunque menos exhaustivamente, es el Ritmo. En una obra del siglo XX, el análisis de este parámetro no presenta ningún inconveniente, ya que en las obras de escritura tradicional compaseada se podrán identificar células rítmicas, ritmos ostinato, etc., y en aquellas no escritas así¹¹, se podrá hablar de procesos de aceleración y ralentización (en la figuración, entradas instrumentales, velocidades...), del uso o ausencia de figuras rítmicas, del metraje si éste aparece, etc.

En cuanto a los restantes parámetros como la Dinámica, Registro, Ámbito, Instrumentación, Tímbrica, Textura, Procedimientos Contrapuntísticos, etc., no necesitan consideraciones especiales para ser analizados, sólo tener en cuenta que la Música del siglo XX ha aumentado a límites insospechados su importancia y especificidad de tratamiento, por lo que habrá que ser minucioso sobre todo en cuanto a la Textura (esencial en obras como las de Ligeti en las que cumple una función estructural) y a la Tímbrica, ya que el desarrollo de ésta en el siglo XX ha sido impresionante, llegando incluso algunas obras a basar su sentido de movimiento en los cambios tímbricos experimentados por los instrumentos implicados.¹²

Resumiendo, el Análisis es una herramienta imprescindible para la comprensión y difusión de la Música Contemporánea, contemplando los mismos parámetros que en el Análisis Clásico pero extrapolando los conceptos tradicionales de Armonía, Melodía, Ritmo, etc. a generalizaciones más amplias que nos permitan abordar las nuevas concepciones musicales desde un punto de vista crítico y abierto.

10 Ejemplo 9: Ligeti. "Concierto de Cámara".

11 Ejemplo 10: Grisey. "Partiels".

12 Ejemplo 11: Nono. "Caminante no hay Camino".

BIBLIOGRAFÍA

- DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2005.
- LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.
- MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires: Marymar, 1975.
- MORGAN, Robert P. *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

APÉNDICE DE EJEMPLO MUSICALES

EJEMPLO 1: LIGETI. CINCO BAGATELAS PARA QUINTETO DE VIENTO.

The image shows a musical score for five wind instruments: Fl. piccolo, Ob., Cl., Cor., and Fg. A box at the top indicates a section change and texture change at measure 15. The Fl. piccolo part has a 'Fl. piccolo' label and a 'molto leggero' dynamic. The other instruments have dynamics like 'più f', 'sf', and 'pp'.

EJEMPLO 2: DEBUSSY. PRELUDIO "LA CATEDRAL SUMERGIDA".

The image shows a musical score for piano. Two modal changes are indicated: 'FA Jónico' and 'DO Jónico'. The score includes bass clef markings '8ª bassa' and '8ª bassa'.

EJEMPLO 3: BARTOK
(MIKROKOSMOS. “DEL DIARIO DE UNA MOSCA” Y “TERCERAS ALTERNAS”).

Allegro, $\text{♩} = 148$

pp

sopra

SONORIDAD POR 2AS

sotto

Allegro molto, $\text{♩} = 160$

f

SONORIDAD POR 3AS

sempre simile

129

EJEMPLO 4: STRAVINSKY.
REDUCCIÓN PIANÍSTICA DE LA “SINFONÍA DE LOS SALMOS”

Stravinsky

$\text{♩} = 112$

CENTRALIZACIÓN SOBRE MI

mf

p

mf

p

mf

5

9

13

2

3

EJEMPLO 5: SCHOENBERG. PIERROT LUNAIRE: "8. NACHT".

CÉLULA 3^{ra}m Asc- 3^a M desc.

Gehende ♩ (ca 80)

Baß-Klarinette in B.

Violoncell.

Rezitation.

Gehende ♩ (ca 80)

Klavier.

Finstre, schwarze Rie.senfal . ter tö . tetender

B.Kl. (B)

Viol.

Son . ne Glanz. Ein ge.schloß . nes Zau . - ber . buch,

8

EJEMPLO 6: HINDEMITH. MATÍAS EL PINTOR, I MOV.

Ziemlich lebhaft e Halbe (♩ 108 - 112)

F1

2

1

Viol

2

Br

Vo

Kb

zus.

mf

mf

mp

mp

mp

mp

EJEMPLO 7: SCHOENBERG. "LIBRO DE LOS JARDINES COLGANTES".

Mäßig (♩ ca. 64)^{*)} CÉLULA 3ª desc-3ª Asc.

pp

pp

Un-tern Schutz von dich-ten

sf *r. H.*

EJEMPLO 8: PIERRE BOULEZ. STRUCTURES 1A.

Duración- cuadrado
Notas- círculo
(Ataque e Intensidad también van serializados)

Très Modéré (♩ = 120)

Ocero
PIANO I
RI4

fff
legato sempre

Très Modéré (♩ = 120)

Icero
PIANO II
R8

quasi P sempre

EJEMPLO 9: LIGETI. CONCIERTO DE CÁMARA: I MOV.

senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p e c c o a

senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p e c c o a

senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p e c c o a

senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p e c c o a

via sord.

EJEMPLO 10: GRISEY. PARTIELS.

EJEMPLO 11: NONO. CAMINANTE NO HAY CAMINO...

Juego sobre Sol

128

ARCHI TUTTI: al tasto, leggissimo, \dot{V} crisi

