



Julia Esther García Manzano, Pedro Luengo Gutiérrez, Francisco Martín Quintero e Israel Sánchez López, coord. 2021. *El análisis musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad*. Granada: Libargo, 330 páginas, ISBN 978-84-122419-7-6

Siempre es bienvenido un volumen dedicado al análisis musical. Hace tiempo que esta rama del estudio musicológico necesita una revisión en profundidad, particularmente en la musicología española, como ya se evidenciaba hace casi veinte años (Nagore 2004; Sobrino Sánchez 2005). Es una buena noticia, por tanto, la publicación de *El análisis musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad*, volumen colectivo coordinado por Julia Esther García Manzano, Pedro Luengo, Francisco Martín-Quintero e Israel Sánchez López.

Esta publicación es fruto del congreso internacional homónimo (Sevilla 2019), coordinado por Francisco Martín Quintero y apoyado por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. El comité científico consideró oportuno promover una publicación que recogiese lo más destacado del congreso, seleccionando aquellas presentaciones que “ofrecieran una aproximación científica, aportando novedades al campo de estudio, incluso cuando las conclusiones alcanzadas no fueran plenamente compartidas” (p. 9). El interés que suscitó este congreso también llevó a la fundación en 2020 de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS)¹ que desde su creación ha llevado a cabo múltiples actividades y seminarios. Últimamente, se aprecia movimiento en el campo del análisis musical y eso es muy positivo para la disciplina.

Desde que Joseph Kerman cuestionara por completo las prácticas de análisis musical de la musicología occidental (Kerman 1980), esta subdisciplina ha intentado reinventarse, repensarse y reconstruirse de múltiples maneras. El problema que afronta no es sencillo y tiene que ver con varias cuestiones que podrían agruparse en cuatro bloques principales:

1. Cuál es el objeto de estudio del análisis musical. Diferentes tendencias analíticas hablan de “la música en sí misma” (sea eso lo que sea), de la obra musical (con todas las implicaciones del término), de la partitura (ya sea esta de un autor, o el producto de una transcripción de una obra de transmisión oral) o de la materialización sonora concreta y su recepción por parte del oyente al margen de partituras. Es evidente que no existe un objeto de estudio claro, definido y compartido por todos quienes se dedican al análisis.

¹ Su sitio web es el siguiente: www.satmus.org.

2. A quién le interesa el análisis musical y para qué sirve. El análisis está, evidentemente, al servicio del musicólogo histórico, interesado por los cambios estilísticos de la música a lo largo de la historia; pero también del etnomusicólogo, que quiere entender las músicas que estudia; y del musicólogo cognitivo, que pretende comprender los procesos de escucha musical. También le puede servir al intérprete, permitiéndole una interpretación más reflexiva, que transmitirá mejor la intención última del compositor (si es que esa es la labor de un intérprete). Puede estar al servicio del compositor, al fin de reconocer las estrategias de otros autores para aplicarlas (o no) en las propias. E incluso puede estar al servicio del oyente que, aunque sea solo como receptor pasivo del análisis, estará interesado en comprender mejor cómo funciona la música que escucha (y aquí sí parece especialmente conveniente utilizar el término “crítica musical” más que el de “análisis”²). No parece que en todos estos casos las estrategias de análisis deban ser las mismas.

3. Qué significa analizar y, por tanto, con qué herramientas y de qué forma debe hacerse. Si los anteriores puntos ya eran complejos, en este las problemáticas se multiplican. Una definición que satisfaga a todos los interesados en el análisis musical parece imposible de formular, pero sí podemos tantear las problemáticas que surgen de diferentes concepciones. Así, hay posturas más estructuralistas o formalistas que se centran en la partitura, frente a otras que ponen el foco en el proceso de escucha. Hay quienes buscan herramientas de análisis comunes y aplicables a cualquier tipo de repertorio y obra musical. Otros entienden que esas herramientas deben ser particulares de cada tipo de música (en función de cuestiones estilísticas, históricas, de lenguaje musical utilizado etc.). Algunos pretenden (de forma ciertamente naïf) limitarse al análisis orgánico de los elementos que componen la obra, exento de cualquier implicación externa o contextual; mientras que otros consideran el contexto (musical, histórico, social, etc.) como algo fundamental que debe dirigir los métodos y los objetivos del análisis. Algunos analistas aplican herramientas puramente musicales, mientras que otros adaptan ideas y métodos propios de otras disciplinas³. Finalmente —y es esta una reflexión interesante, pero poco recorrida por quienes se plantean de qué trata el análisis— podríamos discutir si las herramientas de análisis deben tener una perspectiva *etic*, *emic* o ser un compromiso entre ambas⁴.

² Kerman ya propuso la sustitución general del término “análisis” por el de “crítica”, aunque sin mucho éxito a largo plazo.

³ En este sentido, es muy significativo el intento (a mi parecer discutible, pero sin duda influyente) de crear una teoría general de la música con pretensiones universalistas y tomando como modelo la lingüística generativa, llevado a cabo por Lerdahl y Jackendoff (1983).

⁴ Es el mundo de la llamada “música antigua” el único que parece haberse planteado, en parte, esta reflexión, véase el interesante capítulo de Margaret Bent “The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis” (2014). La etiqueta de “música antigua” nos parece poco apropiada, pero la usaremos por su utilidad para referirnos al repertorio europeo de la música culta anterior al siglo XVIII.

4. En parte relacionada con esta última reflexión, existe otra cuestión absolutamente central en una discusión seria sobre las posibilidades, limitaciones y problemáticas del análisis musical actual, pero que ha sido poco tratada en el debate metodológico: la tradición del análisis musical ha tendido a limitarse, en gran medida, a aquellas músicas que funcionan según el sistema de la armonía tonal y sus derivados; o, si se quiere, a las músicas procedentes del *common practice period* o periodo de práctica común (PPC). Es cierto que en el siglo XX la llamada “música contemporánea”⁵ ha captado también la atención de analistas, sobre todo norteamericanos, que han creado nuevas estrategias y herramientas conceptuales para este repertorio (heredero directo, por otra parte, de la música del PPC); pero esto no es más que una excepción.

Seamos claros: las herramientas de análisis de uso más o menos generalizado a lo largo del siglo XX –y todavía dominantes en la enseñanza–, proceden, en última instancia, del PPC y, además, contemplan como objeto de estudio exclusivo la partitura escrita. Pero es evidente que estas herramientas no siempre son aptas para el análisis de la inmensa cantidad de repertorios que existen al margen del PPC y para los que sería deseable encontrar procedimientos y sistemas de análisis válidos y compartidos por la comunidad musicológica: las músicas de culturas no occidentales ajenas a la influencia de la música occidental del PPC, pero también la “música antigua” europea, e incluso las músicas occidentales de tradición oral que no guardan una relación directa con el canon armónico-tonal. En esencia, es el caso de una gran parte de músicas producidas en todo el planeta a lo largo de la historia de la humanidad, pero que el análisis musical ha tendido a obviar como objeto fundamental de estudio. Aquí la reflexión sobre el acercamiento *emic* o *etic* es absolutamente pertinente: ¿podemos analizar la “música antigua” con herramientas surgidas mucho después en la historia de la música o debemos desarrollar instrumentos de análisis a partir de los marcos de pensamiento que condicionaban la pieza cuando se creó? ¿Tiene sentido acercarnos a músicas no occidentales con la terminología y los procedimientos conceptuales analíticos occidentales?

Ciertamente, el análisis musical es una subdisciplina con complejidades que merecen reflexiones profundas. En este sentido, esperaríamos encontrar estas problemáticas abordadas en el presente volumen, dedicado, como su título indica, a la actualidad del análisis musical. Como veremos, algunos de los capítulos sí parecen contribuir al debate de una parte de estos asuntos, pero otros se sitúan al margen de estas problemáticas, dando por sentadas cuestiones que hace tiempo que son discutibles y discutidas, por lo que su lectura provoca cierta insatisfacción.

⁵ De nuevo la etiqueta no nos convence, pero la utilizaremos por estar extendido su uso.

Los catorce textos de este libro –todos ellos en castellano salvo el de Antonio Grande, en inglés– parecen articularse en torno a cuatro secciones. En primer lugar, se nos dice, están los escritos de enfoque más teórico o general y los que buscan conexiones con otras disciplinas. El segundo bloque está dedicado a estudios de caso. A continuación, se indica que el “análisis ha desbordado la composición clásica para abordar otras áreas de igual interés como el flamenco o el Heavy Metal”, por lo que el tercer bloque lo componen trabajos dedicados a estas otras músicas (he aquí la única y escasa referencia lejanamente vinculada a la problemática número cuatro). Por último, tenemos trabajos dedicados a “las nuevas posibilidades de análisis de la producción actual” (García Manzano *et al.* 2021, 11).

El primer bloque es el más extenso y, en teoría, debería ser el más comprometido con los problemas de la disciplina. En este sentido es de destacar el texto de Hermann Danuser (traducción de un texto publicado por primera vez en 2010) que, sin duda, es uno de los que más se inserta en estos debates sobre qué es o debería ser el análisis musical. En esencia, Danuser responde a algunos planteamientos de la musicología posmoderna norteamericana (la *New Musicology* liderada por el ya mencionado Kerman) y aboga por que la musicología –y en consecuencia el análisis musical, para él punto clave de la disciplina– vuelva a poner el foco en lo específicamente musical y entienda el contexto (tan importante para esta Nueva Musicología) en clave también musical. Este capítulo evidencia las diferentes perspectivas que presenta la tradición musicológica germánica frente a la más reciente musicología norteamericana, tema sin duda interesante. No obstante, todos los ejemplos analíticos presentados por Danuser para defender su postura proceden de músicas del PPC y el problema que esto supone no es siquiera mencionado.

El texto de Cristóbal L. García Gallardo denuncia las deficiencias en la disciplina tal y como se practica y enseña en España, pero sin poner el foco sobre cuáles son estas, que necesariamente pasan por las cuatro problemáticas anteriormente mencionadas. De forma un tanto reduccionista, se centra en la inapropiada enseñanza de dos ideas: el concepto de frase y período y los tipos de escalas mayores y menores. Estos conceptos (centrales en la armonía tonal) son abordados aquí desde una perspectiva ahistórica, como ideas abstractas fundamentales para el análisis musical. Se obvia así, por una parte, el contexto histórico y estilístico concreto en que estas ideas se enmarcan –y que su crítica debe tener en cuenta– y, por otra, que existen infinidad de músicas para las que estos conceptos no tienen aplicación. Entendemos que el mayor problema no está en que se enseñen estos conceptos de una u otra manera, sino en que se transmita la idea de que son piezas clave del análisis musical (de forma absoluta), sin

especificar que solo deben aplicarse al análisis de ciertos tipos restringidos de músicas (del PPC) y que deberían buscarse otros recursos para el análisis de otras músicas.

La contribución de Julia Esther García Manzano nos parece un interesante estudio sobre la aparición histórica del sistema de la armonía tonal, utilizando para ello ideas procedentes de la economía cognitiva, la lógica filosófica y la filosofía de la ciencia. Sus discusiones sobre el tema plantean la importancia del contexto cultural e ideológico en la aparición histórica de este sistema. Sería interesante un estudio similar, pero sobre otros sistemas musicales, más allá de la omnipresente armonía tonal.

Antonio Grande dedica su capítulo a un factor fundamental en el análisis, la complejidad musical, que subdivide en dos tipos principales: la complejidad *sistémica*, ahistórica, que tendría que ver con cuestiones estructurales, o sea con la interacción recíproca de los elementos que componen una pieza; y la complejidad *epistémica*, histórica, que atiende a la riqueza del conocimiento acumulado dentro de una pieza musical y que contempla la posición de la obra en su contexto. El análisis debe tener en cuenta las dos complejidades y superponer diferentes herramientas para comprenderlas. Para mostrar su propuesta, Grande plantea ejemplos tomados del paradigma del PPC, que nunca es cuestionado y que parece asumido como único objeto de estudio posible.

Josep Margarit Dalmau reflexiona sobre la enseñanza del análisis musical en la Escola Superior de Música de Catalunya, que debería pasar de una pura descripción a una explicación; una explicación, eso sí, hecha desde la propia música, no desde otros ámbitos. El autor no plantea una confrontación explícita con la Nueva Musicología, como Danuser, pero la contraposición es evidente (aunque no sabemos si plenamente consciente). Por un lado, estos planteamientos acaban llevándole a un excesivo formalismo; por el otro, sus propuestas solo parecen aplicables a la música del PPC (Bach y Beethoven) y a un análisis a partir de las herramientas tradicionales de la armonía tonal. Queda la duda de saber cómo se plantearía el autor el análisis de otros repertorios que también se estudian en la ESMUC. En particular, la música antigua queda completamente fuera de su discusión.

Pedro Luengo presenta una sucinta historia del análisis musical en relación con la historia cultural y del arte. Discute superficialmente la diferenciación de los posibles destinatarios del análisis (intérpretes, docentes, historiadores culturales, científicos, público general), lo cual es de agradecer, ya que es el único capítulo en el que esta cuestión se hace evidente; y la posible colaboración entre disciplinas diversas para crear herramientas de análisis musical. Sus posturas sobre la importancia del contexto cultural, así como sobre las posibles sinergias entre diferentes disciplinas, lo acercan a la Nueva Musicología.

Israel Sánchez López inaugura el segundo bloque analizando las *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, en el único capítulo dedicado a repertorio de la música antigua. Podría esperarse una discusión sobre la problemática del análisis de este tipo de música, así como una aplicación de herramientas adecuadas⁶. Pero este desconcertante capítulo se dedica a intentar encontrar evidencias del uso de la proporción áurea en el número de “compases” que componen cada sección de cada pieza. El autor está convencido de “la existencia de una intencionalidad matemática en la definición formal de las obras” (p. 131), que no justifica a partir de ninguna fuente primaria de la época (algo imposible, ya que ningún tratado renacentista plantea una teoría matemático-musical que proponga la proporción áurea como recurso estructural). El autor parece caer, así, en una suerte de falacia numerológica; falacia especialmente frecuente en torno a la proporción áurea (Markowsky 1992).

Alicia Díaz de la Fuente se aproxima a la dificultad que supone analizar muchas de las obras de John Cage, consignadas en partituras tan ambiguas que podrían dar lugar a infinidad de interpretaciones diferentes, “de modo que la relación entre significativo y significado quedaría rota” (p. 172). Se abren así importantes implicaciones para el análisis: la partitura deja de ser un código notacional unívoco y se convierte en mera guía para el intérprete, por lo que el análisis ya no es posible a partir exclusivamente de la misma. De este modo, el papel del intérprete y del oyente se vuelven fundamentales. Es una reflexión sin duda interesante, pero la autora no propone cómo abordar el análisis de obras como estas, quedándose en la mera constatación de la dificultad. Una respuesta parcial la encontramos más adelante, en el capítulo de Iyán F. Ploquin, que comentaremos enseguida.

Carlos Blanco Ruiz se centra en Eliseo Pinedo (hasta incluye una semblanza biográfica) y en su *Suite Oria* (1957), conservada solo en un guion orquestal no desarrollado. El compositor, partiendo de una estética neoclásica, experimenta en esta obra con procedimientos de composición menos tradicionales (como el *collage* sonoro de melodías folclóricas, el contrapunto no tonal y la creación por bloques yuxtapuestos). Blanco Ruiz analiza la pieza utilizando herramientas fundamentalmente del sistema de la armonía tonal, así como más recientes (la idea de *cluster*), lo que le permite reconstruir la orquestación completa.

María del Carmen López Castro dedica al análisis de la bulería “Yo nací en Argel” su capítulo, que abre el tercer bloque dedicado a esas músicas más allá de “la composición clásica” (en palabras de los editores). La autora discute diferentes opciones metodológicas tanto para el análisis como para la transcripción rítmica de la música flamenca. En cuanto al análisis, se plantea

⁶ Es de señalar que recientemente han aparecido en España aproximaciones novedosas al análisis de la música renacentista, como la que propone María Elena Cuenca (2022).

si el flamenco puede explicarse mejor a partir de un paradigma tonal (modos mayor y menor) o modal (otros modos que han sido descritos variadamente como modo frigio, modo flamenco, etc.), optando finalmente por la primera opción. No todo el mundo estará de acuerdo con esta elección (que no sería la nuestra), pero es de agradecer que, al menos, se plantee esta problemática que está en el corazón del análisis musical del flamenco.

El texto de Miguel Palou Espinosa y Ricardo Jiménez Gómez es una interesante aproximación al Metal Extremo, al que consideran un estilo a medio camino entre el Heavy Metal (del que procede) y las corrientes compositivas más experimentales de la música culta contemporánea. Después de un informativo estado de la cuestión, los autores analizan los elementos musicales más característicos de este estilo y su procedencia; a partir de lo puramente formal, plantean también un análisis de aquellos aspectos extra musicales –vinculados fundamentalmente a la literatura de terror– esenciales para comprender el Metal Extremo. Este capítulo es un buen ejemplo de los nuevos caminos que, entendemos, debería tomar el análisis musical.

El capítulo de Iyán F. Ploquin estudia el uso de la guitarra eléctrica en *Aforismer*, de Bjorn Fongaard. Esta obra se caracteriza por el uso textural de la guitarra eléctrica, la percusión y la voz, buscando efectos sonoros no convencionales. El análisis se plantea a partir de la grabación sonora. Para ello, Ploquin combina la escucha con la visualización y extracción de datos a través de un software de análisis de sonido que permite un análisis textural de la pieza. Acertadamente, el autor reivindica la importancia de “adoptar [...] perspectivas de análisis que valoren la percepción auditiva y atiendan a la interpretación a través de las producciones discográficas” (p. 262), dado que, en casos como este, la partitura no aporta la información necesaria para un buen análisis.

Las dos últimas contribuciones están dedicadas a producciones actuales. La primera, de María del Carmen Asenjo-Marrodán, se centra en el paradigma granular en el que se inserta la última etapa compositiva de José Manuel López López. Después de explicar en qué consiste la síntesis granular y su relación con una concepción cuántica del sonido, la autora analiza las texturas y procedimientos granulares utilizados en *Trio III*, concluyendo que este planteamiento aparentemente racional y científico es atravesado por la emoción, “cristalizando en una suerte de alquimia entre ciencia y poesía sonora” (p. 284).

Por último, el capítulo firmado por Francisco Martín Quintero está planteado desde la visión del compositor actual de formación culta para quien su obra se materializa en una partitura. El autor centra su atención en el concepto de textura musical y su importancia para su propio proceso compositivo. De esta forma, este texto casi se convierte en una guía o pequeño manual sobre los procedimientos compositivos que el propio autor utiliza en sus obras. Se echa en falta una reflexión algo más profunda sobre la idea de textura en la música occidental y en las prácticas compositivas actuales.

Frente a la poca atención que viene recibiendo el análisis en la musicología española de los últimos tiempos, esta publicación supone, al menos, un paso adelante en la buena dirección, aunque este nos parezca insuficiente. Los principales problemas que vemos en este libro son que, por una parte, se centra en aquellas cuestiones que históricamente han sido más trabajadas, y en particular en el omnipresente sistema de la armonía tonal, dedicando poco espacio (o ninguno) a los ámbitos del análisis más necesitados de una revisión. Por otra parte, no acaba de discutir y afrontar algunos de los retos más importantes que se presentan actualmente en este campo de estudio. No obstante, esperemos que este sea el comienzo de una vía fructífera dentro de la musicología española, una vía que necesariamente debe renovar sus métodos y formas de funcionar.

Amaya S. García Pérez*

amayagarcia@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-4931-8170>

Universidad de Salamanca

Bibliografía

- Bent, Margaret. 2014. "The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis". En *Tonal Structures in Early Music*, ed. por Cristle Collins Judd. Londres / Nueva York: Routledge.
- Cuenca, María Elena. 2022. "Metodologías del análisis estadístico digital: algunos casos de estudio con jymbolic". II Ciclo webinars organizado por SATMUS (Sociedad de Análisis y Teoría Musical), <https://www.satmus.org/es/node/741>.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get out". *Critical Inquiry* 7 (2): 311-331.
- Lerdahl, Fred, y Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Markowsky, George. 1992. "Misconceptions about the Golden Ratio". *The College Mathematics Journal* 23 (1): 2-19. <https://doi.org/10.2307/2686193>.
- Sobrino Sánchez, Ramón. 2005. "Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías". *Revista de musicología* 28 (1): 667-696.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2019-107523GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.