

Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes

por
Omar Corrado

¿Existe un análisis musical específico para las músicas recientes? En caso afirmativo, ¿en qué reside esa especificidad? Los instrumentos analíticos de que disponemos, ¿son igualmente aptos para el pensamiento y los lenguajes de la producción actual o éstos requieren otras redes conceptuales y metodológicas para registrar su singularidad? Intentar responder a estas cuestiones y otras de ellas derivadas, constituye el objetivo del presente trabajo, en el que se pretende bosquejar un cuadro de situación, general y obviamente incompleto, de las preocupaciones que circulan tanto en el ámbito metodológico, especulativo, como en el de la praxis concreta, observadas en la literatura a nuestro alcance sobre el tema.

Los cortes propuestos por el título imponen algunas consideraciones previas, la primera de las cuales es de orden terminológico. La palabra "análisis" contiene en casi todas sus acepciones la idea, de marcada impronta racionalista, de descomposición de un todo en sus elementos esenciales, de aprehensión de sus relaciones y de construcción de un esquema que explique el conjunto. Esta concepción, que presupone ya un objeto susceptible de soportar las acciones indicadas, se reencontra en la definición que proporciona Bent (1980) del análisis musical, la que completa señalando que se trata de "[...] esa parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma, más que factores externos". En este sentido restringido del término, lo que aparece como rasgo común a los distintos modelos de análisis es el aislar un objeto del contexto ilimitado al que pertenece, separarlo en unidades menores sometidas a tests de identidad e intentar construir un modelo. Sin perder de vista este marco contenedor, indispensable para prevenir el riesgo de la dispersión, tomaremos también en cuenta una acepción más amplia del vocablo, aquella que lo considera como "discurso que se relaciona con un hecho musical [...] discurso sobre la música" (Molino, 1989: 11, 12), como práctica que atraviesa las distintas disciplinas vinculadas con ella. Por un lado, tanto el comentario sobre el valor de una obra como los modelos formalizados, tanto las perspectivas especializadas de Occidente como las respuestas étnicas en los contextos tribales parten, en sus verbalizaciones, de alguna forma de análisis, y por otro, en el discurso actual sobre la música, y más aún sobre las producciones contemporáneas, delimitar una zona específica del análisis en la acepción expresada en primer término resulta dificultoso y de escasa utilidad, al coexistir tradiciones analíticas de muy diverso cuño, sin hablar de las propuestas de músicas conceptuales, de la *Musik zum lesen* de Schnebel o los casos en los que la enunciación de conceptos sobre la música forman parte de la obra misma (*cf.* las diversas *Lectures* de John Cage). Como en otras áreas del conocimiento, los enfoques exclusivamente estructurales, inmanentes, se vieron impulsados a asumir aquellas dimensiones menos asépticas y formalizables en las que reside también la especi-

ficidad de los hechos simbólicos, dimensiones para las cuales las herramientas objetivas y cuantificables no aparecen como vías de acceso pertinentes. Además, los análisis se encuentran inevitablemente ligados a la teoría, en un doble juego en el cual ésta es el punto de partida, la hipótesis que yace bajo la descripción mientras que son los análisis los que constituyen a su vez la base y la validación de la teoría. Si bien Palisca (1980) afirma que la teoría “[...] es hoy entendida principalmente como el estudio de la estructura de la música”, la consideración etimológica le permite definirla como “[...] un acto de contemplación” del cual se deriva un plan de conocimiento musical abarcativo, que incluye el conjunto de saberes y acciones que van perfilando el campo articulado y múltiple de las reflexiones sobre la música.

Podrá objetarse que el trabajo analítico no tiene por qué ser aquí distinto del ejercido sobre otros repertorios, incluso históricos, invocando la unidad sustancial de lo musical como categoría, para lo cual el análisis tradicional debería en consecuencia resultar igualmente útil y suficiente. Estimamos, por una parte, que algunas de las rupturas ocurridas en la música del periodo considerado son de tal magnitud que jaquean toda universalización apresurada y por consiguiente también los modos de aproximación vigentes, y por otra, que definir las innumerables conductas englobadas en el llamado análisis tradicional aparece como tarea imposible, a no ser que designemos así al inventario de procedimientos descriptivos heterogéneos que sobreviven en un vocabulario demasiado adherido a un hacer musical geográfica y temporalmente localizado para resultar de utilidad en situaciones radicalmente distintas. Resulta evidente, en otro orden, que las opciones analíticas devienen más problemáticas cuando la obra evidencia alguna anomalía frente a las concepciones existentes, lo que obliga a ampliar el espacio de lo que se considera musical y por consiguiente los recursos metodológicos, como ha ocurrido con la música de Feldman. Aunque parezca paradójico, algo similar sucede cuando la obra nueva va a contracorriente de la producción avanzada de la época: si un autor compone un calco de una sonata clásica en plena hegemonía serial, el analista actuará aplicando las técnicas existentes para abordar el lenguaje tonal histórico, examinará por el contrario, mediante el ejercicio comparativo, las grietas entre la obra actual y su modelo, interpretará el anacronismo como síntoma de la época, atribuyéndole valores reaccionarios o prospectivos, argumentará sobre lo marginal de los sistemas de altura en su estudio de la pieza o bien discurrirá sobre la tonalidad como fundamento ineludible, atemporal de la música, pero en ningún caso podrá soslayar el suelo disímil en el que se coloca su objeto.

La segunda restricción del título se refiere a una segmentación cronológica. Es claro que la longitud del periodo al que nos referimos con la expresión “músicas recientes” depende de la delimitación que hagamos del contexto general, tanto de producción como de recepción. Para abreviar, señalemos que se hará referencia a las obras musicales compuesta aproximadamente en los últimos treinta años, periodo tal vez demasiado extenso para ser considerado reciente, pero necesario para permitir operar también con el eje diacrónico, ya que por una parte, en ese lapso declinan, surgen y se consolidan maneras de componer y

de pensar lo musical que marcan nuestra actualidad; por otra, cualquier sistema sincrónico que construyamos congela, pero no elimina la historia, o mejor dicho las numerosas curvas, con sus dinámicas propias, en las que se ubican las producciones puntuales que coinciden en el corte, y por último, en dicho lapso, a causa de la multiplicación de los enfoques y la presión de los desarrollos de las ciencias sociales y de la filosofía del lenguaje, se agudiza de manera inédita la conciencia de las implicaciones epistemológicas de todo discurso sobre lo inmusical, inaugurando en este campo una densa zona superestructural en la que dialogan los metalenguajes.

De lo anterior se infiere que nos dedicaremos a aquella región de lo musical conocida como "cultura", si bien los embates contra las clasificaciones establecidas, contra los límites de los géneros y la direccionalidad social de la producción, obliga también aquí a observar con cuidado las intersecciones de este campo con otros, como el de lo étnico o lo popular, en propuestas como, por ejemplo, *Cantos de tierra* (1990) de Gergio Prudencio o *Sonata del perro de Mozart* (1984) de Leo Maslíah.

Finalmente, conviene no olvidar el estatus del análisis como producción de sentido en sí mismo, y por lo tanto testimonio, documento de la circulación social de los discursos, de las prácticas significantes, del universo simbólico. En el ámbito definido para este trabajo, producción musical y producción teórica, por su contemporaneidad, participan de un marco referencial común, se benefician de similares avances en el campo del conocimiento y del hacer y están libradas a las mismas incertidumbres de lo que, en el calor de la actualidad, reclama el ejercicio simultáneo de una intensa subjetividad y un obstinado rigor.

1) De la finalidad

Los puntos de vista divergentes sobre una obra, y más aún, sobre la utilidad del análisis, suelen originarse en la funcionalidad que al mismo se le otorgue en el campo de la praxis o de la teoría.

En líneas generales, en la clase de composición se decortica la obra con el propósito de descubrir cómo está hecha, las técnicas constructivas puestas en juego, la selección y el tratamiento de los materiales, su distribución temporal, su adecuación a los medios instrumentales seleccionados, con el objeto de, al observar cómo otros compositores hicieron, adquirir herramientas para el propio hacer. El intérprete analizará, en cambio, el mapa de tensiones creado por la dinámica de las configuraciones que pondrá en movimiento, el tejido textural del que decidirá jerarquizar o fundir determinados planos, la digitalidad propia de una obra, autor o periodo, el modelo sonoro y expresivo en el que enmarcará su acción. El historiador, por su parte, se interesará en el modo en que la obra singular se coloca en la serie, manifiesta las cualidades técnicas y estilística propias de una época, resuelve problemas pendientes o anticipa futuros desarrollos. El propósito puede también ser de orden pedagógico, como una manera de facilitar a los oyentes la comprensión de aspectos específicos de una pieza. Cada disciplina, entonces, interroga a la obra de distinta manera, y genera por el análisis su

propia versión del objeto, lo que conviene no olvidar en el momento de evaluar los supuestos y eficacia de cada análisis. Así, se constata con frecuencia que las miradas más reveladoras sobre una obra provienen de compositores, por su comprensión íntima del proceso musical y su diálogo activo con ella, pero su propio compromiso creativo, sus propias opciones técnicas y estéticas pueden proyectarse exageradamente sobre el hecho observado —en realidad, en su elección misma—, si no se cuidan los mecanismos mínimos de objetivación a los que está habituado quien analiza más exteriormente, como el historiador o el teórico, aunque el riesgo de esta distancia sea, a su vez, el de no percibir cuestiones sustanciales o desestimarlas por exceso de protección contra la propia subjetividad.

Esta concepción del análisis ligado a la utilidad en las distintas etapas del proceso de producción, interpretación, recepción se ha visto en el siglo XX contrastada con la consolidación del análisis como disciplina autónoma. El analista, especialista de aparición relativamente reciente en el campo musical, enfrentará la obra como objeto independiente, autocentrado, del cual deberá, mediante la construcción de redes de relaciones internas de progresiva abstracción, proveer una imagen única, económica, completa y no contradictoria, con lo cual se abre la aspiración de otorgar al análisis un mayor estatus epistemológico e incluso de contribuir desde lo musical a otros campos del saber, según se observa en los desarrollos cognitivos actuales (*cf.* Mac Adams, 1987).

2) *De lo general y lo particular*

De qué manera un hecho localizado trasciende su singularidad y viceversa, cómo preserva su carácter único en el conjunto que lo contiene y en el que se desdibuja, constituye un verdadero núcleo conflictivo de las ciencias sociales y recorre igualmente la reflexión musical, con diversa intensidad. En efecto, en épocas más estables, las normas de lenguaje consensuadas tornan superfluo insistir en la singularidad, ya que ésta, en líneas generales, no hace sino actualizar las convenciones. El análisis se dedica allí a descubrir la regularidad, o el grado de perfección alcanzado con los medios disponibles. La búsqueda de relaciones ocultas, originales, se ve desalentada por la preexistencia de un sistema que almacena virtualmente toda la combinatoria posible, con respecto al cual se miden los desvíos, especialmente en fases de transición que suelen ser las privilegiadas por el analista precisamente por las fisuras, ambigüedades, transgresiones que, al dificultar su explicación en el interior de un código, estimulan la construcción de nuevos modelos capaces de esclarecer el pasaje hacia el estilo consecutivo, que se impuso por distintos mecanismos.

Al trabajar con la producción actual, la falta de la perspectiva que proporciona el conocimiento del periodo subsiguiente y la dispersión extrema de los lenguajes, inhiben toda intención de formular una teoría, es decir, un conjunto de postulados con cierta pretensión de validez general. El debilitamiento de los universales, el estallido de las prácticas comunes provocan el derrumbe de la teoría como mediación entre lo técnico y lo valorativo, lo particular y lo general,

para sustituirla por construcciones provisionarias, de alcance limitado a un autor o incluso a una obra. La dispersión teórica deviene así correlato de la dispersión productiva; la teoría se reduce entonces a los fragmentos que de ella persisten en las poéticas individuales. Los supuestos se convierten en campos dinámicos de reflexión compartidos por el teórico y el compositor, reunidos con frecuencia en una sola persona (Boulez, Cogan, Dufourt, Kramer, Lerdahl, Ligeti, Stockhausen, Xenakis...).

3) De la tripartición semiológica

El funcionamiento del modelo de la tripartición propuesta por Molino y desarrollada por Nattiez (1975; 1990) requiere, en el terreno que aquí tratamos, algunas observaciones. El nivel poético o de la producción tiene la particularidad de que por lo general el autor vive y continúa componiendo, lo que trae algunas consecuencias para el analista. Este puede acceder a información de primera mano sobre los procesos creativos particulares que contará en su elaboración conceptual. Con frecuencia, al utilizar el compositor procedimientos únicos de estructuración, considerablemente crípticos, el analista que pretende descifrarlos, reconstruir las estrategias empleadas, lo hace casi invariablemente a partir de datos confiados por el autor, más aún cuando éste se encarga de borrar las pistas. Ferneyhough compone su *Segundo cuarteto* de cuerdas (1980) en base al reservorio de materiales presente en los dos primeros compases, los que son eliminados en la versión definitiva, la única dada a conocer, de la obra (cf. Nicolas, 1987: 64). El problema se agrava en el caso de las músicas electroacústicas: sin información del compositor resulta imposible, por lo general, reconocer los procesos de generación de las configuraciones sonoras utilizadas.

A menudo, el compositor se niega a hablar de su obra, alegando que todo comentario es superfluo (Dusapin, 1985: 113), o lo hace de manera paradójica, lateral, como es habitual en Feldman, con lo cual el analista se verá obligado a obtener documentación indirecta, como lo hace con autores del pasado, y a trabajar en un espacio sospechoso o hasta desautorizado por el compositor. El trabajo analítico suele verse exageradamente influido por la visión del compositor, y reticente a abrir otras vías de acceso y explicación de la obra. A modo de ejemplo, podemos pensar que el lenguaje elusivo, metafórico de Scelsi al referirse a su música, junto al halo místico o metafísico de que rodeaba su figura, marcó los discursos sobre su obra, en los que parecía sacrilego referirse a cuestiones prosaicamente técnicas, según se constata en los escritos de Halbreich o en los distintos enfoques reunidos por el número que le dedicó *Musik-Konzepte* en 1985, a diferencia de estudios como el de Giulio Castagnoli (1993) de las *Cuatro piezas* para orquesta publicado después de la muerte del autor, donde se consideran los aspectos relativos a la materia, a sus cualidades acústicas, a las evoluciones melódicas —por paradójico que puede parecer en piezas concebidas cada una sobre una sola nota—, rítmicas, tímbricas, a las consecuencias formales de cada parte y del ciclo completo, poniéndolos en el contexto de producción, pero sin limitarse a él.

Retomando la ingeniosa clasificación de Gottwald (1985: 92-95), cuando el analista recibe información del compositor, puede ocurrir que las comprenda bien y su discurso sea correcto, que no las haya comprendido pero que su discurso sea igualmente correcto, que las haya comprendido pero su discurso sea incorrecto o que comprensión y discurso estén equivocados. A efectos de preservar el ámbito operativo del análisis, se fortalece la convicción en la autonomía de los niveles de la tripartición, al despegarlo de la obligación de reconstituir el proceso compositivo. El compositor, sin embargo, al intervenir como evaluador privilegiado en los debates sobre su producción, inyecta, a modo de *feedback*, nuevos elementos que se deben tener en cuenta en futuros procesamientos de la misma. El hecho de que su producción permanezca abierta agrega un margen de provisoriedad también al análisis en su relación con el contexto, pues la evolución compositiva puede confirmar o desviar las direcciones descubiertas en la obra estudiada, al convertirla inevitablemente en etapa de una *work in progress*.

En lo relativo al polo de recepción o nivel estésico, nos enfrentamos con las dificultades derivadas de las ejecuciones y grabaciones raras o inexistentes y de la habitualmente escasa circulación social de la obra, con lo que disminuyen las posibilidades de recabar información a partir del examen de las distintas interpretaciones —como hace Nattiez (1982) cuando se enfrenta con incertidumbres de segmentación “neutra” en *Density 21, 5* de Varèse—, del efecto producido en los diversos públicos —como procede Eggebrecht (1972) al recopilar las áreas verbales estables en relación con Beethoven— o en otros compositores —como Borio (1989) cuando investiga la mutación del paradigma serial de Webern a fines de los 50—, o incluso de las aplicaciones de métodos experimentales, en especial semánticos —como el utilizado por Imberty (1979, 1981) para el análisis del estilo de Brahms y Debussy—, puesto que la nueva obra difícilmente convoque fantasmáticas compartidas en el campo de la cultura, para lo cual se requieren procesos prolongados de sedimentación. La relación conflictiva de la obra nueva con su público y con las normas estéticas dominantes provocan asimismo la indiferencia de sectores considerables de la musicología, campo del saber en el que podría articularse una reflexión dinámica entre la recepción y los demás niveles semiológicos, pero que permanece con frecuencia hostil a los hechos nuevos, los que deberán, al parecer, someterse al juicio de la historia para ser considerados objetos serios de estudio, y que al no poder ser explicados en el marco de los métodos sancionados por la sociología o la antropología se ven relegados frente a otras temáticas de mayor alcance cuantitativo. Incluso un etnomusicólogo tan abarcador como Blacking arroja una mirada cáustica sobre prácticas actuales, a las que incluye dentro de su definición general de música como “sonido humanamente organizado”, aunque en este caso sea “posiblemente disfrutado por los amigos del compositor” (Blacking, 1976: 11, 12). Tal vez no sea ajena a estas actitudes la “incómoda” presencia del compositor, observador alerta de los discursos sobre su obra, así como, del otro lado, el esoterismo de algunos círculos musicales empeñados en proteger sus obras del fragor del mundo.

El estudio del nivel neutro o inmanente, centrado en la partitura como modo de existencia privilegiado de la obra, ha encontrado no pocos reparos en el

ámbito de la musicología; el obstinado grafocentrismo en el que la semiología pretende encorsetar lo musical, presenta dificultades particulares en el ámbito que aquí se estudia y que examinaremos más adelante.

4) *Del análisis y el juicio*

La articulación entre el análisis, que por su aspiración científica debería abstenerse de juicios de valor, y el plano de la estética, establecen múltiples y contradictorias relaciones a través del tiempo, agudamente estudiadas por Dahlhaus (1970), cuyo recorrido por distintos ejemplos extraídos de la historia de la música desde la *Cantata 106, Actus tragicus*, de Bach, concluye, significativamente, en el *Tercer cuarteto* op. 30 (1927) de Schoenberg. Este arco, construido sobre una base estructural y cultural considerablemente homogénea —la concepción centroeuropea, germana, de la música— que sostiene la diversidad de las obras, autores y estilos abordados, deja en suspenso el problema aplicado a épocas sucesivas, de las cuales, sin embargo, el autor ha sido testigo atento, interlocutor activo y teórico prolífico. ¿Indicará esto un límite entre la competencia como evaluadores del historiador y la del crítico o del analista, funciones todas desempeñadas por Dahlhaus? En caso afirmativo, pareciera entonces delinarse una diferencia sustancial entre aquellos juicios que se aplican a obras del pasado, procesadas en la sociedad y la cultura, fundantes de valores con cierto grado de solidez, permanencia y proyección que hacen de ellas, a fin de cuentas, la música para una comunidad determinada, y los que conciernen a las músicas contemporáneas, frente a las cuales todo discurso aparece como provisorio, precario, producto de la urgencia, a la espera de confirmaciones que vengan de la posteridad de la obra, para anudar allí el vínculo entre formalización satisfactoria y eficacia estética.

En nuestra actualidad, es dable observar que los juicios, al caer los dogmas que los sostenían, desamparados ante la proliferación inclasificable de la producción nueva, reclaman al análisis fundamentaciones, argumentos de evaluación, sin que éste, sobre todo en sus versiones más tecnológicas, tenga capacidad ni vocación para proporcionárselos, ni para crear valores donde no existen. La intensificación de sus estrategias relacionales internas pareciera intentar una compensación por ese *plus* del que no puede dar cuenta. Por otra parte, al considerar a menudo la obra contemporánea como parte de un proceso abierto del que ésta no es sino un documento, se soslaya el juicio estético, reemplazándolo por el juicio tecnológico.

5) *De los análisis "duros"*

Llamaremos así a aquéllos que responden al sentido estricto del término análisis tal como lo especificamos al comienzo, es decir, que aíslan la obra o alguno de sus elementos de sus contextos y proceden a descomposiciones sistemáticas y rigurosas del *continuum* sonoro para elaborar luego, mediante la comparación de unidades, el establecimiento de funciones, la simplificación conducente a formular las leyes que explican el objeto y admiten su extensión a otros objetos de la serie determinada —o sea que actúan desde el objeto al código— o bien los

procedimientos inversos, más formalizados, efectuando, de manera hipotético-deductiva, el trayecto del código al hecho individual —otra versión del par general/particular—. La producción analítica representativa de estas corrientes tiene sus canales de comunicación en revistas como, entre tantas, *In Theory only*, *The Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum* o, con frecuencia, *Perspectives of New Music*. En general, los análisis de esta naturaleza que logran obtener construcciones más satisfactorias y elegantes son los que trabajan aislando del complejo sonoro el campo de la altura, y más aún el de la escritura de la altura, como es el caso de las técnicas utilizadas por Forte (1973) a partir de los *pitch class sets* introducidos por Babbitt, de las perspectivas distribucionales o paradigmáticas de Ruwet (1972), de los diversos recuentos estadísticos o las técnicas computarizadas de Mesnage y Riotte (1989). La manipulación de estructuras se ve facilitada por la opción en favor de la notación —en coincidencia con la manifestación del nivel neutro privilegiado por la semiología— la que establece ya por sí misma una primera y fuerte discretización y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia. Por otra parte, los éxitos son más completos cuando la altura obedece a una sistematización previa —la modalidad, la tonalidad, el dodecafonismo—, región de lo ya codificado donde las estructuras y sus relaciones parecieran estar disponibles, esperando ser descubiertas por el analista, con lo que se cierra un círculo de inocultable optimismo positivista en el conocimiento.

En el corpus de las músicas recientes, estos métodos enfrentan algunas dificultades o restricciones:

a) La ruptura de los códigos compartidos obstaculiza la construcción de un sistema de reglas que exceda el caso individual. No es casual que las últimas grandes teorizaciones hayan sido las del serialismo (*Propositions de Boulez; Wie die Zeit vergeht* de Stockhausen), último intento por construir un sustituto gramatical de alcance supraindividual, por extensión de la mensurabilidad de las alturas y las relaciones interválicas a otros parámetros. Tampoco puede explicarse la obra como campo de aplicación de un sistema. Las tentativas de conceptualizar este espacio tan anárquico se ven obligadas a hacerlo en un grado de generalidad tal, que su conexión con la obra no aparece como particularmente significativa.

b) El desplazamiento, en buena parte de la producción actual, de la nota al sonido y las texturas como puntos de partida compositivos, enturbia la antigua división en parámetros, procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido. En los casos en que existe aún la partitura, las relaciones entre los signos allí escritos, más que nunca, son altamente deficitarias para el propósito analítico, el que se ve obligado a trasladarse de la esfera del parámetro a otras, como la de la fenomenología, cuyos soportes empíricos pueden resultar escandalosos al analista "duro", sin que éste pueda proporcionar por el momento —hasta donde sabemos— una teoría satisfactoria de fenómenos tan esquivos como el timbre o complejo como las texturas, menos aún en las producciones contemporáneas.

c) La amplificación de la variable espacial introduce una nueva región de ardua conceptualización, ya que la obra no puede ser aprehendida en abstracto, se re-compone permanentemente en el espacio de ejecución parcelado, resistente a toda clasificación, que acentúa la irrepitibilidad de cada ejecución y la arbitrariedad de su grabación y reproducción. El análisis de las estructuras en obras como *Répons* (1981) de Boulez o *No hay caminos, hay que caminar...* Andrei Tarkovskij (1987) de Nono, proporcionará por cierto datos importantes, pero para dar cuenta de la dimensión espacial, fundamental en ambas, difícilmente encontraremos recursos que no impliquen la descripción del dispositivo o los efectos de audición, en escala de poco prestigio lógico. El problema se acrecienta en las obras que apelan a otros medios además de los sonoros —textuales, gestuales, visuales—: el teatro musical contemporáneo, los eventos multimediales de Cage.

d) El debilitamiento de los presupuestos estéticos formalistas que trabajan internamente estos análisis: el valor se funda, como en la estética tradicional, en la riqueza, armonía, equilibrio de relaciones entre los elementos y el todo, en épocas en que se jerarquiza precisamente lo contrario: lo fragmentario, irregular, desmesurado, ecléctico.

e) En relación con lo anterior, la desactivación del terrorismo vanguardista centrado en la pureza de la estructura global unificada y la renovación incesante y vectorial del lenguaje, otorgan un nuevo y provocativo espacio al pasado, que reingresa contaminando la obra en la que se instala. Su aparición fractura la homogeneidad del lenguaje e impulsa al análisis a recurrir a impurezas metodológicas para investigar esta apertura de la obra al "exterior", como acontece, por ejemplo, cuando se incluyen citas. Aun en los casos en que éstas no sean textuales o manifiestas, el simple recurso en obras recientes a encadenamientos más o menos convencionales en la tonalidad extendida de fines del siglo pasado —como en *Inner Cities* (1994), de Alvin Curran— carga consigo significaciones que superan lo estructural, ya que no es necesario desplegar demasiada sofisticación en el análisis para reconocer el horizonte histórico de estas armonías, las que resultan enigmáticas precisamente por su anacronismo a la luz de una concepción vanguardista del progreso.

f) La extensión de los registros de complejidad hacia totalidades hipernotadas en las que el ejecutante, desbordado, elige paradójicamente, lo que puede ser tocado, o hacia disminuciones drásticas de la materia sonora, suelen constituir índices, por exceso o por falta, que fundamentan la decisión de interpretar, es decir, de cambiar de perspectiva para abordar el discurso musical.

g) La ausencia de soporte sensible estable en propuestas que desmaterializan la obra-objeto, la abren a innumerables versiones o la convierten en modelo conceptual generativo de infinitos hechos sonoros posibles, e impiden al analista desarrollar técnicas que presuponen la existencia de un corpus con entidad más definida.

h) Los modelos más atentos a las cuestiones estilísticas y a la actividad del oyente en la definición de las estructuras, como el de implicación-realización de Narmour (1977), inspirado en Meyer, requieren una familiaridad con el código

que permita prever los comportamientos probables del discurso en cada instancia, y proyectar expectativas que la realidad del flujo sonoro se encargará de confirmar o negar. En la mayor parte de la producción contemporánea, esta anticipación no puede ejercerse, por la pluralidad de lenguajes y las características de los mismos. La audición frecuente de obras de un autor o de una tendencia permitirían reconocer rasgos estilísticamente pertinentes, pero la teoría, por el momento, no permite su conceptualización rigurosa, pues se ha desarrollado casi exclusivamente en el campo de las estructuras melódicas.

6) *De la tecnología*

Entre los desarrollos analíticos relativamente recientes, posibles gracias a la evolución tecnológica, nos parecen especialmente interesantes por su aplicabilidad a la música contemporánea el análisis espectral de Robert Cogan (1984) y las posibilidades abiertas por las ciencias cognitivas.

Con respecto al primero, se trata de la utilización de fotografías de formaciones espectrales, no ya de sonidos individuales, de las que se disponía desde tiempo atrás, sino de obras completas o segmentos sustanciales de las mismas, que permiten una nueva comprensión del sonido y la música, del sonido en la música. Superando la reducción de la escritura, aunque sin renunciar al soporte visual, lo sonoro aparece allí con una exuberancia insospechada, brindando un nuevo paisaje sensible a las variables instrumentales y de ejecución, de considerable impacto en el estudio no sólo de la obra aislada, sino también de los contextos organológicos, estilísticos, receptivos, según se comprueba en la comparación de dos ejecuciones de la *Sonata* op. 109 de Beethoven por intérpretes distintos en diferentes instrumentos (*ibid.*, 50, 51). Cogan ha cotejado además estas fotografías con teorías analíticas como las de *Schenker*, confirmando por una parte sus intuiciones sobre las persistencias prolongacionales a gran escala, que sin esta confirmación podían aparecer como especulaciones arbitrarias, y echando por la borda definitivamente sus simplificaciones idealistas sobre el acorde de la naturaleza y su pretensión de fundar la superioridad de la música de raíz germánica de los siglos XVIII y XIX sobre bases científicas, dada la abrumadora variedad de morfologías sonoras en las diversas culturas.

La utilidad de estos aportes para músicas carentes de notación, como las electroacústicas, se aprecia en el análisis espectral de *Full*, obra compuesta en las computadoras del laboratorio Bell de New Jersey en la década del 70 por Jean-Claude Risset, en la que emplea la ilusión de ascenso y descenso infinitos descubierta por Shepard, y de la que Risset se sirvió también en *Mutations, Dérives y Moments newtoniens*. La fotografía devela el proceso productor del fenómeno y el papel estructural del registro en la definición formal (*ibid.*, 108-112). En la segunda parte de su trabajo, Cogan estudia las fotografías con herramientas derivadas de la teoría fonológica de las oposiciones, opción justificada al operar con funciones y relaciones sonoras, para lo que establece tablas conteniendo trece características, de cuyo tratamiento obtiene arquetipos muy generales de comportamiento sónico.

Es obvio que el optimismo tecnológico no debe llevarnos a considerar las estructuras obtenidas por estos medios como verdad incuestionable y única de la obra. Una precaución elemental se impone y consiste, a nuestro juicio, en contrastar los resultados objetivos obtenidos por los aparatos, producto de inevitables filtros y simplificaciones, con la percepción humana, sus condicionamientos, sus posibilidades y sus límites.

Uno de los atractivos mayores de las ciencias cognitivas reside en su investigación y modelización a partir de datos que se buscan en los mecanismos perceptivos; del conocimiento de los mismos en el terreno musical podrían inferirse consecuencias de mayor alcance, relativas al funcionamiento general de la mente. Forjadas en el cruce de la lingüística, la psicología experimental, la neurofisiología y las ciencias de la informática, han repercutido de modo espectacular en las teorías sobre el sistema tonal, si bien las reglas, por sus bases psicológicas, aspiran a ser válidas para otros lenguajes. En este sentido, Lerdahl (1989: 32) despacha rápidamente el problema de la universalidad de esa reglas diciendo que "es una cuestión empírica". De hecho, análisis como el que Irene Deliège (1987) dedica a *Syrinx* de Debussy, trata las configuraciones sonoras sin hacer referencia a su pertenencia a un sistema, sino al modo en que los procesos de tratamiento y almacenaje de la información por parte de la percepción, verificados experimentalmente por otros autores, construyen un prototipo de la obra escuchada, por lo cual los principios podrían extenderse a contextos sonoros no sistematizados. Sin embargo, una restricción de peso parece imponerse: la condición previa de la teoría es que "la superficie musical se fragmente en acontecimientos individuales [...] y se preste al establecimiento de estructuras jerárquicas por la gramática auditiva" (Lerdahl, *ibid.*,34), con lo cual las músicas orientadas hacia una elisión de las distinciones entre acontecimientos (desde Ligeti, en particular), inhibe la inferencia de la estructura. Los análisis asistidos por la informática parten en general de presupuestos similares. Una vez más, la teoría implica decisiones estéticas. Luego de su libro con Jackendoff (1983), Lerdahl intenta poner en relación, extender sus conclusiones sobre una gramática auditiva a una gramática compositiva artificial; el conocimiento de la comprensión musical podría proveer los fundamentos que la música contemporánea ya no encuentra en ninguna parte. Apuesta por una música compleja, es decir, rica en estructuras imbricadas, en agrupamientos jerarquizados, elaborada sobre relaciones pertinentes desde el punto de vista de la audición (octava, división en semitonos, colecciones constantes, etc.) frente a una música complicada, aquella que "contiene numerosos elementos no redundantes por unidad de tiempo" (1989: 52). Podríamos preguntarnos si detrás de toda la sofisticación de estas concepciones no se percibe en filigrana un nuevo retorno a la naturaleza, encarnada esta vez en la percepción, y el intento de instaurar una normativa demasiado parecida al academicismo. Dejando de lado estas consecuencias compositivas, es innegable que los aportes de estas disciplinas han sacudido fuertemente la discusión teórica, se han acrecentado como ninguna otra tendencia, han irrumpido en diversos campos del conocimiento y han abierto perspectivas promisorias para la comprensión de lo musical.

7) *De la fenomenología*

La prematura desaparición de Thomas Clifton, en 1978, detuvo de alguna manera uno de los proyectos más estimulantes en la esfera del análisis, expuesto en numerosos artículos y en especial en su notable *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology* (1983). Una descripción, aún sumaria, de sus ideas, y del denso *background* que subyace, supera el marco de este escrito. Señalemos solamente su apoyo en las bases esenciales de la experiencia: tiempo, espacio, movimiento, *feeling* y comprensión. La variable temporal —con frecuencia ausente en innumerables análisis, que prefieren precisamente el *hors temps* como ámbito operativo—, es jerarquizada por el autor, en consonancia con las adquisiciones de la tradición fenomenológica, a través del estudio de los comienzos y los finales, la continuidad, los contrastes e interrupciones, los estratos temporales superpuestos, los modos en que las retenciones y protenciones confieren espesor al presente fenomenológico, que es mucho más que el presente fáctico. En el espacio, observa las variedades de superficies, profundidades y distancias; la ejecución y el elemento de juego como realidades específicas de la música introducen igualmente incitaciones de interés para el pensamiento sobre lo musical, que se completa con la consideración de los anclajes corporales de la experiencia, de los aspectos volitivos, emotivos —otros tabúes analíticos— que delimitan lo musical de lo sonoro. Del gregoriano al *Piano Concerto* (1967) de Carter y *Lux aeterna* (1968) de Ligeti, la teoría ofrece perspectivas aún poco exploradas en el análisis de la música contemporánea, ya que, según Clifton, “la actitud fenomenológica puede describir la música reciente de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencionalmente notada, los cuales, por esta razón, levantan la sospecha de que es la notación más que la música lo que ha sido analizado” (*ibid.*: X). Además, advierte la correspondencia de la teoría con prácticas contemporáneas que trabajan “fenomenológicamente”, con movimientos, formas, duraciones, sucesiones, timbres y *feelings* sin necesidad de importar términos literarios como tema, conflicto, desarrollos de carácter y estructura, y que entienden que los ideales de unidad, organización y coherencia son más el producto de la constitución subjetiva que de datos compositivos. Finalmente, fenomenología y música contemporánea “nos enseñan que el análisis riguroso requiere una sola cosa: escuchar atentamente lo que se nos presenta, en la certeza de que lo que se nos presenta es [énfasis nuestro] la música” (*idem.*).

No podemos dejar de señalar que la teoría encuentra sus límites, por un lado, en las músicas verbales o conceptuales, en relación con las cuales no se produce la experiencia empírica de lo musical en la conciencia, fundante de la aproximación fenomenológica, y por otro en la desestimación de la variable cultural, con lo que circunscribe al sujeto al horizonte de su cuerpo, y constituye, a nuestro juicio, uno de los problemas que se observan cuando el autor intenta desplazar el punto de observación desde su plataforma descriptiva husserliana hacia una fenomenología hermenéutica (*cf. ibid.*, capítulos VI y VII).

8) De la interpretación

Es innecesario recordar la marginalidad de la semiótica musical durante las épocas de primacía de las corrientes estructuralistas. De entre sus métodos, el más sospechado es sin duda la hermenéutica, en la que, según Nattiez (1986: 28), “no hay ninguna tentativa de puesta en relación sistemática entre significantes musicales y significados, sino un discurso sobre la música que oscila entre la penetración fenomenológica profunda y la perorata periodística y anecdótica”. Sin embargo, los más exhaustivos esfuerzos sistemáticos no pueden ocultar la incomodidad que genera ese “algo más” que se resiste a dejarse capturar por las tramas de sus modelos, y que parece más seductor que las asépticas cascadas estructurales. Es lícito, desde un punto de vista metodológico, diferenciar la materialidad de la obra de las estrategias significantes del autor y del sentido construido por el oyente, como hace la semiología de Nattiez, mas es preciso reconocer que si bien las relaciones entre los tres niveles son accidentadas y oblicuas, nada impide que se establezcan correspondencias capaces de revelar isomorfismos entre ellos, por su pertenencia a un universo simbólico compartido.

En las músicas recientes, la reaparición de una expresividad desbordante, ausente durante varias décadas de la producción de vanguardia, las extensiones hacia límites desconcertantes de la duración y el despojamiento, la mirada hacia la historia en las confrontaciones intertextuales son índices inequívocos de que existe un plus, tan significativo en la comprensión de la obra como las instancias constructivas. Cuando interpretar no resulta una cuestión simple. En la literatura, Todorov (1978) sugiere hacerlo, en primer término, cuando los índices textuales lo manifiesten, lo que en nuestra disciplina podríamos equipararlo, por ejemplo, con la existencia de títulos que sugieren un punto de partida para la interpretación, que deberá encontrar su confirmación luego en el proceso analítico, tal como en el comienzo del *Offertorium* (1980-1986) de Sofia Gubaidulina escuchamos el tema de Federico II con el cual compuso Bach la *Ofrenda musical*, en una instrumentación que intensifica la división tímbrica de aquella realizada por Webern (*Fuga ricercata*). La obra está dedicada —ofrecida— a Gidon Kremer, cuya actitud frente al sonido y a la música impresionara a Gubaidulina por su dedicación y entrega casi religiosas. El ofertorio forma parte de la misa, como el *Introitus* que compuso la autora en 1978, quien indica que su obra *Stupeni* (*Grados*) puede ser considerada el Gradual. A partir del campo de significaciones que se va delineando de esta manera Valentina Cholopova (1991) aporta interpretaciones que permiten una comprensión “morfopoiética” de la dramaturgia creada por el tema, su reducción progresiva hasta un único sonido, su desaparición de la segunda parte y su reingreso cancrizante en la sección final. Esto como símbolo de sacrificio y transfiguración. Este encuentra sus resonancias en otros títulos de la compositora, en la elección de los textos de sus obras vocales —extraídos de los Salmos, de poemas de Marina Cvetaeva, Franzisko Tanzer, T.S. Eliot— y en el contexto de producción —recordemos las obras de Tarkovsky— en el cual lo religioso constituyó una callada defensa ante la hostilidad oficial. En otro terreno, desconocer las motivaciones e implicancias políticas en obras de Nono, Nikolaus

Huber, Rzewski o buena parte de la música electroacústica latinoamericana de la década del 70 —*Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) de Coriún Aharonián o *Ayayayayay* (1971) de Mesías Maiguashca, por ejemplo —comportaría una renuncia a aceptar evidencias que las obras mismas proporcionan.

Volviendo a Todorov, otros índices pueden darse por falta —contradicción o discontinuidad semántica o estilística— y por exceso —tautología, repetición, superfluidad. La inaudita extensión temporal de las obras tardías de Feldman —cuatro horas su *Segundo cuarteto* (1983)— que suenan casi constantemente en el límite del pianissimo y la inmovilidad, hace estallar no sólo el plano estructural, sino incluso el plano de lo estético y dan pie para interpretaciones en términos rituales, metafísicos, cabalísticos, como la tan polémica de Metzger (1986). El impulso a interpretar parece tan fuerte en las obras y los escritos —elusivos, paradójicos, laterales— de Feldman que los analistas internos se sienten obligados a justificarse con largos párrafos introductorios, como hace Thomas Humel (1994) en su análisis computarizado de *Untitled Composition* (1982).

Es innegable que el campo de la interpretación resulta resbaladizo, arbitrario, a menudo en el límite de la paráfrasis romántica y excesivamente adherido a la tradición. Problemas de envergadura son la frecuente falta de base empírica sobre la cual construir la interpretación, lo indefinidamente extensible de los contextos en que coloca a la obra, el afán contenidista, la tendencia a reducir la polisemia a vías restringidas de sentido, a racionalizar la inmediatez: “la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte [...], sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de ‘significados’ ”, decía Susan Sontag (1969: 16). A partir de Gadamer (1960, ed. castellana 1977), la hermenéutica ha evolucionado sin embargo hacia formulaciones que la protegen del ejercicio de una subjetividad descontrolada e inverificable, de la deriva infinita, reforzando sus anclajes en las situaciones de producción y sobre todo en la historia del efecto, en que se despliegan los potenciales de sentido de los hechos artísticos.

9) *De las síntesis*

Animados tal vez por el espíritu antidogmático de la época, por la caída del militantismo vanguardista, por las perspectivas extendidas hacia el contexto en las ciencias sociales y por el carácter proteiforme y anárquico de la producción musical nueva, numerosos trabajos actuales parecen preocuparse por utilizar recursos, métodos, procedimientos y perspectivas, diversificados para encarar el estudio de una obra o un corpus musical en vista a comprenderlos desde distintos ángulos, en la certeza de que “cada interpretación ilumina un aspecto particular [...] pero ninguna tiene el monopolio de la verdad” (Cook, 1987: 232). Ya Palisca, en su artículo “Theory” del *Grove* (1980) abogaba por la necesidad de un “ataque pluralístico y multidimensional” del objeto de estudio. Menos belicoso, Copc (1984) propone un análisis vectorial como apoyo de su historia de la música de las últimas décadas, que contiene las siguientes etapas: 1) trasfondo histórico, 2)

descripción de estructuras y texturas, 3) de los timbres en relación con la estructura y la forma, 4) técnicas básicas de organización de alturas, construcciones rítmicas y motivicas, 5) modelos verticales, 6) modelos horizontales y 7) análisis del estilo. En una dirección más específicamente musicológica, y en un nivel metacrítico, Nattiez (1990) utiliza el concepto de intriga elaborado por Veyne para explicar las diferencias entre los análisis, rechazando la idea de un único análisis verdadero y estudiando cada uno en relación con los demás. Laurence Ferrara (1991) elabora un programa de “análisis ecléctico” —formulación desafiante para las posiciones sistemáticas a ultranza—, en el que recurre a las metodologías existentes, las que preserva intactas en sus reglas, lógica y autonomía (“...no se intentará fenomenologizar los análisis schenkerianos o schenkerianizar los análisis fenomenológicos”, *ibid.*: 180), sin renunciar a utilizar sucesivamente los distintos procedimientos. El plan incluye diez pasos, en un proceso interactivo de escucha, información contextual, análisis técnico, estudio de los niveles expresivos, de significación, simbólicos, orientaciones de ejecución y metacrítica del análisis completo, los que se someten a controles de pertinencia experiencial. El funcionamiento del método se ejemplifica con un análisis de la *Improvisación* N° 3, op. 20 de Bartók. En un artículo anterior, Ferrara (1984) había ya intentado una aproximación de esta naturaleza en el análisis de *Poème électronique* de Varèse.

Tendencias comparables se observan no ya en escritos programáticos sino en la conducción misma de la práctica analítica, como en el notable estudio de Michel Rigoni (1989) sobre *Musique fugitive* (1979), trío de cuerdas de Pascal Dusapin. El simple repaso de sus títulos nos da una idea de los recursos puestos en juego, de la investigación de las técnicas compositivas a partir tanto de la experiencia auditiva como de las influencias reconocidas por el compositor —Varèse, Xenakis—, de la integración sugerida por los títulos/citas a un universo de circulación de significados:

1) Música gestual: elogio de la *fuite* [huida, hendidura, fuga] I.

- 1.1) Análisis perceptivo
- 1.2) Primera parte: Visiones fugitivas
- 1.3) Segunda parte: Juego del rapto
- 1.4) Coda
- 1.5) Vista de conjunto.

2) Música formal: Micro-mega

- 2.1) Megaestructura
- 2.2) Microestructura.

3) Música gestual: el sentido de proyección del sonido

- 3.1) Un concepto varesiano
- 3.2) Diálogo del compositor y el sonido
- 3.3) Ejes de proyección
- 3.4) Ejes de proyección y tonalidad.

4) ¿Música formal/música estocástica?

- 4.1) *Musique fugitive*, encrucijada de influencias
- 4.2) Dusapin \cap Xenakis
- 4.3) Organización *hors temps*
- 4.4) Organización *en temps*
- 4.4) Nuevas informaciones.

5) Música formal; elogio de la *fuite* II

- 5.1) El arte de la fuga
- 5.2) Cadencia evitada.

6) Música gestual: el *stilo rappresentativo*

- 6.1) Música de teatro
- 6.2) Teatro musical
- 6.3) *Ne di fuggir mi pento...*

Coda

Fragmento de un discurso amoroso

Trío de máscaras

Arte barroco

Prima la musica, doppo le parole—los límites del análisis.

En esta última sección reflexiona sobre los diversos niveles de lectura utilizados en este "análisis prismático", cuyas modalidades de interpenetración reconoce como inexplicadas y determinantes, pero ya fuera del campo del análisis.

Aun a riesgo de extrapolar arbitrariamente conceptos epistemológicos, numerosas tendencias observadas en el análisis musical contemporáneo nos parecen confirmar los fundamentos de la teoría anarquista del conocimiento de Feyerabend, para quien éste "[...] no consiste en una serie de teorías autoconsistentes que tienden a converger en una perspectiva ideal; no consiste en un acercamiento gradual hacia la verdad. Por el contrario, el conocimiento es un océano, siempre en aumento, de *alternativas incompatibles entre sí (y tal vez inconmensurables)*; toda teoría particular, todo cuento de hadas, todo mito forman parte del conjunto que obliga al resto a una articulación mayor, y todos ellos contribuyen, por medio de este proceso competitivo, al desarrollo de nuestro conocimiento" (Feyerabend, 1986: 14).

Rafaela, octubre 1994

Referencias bibliográficas

- Bent, I. "Analysis", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición, vol. 1, 1980, pp. 340-387.
- Blacking, J. *How Musical is Man?*, Londres, Faber and Faber, 1976.
- Borio, G. "L'immagine 'seriale' di Webern" *L'esperienza musicale*, Turin, EDT, 1989.
- Castagnoli, G. "Suono e processo nei *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* (1959) di G. Scelsi", en Castanet, P-A, Cisternino, N., comp., *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Luna editore, 1993.
- Cholopova, V. "Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente", en Restagno, E., comp., *Gubajdulina*. Turin, EDT, 1991.

- Clifton, T. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, N. Haven y Londres, Yale Univ. Press, 1983.
- Cogan, R. *New Images of Musical Sound*, Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard University Press, 1984.
- Cook, N. *A Guide to Musical Analysis*, Londres y Melbourne, Dent, 1987.
- Cope, D. *New Directions in Music*, Dubuque, Iowa, Win. Brown, 1984.
- Dahlhaus, C. *Analyse und Werturteil*, Mainz, Schott, 1970.
- Deliége, I. "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application au *Syrinx* de Debussy", *Analyse musicale*, 6, 1987.
- Dusapin, P. "Une seule réponse: composer", *Silences*, 1, 1985.
- Eggebrecht, H-H. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Kommission Steiner, 1972.
- Ferrara, L. "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis", *The Musical Quarterly*, vol. 70, 1984.
- . *Philosophy and the Analysis of Music*, N.Y., Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1991.
- Feyerabend, P. *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1986.
- Forte, A. *The Structure of Atonal Music*, N. Haven y Londres, Yale University Press, 1973.
- Gadamer, H - G. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gottwald, C. "De la difficulté d'une théorie de la nouvelle musique", *Quoi, quand, comment. La recherche musicale*, Paris, Bourgeois-Ircam, 1985.
- Humel, Th. "Qualitativer Sprung. Morton Feldmans *Untitled Composition*", *Musik Texte*, 52, enero 1994.
- Imberty, M. *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, I, Paris, Dunod, 1979.
- . *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, II, Paris, Dunod, 1981.
- Lerdahl, F., Jackendoff, R. *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, 1983.
- . "Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", *Contrechamps*, 10, 1989.
- McAdams, S. "Music: A Science of the Mind?", *Contemporary Music Review*, vol. 2, 1987.
- Mesnager, M., Riotte, A. "Les *Variations pour piano* opus 27, d'Anton Webern", *Analyse musicale*, 14, 1989.
- Metzger, H.K. "Stringquartett-Über das Spätwerk", *Musik - Konzepte*, 48/49, 1986.
- Molino, J. "Analyser", *Analyse Musicale*, 16, 1989.
- Narmour, E. *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1977.
- Nattiez, J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.
- . "La sémiologie musicale dix ans après", *Analyse Musicale*, 2, 1986.
- . *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, N. Jersey, Princeton University Press, 1990.
- . "Varèse's *Density 21.5*: A Study in Semiological Analysis", *Music Analysis*, 1, N° 3, 1982.
- Nicolas, F. "Eloge de la complexité", *Entretiens*, 3, 1987.
- Palisca, G. "Theory", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición, vol. 18, 1980, pp. 741-762.
- Rigoni, M. "Fantaisie, fugue et variation sur *Musique fugitive* pour trio a cordes", *Cahiers du Cirem*, N° 12-13, 1989.
- Ruwet, N. *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- Sontag, S. *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Todorov, T. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.