

Análisis musical

Una propuesta metodológica



Dante G. Grela H.

PUBLICADO EN

Año 1 · N° 1 · Julio 2026

Páginas 57 a 69

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Marcelo Toledo

EDITORIAL

Empty Music Edition New York

Nueva York, Estados Unidos

Ver la revista completa y su índice

REFERENCIA DEL ARTÍCULO

Grela H., Dante G. (2026). «Análisis musical. Una propuesta metodológica». *Fuentes Primarias*, año 1, n° 1, pp. 57-69.

El artículo conserva el diseño y la numeración de la publicación original.

Análisis musical

Una propuesta metodológica

Dante G. Grela H.

La propuesta metodológica en análisis musical a la cual está dedicado el presente artículo, nació y fue desarrollándose a partir de una serie de necesidades y de interrogantes no resueltos que se me fueron planteando desde hace ya largos años dentro de mi actividad como profesor de composición y de análisis, por un lado, y como compositor, por otro.

Así, en 1974, estando a cargo de la cátedra de Análisis Musical en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en la ciudad de Santa Fe (Argentina), surgieron en mí por primera vez profundos interrogantes con respecto a una serie de cuestiones ligadas a los aspectos metodológicos de la asignatura, a los cuales sentía que no estaba dando las respuestas adecuadas.

Por aquel entonces, yo practicaba lo que se podría denominar “metodología tradicional”, tanto para la enseñanza del análisis en la universidad como para cubrir mis propias necesidades en conexión con la labor creativa. Por lo tanto, me manejaba con la consabida terminología que incluye denominaciones tales como: “motivos”, “incisos”, “frases”, “períodos”, etc., con las consiguientes implicancias metodológicas en lo concerniente a la consideración analítica de las formas sonoras.¹ Pero, paulatinamente, fui tomando conciencia de que este tipo de aproximación al examen analítico de la música planteaba un severo problema en cuanto a su “falta de amplitud”, tanto desde el punto de vista cronológico —debido a su dificultad de aplicación para el análisis de formas sonoras pertenecientes a determinados períodos de la historia de la música de Occidente— como desde el cultural —en referencia a su casi imposibilidad de utilización para el análisis de música no perteneciente a la tradición cultural de raíz occidental—, lo cual limitaba seriamente sus posibilidades de uso con un criterio amplio.

Con esto quiero significar que se trata de un tipo de metodología de trabajo concebida específicamente en función de su adecuación a las características de la música producida a lo largo de un período cronológico acotado y dentro de determinada cultura.²

Por lo tanto, la primera dificultad surgió al intentar trabajar, a partir de dichas bases metodológicas, en el examen analítico de músicas pertenecientes a otras etapas históricas de la cultura musical de Occidente o de expresiones sonoras provenientes de otras culturas —lo cual empeoraba aún más la situación.

Así, cuando planteaba el análisis de formas sonoras que se alejaban (tanto hacia el pasado como hacia el futuro) de la tradición musical barroca—clásica—romántica, comenzaban a surgir problemas y dificultades de diversas índoles y grados (desde los muy pequeños hasta los absolutamente insolubles) dentro del contexto metodológico planteado.

Y aún cuando empleaba este tipo de metodología para el análisis de música per-

teneciente al ámbito histórico-cultural en función del cual la misma había sido concebida y desarrollada, surgían frecuentemente problemas muy difíciles de salvar, debido a que —en lo relativo al examen de los aspectos macroformales, principalmente— se parte fundamentalmente de la comparación de las formas sonoras a analizar con “modelos morfológicos genéricos” (tales como “allegro-sonata”, “rondó”, “fuga”, etc.), dentro de los cuales se trata, en casi todos los casos, de “encuadrar” la música bajo examen, a fin de constatar hasta qué punto la misma obedece a dichos modelos, y en qué medida se aparta de los mismos.³

Esto se vuelve un serio escollo cuando la música analizada presenta alejamientos importantes respecto del modelo al cual se la presupone asociada, y en muchos casos, todo suele terminar en una suerte de “adaptación” de la música al modelo de referencia, a fin de generar algo así como una “justificación de la validez teórica” de la música que se está examinando.

Por lo tanto, lo antedicho me condujo muy decididamente hacia la formulación de las siguientes consideraciones:

- 1) Por un lado, nos encontramos frente a una metodología de análisis que parte de un planteo referencial basado en modelos morfológicos (característicos de cierta etapa —o etapa(s) histórica(s) dentro de determinada cultura musical), con respecto a los cuales son comparados los productos creativos a analizar⁴. De tal modo, el punto de partida del proceso analítico no está relacionado con las “*características intrínsecas*” de la forma sonora bajo examen, sino con su grado de pertenencia (o de desvío) respecto de los modelos abstractos con los cuales se la compara.
- 2) Por otra parte, el examen analítico se encuentra “acotado” histórico-culturalmente desde el comienzo, con el consiguiente riesgo de que, al “forzar” la música analizada dentro de los modelos referenciales, el proceso de análisis se centre en muchos casos, más bien en una “justificación” y “puesta a prueba” del método y sus puntos de referencia, que en la obtención de una síntesis lo más “desprejuiciada” posible, sobre las características intrínsecas que hacen a la esencia de la forma sonora en cuestión.

Y cuánto mayor se vuelve el problema, cuando con esta herramienta analítica nos enfrentamos al examen de músicas que escapan al contexto histórico-cultural en función del cual el método fue concebido. O sea: ¿cómo manejarnos de una manera mínimamente lógica al intentar plantear el análisis de, por ejemplo, un preludio de Debussy, un canto gregoriano, una determinada música étnica, una música electroacústica, una obra de un compositor del presente, como György Ligeti, Morton Feldman, Manuel Enríquez, etc., etc., etc.? La lista sería interminable, naturalmente.

De acuerdo con mi propia experiencia, en casos como los citados (en mayor medida en algunos, y en menor grado en otros), las alternativas básicas que se presentan parecerían ser dos, a saber: o se llegan a cometer aberraciones analíticas increíbles, o se debe abandonar de plano el método de trabajo citado, buscando metodologías que se adapten a cada tipo de música a analizar, en función de las características que la misma presente, las cuales irán sirvi-

endo de guía para el diseño de múltiples tipos de “métodos específicos”.

Creo que esto último es, finalmente, una salida provisoria que no representa una solución de fondo frente al problema que plantea el análisis de diferentes tipos de música. Pienso que el punto de partida debe ser la búsqueda de un planteo metodológico que presente un elevado grado de amplitud —a fin de poder ser utilizado, en cuanto a sus principios básicos, para el examen analítico del mayor número posible de tipos de formas sonoras, independientemente de su pertenencia cronológica, cultural o geográfica—, y a la vez una flexibilidad que posibilite su adaptación a las características inherentes a la forma sonora para cuyo análisis se lo esté empleando.

Pienso también al respecto, que la proliferación de métodos con un alto grado de especificidad (para el análisis de música medieval, contemporánea instrumental o electroacústica, oriental, etc.) no ayuda realmente a generar una visión integradora con respecto a las formas sonoras —en tanto productos de la actividad creativa del ser humano dentro del campo que maneja como materia prima a los fenómenos sonoros— sino que tiende hacia un enfoque que separa en compartimentos estancos (o casi) los diversos grupos de productos creativo–musicales, en función de determinados tipos de características históricas, culturales, técnico–musicales, etc.

Debo aclarar, sin embargo, que no estoy en absoluto en desacuerdo con la práctica de planteos analíticos que partan de enfoques basados en las características organizativas de la materia sonora en función de los condicionantes de época, cultura y línea estética a la que pertenece la forma sonora analizada. Es más, creo que este tipo de abordajes resulta absolutamente imprescindible, pero también pienso que, más allá del tipo de planteo metodológico que parte de “pre-supuestos” fundados en los condicionantes contextuales de la música analizada, es necesario disponer de una “*herramienta analítica*” que permita el acercamiento a la misma partiendo exclusivamente de sus características en tanto “materia sonora organizada y percibida como tal”.⁵

Esta última es, por lo tanto, la idea generatriz que guía el planteo metodológico cuyas líneas generales describiré a lo largo de este trabajo. Las características de dicha aproximación al análisis musical constituye el fruto de más de cuarenta años de labor en dicho campo, incluyendo la reflexión, el planteo teórico y la puesta en práctica de los principios que han ido sirviendo de puntos de apoyo para su concreción.

Cabe agregar, también, que no pretendo en modo alguno que las líneas de trabajo que aquí describiré se constituyan en un método acabado y cerrado, sino todo lo contrario: así como a través de los años he ido constantemente chequeando, corrigiendo y tratando de mejorar todo aquello que se fue constituyendo en punto débil o asunto no resuelto, a lo que haré referencia aquí es a una propuesta metodológica que considero sólida, pero que quedará siempre abierta a las constantes mejoras que su aplicación a la práctica del análisis musical y las reflexiones que de allí deriven, aconsejen introducir.

Como primer paso, entonces, considero que el tipo de planteo metodológico cuya

descripción general voy a presentar a continuación, debe partir de una reflexión sobre los siguientes interrogantes:

- 1) ¿Qué significa llevar a cabo un proceso analítico en música?
- 2) ¿En función de qué objetivos se realiza dicha actividad?

Creo que se trata de dos cuestiones lo suficientemente amplias como para tender a producirnos una cierta sensación de desaliento al tratar de emprender la tarea de dar respuesta a las mismas, pero pienso también que es imprescindible plantearlas, pues de otro modo resultaría imposible definir claramente, y con puntos de apoyo sólidos, las premisas básicas a partir de las cuales se edificará la metodología propuesta.

Por otra parte, y aún en la convicción de que las respuestas que daré a las preguntas planteadas estarán necesaria e ineludiblemente cargadas de parcialidad (como todo producto del pensamiento humano, sin duda) e implicarán claramente una toma de posición respecto de los interrogantes que las generan, paso a concretarlas en la seguridad de que, de un modo u otro, siempre representarán algún tipo de aporte para la reflexión sobre dichos problemas.

En relación al primer interrogante, considero que llevar a cabo un trabajo analítico en música consiste en someter a una forma sonora a una serie de operaciones metodológicamente integradas, que ayuden a la comprensión racional de, por lo menos⁶, los siguientes aspectos de la misma:

- 1-Los modos de organización de cada una de las diversas variables que participen en la constitución de la forma sonora estudiada.
- 2-Los tipos de interrelaciones e interinfluencias que presentan dichas variables, en tanto a la conformación de una totalidad integrada y orgánica.
- 3-Las interrelaciones de tipo “causa – efecto” que se producen entre las características organizativas de la forma sonora en cuestión y la resultante perceptiva que la misma genera al ser recibida por el oyente humano.⁷

Considero que lo enumerado arriba se constituye en sustrato básico de aquello hacia lo cual debe tender la actividad analítica musical, a cualquier nivel en que se la practique.⁸

Con respecto al segundo interrogante, creo que el campo de las respuestas posibles es aún mucho más amplio que en el caso del primero, en función de la variedad de necesidades que pueden conducir a la práctica del análisis de una determinada forma sonora.

Partimos, claro está, del hecho de que la aproximación analítica estará siempre ligada a la cobertura de una necesidad, y a uno o más objetivos concretos, en función de los cuales se la lleva a cabo. Pienso que no existe la práctica del análisis por el análisis mismo —en todo caso, si pudiera existir, se constituiría en un hecho absolutamente gratuito y despojado de sentido.

El análisis es una actividad auxiliar dentro de las diversas disciplinas que hacen a la teoría y la práctica musical. Por lo tanto, siempre se analiza por algo, para algo, en función de algo. Y es ese “algo” el que da sentido a la práctica del análisis y a las especulaciones teóricas

sobre el mismo. Por lo tanto, estas reflexiones me conducen al reconocimiento de un hecho por demás obvio, pero a su vez de capital importancia:

Existirán tantas aproximaciones analíticas posibles respecto de una determinada música, como tipos de necesidades específicas de conocimiento reflexivo sobre la misma (o sobre determinados aspectos de la misma) tenga quien encara la labor analítica.

Así, será diferente el abordaje analítico de una misma forma sonora, según que el mismo se encuentre generado por las necesidades de un intérprete, un compositor, un pedagogo musical o un musicólogo, pues en cada caso se plantean necesidades y objetivos diversos. Esto significa, por lo tanto, que toda labor analítica se lleva a cabo siempre en función de dichas necesidades y objetivos, los cuales podrán ser muy diversos de acuerdo con las características de la disciplina musical hacia la cual se dirigen los resultados del análisis.

Pero, sin embargo, y más allá de lo que acabo de enunciar, es indudable que existe un cierto trasfondo común entre las diversas aproximaciones, el cual hace que en todos los casos mencionados se esté “analizando música”. Esto implica entonces, que la actividad analítica presenta también rasgos en común, que van más allá de la aplicación específica que demande tal o cual área de la teoría o la práctica musical.

Me he extendido en el tipo de consideraciones que anteceden (respecto del segundo interrogante que planteara más arriba), pues ellas conducen de modo directo hacia una definición de fundamental importancia dentro de mi planteo en el campo del análisis:

Una metodología de análisis debe constituirse en una “herramienta”, que deberá ser lo suficientemente flexible (sin carecer, no obstante, de rigor conceptual), no solamente en lo que hace a sus posibilidades de aplicabilidad para el trabajo sobre formas sonoras de distintas procedencias histórico – culturales, sino también para poder cubrir diversos tipos de necesidades en conexión con el área de la teoría y/o la práctica musical en función de la cual se la utiliza.

Por lo tanto, esquematizando estos puntos de capital importancia en conexión con lo que considero los aspectos básicos que debe cubrir una metodología de análisis – tanto en lo referente a las necesidades que conducen a la práctica de dicha actividad, como a aquello que se constituye en la base sobre la cual se sustentan los objetivos fundamentales de la misma – tenemos que:⁹

LA METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DEBE PERMITIR:

1-Un acercamiento analítico a las formas sonoras que no se encuentre limitado (o imposibilitado para ser llevado a cabo) por las características del contexto histórico-cultural de pertenencia de las mismas.

2-Ser empleada con amplitud en función de las necesidades y/o los objetivos que conducen a la práctica analítica.

3-Trabajar sobre una forma sonora con miras a dilucidar sus características organizativas intrínsecas, posibilitando una “interpretación” de los datos obtenidos en cuanto a la funcionalidad de los elementos, estructuras e interrelaciones observadas en conexión con dicha forma, en tanto realidad sonora percibida.

Entiendo que sobre una misma forma sonora es posible plantear (como ya señalara) diversos tipos de aproximaciones analíticas, las cuales se llevarán a cabo en función de los tipos de ob-

jetivos hacia los cuales tienda el trabajo de análisis.¹⁰

Pero antes de seguir adelante, sin embargo, quiero detenerme todavía en algunas consideraciones referentes a lo especificado en el punto 1 del cuadro que antecede. El mismo, me lleva nuevamente a reflexionar sobre las (a mi modo de ver) dos grandes líneas genéricas de aproximación analítica a las formas sonoras: por una parte el análisis practicado a partir de los condicionamientos contextuales que caracterizan a las mismas (conducentes al diseño de métodos específicos para diferentes tipos de músicas); por otra, la búsqueda de una metodología amplia, que trabaje a partir de principios aplicables al examen de todo tipo de forma sonora, prescindiendo de su encasillamiento contextual previo. Creo que esto último es posible si tomamos en cuenta, como punto de partida, que todo proceso perceptivo involucra dos tipos de categorías:

a) La percepción que denominaré como de tipo “natural”, inherente a las características funcionales de los órganos perceptivos (el oído, en nuestro caso) que captan y procesan tipos de información generalmente variable, la cual, por lo tanto, va asumiendo diversos valores en función del tiempo.¹¹

b) La percepción que denominaré como de tipo “cultural”, que depende de los hábitos que nuestro sistema perceptivo va desarrollando a través de la frecuentación de determinados repertorios de fenómenos sonoros y formas de organización de los mismos.¹²

Para dar un ejemplo, podemos reflexionar sobre lo siguiente: el sistema auditivo humano tiene la capacidad de reconocer una variable denominada “altura” (y esta sería justamente una de las características que estoy denominando como “naturales”). Pero más allá de esto, estarán las consideraciones referentes a posteriores subclasificaciones, que definirán si se trata de —por ejemplo— altura “tonal” o altura “espectral”. O, si el oído occidental reconoce las alturas en tanto elementos discretos, y —en cambio— en otros tipos de culturas (en función de los rasgos particulares de la expresión sonora, los cuales derivan a su vez de las características intrínsecas de los contextos culturales mismos) se da un fenómeno de percepción más “global”, de acuerdo con el cual se utilizan y se reconocen, no ya elementos puntuales de altura, sino grupos o “continuos” (del tipo de los “glissandi”, por ejemplo).

Por lo tanto, un aspecto como el que acabo de señalar, nos plantea claramente la necesidad de disponer de una herramienta analítica que permita manejar “*modos genéricos*” de acercamiento a los diversos aspectos que hacen a la constitución de una forma sonora (en el caso concreto citado en el ejemplo anterior, a la “altura” en tanto parámetro identificable como tal, más allá de las connotaciones específicas relativas a su consideración desde el punto de vista de las características del contexto histórico – socio – cultural de pertenencia del mismo).

Pienso que una consideración basada en este tipo de premisas, ayuda además a contar con un marco metodológico que resultará de utilidad para un posterior examen analítico de la misma música, pero desde un punto de vista asociado al contexto referencial que la delimita.

Por otra parte, un tipo de enfoque analítico como el que estoy proponiendo, per-

mitirá disponer de un conjunto de datos estructurales que posibilitarán también la consideración comparativa de formas sonoras de distintas procedencias contextuales (históricas, estéticas, culturales, etc.), dado que las resultantes de la labor analítica provendrán en todos los casos de una misma raíz metodológica, con procedimientos de trabajo y terminologías básicas en común, que asegurarán luego, en gran medida, la “compatibilidad” al llevar a cabo los procesos comparativos.

Además, creo también importante dejar sentado otro hecho que —si bien puede aparecer como obvio al considerarlo superficialmente— tiene una profunda gravitación en cuanto a la práctica del análisis: no siempre la actividad analítica es llevada a cabo por individuos pertenecientes al mismo contexto sociocultural, por lo cual, los modos de “oír y pensar la música” serán necesariamente diversos.

Esto, necesariamente, tenderá a “direccionalizar” y “parcializar” la labor de análisis —y hay que admitir que, el direccionamiento y la parcialización son, en gran medida, rasgos inherentes a todo el pensamiento y el comportamiento humano— pero considero que la magnitud del problema puede ser reducida considerablemente si se dispone de una herramienta analítica que posea la suficiente amplitud y flexibilidad, a la vez que un rigor en cuanto a sus modos de aplicación, que posibiliten su empleo de la manera y en la medida específica en que sea necesario de acuerdo a las características que presente el objeto (forma sonora) a analizar.

Ahora bien: realizadas las consideraciones generales que anteceden, paso a plantear una aproximación a la propuesta metodológica que propongo, y —dado que todo planteo analítico en el campo de la música implica un examen de “*formas sonoras*”— me abocaré en primera instancia a definir lo más claramente posible dicho concepto:

*Una “forma sonora”, es —desde el punto de vista de su constitución intrínseca— una totalidad dentro de la cual sus componentes se comportan en forma integrada e interactuante, por lo cual, cada uno de los mismos funciona dentro de ella en completa interrelación con los demás, por los cuales es condicionado, y a los cuales, a su vez, condiciona.*¹³

Por lo tanto, entiendo que en una forma sonora —concebida tal como la acabo de definir— carece de sentido la consideración aislada de sus diversos componentes, sin llegar a establecer una conexión de los mismos con la totalidad integrada que configuran y que a la vez los contiene. Pero, a su vez, dicha consideración parcial de los diferentes componentes y aspecto que hacen a la constitución de las formas sonoras resulta también sumamente importante y útil, en cuanto al logro de un acercamiento claro y preciso a las características y al funcionamiento de los mismos dentro del total de la forma.

Dicho lo que antecede, paso a aclarar de inmediato —a fin de resolver la aparente contradicción planteada por los dos últimos párrafos— que la observación analítica de aspectos y/o componentes específicos deberá ser siempre realizada a partir de la forma sonora entendida como totalidad, a la cual se volverá siempre como referente a lo largo de todo el proceso analítico. De tal modo, se procederá a aislar el aspecto, componente o conjunto de componentes a estudiar — a fin de poderlo observar en detalle — para volver luego a considerarlo inserto en la integralidad de la forma a la que pertenece, dentro de la cual creará necesaria-

mente “*campos condicionantes*” para los demás aspectos o componentes y a la vez, quedará sujeto a “*campos condicionados*” generados por los mismos. Esto conduce al planteo de una visión “dinámica” de la forma, donde se está poniendo en funcionamiento un “sistema de relatividades” que confiere tal dinamismo a la totalidad. Sintetizando, entonces, tenemos lo siguiente:

FORMA: totalidad “espacio–temporal”, constituida a partir de la interacción integrada de sus componentes

INTEGRALIDAD DE LA FORMA: punto de partida y de referencia durante todo el proceso analítico.

CONSIDERACIÓN DE ASPECTOS O COMPONENTES ESPECÍFICOS: tendrá por función lograr una visión en profundidad de las características intrínsecas de cada uno de ellos, en relación con su inserción y funcionamiento dentro de la forma entendida como totalidad orgánica.

Toda forma sonora configura, por lo tanto, una totalidad compleja que presenta una serie de aspectos y características de diversa índole que hacen a su caracterización como tal.¹⁴ Esto significa que, si deseamos examinar analíticamente en profundidad dicha forma —a fin de observar su constitución y su funcionamiento— debemos partir de un acercamiento que la considere desde diversos ángulos, sin perder a la vez —como señalara antes— la visión de la totalidad original, a fin de poder considerar en detalle las características que hacen a cada aspecto de la misma.

Con la finalidad de clarificar lo expuesto, podemos trazar un paralelo entre una forma sonora y la forma visual de un *objeto tridimensional* cualquiera: cuando nuestros ojos captan un determinado objeto que se encuentra frente a nosotros, por ejemplo, lo que obtenemos es una visión parcial de dicho objeto, la cual nos revela las características que el mismo presenta al ser observado desde ese particular ángulo de enfoque. Sin embargo, si se trata de un objeto respecto del cual hemos tenido experiencias perceptivas previas, la forma completa del mismo se halla almacenada en nuestra memoria, de modo que, a pesar de no poderlo abarcar visualmente en su totalidad, podemos “reconstruirlo” a partir de la visión parcial que nos presenta nuestra localización particular con respecto al mismo. En cambio, si se trata de algún tipo de objeto que nos era absolutamente desconocido antes de esa primera toma de contacto visual con él, no tendremos ningún tipo de información previa sobre las diferentes características que puede presentar al ser observado desde un ángulo diferente (desde arriba, desde abajo, desde su parte posterior, etc.). En realidad, creo que al reflexionar sobre esto se toma conciencia respecto de que un mismo objeto puede ser (y de hecho, es) percibido desde un número prácticamente infinito de ángulos de enfoque diversos (solo que, si muchos de los mismos se hallan muy próximos, tenderán a configurar un “campo” dentro del cual las diferencias que presentará el objeto observado a partir de las diferentes zonas de enfoque localizadas en el interior del mismo, serán muy pequeñas (o casi imperceptibles), y por lo tanto se crearán “grupos de imágenes” prácticamente equivalentes para nuestra percepción visual.

De tal modo, si lo que pretendemos es tener una visión analítica que nos informe sobre las características morfológicas del objeto en cuestión, deberemos proceder a observarlo desde todos los ángulos de enfoque que sean necesarios para lograr la cobertura integral del mismo —buscando, naturalmente, que dichos ángulos pertenezcan a distintos “campos”, de modo de evitar imágenes redundantes. Una vez obtenidas las distintas vistas del objeto, que representen en conjunto la totalidad morfológica del mismo, nuestra memoria procederá a integrar dichas imágenes, sus interrelaciones y sus interacciones, de modo tal que podamos “comprender” dicha forma como totalidad, y la función que desempeña cada una de sus partes con respecto a las demás, y cómo cada una de las mismas está interactuando y modificando nuestra percepción de cada uno de los componentes en el conjunto, con respecto a su percepción original en tanto partes aisladas.

Llevando la reflexión que antecede al terreno del análisis de las formas sonoras, el planteo subyacente que propongo como punto de partida, es la consideración de las mismas a partir de una serie de ángulos diferentes de enfoque —cada uno de los cuales nos revelará características diversas de las formas bajo examen— para luego poder considerar interrelacionadamente las resultantes de cada una de dichas observaciones parciales, y tener así una visión sobre los modos en que estas interactúan en función de la forma como totalidad integradora.¹⁵

Por lo tanto —y en función de lo que acabo de expresar— considero que el análisis de una forma sonora puede ser efectuado a partir de distintos ángulos de enfoque, cada uno de los cuales brindará una visión específica, referida a determinadas características de la forma en cuestión. Cada uno de estos “ángulos de enfoque, constituye lo que denominaré un “*área de análisis*”.¹⁶

Así, podemos definir las siguientes *ÁREAS DE ANÁLISIS*:

- A) *ANÁLISIS ARTICULATORIO*: comprende las operaciones que permiten determinar la segmentación de la forma sonora en el tiempo, en un conjunto de “*unidades temporales*”. Esta área del análisis, por lo tanto, considera a la forma exclusivamente desde el punto de vista inherente a su segmentación temporal y a las interrelaciones existentes entre las extensiones de las diferentes unidades en las que se articula la misma en el tiempo. Por lo tanto, no se trabajará dentro del análisis articulatorio sobre aquellos aspectos referentes a los “*contenidos*” de las “*unidades formales*”, dado que este ángulo de enfoque será cubierto por el *ANÁLISIS COMPARATIVO*.
- B) *ANÁLISIS COMPARATIVO*: comprende las operaciones inherentes a la determinación de las interrelaciones existentes (comparativamente hablando) entre los contenidos de las diversas unidades formales, a distintos niveles (macro, meso y microformales). Por lo tanto, dentro de esta área de análisis se trabajará en base a la consideración de los “*grados y tipos de semejanza*” (o “*desemejanza*”) entre las diversas unidades formales determinadas a través del análisis articulatorio.
- C) *ANÁLISIS PARAMÉTRICO*: comprende las operaciones referentes al examen analítico de la organización de un determinado parámetro o aspecto (ritmo, alturas, texturas, timbre, espacio, etc.) dentro de una forma sonora. Así, por ejemplo, el análisis armónico de una forma sonora

perteneciente al sistema tonal funcional, estará constituyendo un análisis paramétrico de las alturas en simultaneidad, así como el análisis de la orquestación se constituirá en un análisis paramétrico de la organización tímbrica.

- D) ANÁLISIS ESTADÍSTICO: comprende la realización de operaciones de *RECuento* y de *TABULACIÓN*, referidas a cualquier parámetro o aspecto de la forma sonora bajo examen. Se trata de un área subsidiaria dentro del proceso analítico, ya que el tipo de operaciones señaladas carece de valor autónomo, y solo adquiere validez en cuanto a lo que sus resultados puedan aportar para clarificar o resolver un determinado problema suscitado en alguna de las otras áreas de análisis.
- E) ANÁLISIS FUNCIONAL: comprende las operaciones relativas a la determinación de “*interrelaciones funcionales*” entre las diversas unidades formales constituyentes de una forma sonora, partiendo de la premisa de que “*toda forma se halla constituida por un conjunto de partes interrelacionadas funcionalmente*”. Se trata por lo tanto de un área de análisis que tiene que ver también con las “interrelaciones jerárquicas” que se generan entre las distintas unidades de la forma, a distintos niveles.¹⁷

Por lo tanto, las “áreas de análisis” enumeradas se constituirán en los diversos “ángulos de enfoque”, a partir de los cuales se irá examinando analíticamente la forma sonora. La información específica sobre distintos aspectos de la forma, que vaya siendo aportada por el trabajo dentro de cada una de las mencionadas áreas, podrá ir siendo cotejada en cualquiera de las etapas del análisis, a fin de poder observar, como ya señalara antes, los tipos de influencias e interacciones entre los diferentes aspectos que hacen a la constitución de la forma sonora, en tanto organismo dinámico.

El planteo metodológico en análisis musical sobre el cual he tratado de plantear una visión sintética en lo que antecede, viene siendo puesto en práctica desde hace largos años en mis clases de Composición, de Música Electroacústica y, de hecho, de Análisis propiamente dicho. Dicha labor ha permitido irlo ampliando, corrigiendo y mejorando, desde que comencé con su versión inicial, allá por la década de los años 1970.

Actualmente, estoy terminando de redactar un libro (que lleva el mismo título que este artículo), el cual será publicado por la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina). En el mismo, llevo a cabo un desarrollo detallado y ejemplificado sobre cada una de las áreas enumeradas, sus mutuas interrelaciones y su aplicación en la práctica del análisis musical.

Rosario, Argentina. 17 de octubre, 2025

Notas

1 Empleo la denominación de “*forma sonora*” para designar de modo genérico a cualquier tipo de configuración organizada (racional o intuitivamente) de eventos sonoros.

2 Esto es, de la llamada “música académica” occidental (denominación que no me parece pertinente, pero que opto por usar aquí a falta de otra más adecuada, y a fin de no entrar a discutir puntos que me alejarían del tema

central de este trabajo), dentro del lapso comprendido aproximadamente entre el Barroco Medio y el Postromanticismo, en líneas generales (lo cual se corresponde, por otra parte, con el proceso de afianzamiento y desarrollo del sistema armónico tonal funcional).

3 Lo cual – como plantearé posteriormente – constituye uno de los objetivos del análisis musical, pero no el único, dado que toda forma sonora requiere ser considerada, tanto en relación a los posibles modelos a los cuales la misma se pueda encontrar referenciada, como en cuanto a sus propias “características intrínsecas” en tanto “materia sonora organizada”.

4 Aunque las músicas a estudiar analíticamente estén basadas positivamente en los mencionados modelos, siempre existirá una tendencia a alejarse de los mismos – en mayor o en menor medida – en función del hecho de constituir “productos creativos” (y no meras reproducciones mecánicas de las características del modelo referencial).

5 Si bien es indudable que la constitución de toda forma sonora adquiere significación en función del contexto dentro del cual la misma se genera, tampoco cabe duda de que una comprensión de los mecanismos que hacen que determinada configuración sonora presente características que la definen a nivel perceptivo, es de la mayor importancia para ayudar a definir el rol específico y los modos de interacción de los componentes contextuales mismos.

6 *Por lo menos*, significa que pienso que los aspectos que detallo aquí deben existir “necesariamente” dentro del planteo de una labor analítica, pero que, más allá de los mismos, pueden surgir otros (inherentes a las características específicas de la música bajo examen) que deberán ser considerados al trabajar sobre cada caso particular, pero que – obviamente – no podrán ser incluidos de antemano dentro del planteo conceptual general. Pero – y esto es de fundamental importancia – el planteo teórico – metodológico deberá tratar de proveer los principios que permitan generar (en lo posible) la “herramienta analítica” adecuada en el momento en que ello sea necesario.

7 Al referirme aquí a “oyente humano”, no estoy queriendo significar solamente que dicho individuo pertenece a nuestra especie, sino también (y considero que esto reviste una particular importancia) que es partícipe de una determinada cultura. Creo que esto debe ser tenido en cuenta muy especialmente, pues, sin lugar a dudas, las interacciones que se generen entre la forma sonora y el oyente serán absolutamente diversas cuando el mismo la perciba como algo perteneciente al contexto de sus hábitos culturales (lo cual implicará, sin duda, la generación de ciertos tipos de respuestas frente a determinadas configuraciones de la materia sonora), o – en el otro extremo – cuando la forma sonora en cuestión no pertenezca al mundo cultural del oyente. En este último caso es muy posible que se plantee (en términos generales) alguna de las siguientes posibilidades en cuanto a respuesta por parte del mismo:

3) Rechazo (o indiferencia), frente a una materia sonora que se comporta siguiendo pautas que no se corresponden con los modelos perceptivo – culturales del oyente, al no presentar coincidencias que permitan la comparación – en alguna medida – con los mismos.

4) Atracción – más o menos superficial – hacia la novedad que implica una forma sonora que presenta características perceptivas absolutamente inéditas para el oyente, el cual recibe, por lo tanto, un alto grado de información novedosa, sin que exista un real proceso de “aprehensión” y “comprensión”, que vaya más allá de los “aspectos externos” de la materia sonora.

5) Ubicación puramente “racional” frente a lo percibido (particularmente, en el caso del profesional de la música, que apela a sus conocimientos conceptuales, a fin de tratar de entrar en contacto con la esencia de determinada forma sonora que cae fuera del campo de su contexto cultural de pertenencia).

A través de lo expuesto quiero significar que, de ningún modo creo en la – a veces pretendida – “universalidad del producto creativo”. Pienso que para una real penetración en la esencia del mismo, es imprescindible un cierto grado de pertenencia de éste al contexto de los hábitos culturales de quien entra en contacto con él (o viceversa).

Esto no impide, naturalmente, que lo podamos examinar analíticamente, pero con una clara conciencia de que dicha labor permitirá posiblemente lograr una visión de los mecanismos que rigen la organización “material” de los eventos sonoros en la forma estudiada, pero no un contacto de fondo con la “realidad última” de las mismas, en tanto producto generado dentro de un contexto cultural que nos es ajeno. Lo antedicho, plantea aún más la necesidad de existencia de una “herramienta objetiva” de análisis, que permita la exploración de la forma estudiada, exclusivamente desde el punto de vista de la organización de la materia sonora, sin estar sujetos totalmente de antemano a un examen de la misma en función de los condicionantes culturales de los cuales esta deriva.

8 Partiendo siempre de una aproximación que considere a la forma sonora en función de lo que he denominado antes como sus “características intrínsecas”.

9 Debo aclarar, sin embargo, que esto no significa que considere que lo aquí esquematizado constituye la suma cerrada de características inherentes a la formulación de un método de análisis, sin dejar cabida para otras variables. Solamente implica que, en este momento de la exposición que estoy llevando a cabo, representa el campo

que servirá como punto de partida para el desarrollo del método propuesto. Pero dicho campo queda absolutamente abierto – como ya he puntualizado antes – a futuros aportes, cambios, ampliaciones, etc., que podré hacer tanto yo mismo como otros a quienes interese seriamente esta propuesta.

10 Al respecto, me interesa establecer en este momento una clara diferenciación entre las siguientes:

6) Análisis de “constatación” (o de “corroboración”): es aquél que se practica cuando se explora analíticamente una forma sonora en función de su pertenencia a determinado sistema organizativo, cuyas “reglas de juego” son conocidas de antemano por el analista (por ej., cuando se practica un análisis serial de alturas en una forma sonora organizada dentro del sistema dodecafónico, o una cifra de armonías en una obra perteneciente al sistema tonal funcional, o el análisis morfológico de una forma construida a partir del esquema del “allegro-sonata”, etc. etc.). En este caso, el analista está confrontando la forma sonora en cuestión con los principios organizativos del sistema al que la misma responde. Esto le permite “constatar” los grados y tipos de pertenencia y/o de desvío de la forma examinada con respecto a las constantes del sistema dentro del cual la misma está inserta. (se trate de un sistema genérico, como en el caso de la armonía tonal o el serialismo dodecafónico, o del sistema particular de trabajo del compositor en cuestión).

7) Análisis “interpretativo”: es aquel que (como ya he señalado en páginas anteriores) toma como punto de partida la consideración de las características organizativas intrínsecas de la materia sonora dentro de la forma considerada, sin utilizar como referente un modelo abstracto de comparación. Esto dará lugar a la extracción de conclusiones “interpretativas” respecto de la organización de la materia sonora dentro de la forma examinada, las cuales podrán inclusive diferir de un analista a otro, dependiendo del enfoque que plantee cada uno respecto de los datos obtenidos y sus posibles interrelaciones.

Cabe aclarar que (como también señalara antes) considero absolutamente válida y necesaria la práctica del análisis de “constatación”, pero pienso que en ningún caso debe dejarse de lado el “análisis interpretativo”, en tanto método dinámico de aproximación – lo menos condicionada posible – por las características organizativas intrínsecas de la forma sonora en cuestión.

11 Quiero aclarar, de todos modos, que me resisto bastante a emplear el término “natural”, pues el mismo me lleva inmediatamente a preguntarme si en nuestra percepción existe algo que no esté condicionado culturalmente. Sin embargo, no entraré aquí a encarar una discusión sobre este punto, dado que considero que, a pesar de mi profundo interés en el tema, no estoy en condiciones de dar una respuesta adecuada al interrogante, dado que ello requeriría del aporte integrado de diversas disciplinas.

12 Repertorios y formas de organización que, naturalmente, implican la exclusión de lo que no se encuentra dentro de su campo de pertenencia, con la consiguiente tendencia a limitar el repertorio de variables y valores que el individuo es capaz de manejar. (Este tema, a su vez, nos llevaría hacia otro de fundamental importancia como lo es la generación de “juicios de valor” basados en el proceso perceptivo, pero se trata de un aspecto que – a pesar de su indudable interés – escapa al ámbito propuesto para el presente trabajo).

13 O sea, que al hablar de “forma sonora” me estoy refiriendo a lo que habitualmente se designa en el campo de la música como “obra”, “composición” o “pieza”. ¿Y a qué obedece entonces este cambio de denominación que propongo (al menos en lo que respecta al campo del análisis)? El hecho es que una de mis preocupaciones fundamentales es la de utilizar una terminología analítica amplia, en cuanto a que cada término o denominación cubra la mayor cantidad posible de situaciones que caigan dentro de su campo de utilización. Así, una palabra tal como “obra” resulta absolutamente pertinente para designar a una composición musical perteneciente al campo de la creación musical “académica” occidental. Pero si en un determinado momento queremos aplicar la misma denominación dentro del campo de la etnomusicología, a – por ejemplo – la componente sonora de un ritual de terapia shamánica, la misma palabra pasa en este caso a encontrarse desconectada del fenómeno al cual designa (por tratarse de un término que aparece en el análisis musical absolutamente ligado a la tradición de la música académica de Occidente, implicando un campo de significación totalmente acotado a determinadas características de la música a la cual se la aplicó originariamente. Por lo tanto – y en función de incorporar una terminología lo más abierta y flexible posible – utilizo la denominación genérica de “forma sonora” para denominar a cualquier tipo de expresión que utilice el sonido (en su acepción más amplia, también) como materia prima para su organización y concreción.

14 Los componentes de las formas sonoras pueden – a su vez – subclasificarse en:

- a) Eventos sonoros (resultantes de fenómenos vibratorios).
- b) Interrelaciones entre eventos (o grupos de eventos).

El proceso analítico deberá considerar ambos tipos de componentes y las interacciones entre los mismos.

15 Indudablemente, tenemos dos vías de acceso a las formas sonoras, a saber:

a) *Analítica*: si a modo de ejemplo, consideramos el caso más simple de forma sonora - tal como un evento unitario, cuyas características se mantengan invariables en función del tiempo -, podemos describirlo en forma pormenorizada si tabulamos los valores que asumen las variables que lo caracterizan. Por lo tanto, podríamos decir - por ejemplo - que se trata de un fenómeno sonoro cuya duración es larga (pudiendo inclusive, indicarla con exactitud, si así lo deseásemos), su registro, grave (pudiendo también indicar con exactitud su frecuencia - o bien su altura en notación musical convencional - si proviniese de un fenómeno vibratorio periódico), su intensidad, baja (con la posibilidad - también en este caso - de especificarla puntualmente) y su espectro, rico, con gran número de armónicas, y decrecimiento de la intensidad de las mismas en forma inversamente proporcional a su número de orden (nuevamente, con la posibilidad de especificar puntualmente dichos valores).

A través de esta “descripción” de aspectos parciales que hacen a la constitución del fenómeno sonoro en cuestión, podríamos dar a un hipotético interlocutor, las “claves” para que el mismo trate de integrarlas en su mente, y así recrear una imagen del fenómeno sonoro al que nos referimos (que es, por otra parte, lo que ocurre cuando leemos una partitura, que nos proporciona una serie de datos que permiten tratar de “reconstruir” la realidad sonora a la cual hace referencia).

b) *Sintética*: si en lugar de proceder a una enumeración de características como la señalada en el punto anterior, tomamos una fuente sonora adecuada y producimos el evento en cuestión, nuestro interlocutor lo captará a través de su sistema auditivo, como una totalidad morfológica que contiene en forma *integrada e interactuante* todas las variables que habíamos enumerado y tabulado en el ejemplo anterior.

Por lo tanto, es evidente que el examen analítico de una forma sonora, en ningún caso podrá ponerse en pie de igualdad (y, de hecho, esa tampoco es su función) con la aprehensión perceptiva de la misma, la cual, a través de una operación única, capta la totalidad del fenómeno (en tal sentido, creo que resulta de fundamental importancia la aseveración gestáltica respecto de que *“el todo es algo más que la suma de sus partes”*).

16 Cada una de las “*áreas de análisis*” permitirá estudiar en detalle la forma sonora bajo examen desde un cierto punto de vista, para posteriormente observar cómo cada una de las mismas interactúa constantemente con las demás, dando lugar a una “*totalidad orgánica*” representada por la forma en sí misma.

17 Los análisis ARTICULATORIO, COMPARATIVO y FUNCIONAL, considerados en conjunto, aportarán los datos inherentes al ANÁLISIS MORFOLÓGICO de la forma sonora estudiada.