

---

# El análisis hoy

---

EDWARD T. CONE

“ANALYSIS TODAY” EN, *Problems of  
Modern Music: The Princeton Seminar  
in Advanced Musical Studies*. PAUL  
HENRY LANG (ED.), (NEW YORK:  
W.W. NORTON, 1962), PP. 34-50.

[34]<sup>1</sup> El análisis de la música -en especial el de la música tradicional- es una de las disciplinas teóricas más respetados, pero de no reevaluarse periódicamente la materia, el respeto desaparecería. ¿Qué es el análisis, o qué debería ser? ¿Cuáles son sus objetivos? ¿En qué medida los conceptos y métodos tradicionales son aplicables a la nueva música? ¿Cuáles son las relaciones del análisis con la interpretación y la crítica? Mi título pretende abrir un debate sobre estas preguntas desde el punto de vista de la música que se compone en la actualidad; de ninguna manera implica que tengo un nuevo sistema o que he realizado descubrimientos sorprendentes sobre la nueva música.

## I

En lugar de presentar una definición simple del término en cuestión, empecemos por un ejemplo familiar. Los primeros compases del *Tristán* han prestado otros servicios más que ser una apertura de un drama musical; le pidamos otro servicio para abrir la discusión aquí.

La secuencia de acordes de la figura 1 puede describirse con suficiente precisión como una tríada menor de LA, con una sexta francesa sobre FA y una séptima sobre MI; pero esta descripción no implica algún tipo de análisis

---

<sup>1</sup>Los números entre corchetes señalan el número de página del texto original.

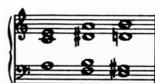


Figure 1:

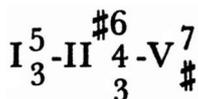


Figure 2:

ya que no revela nada sobre las relaciones entre los tres acordes. Sin embargo, si uno se refiere al pasaje como en la figura 2, ya ha realizado [35] un análisis elemental: se ha relacionado cada acorde con la tónica y, por lo tanto, las relaciones entre los restantes. Se ha hecho un descubrimiento, o al menos una hipótesis preliminar a ser probada en descubrimientos posteriores. Pero un análisis de este tipo termina una vez seleccionada la tónica, ya que la asignación de números es pura descripción. Si, por el contrario, uno señala que el segundo acorde está en una relación de cuasi-dominante con el tercero, lo que se está haciendo es más que simplemente asignar nombres o números: de nuevo se están estableciendo y descubriendo relaciones.

Regresando a la partitura, el analista podría comenzar su nota de programa de esta manera: "Al salto ascendente de violonchelos de LA a FA le sigue un descenso cromático, seguido a su vez por..." Ya no hay porque seguir ya que se trata de pura descripción. Pero cuando se señala que la figura 2 es el esqueleto armónico del ejemplo inicial, nos hallamos de nuevo en el camino correcto. Se puede ir aún más lejos al mostrar que todas las apoyaturas tienen resoluciones de semitono y que el motivo avanza por el movimiento del bajo, en paralelo con la voz de alto, de tal manera que la progresión armónica de los compases 2-3 se convierte en una amplificación de los semitonos melódicos del compás 1. [...]

Yendo un paso adelante, podría afirmarse -desde un punto de vista serial- que la sexta inicial es imitada luego por la tercera MI-SOL#. Es en este sentido en que considero que un análisis se convierte en [36] prescriptivo: la insistencia sobre la validez de relaciones que no están presentes en la partitura. En este caso, el intervalo del inicio tocado por los cellos solos se oye como una unidad; pero el salto MI-SOL# está dividido entre cellos y oboes.

El análisis, entonces, se mueve de manera precaria entre la descripción y la prescripción; y debe preocuparnos que no siempre son fáciles de distinguir. La descripción es corriente en el mero conteo dodecafónico -es necesario, sin

duda, en una instancia previa de la investigación, pero que no implica alguna discriminación musical-. La prescripción, por el otro lado, está presente en las irrelevancias de Werker en sus análisis de Bach, pero también se halla en algunos de los pronunciamientos dogmáticos de Schenker y sus seguidores.

Debe quedar claro en este punto que el verdadero análisis trabaja a través del oído. El mejor análisis (como algunos ejemplos de Schenker) es el que tiene el oído más abierto; sus investigaciones revelarán cómo debe ser escuchada una pieza de música, que a su vez implica la forma en que se debe interpretar. El análisis es un camino para la ejecución.

Con el fin de explicar cómo un acontecimiento dado debe ser oído, hay que demostrar por qué ocurre: qué eventos previos son necesarios o apropiados, hacia cuáles se dirigen más tarde. La composición debe revelarse como una unidad temporal orgánica, pero como una unidad que se percibe gradualmente a medida que fluye de un momento a otro, contribuyendo cada uno de los eventos tanto al movimiento de avance como al efecto global. Lo que a menudo se refiere como la lógica musical abarca estas relaciones de cada evento con sus predecesores y sucesores, como así también con el todo. El trabajo del análisis consiste en descubrir tales relaciones de manera explícita, pero ellas se revelan implícitamente en una buena interpretación. La descripción que se restringe al detalle no explica por qué sucede. La prescripción ofrece su propia explicación, aunque refiriéndose a un esquema impuesto desde fuera y no al curso real de la música. [...]

[37]

## II

Se hace evidente en este punto que el análisis no puede aplicarse a ciertas composiciones actualmente en boga -y, por lo tanto, [38] a la interpretación en el sentido señalado más arriba-. Cuando el azar juega un papel importante como en *Music for Piano 21-52* de John Cage, la lógica tiene un papel secundario. Lo mismo puede decirse de la música escrita de acuerdo a un esquema constructivista estrictamente predeterminado, como las *Structures* de Boulez. En ningún caso pueden establecerse vínculos orgánicos entre los eventos; sólo puede explicarse por referencia a una estructura externa -por las leyes del azar en un caso y por un plan predeterminado en el otro-. Las conexiones son mecánicas y no teleológicas<sup>2</sup>: ningún evento tiene una finalidad, sino que cada evento está allí porque tiene que estar ahí. En una

---

<sup>2</sup>Cone prefiere hablar de relaciones "teleológicas" antes que "lógicas", tal como lo señala al pasar en un fragmento que no he incluido. N. T.

palabra, esta música está compuesta prescriptivamente y el único método de análisis posible será determinar el plan prescriptivo original. Esto no es análisis, sino criptoanálisis -el deciframiento de la clave, según la cual un sistema cifrado o codificado se construyó (si tenemos suerte, el autor o uno de sus iniciados nos ahorrará mucho trabajo si nos suministrara esa clave)-.

Una tercera categoría que no permite el análisis está representado por *Klavierstück XI* de Stockhausen, donde la improvisación deja paso para que cada interpretación crea la forma de la obra. Así, *Klavierstück XI* no existe como una composición única y no puede ser tratada como tal. Sin dudas, cada nueva interpretación puede ser discutida en sus propios términos; aunque sería erróneo considerar la relación de todas las versiones como idea abstracta de la obra, ni detenernos en el valor estético del experimento -estos problemas se podrían argumentar sin fin-. En cualquier caso, nos alejaríamos de las consideraciones prácticas que nos preocupan. [...]

### III

El análisis de la música de los siglos XVIII y XIX siempre supuso la aplicabilidad de ciertas normas familiares: melodía y armonía tonalmente condicionada, estructura rítmica periódica sobre la base de un metro regular. Ciertamente, [39] esas fórmulas no pueden aplicarse acríticamente a la música de nuestro siglo. Yo sostengo que, de una forma más generalizada, aún continúan siendo útiles. Independientemente del vocabulario, la construcción melódica y la sucesión de acordes en función de una progresión, aún mantienen ciertas analogías con los procedimientos tonales pasados, analogías reforzadas a su vez por la estructura rítmica. Sólo en aquellos casos excepcionales en que la música trata de negar el principio de progresión (como en los ejemplos citados anteriormente), tales analogías son inexistentes.

Generalizando un poco, este punto de vista está más aceptado en lo que respecta a la armonía, tal vez porque el análisis armónico es la actividad más desarrollada. Después de todo, para muchos músicos la teoría es sinónimo de armonía, siendo la melodía un elemento libre y fruto de la creatividad, liberado de toda regla sea en su composición como en su percepción. [...]

Otra de las razones para rehuir al análisis melódico es que no siempre es fácil o incluso aconsejable abstraer el elemento puramente lineal de una progresión. Wagner, en motivos tales como los del "Vagabundo" o del "Sueño Mágico" de *Sigfrido*, escribe pasajes en los que el aspecto melódico es el resultado incidental de la sucesión armónica. Debussy ofrece ejemplos (como en el inicio de *Reflets dam l'eau*) en el que la línea melódica se disuelve en un



Figure 3:

atmósfera dispersa donde la resolución melódica nunca ocurre. En páginas hiper-impresionistas, como algunas secciones de *Out-of-Doors* de Bártok, la melodía se fragmenta hasta tal punto que la progresión se oye como el aumento y disminución de la densidad textural, antes que un perfil melódico, el cual está reducido al mínimo. Sin embargo, allí donde hay diferenciaciones sucesivas en la altura hay algún tipo de melodía y donde hay melodía el oído tratará de escucharla de la forma más sencilla posible.

Esto no pretende dar a entender que debemos esperar encontrar detrás de las líneas melódicas contemporáneas el marco progresivo diatónico que Schenker ha señalado en los ejemplos clásicos. Sin embargo, el oído conectará cada nota con la altura más cercana. Las alturas adyacentes pueden ser diatónicas o pueden ser cromáticas; pueden ser realmente [40] adyacentes o estar desplazadas una o varias octavas; pueden estar presentes sólo por implicación. En algunos casos las asociaciones motivicas o ciertas formaciones escalísticas pueden suponer un conjunto más grande. [...] En todo caso el oído hará lo mejor que pueda. El analista deberá mostrar las conexiones por las que un oído educado -el suyo- da sentido al flujo melódico total.

Llevando a un extremo lo que sucede en las melodías tonales, nunca debe asumirse que hay una única manera de oír la pieza. Por el contrario, el mejor análisis es el que reconoce los diferentes niveles que funcionan de manera simultánea como, por ejemplo, cuando una nota resuelve en el contexto inmediato, pero tiene un objetivo diferente en el largo plazo. Dos ejemplos pueden ayudar a clarificar este punto de vista.

En la figura 3 aparece el *Klavierstück* op. 33 bis de Schoenberg. Pese a que la concepción es acórdica en vez de melódica, su estructura lineal es clara. A pesar de los desplazamientos de octava, se puede trazar una línea en la voz superior desde el FA♯ en el primer compás hasta el SI en el tercero. (Nótese, sin embargo, que en un momento dos notas adyacentes se presentan de manera simultánea en vez de sucesiva). Al mismo tiempo, el SI♭ se mueve en diferentes voces -aunque siempre en la misma octava- hacia su resolución. En este punto la entrada del FA, que repite el FA agudo del segundo compás, inicia un nuevo movimiento que se continúa en las frases siguientes.

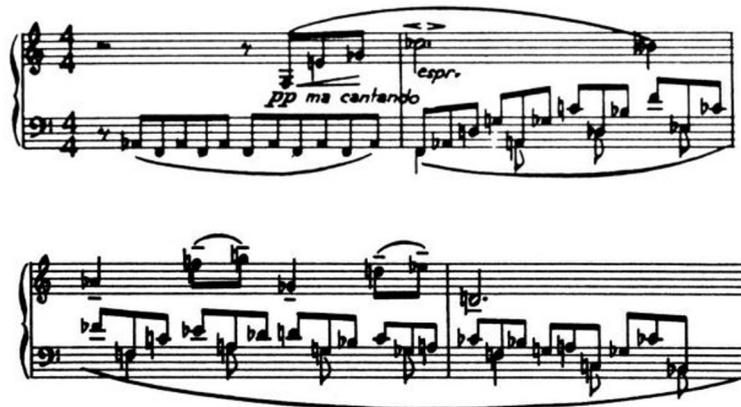


Figure 4:



Figure 5:

[41] El segundo pasaje corresponde a la segunda pieza de *From my Diary* de Sessions<sup>3</sup>. Aquí, tanto el FA en el primer compás y el SOL $\flat$  en el tercero están relacionadas con las vecinas superior e inferior a distancia de semitono. Pero, ¿qué sucede con el motivo cadencial? ¿Por qué se altera el patrón cromático? ¿Por qué el descenso lineal desde el DO $\flat$  del segundo compás se interrumpe en este punto? Hay varias respuestas posibles y todas -probablemente- pertinentes. En primer lugar, la nota más importante en el bajo en cada compás -deducido porque se repite y porque está escrita como negra- es un FA, que puede ser oído como una resolución, en otro nivel, del SOL $\flat$  pendiente -una resolución confirmada por el movimiento SOL $\flat$ -FA en el bajo. Pero, al mismo tiempo, pareciera que hay un MI implícito que llena el espacio entre SOL $\flat$  y RE -una nota sugerida por la asociación original del MI con el SOL $\flat$ , y por el movimiento de tonos enteros descendente-. En este caso la línea aumenta gradualmente su ritmo a medida que desciende (ver figura 4).

Pero si parece descabellado introducir un elemento que no aparece, se puede escuchar el salto SOL $\flat$ -RE como una manera de enfatizar la cadencia y señalan de un modo más directo la resolución del motivo: la primera vez,

<sup>3</sup>Copyright de Edward B. Marks Corporation, 1947. Reproducida bajo permiso.



Figure 6:

marcando cómo las notas vecinas siguen a la principal; la segunda el modo en que lo preceden; y la última el modo en que la nota principal aparece en lugar de las notas vecinas. [...]

Por supuesto, es imposible hacer justicia aquí a la función de esos detalles [42] en la estructura melódica total, pero de su examen se desprende el mismo tipo de conexiones a gran escala. Por ejemplo, gran parte del primer tema de la pieza para piano de Schoenberg está controlado por el FA en la voz superior -sea en su octava original o en otra- y por la asociación con la nota adyacente MI. Asimismo, el FA en su registro más agudo prepara la recapitulación; y la primer nota del segundo tema y la que cierra el movimiento en el compás final es en ambos casos un MI. En resumen, la melodía moderna no se deshace del movimiento por paso porque esa es la forma en que escuchamos una melodía; pero la distancia puede ampliarse entre los pasos sucesivos (o, en algunos casos, contraerse), tanto en un sentido temporal como espacial. Desde este punto de vista, se puede decir incluso que Webern no es tan puntillista, sino un dibujante de líneas frágiles y sutiles.

Pese a haber sido más explorado, el papel de la armonía en la música de nuestro siglo tal vez sea más difícil y complicado de establecer por una serie de factores, tales como la explotación de los efectos estáticos y sensuales de los acordes a expensas de las funciones en una progresión. En consecuencia, ya no puede asumirse la funcionalidad de la música tonal. Ni se trata tan sólo de nombrar a los acordes, ni suponer que su identidad se mantendrá en diferentes contextos. Pero, es importante darse cuenta de que, incluso en la música que se empeña por alejarse de cualquier connotación con la tonalidad, el concepto de acorde permanece -aunque sea por simple analogía-. El compositor crea simultaneidades arbitrarias que, por su posición importante o por repetición, se aceptan como las sonoridades de las que dependen el resto de los eventos -y el resto de las notas pueden funcionar a la manera tradicional como notas no armónicas-. [...] En la última pieza del *Diario* de Sessions (figura 6), la posición métrica y la resolución por semitono, sugieren que el primer acorde es una apoyatura del segundo; esta suposición se confirma por la aparición del RE en una suerte de nota pivot y las repeticiones que machacan.

De hecho, la idea de acorde sólo se ve amenazada cuando el aspecto contrapuntístico llega a ser tan fuerte que los elementos se oyen en cada momento como un punto de una única línea [43] en movimiento o, en el otro extremo, cuando la textura es completamente puntillista. En estos casos, es la idea tradicional de la primacía del bajo la que debe cuestionarse. No hay dudas de que las texturas contrapuntísticas y colorísticas han ganado importancia, pero a costa de su papel en la definición de la armonía. Un bello ejemplo de este proceso ya se encuentra en el inicio de *Vallée d'Obermann* de Liszt, donde la melodía del bajo enturbia la armonía. No es hasta el regreso del tema que la situación se aclara, justo en el momento en que aparece un nuevo bajo por debajo de la línea original. [...]

Hay otras fuerzas que socavan la primacía del bajo. El paralelismo impresionista, que reduce su papel al de la duplicación colorista es muy conocido para requerir mayor descripción. Menos frecuente, pero más importante a la luz de los acontecimientos posteriores, es el enmascaramiento de la voz de bajo por una voz decorativa que se mueve debajo de ella, una técnica que aparece en la repetición del inicio de *La fille aux-cheveux de lin*. Otro efecto común en los impresionistas y en Mahler es el ostinato. Por un lado, la repetición destaca la voz del bajo pero, al mismo tiempo, la coloca en una situación secundaria. En Debussy, como más tarde en Stravinsky, el resultado del ostinato es una armonía estática; en Mahler hay una tensión constante entre la armonía implícita por el bajo que no se mueve y la armonía que aparece por el movimiento de las voces restantes que forman nuevos acordes por encima de aquél. En ambos casos, el rol funcional del bajo queda en duda.

Hasta el momento no me he referido al problema de la tonalidad. Excepto en casos relativamente raros, tales como ciertos pasajes de *Le Sacre du printemps* donde una nota o acorde estático establecen alguna tonalidad, la tonalidad no aparece solamente como corolario de la armonía, ni siquiera por la conjunción de armonía y melodía, sino por la relación con el estructura rítmica: en una palabra, por el fenómeno de la cadencia. La discusión del plano rítmico, entonces, no puede seguir aplazándose.

## IV

Gran parte de la vitalidad de la música de la época clásica es fruto de la interacción constante entre metro y ritmo: el primero determinado [44] por pulsaciones regulares y el tipo de compás, y el segundo por la variación constante de motivos y frases. Esta tensión entre lo abstracto y lo concreto comienza a romperse a lo largo del siglo XIX, cuando los compositores perciben que

la articulación fraseológica está sometida al metro o bien se encuentra liberada al punto que el sentido del metro parece desvanecerse. El hecho de que la música impresionista se mantenga dentro del compás es un resabio de convencionalidad y no es de extrañar que los compositores posteriores hayan abandonado el esfuerzo por mantenerse dentro de un patrón abstracto cuando la frase entró en conflicto con el ritmo real. Por esta razón, la regularidad del metro en compositores como Webern debe ser examinada de manera cuidadosa. ¿Debe percibirse como un control siempre presente? ¿Es pura convención? ¿O es, como algunos quieren hacernos creer, una evidencia de las supersticiones numerológicas del compositor?

Las respuestas deben tener siempre a la vista la partitura en cuestión. [...] En las *Variaciones para piano* de Webern encontramos un problema agudo. Lo que ocurre aquí, creo yo, es que el compositor interrelaciona de manera compleja cuestiones rítmicas, métricas, dinámicas y texturales para compensar lo que sucede en la melodía y la armonía. En los primeros doce compases del último movimiento, por ejemplo, me parece que funcionan al mismo tiempo por lo menos siete divisiones diferentes de compás. Estas son creadas por el metro  $\frac{3}{2}$ , un metro cruzado -posiblemente un  $\frac{5}{4}$ -, el ritmo de blancas, el ritmo de las frases, la serie, las dinámicas alternadas y el patrón lineal (ver figura 7)<sup>4</sup>.

La pregunta realmente importante en estos casos -e incluso en aquellos en que el compositor trata deliberadamente de deshacerse de todo compás métrico tradicional- es, ¿podemos encontrar el tiempo fuerte estructural? Si se puede, entonces podemos proceder con los conceptos analíticos análogos a los que utilizamos para el análisis tradicional de ritmos, metros, frases y cadencias. Si no, debe crearse alguna teoría rítmica completamente nueva. Algunos músicos como Stockhausen están tratando de hacer esto, pero no he visto surgir aún una teoría satisfactoria.

Obviamente, por acento estructural no me refiero a la acentuación arbitraria del primer tiempo del compás; me refiero mas bien a fenómenos como la articulación por el cual se identifica el acorde cadencial de una frase, la medida por la cual la segunda frase de un período se siente como resolución de la primera, la liberación de la tensión con la que la tónica de una recapitulación [45] reaparece. (En el ejemplo de Webern, oigo el  $M\flat$  al comienzo del compas 12 como el tiempo fuerte; considero que no es casual que se produzca al comienzo del compás, precedido por un *ritardando*).

Es aquí donde se deduce la importancia del ritmo en el establecimiento de la tonalidad, ya que la cadencia es el momento de la frase en que coinciden el

---

<sup>4</sup>Copyright, Universal Edition, A.G., Vienna, 1937. Reimpreso bajo permiso de Associated Music Publishers, Inc., únicos agentes para Yankilandia.

Ruhig fließend  $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12 rit. - - - - tempo

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

Figure 7:

énfasis rítmico y la función armónica. Sería parcialmente cierto decir que la cadencia crea la tonalidad, pero sería igualmente cierto decir que la tonalidad crea la cadencia. Donde existe una cadencia es imposible escuchar música como totalmente atonal, aún cuando uno no sea capaz de definir la tonalidad en términos convencionales.

[46] Conocemos los signos por los cuales se puede reconocer una cadencia en la música tonal: su posición al final de una frase, la resolución melódica, el cambio de la armonía. El tiempo fuerte no siempre coincidirá con el punto cadencial, pero esos casos aparecen con mayor frecuencia cuando la frase está prolongada rítmicamente (el final femenino) o cuando se escucha a la frase siguiente como una gran cadencia de la primera (como cuando una sección introductoria es seguida por un tema principal). En cualquier caso, la tonalidad se define por la aparición de tiempos fuertes fuertes cadenciales -ya sea en la tónica como en los ejemplos más clásicos, o en resoluciones de engaño como todo el Preludio del *Tristán*-.

Resulta sorprendente la medida en que principios análogos rigen la estructura de la música contemporánea. [...]

[47] Stravinsky, en el comienzo del tercer movimiento de la *Sinfonía de los Salmos*, cuando cambia el modo y la orquestación sobre *Dominum* genera una clara acentuación, a pesar de que se ha mantenido, esencialmente, el mismo acorde en toda la frase (un DO).

De cualquier manera, más allá de todo lo que puede decirse sobre este acento en detalle, Stravinsky es absolutamente capaz de generar un tiempo fuerte estructural en el momento preciso. [...]

Más problemático es encontrar rastros de tonalidad en composiciones abiertamente atonales; no obstante, no veo cómo cierto tipo de música que posee claras estructuras cadenciales, puede dejar de suscitar asociaciones y respuestas tradicionales. El ya citado *Klavierstück* op. 33 bis de Schoenberg comienza con seis acordes. El movimiento del segundo hasta el quinto acorde puede escucharse fácilmente -aunque no necesariamente- como una progresión hacia MI menor. En sí misma, esta descripción no dice nada, pero cuando la frase inicial se escucha como un tiempo fuerte que resuelve en el tercer compás y dicha resolución se reconoce como una séptima de MI, la analogía con la tonalidad ya se ha hecho manifiesta. La primera sección de la pieza concluye aún más indiscutiblemente sobre MI, con un *ritardando* que enfatiza el cierre y el tema que continúa en el compás 14 se presenta como un repentino cambio de tonalidad. En la recapitulación, el *ritardando* del compás 34 llama la atención sobre el tiempo fuerte siguiente, donde el MI aparece en la voz superior, aunque con el bajo de LA -a la manera de una cadencia rota sobre el IV-. La cadencia final confirma el MI, el cual suena tan claro que no está oscurecido por las notas que lo rodean.

Varias objeciones pueden hacerse a la explicación de arriba: que recoge [48] puntos aislados sin relacionar sus movimientos, que las "cadencias" sobre MI dependen más que nada porque la última nota de la serie es un MI, o que este tipo de análisis no es pertinente para este estilo musical.

Para el primer punto me declaro culpable. En efecto, he escogido puntos aislados porque los mismos me parecieron las "cadencias completas" más importantes de la pieza. ("Semi-cadencias" importantes aparecen en los compases 9, 24 y 32). Concedo que el movimiento entre ellas no puede explicarse en términos tonales. En algunos momentos domina un movimiento lineal o contrapuntístico -en cuyo caso los principios sugeridos anteriormente señalan ahora la lógica de por qué se eligieron estas cadencias-. En otros puntos determinadas sonoridades dominan -aunque estas pueden derivarse de los primeros acordes-. En definitiva, toda la pieza se puede escuchar como un desarrollo de la progresión cadencial del inicio -es decir, de manera análoga a una estructura tradicional-.

Acuerdo en que las cadencias se originan -en parte- en la misma serie. Dependiendo del punto de vista adoptado, este efecto es una virtud o un vicio de la técnica dodecafónica de Schoenberg. Incluso se puede sospechar que haya sido uno de los puntos que lo persuadió en la formulación del sistema dodecáfónico, alejándose del atonalismo libre. En ningún caso el argumento puede invalidar el resultado musical.

A la acusación de irrelevancia, respondo que si alguien no puede oír las cadencias en esta música puede juzgar al análisis como prescriptivo e inaplicable. Pero quien sí las oye debe admitir la validez del enfoque. Es posible que alguien no escuche la música de esta manera, pero entonces se está criticando la música y no el método analítico. Los efectos cadenciales no deseados serían un defecto en la música atonal tal como lo es la aparición de una figura humana en una pintura no figurativa.

## V

El último punto sugiere la existencia de una relación entre análisis y crítica. No es un punto fácil de plantear. El análisis puede revelar defectos en una obra, pero no siempre. [...] [49]

Es muy tentador ir más allá y afirmar que el análisis puede demostrar la calidad de una obra, pero esto requiere una alta dosis de fe en la racionalidad que no soy capaz de evocar. El juicio de excelencia es, fundamentalmente, algo intuitivo. Si el análisis nos lleva a condenar una obra que, a nuestro parecer, sigue sonando bien, debemos admitir que hay algo que funciona mal,

ya sea nuestro oído o el método empleado. Como es imposible prescindir del único par de oídos que tenemos -quienes nos brindan la evidencia sobre la que debe basarse el examen-, la culpa es indudablemente del método empleado. Entonces habrá que encontrar uno nuevo sobre la base de la audición, un método que justifique y no contradiga al juicio. En este caso, el análisis habrá establecido la excelencia de la obra, pero será un análisis equivocado: el propio juicio establece el análisis.

Un punto crucial emerge aquí. El estudio detallado de una buena composición siempre revelará los métodos de análisis necesarios para su comprensión. Esto significa que una buena composición manifestará sus principios estructurales. Pero, además significa algo más que esto. En un contexto más amplio, será un ejemplo de la proposición de que una obra de arte debe ofrecer las normas por las que exige ser juzgada. La mayoría de la crítica contemporánea acepta tácitamente esta declaración, señalando las normas implícitas en una obra determinada y poniendo a prueba si hace honor a ellas. Para este tipo de estudio el análisis es de suma importancia.

[...]

traducción  
federico sammartino  
febrero, 2011

