



María Elena Cuenca Rodríguez, Miguel Ángel Ríos Muñoz, Francisco Ruiz Montes y John Griffiths, eds. 2024. *Propuestas pedagógicas e interdisciplinares sobre el análisis y la teoría musical*. Sevilla: Wanceulen, 402 páginas, ISBN (impreso): 978-84-19598-61-5, ISBN (ebook): 978-84-19598-62-2

Durante los últimos años hemos asistido a un renovado interés por las disciplinas del análisis y la teoría musical en España a nivel institucional. A su presencia en los planes de estudio de conservatorios y universidades se suma la creación de sociedades como la Associació de Teoria i Anàlisi Musicals (ATAM) en 2016, la Comisión de trabajo “Análisis musical: sonidos, (con)textos, culturas” de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM) o la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS) —estas dos últimas fundadas en 2020—. Se trata de iniciativas que comienzan a revertir la rémora que el análisis arrastra históricamente en España debido a diversos factores: la ausencia de publicaciones o marcos de encuentro específicos, la heterogeneidad de planteamientos didácticos o el uso de una terminología poco estandarizada (García Gallardo 2021). Afortunadamente, se han dado algunos pasos como la creación de *Súmula. Revista de Teoría y Análisis Musical*, vinculada a SATMUS, o la organización de congresos impulsados por estas sociedades. Así, la Comisión de la SEDEM ha celebrado dos encuentros en Oviedo y Valladolid, en julio de 2022 y junio de 2024 respectivamente; y SATMUS ha hecho lo propio en abril de 2023 en Madrid y noviembre de 2025 en Oviedo.

Precisamente, el libro que aquí reseñamos es fruto del *I Congreso Internacional SATMUS. Una aproximación pedagógica e interdisciplinar al análisis y a la teoría musical*, que tuvo lugar los días 20, 21 y 22 de abril de 2023 en la Universidad Autónoma de Madrid y el Real Conservatorio Superior de Música. En este sentido, el libro puede equipararse con otras publicaciones nacidas de encuentros similares como *El análisis musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad* (García Manzano, Luengo, Martín-Quintero y Sánchez López 2021) o *Análisis musical y musicología: juego de espejos* (García-Peinazo y Ogas Jofre 2024). Los tres trabajos apuestan por una visión multidisciplinar y transversal del análisis, si bien con diferencias de enfoque y organización de contenidos. El libro editado por García Manzano *et al.* abarca distintas épocas y géneros musicales junto con ensayos teóricos propios de la musicología sistemática, sin solución de continuidad. Por su parte, el volumen de García-Peinazo y Ogas Jofre presenta una clara orientación hacia la semiótica (*topic theory*, intertextualidad) y la incorporación de

repertorios algo marginados por el análisis tradicional como las músicas populares urbanas. Su agrupación de los capítulos en tres bloques refuerza la cohesión interna del volumen, especialmente en comparación con el libro comentado anteriormente.

El volumen que nos ocupa muestra una estructura en bloques similar pero más ambiciosa: 32 capítulos divididos en 8 epígrafes temáticos, más un *Praeludium* a cargo de John Griffiths, conferenciante plenario del I Congreso SATMUS. Dichos bloques son los siguientes: análisis interdisciplinar de la música; propuestas pedagógicas y psicológicas del análisis y la teoría musical; teoría analítica de la forma musical y su pedagogía; análisis de la música de reciente creación; interpretación musical y análisis de parámetros musicales; metodologías del análisis digital y propuestas didácticas; análisis auditivo de la música; y análisis de parámetros compositivos. De esta forma, se combina un enfoque sincrónico y diacrónico, a medio camino entre el uso del análisis como herramienta hermenéutica para la comprensión de diferentes repertorios y la revisión y aplicación didáctica de parcelas concretas (la *Formenlehre*, por ejemplo). Como indican los editores en la sección introductoria, el estudio de la música es abordado “desde múltiples prismas: a nivel formal, cognitivo, pedagógico, interpretativo, perceptivo e interdisciplinar” (p. 15). De la lectura del libro se derivan dos primeras conclusiones: por un lado, la decidida superación de la partitura como único objeto de estudio (varios capítulos giran en torno al análisis de grabaciones mediante espectrogramas o incluyen gráficos de presencia estadística de determinados parámetros); y, por otro, un equilibrio entre la dimensión poética (el análisis de técnicas compositivas o procesos creativos concretos) y estética del hecho musical (la cuestión de la percepción auditiva y los factores psicológicos que entran en juego).

Esta multiplicidad constituye la principal ventaja del libro, pero también supone un cierto inconveniente. Es evidente el intento de los editores por lograr una visión holística y variada de la disciplina, reflejo de lo que fue el programa del I Congreso SATMUS. No obstante, la brevedad de los capítulos impide un mayor desarrollo de los resultados y, en otros casos, se hace difícil justificar la inclusión de algunos ensayos en los bloques propuestos. Por poner un ejemplo, el capítulo 3, a cargo de Óscar Pablo di Liscia, aborda la percepción espacial en la música electroacústica y queda integrado en el primer bloque sobre análisis interdisciplinar. Sin embargo, podría aducirse que en la historia del género el espacio se concibe como un parámetro más de la composición, al igual que la mezcla tímbrica (pensemos en *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen), de modo que dicho ensayo podría figurar en otro bloque. Por el contrario, el capítulo 13, titulado “Analysing Electroacoustic Music by Integrating Listening and Signal Processing”, de Francesco Maschio, Simonetta Sargenti,

Matteo Farné y Gabriele Cecchetti, sí presenta un enfoque interdisciplinar al explorar la relación entre los rasgos sonoros que pueden extraerse mediante procesamiento digital de la señal y las respuestas o expectativas del oyente. El bloque en el que se incluye este último texto, análisis de la música de reciente creación, también resulta algo problemático porque contradice la organización del resto de partes del libro (más enfocadas en los aspectos metodológicos del análisis que en una división cronológica en función de los géneros musicales trabajados).

Se hace difícil resumir todos y cada uno de los capítulos que integran el libro, dado su elevado número y variedad. A continuación, comentaremos los que, a nuestro juicio, destacan por su originalidad o solidez teórica y metodológica, junto con otros que, aun siendo novedosos, requerirían una mayor profundización.

El texto que abre el volumen se centra en el género de las fantasías renacentistas para vihuela desde el punto de vista de su relación con el motete vocal y con la presencia de elementos retóricos y narrativos: del mismo modo que la estructura no estandarizada de los motetes surge de las características formales del texto musicalizado, según Griffiths en la fantasía ocurre algo parecido, aun tratándose de obras puramente instrumentales. El autor emplea un método experimental que asigna una escala de puntuación a categorías conceptuales como los modelos compositivos típicos del Renacimiento (imitación, uso de *cantus firmus*, melodía acompañada, etc.). Así, busca establecer en repertorios extensos patrones de estilo medidos a partir de su presencia estadística. Sin embargo, Griffiths no explica cómo asigna dicha escala de puntuación a estas categorías; por otro lado, su grado de presencia podría medirse de forma más exacta mediante *software* informático, convirtiendo la partitura a formato *kern* (véanse herramientas como Verovio Humdrum Viewer). Lo más interesante es la interpretación que se hace de los resultados, llegando a la hipótesis de que la fantasía acabó extinguiéndose a finales del siglo XVI al no poder emanciparse de la música vocal. Así, Griffiths logra un equilibrio entre el formalismo y la hermenéutica (Nagore 2004) o, dicho de otro modo, entre los aspectos puramente estructurales y la atención al contexto histórico y cultural en el que se sitúan las obras.

Del bloque dedicado al análisis interdisciplinar de la música destacamos el capítulo de Isaac Diego García sobre la adaptación coreográfica de Anne Teresa de Keersmaeker de una obra clave del espectralismo francés, *Vortex Temporum* (1995-1996) de Gérard Grisey. García plantea cómo trasladar al movimiento corporal de los bailarines los gestos sonoros-musicales de la obra, basados en figuras de arpeggios de diferentes contornos. Es interesante el esquema coreográfico que propone el propio autor a partir de las ideas de Keersmaeker, quien suele trabajar con movimientos circulares o en

espiral trazados sobre una geometría de cuadrados mágicos (figura 3, p. 53). Así, la dimensión interdisciplinar radica en la traducción del concepto de “tiempo musical” de Grisey a la forma en que se ocupa el espacio escénico.

El siguiente bloque, dedicado a propuestas pedagógicas y psicológicas del análisis y la teoría musical, es enormemente heterogéneo ya desde su propio título. Los tres capítulos que lo integran abordan, respectivamente, experiencias didácticas en torno a los paralelismos entre el rock y la música clásica, en un tono más estético que analítico (Amanda García Fernández-Escárzaga); la utilidad de emplear diferentes sistemas de notación analítica en la enseñanza de la música tonal –tales como los números romanos, el análisis schenkeriano o las funciones neo-riemannianas– (Enrique Sandoval-Cisternas); y el tipo de analogías que surgen cuando analizamos música y el problemático equilibrio entre la atención al nivel superficial y profundo de la obra. Este último capítulo, firmado por Nuno Trocado, es a nuestro entender el más reflexivo de los tres al señalar las ventajas e inconvenientes de herramientas con un alto nivel de abstracción como la *PC set theory* o los llamados *K-nets*. Estas metodologías son útiles si de lo que se trata es de establecer analogías o isomorfismos entre clases de alturas e intervalos, pero pueden hacernos perder de vista las configuraciones concretas que constituyen la superficie general; por otro lado, se puede dudar verazmente de la capacidad perceptiva del oyente a la hora de identificar dichas relaciones.

Comparado con el anterior, el bloque sobre teoría analítica de la forma musical y su pedagogía es más unitario. Varios capítulos parten de propuestas consolidadas como la teoría de las funciones formales de Caplin y las formas de sonata teorizadas por Hepokoski y Darcy en la música del Clasicismo. De ellos trata Cristóbal García Gallardo en el capítulo 9, quien reflexiona sobre la aplicación didáctica de la *new Formenlehre*: en concreto, la constitución del tema secundario según lo explican las categorías de Caplin y la llamada “extensión cadencial” para aumentar la tensión hacia el final de la parte de la exposición (García Gallardo lo ilustra con la *Sonata K 281* de Mozart). Por su parte, el capítulo de Enrique Igoa (“Pedagogía actualizada de la sonata”) es más ambicioso en su revisión teórica de los modelos citados. Igoa plantea un nuevo tipo de sonata para el estudio del repertorio ibérico, “mixta o híbrida”, que oscila entre el modelo binario y la forma tripartita clásica. Por último, cabe destacar el capítulo de Juan David Manco sobre el análisis macroformal –los paralelismos entre los diferentes movimientos de una obra– a partir de relaciones armónicas, métricas o basadas en la intensidad. Si en algunos casos, como la *Sonata K 545* de Mozart, dicho paralelismo es evidente (figura 2, p. 108), otros pueden suscitar más dudas debido a la extensión temporal de los procesos analizados. Es el caso del metro yámbico que el autor observa en la *Sonata op. 111*

de Beethoven: según Manco, “la obra, en sí misma, es un gran yambo que se configura desde las primeras notas del primer movimiento” (p. 110), refiriéndose a la doble duración del segundo tiempo respecto al primero.

En cuanto al bloque sobre análisis de la música de reciente creación, nuevamente nos encontramos con planteamientos muy heterogéneos: desde enfoques semióticos hasta análisis de tipo genético, análisis de música electroacústica o aplicaciones de modelos de improvisación históricos, como la regla de la octava, al ámbito del jazz. Esta es la razón por la que señalábamos que dicho bloque resulta problemático, pues trata de integrar según un criterio cronológico enfoques analíticos que podrían haberse ubicado en otras partes del libro. Comentemos dos textos en concreto. El capítulo 11, de Daniel Junqueira Tarquinio, analiza la *Balada para piano* de Cláudio Santoro (1976) a partir de los modelos narrativos aplicados por Eero Tarasti a la primera *Balada* de Chopin. El ensayo resulta finalmente una descripción de las analogías con esta obra anterior –bastante evidentes a simple vista en la partitura– pero no trasciende este nivel superficial; hubiera sido más interesante que el autor emplease una de las herramientas de Tarasti para estudiar los procesos de significación musical, el cuadrado semiótico greimasiano (Tarasti 1994). Por su parte, el capítulo 12 de Alicia Díaz de la Fuente indaga en el lenguaje compositivo de María Eugenia Luc atendiendo especialmente a los criterios de organización de las alturas en un contexto postonal. El lenguaje de Luc bebe directamente de los llamados micromodos de Francisco Kröpfl. Aunque el análisis es correcto, se echa en falta el empleo de sistemas que guardan mucha relación con los micromodos de Kröpfl, como la propia *set theory* de Allen Forte; un paralelismo ya señalado en textos anteriores sobre el compositor argentino que Díaz de la Fuente cita en su ensayo (Martínez 2014).

El siguiente bloque está dedicado a la interpretación musical. También en el ámbito del *performance analysis* se hace evidente la necesidad de unificar criterios de medición de los parámetros performativos y de disponer de herramientas para el estudio de grabaciones, ya sea mediante *software* como Sonic Visualiser o sistemas de captura del gesto del intérprete. Varios capítulos apuntan a ello. En el de Cristina González Rojo sobre la interpretación del *Concierto para piano y orquesta* de Scriabin a cargo de Luis Fernando Pérez, el foco no se sitúa en el material grabado en sí, sino en la observación de la interpretación en directo y en la relación entre el cuerpo del pianista y el lenguaje idiomático rastreable en la partitura. El capítulo 16, de Andra Laura Cârstea, analiza la posible influencia del canto popular moldavo en el lenguaje pianístico de Enescu. Conviene señalar el estudio que la autora propone sobre las inflexiones vocales de la pronunciación moldava a partir de una grabación histórica y cómo estas se traducen en las indicaciones dinámicas y agógicas del compositor. El capítulo 19, de Álex

Prats Pérez, trata sobre los criterios interpretativos de la *Grosse Fuge* y el *Cuarteto op. 132* de Beethoven por parte del Arditti Quartet y el Quatuor Mosaïques, respectivamente (hubiera sido quizás más lógico seleccionar la misma obra para comparar las tradiciones interpretativas de ambas formaciones). Finalmente, destacamos el capítulo 20, donde Carlos Blanco Ruiz estudia las grabaciones de la pianista riojana Estrella Sacristán y es más consistente en el análisis de los *tempi* metronómicos, la relación entre dinámica y agógica o la asincronía entre las manos y el uso del *rubato*.

Una de las mayores potencialidades del análisis musical actual es su alianza con la informática. El bloque dedicado a las metodologías del análisis digital se abre con un capítulo de Samuel Fuentes Fernández enmarcado en el campo de la *Music Information Retrieval* (MIR) y el diseño de un *software* específico capaz de aprender a analizar música por sí mismo, mediante un entrenamiento previo con grandes cantidades de datos. Fuentes propone un método estadístico basado en la frecuencia de aparición de clases de alturas y en su distribución dentro de fragmentos de música tonal. El texto profundiza en un problema clave del análisis asistido por ordenador: cómo realizar la segmentación en unidades que resulten musicalmente significativas, ya que los barridos estadísticos ofrecerán resultados distintos según el conjunto de compases seleccionado. Se trata de un problema ya explorado en trabajos como el de Andrew Choi (2011) aplicado a la secuencia del *blues*, por ejemplo.

Además de por su coherencia temática, el bloque dedicado al análisis auditivo de la música es uno de los aciertos del libro desde el punto de vista de su aplicación didáctica, pues los cuatro capítulos que lo componen reflexionan sobre la formación del oído musical, los procesos de aprendizaje en música y la orientación auditiva que debiera tener todo análisis musical. El capítulo 24, de Jorge Alexandre Costa, gira en torno a los aspectos subjetivos y estructurales a los que se dirige nuestra atención durante la audición musical, en una línea similar a los planos de escucha descritos por Aaron Copland (1939). También es destacable el capítulo siguiente de Sofía Martínez Villar y Vicente Martínez Casas. El texto propone una revisión de los objetivos de la educación auditiva, superando herramientas tradicionales como el dictado como único medio para lograr el llamado “oído absoluto”. Los autores insisten también en la necesidad de utilizar ejemplos reales del repertorio, más allá de pruebas psicométricas que determinen la capacidad del oyente para reconocer una serie de alturas y duraciones.

Por último, el bloque sobre análisis de parámetros compositivos incluye trabajos sobre el lenguaje pianístico de Falla (Carmen Hernández-Sonseca Álvarez-Palencia); el estudio matemático del fenómeno de la “gravedad” armónica, esto es, la tendencia de un acorde a resolver en otro en términos del grado de complejidad de las ratios de frecuencia (Yaroslav Stanishevs-

kiy); la influencia de Wagner en la estética compositiva de Vincent D'Indy y el significado de conceptos como el motivo conductor o tema cíclico, expuestos en sus *Cours de composition musicale* (Elena Rovenko); el dodecafonismo de Robert Gerhard en su obra *Capriccio* para flauta sola (1949) y las cualidades combinatorias y de invariancia interválica de la serie (Carlos Villar Taboada); y el análisis de la llamada síncopa hipermétrica –la superposición del último tiempo débil de una frase y el primer tiempo fuerte de la siguiente– en ejemplos de Mozart y Beethoven (Joseph Lubben y Sophia Keil).

En resumen, el resultado general del libro es positivo en cuanto a los debates que puede generar sobre los fines del análisis musical. Más allá de la revisión de metodologías clásicas (análisis formal, schenkeriano, *PC set theory*, etc.), el mayor interés radica en los cruces interdisciplinarios con campos como la psicología cognitiva, la lingüística o la estadística computacional. Si bien estamos lejos de la consolidación que la disciplina tiene en el ámbito anglosajón –pensemos en la Society for Music Theory, fundada en 1977 en Estados Unidos–, este volumen contribuye a repensar el estatus del análisis musical no solo en España, sino en varios países del espacio iberoamericano.

Bibliografía

- Copland, Aaron. [1939] 1957. *What to Listen for in Music*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Choi, Andrew. 2011. “Jazz Harmonic Analysis as Optimal Tonality Segmentation”. *Computer Music Journal* 35, n.º 2: 49–66.
- García Gallardo, Cristóbal L. 2021. “El análisis y la teoría musical en España: problemas y perspectivas”. En *El análisis musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad*, coord. por Julia Esther García Manzano, Pedro Luengo, Francisco Martín-Quintero e Israel Sánchez López, 41–56. Granada: Libargo.
- García-Peínazo, Diego, y Julio Ogas Jofre, eds. 2024. *Análisis musical y musicología: juego de espejos*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. <https://hdl.handle.net/10651/73090>.
- Martínez, Alejandro. 2014. “Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica”. Comunicación presentada en las *XVII Jornadas Argentinas de Musicología* del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Mendoza (Argentina), del 31 de julio al 3 de agosto.
- Nagore, María. 2004. “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”. *Músicas al Sur* 1: 1–12.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.

Daniel Moro Vallina

<https://orcid.org/0000-0002-8310-8265>

morodaniel@uniovi.es

Universidad de Oviedo