

JEROGLÍFICOS

Óscar Prados Sillero

I

Por esencia, el análisis es un intento de explicar. Algún filósofo diría que, más bien, es un intento de comprender. En su tentativa de aprehender una realidad compleja, el analista captura el hecho musical en conceptos, en términos, es decir, en unidades a las que da un sentido. *Separa los elementos* (identifica lo que él considera que son los elementos) y *trata de entender por qué están ahí*. Si falla uno de esos dos pasos, esto es, si no hay disección de la realidad o no hay explicación de la razón de ser de dichos elementos, no hay análisis. Adviértase que por disección no entendemos aquí una descomposición de una realidad compleja en realidades de igual complejidad aunque de menor tamaño (por ese camino no llegaríamos a ningún lado), sino que se trata de aislar dentro de esa realidad unidades de tal

modo (*acorde, sección, motivo, textura...*) que sean susceptibles de recibir un *significado*. Una vez que se identificadas esas unidades, ya no importará lo extensas que éstas sean porque habrán quedado atrapadas en el *concepto*, esa cápsula mágica que encierra un océano dentro de un dedal y que nos permite establecer relaciones y juicios sobre ellas y, en definitiva, manejarlas a nuestro antojo por medio del razonamiento.

El analista, en su labor, realiza un doble proceso de *compresión* y *expansión*: toma la realidad y la comprime, porque elimina todo lo que considera superfluo, todo lo que no es necesario para la tarea que se propone, reduce la totalidad a un puñado de conceptos y elementos que conciernen al asunto; después, expande esa realidad comprimida que ha obtenido, infiriendo todo lo que hay implícito en ella para dar cuenta

del objeto que analiza, para explicar cómo esos elementos que ha aislado en la comprensión inicial establecen relaciones entre sí y con el mundo exterior. Si no hay comprensión, los acontecimientos observables resultan ilimitados e irreconocibles; si no hay expansión, el analista sólo ha masticado la obra, pero no la ha digerido.

Se entenderá entonces que el *símbolo* sea una herramienta analítica de primer orden. Un símbolo, conectado con la teoría que le da significado, comprime y expande en un solo gesto, breve y elegante. Un símbolo, que a fin de cuentas no es más que la condensación gráfica de un *término*, tiene la cualidad de albergar en su interior una totalidad de tamaño y complejidad descomunales. Nos permite resumir en un par de centímetros de papel (o en unas décimas de segundo, si se trata del lenguaje hablado) entidades tan extensas y complejas como *el amor, la muerte, la justicia (y la injusticia), el crepúsculo, la sinceridad* o, por acabar pronto, *la eternidad y el infinito*. En ese sentido, comprime. Pero, por otro lado, en cuanto es percibido por alguien que comprenda el idioma que se emplea, expande, porque pone en marcha todo el

mecanismo explicativo de la teoría a la que ha de estar indisolublemente unido. Si no, deja de ser símbolo y se convierte en poco más que un garabato.

II

Ciñéndonos ya al campo del análisis musical, comprobaremos cómo el simple hecho de llamar a una sección con una letra mayúscula es más trascendental de lo que pueda parecer a simple vista. Bautizar algo implica separarlo de lo que lo rodea, aislarlo y caracterizarlo en relación al resto de elementos, conozcamos éstos o no. Crear un concepto es tomar un estímulo o un conjunto de estímulos y empujarlo fuera del ámbito de lo desconocido. A medida que "clasificamos", decidimos arbitrariamente qué elementos son los fundamentales en un instante sonoro y desecharnos los demás. Que en un análisis armónico escribamos "II₆" debajo de un acorde aparta instantáneamente de nuestra mirada el resto de acontecimientos: la disposición de las notas, la posible presencia de notas extrañas, el timbre, las duplicaciones, etc. Decidimos qué es lo importante para entender los hechos y despreciamos lo que no lo es.

Llegado este punto quizás convenga hacer un paréntesis para distinguir dos tipos de carga semántica presentes en un símbolo:

- La que llamaremos *carga semántica explícita*, es decir, lo que el símbolo conserva de la realidad compleja que comprime (lo que suena).
- La *carga semántica implícita*, es decir, aquella que sólo surge a la luz de la teoría a la que hace referencia (lo que queremos decir sobre lo que suena).

Siguiendo esto, si consideramos una reducción pianística de una partitura orquestal como una herramienta analítica, podríamos decir que es una representación gráfica en la que la carga semántica explícita es máxima y la implícita es prácticamente nula. Un gráfico schenkeriano de un primer nivel estructural tiene menor carga semántica explícita (es más difícil reconstruir la totalidad a partir de él que a partir de una reducción), pero mayor carga semántica implícita, porque trata de explicar la realidad, no sólo la refleja.

Para entender mejor esta diferencia, tomemos una serie armónica sencilla:

Re Mayor: I – VI – IV – V – I

Aquí hay algo de significado explícito (la realidad, la música, puede ser parcialmente reconstruida, aunque de modo muy precario) y, a decir verdad, poco significado implícito. Sin embargo, dado que hay algo de significado explícito, el analista puede inferir nuevos hechos a partir de él: si sabe que un primer grado funciona como tónica, sexto y cuarto grados son subdominantes y el quinto es una dominante, estará interpretando hechos que pertenecen a otra teoría a partir de una simbología que fue concebida al margen de ella (conecta la *Stufentheorie* o “teoría de grados”, desarrollada, entre otros, por Simon Sechter, con la teoría funcional formulada por Hugo Riemann). Extraemos de aquí la enseñanza de que, en la medida de sus posibilidades y según la naturaleza del hecho que estudia (armónico, formal u otro), una simbología ideal debería, además de ofrecer su propia explicación de los hechos, dejar la puerta abierta a otras interpretaciones gracias a su carga de significado explícito, pues conserva en sí misma algo del sonido real encapsulado. Ahora bien, pretender que una simbología refleje su significado

implícito y, además, todo o gran parte del significado explícito (pretendiendo ser una taquigrafía) nos puede llevar a un absurdo.

III

La terminología y la simbología (su conjunto de signos-abreviaturas asociado) son descripción de la música y defensa de una manera de entenderla. Un sistema de análisis armónico, por ejemplo, impone su visión propia de la armonía: *die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt* ("los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo"), que escribió Wittgenstein. Si nos aferramos al sistema con exclusividad, ello nos impide ver más allá, es decir, inferir datos que escapan a su control. Si el análisis armónico sólo cataloga

verticalidades reduciéndolas a grados, pasa por alto multitud de hechos armónicos, como ya insinuamos más arriba: la conducción de las voces y la separación que hay entre ellas, la disposición y la duración de los acordes, su situación métrica relativa, la presencia de notas extrañas, la relación existente entre las áreas tonales, el carácter de una modulación, el color del registro predominante, etc. Y, sin embargo, el asunto se da frecuentemente por zanjado cuando hemos etiquetado todas las verticalidades. Una interpretación de un hecho complejo no puede reducirse a un jeroglífico, por más signos que éste contenga: muchos aspectos que forman parte de la totalidad escapan a una representación simbólica. Pero éste no es el único riesgo que comporta la utilización de una simbología:

W. A. Mozart, Variaciones "Ah, vous dirai-je, Maman", c. 49 - 56

The image shows a musical score for piano accompaniment in 3/4 time, measures 49-56 of Mozart's Variations "Ah, vous dirai-je, Maman". The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains seven measures. Below the notes, there are labels for chords or intervals: T, T, S, T in the first system; S, D, T, Tp, Sp, D, T in the second system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

Siempre que hay una tónica, escribo "T" debajo. ¿Son iguales la tónica del compás inicial, la del cuarto compás, la del sexto y la del final? ¿Realizan la misma función una tónica al comienzo de una frase, una tónica intermedia y una tónica conclusiva? Los símbolos, tomados de modo irreflexivo, nos llevan a ignorar este aspecto, pues la simbología nos invita a medirlas todas con el mismo rasero. Se podría argüir que es un problema de la teoría, señalando que Riemann no estableció diferencia entre unas tónicas y otras, pero esto no salvaría el escollo. Veámoslo con otro ejemplo: supongamos que analizamos motívicamente una pequeña frase musical y encontramos en ella dos elementos, que llamamos "x" e "y", y plasmamos sobre el papel un esquema motívico de este tipo

$$x - x - x - y - x - x - x - y - y$$

Con esto, igualamos todos los motivos que hemos llamado "x", pero sabemos de sobra que no son lo mismo. ¿Tiene el mismo efecto la primera aparición del motivo que la segunda o la tercera, a las que hemos llamado igual?

Incluso aunque escribamos esto otro no estamos a salvo:

$$x_1 - x_2 - x_3 - y_1 - x_4 - x_5 - y_2 - y_3$$

La relación $x_2 \rightarrow x_3$ no puede ser la misma que la relación $x_3 \rightarrow x_4$, como parece sugerir la simbología empleada. El efecto de repetir algo por tercera vez no es el mismo que el de una cuarta reiteración. Ni mucho menos tendrá el mismo valor en nuestro ejemplo x_4 que las anteriores apariciones del motivo, puesto que la reiteración de x se ha visto interrumpida por la introducción del motivo y_1 . Por más que se quiera perfeccionar una simbología, siempre quedan cabos sueltos, vacíos a los que nos hemos acostumbrado y en cuya existencia no reparamos. En parte esto puede tener su origen en lo que hemos denominado "carga semántica explícita", que se convierte en un arma de doble filo: consideramos una reducción analítica como una "traducción" de los acontecimientos musicales a un lenguaje más compacto y manejable, y tomamos esa traducción como punto de partida para nuevas interpretaciones. Sin embargo, como en toda tra-

1 Usamos para este ejemplo la simbología de análisis armónico que propusieron Wilhelm Maler y Hermann Grabner extendiendo la teoría funcional de Hugo Riemann.

ducción, se pierden cosas por el camino, por lo que dos pasajes o dos hechos musicales muy distintos quedan emparentados en su decodificación armónica o formal, proporcionándonos una visión parcial y deformada de la realidad.

El analista se enfrasca en una tarea que presenta una importante dificultad inherente al hecho musical: la música fluye en el tiempo, pero para analizarla tenemos que detener el discurrir del tiempo que le sirve de lienzo:

Al hacer frente a los efectos ambivalentes, producto de las relaciones cambiantes entre elementos musicales, el análisis debe crear a veces situaciones artificiales en las que la cambiante forma artística quede por un instante "congelada" para que sea posible estudiar cada momento por separado. Desde luego, algunos significados se pierden en esa inmovilización (las frutas congeladas nunca podrán igualar el sabor de las frescas) y otros procedimientos analíticos parecen también violar los principios básicos del arte al reducir

*sentimientos subjetivos a cantidades objetivas*².

Las metodologías analíticas tradicionalmente más extendidas suelen poner el acento precisamente en la "congelación" de los elementos, porque cualquier congelación arrastra consigo a lo catalogado al terreno de la intemporalidad. "Tónica" es "tónica" en este compás y en cualquier otro de los del repertorio. Una "T" escrita debajo de un acorde conecta a éste con todas las demás "T" de la Historia de la música, que no es poco. Nada dice de cómo esa "T" es distinta a las demás (o, al menos, distinta de otras "T", sean o no de la misma obra). Ni siquiera somos capaces de definir claramente lo que significa la palabra "tónica" sin caer en imprecisiones y ambigüedades. Cuando trabajamos con conceptos y con símbolos (y no podemos hacerlo de otra manera) desvirtuamos lo que tocamos, y nos acordamos a la vez de Heisenberg, del rey Midas e incluso del mismísimo Tántalo: como él, cuando alargamos la mano para coger una fruta (una fruta congelada, que diría LaRue), ésta se esfuma ante nuestros ojos.

2 LaRue, Jan, *Análisis del estilo musical*, Cooper City (EEUU): SpanPress Universitaria, 1998, p. 1.

IV

El analista, a veces, en un alarde de afán de superación, trata de desarrollar teorías (con sus correspondientes simbologías) en las que el número de "puntos ciegos", de aspectos que escapan al sistema, tiende a ser mínimo. Pero hay que tener presente que existe un límite a partir del cual una simbología deja de ser un medio útil y conciso de aprehender la realidad para pasar a convertirse simplemente en un engorro. La complejidad de los hechos musicales es tal que pretender abarcarla en su totalidad aumenta sobremanera la indescifrabilidad de la simbología. Por ejemplo, Jan LaRue, al intentar reflejar gran número de posibilidades significantes en el análisis formal, necesita desarrollar la simbología probablemente hasta más allá del límite de lo práctico. Tomemos este ejemplo, extraído de su libro *Análisis del estilo musical*:

$K(2S>P)$

Se refiere, en sus propias palabras, a "un tema cadencial basado sobre un tema secundario derivado a su vez del mate-

rial principal inicial". El propio LaRue especifica que símbolos de esta complejidad no deben formar parte del vocabulario corriente³. Tomemos uno solo de esos símbolos: ">" significa para él "derivación". Pero hay muchas formas de derivación, y cada una de ellas podría verse representada de algún modo mediante variaciones o añadidos al símbolo principal de derivación elegido por La Rue (">"), y, dentro de estos distintos modos de derivación, podrían distinguirse subtipos. ¿Vale la pena que una simbología se haga tan compleja? El interés en el perfeccionamiento de una terminología y de su conjunto de símbolos asociado, aunque loable, aboca a una tarea sin fin (no obstante, es más respetable esto que adoptar una terminología sencilla, casi *naïf*, y pretender explicarlo todo sólo con ella). Casi puede llegarse a la conclusión de que más valdría describir llanamente con palabras lo que ocurre con respecto a la forma en una pieza. Eso sí, el problema de la terminología seguirá existiendo, puesto que, de momento, no podemos prescindir de las palabras. Los símbolos son

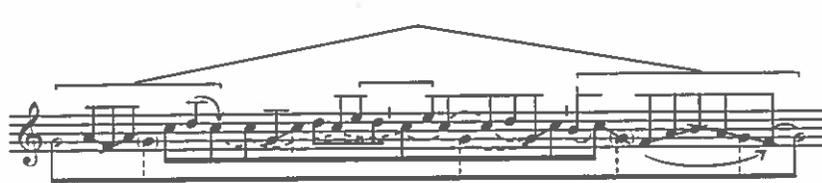
3 LaRue, Jan, *Op. cit.*, p. 119.

abreviaturas de los conceptos, y la riqueza de una simbología no recae en la complejidad de los conceptos que representa, sino en la eventual versatilidad del sistema: si el sistema terminológico tiene pocas posibilidades, sólo una torpeza puede derivar en una simbología complicada.

V

Hemos hablado de varios peligros a los que nos enfrentamos cuando empleamos una simbología, pero podría decirse que se resumen todos en uno: la falsa seguridad que proporciona. La seducción del sistema nos lleva a la necesidad de explicarlo todo, incluso las relaciones y los hechos evidentes, lo que sobrecarga el análisis hasta convertirlo en un galimatías hermético, impenetrable, consiguiendo lo contrario de lo que se pretendía (no olvidemos que analizamos para aclarar los hechos y entenderlos). Este es el gráfico analítico que propone Wallace Berry para el himno gregoriano *Veni creator spiritus*⁴:

En un análisis gráfico, en una descripción simbólica de los procesos que se dan en una partitura (armónicos, melódicos o formales), nos resulta difícil dejar algo incompleto: aunque su significado sea obvio, el sistema, que parece poder abarcarlo todo (nada más lejos de la realidad) nos empuja a clasificar hasta el más mínimo detalle de la obra atendiendo a la terminología y la simbología que hemos elegido. Hemos abarcado la partitura en su totalidad, pero no la totalidad de los acontecimientos. Cuando se trata de un análisis redactado, por evidentes razones de espacio y de tiempo nadie piensa en explicar y describir absolutamente todo. Con la aplicación de una simbología creemos tener en nuestras manos todo lo que concierne a la armonía o la forma en una obra, y sin embargo muchas veces no tenemos más que una somera descripción de los hechos. Y describir un problema no es resolverlo. Los sistemas simbólicos producen la vana satisfacción de reducir una partitura a un jero-



4 Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*, New York: Dover, 1987, p. 122.

glífico mágico en el que creemos haber capturado la esencia de la obra musical. Habría que sustituir la descripción indiscriminada por la observación significativa:

Análisis no significa: siempre "todo". El impulso de querer abarcarlo todo o de tener que hacerlo más bien perjudica a la tarea: una ambición enciclopédica (o una pedantería analítica) que recoja hasta la última pequeñez sepulta el hecho musical bajo una embarullada montaña de detalles⁵.

Con nuestro paquete de etiquetas debajo del brazo nos lanzamos sin miedo a la tarea de explicar la música. La falsa seguridad que nos dan las simbologías tiene su contrapartida en lo espinoso que nos resulta sumergirnos en aquellos terrenos en los que no nos son válidas. Ello explica en parte por qué han surgido gran cantidad de teorías sobre parámetros musicales que se prestan con facilidad a la catalogación, como es el caso de la armonía, mientras que otros, como la textura o la instrumentación, difícilmente reductibles a signos, han quedado más reza-

gados en su incorporación plena al análisis. Incluso dentro de un mismo parámetro, encontramos aspectos que, al ser aprehensibles por medio de la simbología, se desarrollan de modo más rápido que los que no lo son. Es el caso de la forma musical: no es más importante el esquema del orden de las secciones que el equilibrio del flujo de movimiento y energía que estas secciones contienen. Sin embargo, como el segundo aspecto no puede expresarse sobre el papel con tres o cuatro letras mayúsculas yuxtapuestas, es ninguneado en la mayoría de las ocasiones. Uno de los ejemplos más sangrantes, por lo extendido que está en el ámbito académico, es el de las formas clásicas, especialmente la forma sonata. Se tiende a identificar los elementos formales básicos y se desprecia el modo en el que el compositor imprime lógica, dirección y equilibrio al total, aun siendo éste, con mucho, de mayor interés que el continente estandarizado que alberga a la música. Pero claro, hacer lo contrario nos obligaría a pensar más, y no todo el mundo está dispuesto a ceder en este punto. El esquema, en virtud de su fácil identificación y reducción, ha llegado a arrogarse

5 Kühn, Clemens, *Analyse lernen*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1993, p. 21 [trad. propia].

el derecho exclusivo de recibir el nombre de "forma musical". Todo lo demás queda fuera. Hasta tal punto es influyente la simbología en nuestro modo de hacer y en nuestro modo de concebir la realidad. La pregunta de cómo el compositor logra que la obra no salte en pedazos por exceso de información al oyente o cómo consigue que éste no caiga en el aburrimiento por lo contrario debería ser más relevante que la discusión de si determinado pasaje es ya el segundo tema o si sigue formando parte del puente.

VI

Un esquema simbólico, en cuanto que representación comprimida de una realidad, es una herramienta muy útil (casi obligada) para la comprensión de un hecho complejo, pero quizá convenga revisar posturas en torno a dos circunstancias:

- Hay que ser consciente de los límites de la simbología, pero no sólo los de la simbología concreta que empleamos en cada caso, sino también los del propio hecho de adoptar una: las falsas implicaciones que se crean, lo que pasamos por alto, etc.

- Se hace necesario evitar la falsa sensación de seguridad que da el haber catalogado los acontecimientos, ya sean formales, armónicos, rítmicos o de cualquier tipo. Quien pega una etiqueta a todas y cada una de las armonías de una pieza o quien reduce la forma a tres o cuatro letras mayúsculas no debería levantarse de la silla con la satisfacción del deber cumplido: comprender una obra a partir de sus rasgos técnicos (analizar) es algo bien diferente, es una tarea que requiere menos prurito clasificador y más preocupación por la interrelación de los acontecimientos observados y por el efecto que causan en el oyente. Primero, hay que separar la paja del grano, saber qué puede o debe ser objeto de atención y, después, interpretarlo.

El lenguaje analítico y, por extensión, su simbología, deben ser precisos a la par que flexibles para poder convertirse en la herramienta poderosa y versátil que se supone que son. Nadie en su sano juicio pretende reducir a símbolos el equilibrio existente entre las figuras de *La Última Cena* de Leonardo o el tratami-

ento de la luz en las pinturas de Caravaggio o Vermeer. Sí que existen páginas y páginas de literatura especializada que acerca de esos temas, pero nunca enclaustrando las observaciones en una codificación jeroglífica que, como ocurre en la música, a fuerza de ser usada en muy distintos contextos va vaciándose de significado (cuando no es directamente incomprensible). Sobre todo porque con demasiada frecuencia se ha querido que los símbolos mismos sean *el significado* de la música, ignorando todo lo que se niegue a someterse a ellos.

Hay que evitar desechar una observación por el mero hecho de que la simbología no pueda aferrarla. Ésa es la trampa a la

que una simbología (dependiente de la teoría que le da sentido) puede llevarnos. Los símbolos son útiles y abiertamente necesarios, pero en ningún caso deben conducirnos a la atrofia analítica, no pueden incapacitarnos para plantearnos hipótesis que vayan más allá de lo que ellos nos ofrecen. El tiempo es limitado, y el repertorio musical que hemos acumulado durante siglos, extenso: *ars longa, vita brevis*. No disponemos de mucho tiempo, así que el acercamiento a una obra debe evitar lo superfluo. Un buen puñado de observaciones analíticas convincentes y agudas que saquen a la luz aspectos clave para entender la obra vale más que una legión de clichés que poco o nada aportan a la comprensión de los fenómenos.