

## Un acercamiento a las preguntas y problemas del análisis musical desde una aproximación histórica

*Juan David Manco*

<https://orcid.org/0000-0001-6483-2656>

*Fundación Universitaria Bellas Artes Medellín, Facultad de Música  
investigacion.musica@bellasartesmed.edu.co*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 12 dec 2018

Final approval date: 11 jul 2020

**Resumen:** Este artículo de reflexión se propone abordar desde una perspectiva histórica, algunos de los ideales o propósitos que, desde el análisis musical, se han tenido en cuenta para el tratamiento de la obra musical como objeto de estudio. A partir de un acercamiento a los pensamientos sobre la música como objeto, a los metalenguajes para referirse a dicho objeto y por supuesto, a las diferentes metodologías para abordarlo, se construye una reflexión crítica sobre las transformaciones que ha tenido la práctica del análisis musical y sus procesos de expansión a través de sus múltiples relaciones dialógicas con otros campos de conocimiento. Se espera con esta aproximación crítica, aportar a la reflexión sobre los dilemas actuales de la práctica del análisis musical y, sobre todo, a los procesos de enseñanza del análisis en la formación musical universitaria.

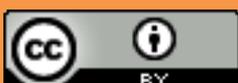
**Palabras-claves:** Análisis musical; teoría musical; metodologías de análisis; historia del análisis musical.

**TITLE: AN APPROACH TO THE PROBLEMS AND QUESTIONS OF MUSICAL ANALYSIS FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE**

**Abstract:** This paper wishes to approach, from a historical perspective, some of the ideals or goals that musical analysis has taken into account for the treatment of the musical work as an object of study.

From an approach to music as an object, to the metalanguages that refer to that object and of course, to the different methodologies to approach it, a critical reflection is built on the transformations that the practice of musical analysis has undergone, including its expansion processes through multiple dialogical relations with other fields of knowledge. The aim of this critical approach is to contribute to the reflection on the current dilemmas of the practice of musical analysis and, above all, to the teaching of analysis in higher musical education.

**Keywords:** Music analysis; music theory; analysis methodologies; history of musical analysis.



# Un acercamiento a las preguntas y problemas del análisis musical desde una aproximación histórica

Juan David Manco, Fundación Universitaria Bellas Artes Medellín,  
investigacion.musica@bellasartesmed.edu.co

## 1. Introducción

El análisis musical como disciplina del campo de la música es un procedimiento que, si bien tal como lo conocemos hoy es relativamente reciente, como producto de las reflexiones de finales del siglo XIX, ha estado presente en las maneras sobre cómo se ha comprendido la música incluso desde la edad media. Son muchos los músicos instrumentistas, compositores y teóricos que han intentado realizar diversos tipos de acercamientos analíticos a la música desde concepciones muy diferentes de lo que es la música como objeto, de los metalenguajes sobre los cuales se habla de ella y de las metodologías para abordarla Sobrino (Sobrino 2005, 672). He aquí nuestro proceso metodológico para el abordaje de la reflexión propuesta.

Pretender un acercamiento a las preguntas y problemas inherentes al análisis musical desde una perspectiva histórica, implica no sólo una mirada descriptiva sobre cómo se ha analizado la música hasta nuestros días, sino que determina un punto de vista crítico sobre las maneras de dar sentido a la música en los diversos contextos. Concebir el análisis musical como un discurso de circunstancia (Sadai 1998, 76-77) desde el que se manifiestan los intereses paradigmáticos de contextos históricos determinados, es pues una de las características de dicho punto de vista crítico, a partir del cual se espera responder a la pregunta por los problemas del análisis musical.

Nuestro punto de partida será la baja edad media ya que, si bien el análisis aparece como disciplina autónoma hacia finales del siglo XIX, ya desde antes del siglo XVIII se pueden rastrear fuentes a partir del estudio elaborado por Ian Bent & Anthony Pople para *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Bent & Pople 2001)<sup>1</sup>, referencia principal de este artículo, a partir de la cual se estructurará la subdivisión o periodización histórica de las reflexiones críticas que se espera realizar sobre el análisis, ya que coincide con las circunstancias contextuales que dan lugar a los cambios más significativos de la concepción y del ejercicio del análisis mismo.

---

<sup>1</sup> Para las referencias a esta fuente dado que se consultó la versión del *Oxford Music Online* la cual no tiene paginación, se citará en número romano el capítulo y en arábigo el subcapítulo, así como el número del párrafo específico dentro de este último.

## 2. Antes de 1750: La pregunta por el contenido de la música

Según Bent & Pople (2001, II 1 #1), de la Edad Media en adelante las consideraciones sobre el análisis musical se podrían clasificar en dos tendencias bien definidas: El estudio de los sistemas modales y la teoría de la retórica musical.

En general, podríamos reflexionar sobre los problemas del análisis en este período, a partir de las preguntas sobre ¿cómo funcionaba la música? y ¿cómo debería estar construida? Aspecto este último relacionado con un trasfondo de valor estético. Otro aspecto no menos importante es la consideración de enfoques analíticos con teorías a priori que determinaban el ejercicio analítico más como una aplicación del método que como una búsqueda singular de la obra musical. Es decir, más como el llevar a cabo una verificación de cánones que como un proceso libre de prejuicios valorativos.

Es importante mencionar que, desde el punto de vista de la teoría, había un marcado interés por la música práctica, tal como lo menciona Christensen (2006, 5):

Cientos de tratados de música fueron escritos y copiados a lo largo de la Edad Media, que ofrecían una orientación más o menos práctica sobre cada posible problema de canto y composición (los límites entre los dos apenas reconocidos). A pesar de que la retórica escolástica se hizo cada vez más evidente durante los siglos XIII y XIV, los músicos formados en las universidades nacientes dedicaron la mayor parte de sus energías a cuestiones de música activa.

Es fundamental recordar que la circunstancia contextual demandaba la idea de significar la música desde el texto, es decir, encontrar en la música los sentidos y significados que el texto proveía desde el lenguaje escrito o verbal. Éste es uno de los puntos esenciales sobre los cuales podemos comprender las prácticas analíticas de esta época, en relación con sus procedimientos de acercamiento a la música, caso contrario de lo que se presentará con la música instrumental en los años posteriores, comprendida - como lo plantea Dahlhaus (1999) - desde la música absoluta como paradigma estético.

En cuanto a la idea del análisis o la teoría con fines compositivos, es relevante el trabajo de Mattheson (1739, 236), ya que enumeró seis partes para una composición bien desarrollada (*exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio y peroratio*), que estaban integradas en la *dispositio* o *elaboratio*, que es el segundo de los cuatro momentos esenciales de la retórica, los cuales, según Guzmán (2011, 90-91), se clasificaban así: *inventio* o invención de los argumentos y tesis, *Dispositio* o *elaboratio*, *Decoratio* (la aplicación de figuras retóricas al discurso) y *Actio* o *Elocutio*. El mismo Mattheson aplicó el reconocimiento de los seis momentos de la *dispositio* o *elaboratio* a la música, seccionando cada una de las partes.

De esta manera, se podría entender el análisis musical como una verificación de la aplicación de la retórica en las obras musicales, lo que determinaba información significativa sobre la organización y estructura de la música además y, tal vez lo más importante, el grado de coherencia del discurso musical. Así, las relaciones texto-música estuvieron claramente definidas en el pensamiento previo a la mitad del siglo XVIII.

Desde una mirada más cercana a nuestro tiempo, esta postura es cuestionada por Cook (1999, 61), expresando que muchas posturas analíticas actuales, fundamentadas desde perspectivas tradicionales, hacen una relación entre el análisis y el valor estético de la música, determinando mediante el proceso analítico "[...] un criterio para decidir si una música es o no magistral".

Además de estas consideraciones relacionadas con la estructura formal de la música, es necesario entender que había otros tres elementos correspondientes a la teoría musical que estaban surgiendo y serían la base para la consolidación del pensamiento analítico posterior. Estos elementos eran: "1. El arte del embellecimiento; 2. La técnica del bajo figurado y 3. La teoría de la armonía. Ninguno de estos se centra en el análisis, pero cada uno se apoya en él" (Bent & Pople 2001, II 1 #6).

Nos ubicamos entonces ante un pensamiento frente a la música, enmarcado en la concepción de ella como expresión del texto; la música debía decir y, en ese decir, se encontraban las relaciones con la retórica. Las metodologías que se utilizaban para acceder a la música estaban relacionadas entonces con las propuestas de la retórica musical, además de las consideraciones de las técnicas de embellecimiento, el bajo figurado y la armonía. Así, las formas de hablar de la música, es decir, los metalenguajes que se utilizaban, estaban enmarcados en el vocabulario propio de las figuras retóricas y los elementos que describían la estructura.

Es importante considerar la primera de las técnicas (embellecimiento), ya que permitía la idea de figuración y defiguración en la música (Yepes 2014, 71-112), es decir, el proceso a través del cual se disponían figuras más pequeñas para adornar las notas esenciales de la melodía. Se considera este proceso significativo ya que permitirá, más adelante, establecer una base para la reflexión sobre lo que llamaremos la microforma, es decir, los elementos pequeños en la música relacionados con el motivo, la frase, el período y la sección. Además, llegará a ser de gran importancia porque será un antecedente directo de los procesos de reducción melódica, entre ellos los de Schenker, que permitirán identificar las jerarquías en las alturas de diversas melodías, para llegar a las notas esenciales o esqueléticas de la estructura musical. La enseñanza del bajo cifrado, sobre todo, se planteó desde el punto de vista práctico de la ejecución, al igual que la del embellecimiento (figuración).

### 3 – 1750-1840: La pregunta por la forma de la música

Para este momento de la historia, el pensamiento sobre la música da un giro significativo ya que, a partir de los postulados del naciente concepto de estética propuesto por Alexander Baumgarten (1714-1762), se dio origen a una nueva actitud estética frente a la obra de arte. Uno de los aspectos más llamativos de esta nueva actitud se puede encontrar en la "atención desinteresada" propuesta por Lord Shaftesbury (1671-1713), que determinaba una postura objetiva en la contemplación de la obra, es decir, con interés puesto en las cosas en sí (los objetos). También las consideraciones propuestas por Karl Philipp Moritz (1756-1793), quien proclamó el principio del arte por arte y que, citado en Dahlhaus (1999, 8), consideraba que:

[...] en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto: lo contemplo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo; de manera que el objeto bello no se refiere a mí sino [que], más bien, yo me siento relacionado con él.

De esta manera, varios autores determinaron la importancia del diseño y de la forma, más que del contenido de las obras. Para Bent & Pople (2001, II 2 #2), en tal actitud radica el germen de la teoría formal tal como se desarrolló en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Esta nueva actitud se manifiesta, sobre todo, en la enseñanza de la composición musical; es así como, según Guzmán (2011, 94), en escritos de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) y de su precursor Joseph Riepel (1709-1782), se plantean consideraciones sobre la estructura de las frases y el modelo formal. Riepel, por ejemplo, plantea la idea de las frases de ocho compases en dos unidades de cuatro compases, es decir, elementos sobre la extensión de las frases. También consideró el uso de signos gráficos, letras y demás diseños para designar dispositivos de construcción. Tal vez uno de los cambios más importantes en relación con la visión de la música anterior a 1750, la propone Riepel al considerar las "figuras" melódicas, no en el sentido retórico del Barroco sino como unidades de construcción formal. En este sentido, propuso análisis relacionados con la demarcación de figuras musicales con corchetes y números, para demostrar cómo se podrían realizar repeticiones secuenciales según diferentes intervalos.

Bajo estas circunstancias, sería posible considerar los inicios del formalismo como una perspectiva epistemológica que permitirá acercamientos analíticos a la música, a partir de sus propios elementos y no de sus relaciones externas con otras disciplinas o campos del saber. Según Beard & Gloag (2004, 49), el formalismo "prioriza el detalle formal por encima de otros factores (como identidad, significado, expresión e interpretación) y se asocia más comúnmente con el estudio de la forma musical a través de la disciplina del análisis musical"; tal vez entonces, sea justamente este momento histórico el contexto propicio para sus orígenes.

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) fue otro de los teóricos representativos de este nuevo enfoque que hemos llamado formalista. En su *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ("El arte de la estricta composición en la música", 1774-1779), empleó una gama de terminologías para las estructuras melódicas que, según Bent & Pople (2001, II 2 #4), se representaban en la siguiente descripción:

Cada sección de gran escala de una pieza, llamada Haupttheil [sic.], se subdividió en varias unidades, cada una llamada período o Abschnitt. Ellos mismos estaban subdivididos en varias unidades, cada una conocida como Satz o Rhythmus. A su vez, se subdividieron en la unidad más pequeña de todas, cada una conocida como Cäsur o Glied.

En este marco de acción, se encontraban teóricos como: Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), Anton Reicha (1770-1836) y Jacob Gottfried Weber (1779-1839), entre otros.

Es importante notar que los análisis tomaban enfoques que se desarrollaban a partir de lo que hoy en día se conoce como, según Toch (2001) "los elementos constitutivos de la música", resaltando así la idea de segmentación de un todo en sus partes constitutivas, proceso que se relaciona directamente con parte del concepto de análisis propuesto por Bent & Pople (2001, Extract): "La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura [...]".

En este sentido, como se verá más adelante, podríamos entonces considerar que la concepción de la música, para este momento histórico, se relacionaba con la del objeto formal, partiendo de la idea inicial del giro en la percepción que provocó el naciente concepto de estética, permeado a su vez por el imperio de la razón. Así, en efecto, las perspectivas del análisis se centraron más en la explicación de la forma (motivo, frase, período, sección), progresiones armónicas y el ritmo, que en aspectos del contenido relacionado con los afectos o la retórica de la música. Esta primacía de la forma sobre el contenido, tiene un trasfondo en la filosofía kantiana, ya que:

[...] sus consideraciones críticas sobre el juicio y el gusto, tal como se articulan en la *Crítica del juicio* (1790), eleva lo que se observa (la obra) por encima de cualquier factor relacionado o contextual. El aspecto más claramente definido del pensamiento de Kant en relación con la obra es el de "desinterés", en el cual el resultado del proceso crítico se separa de las expectativas y aspiraciones predeterminadas. Esto da como resultado una distancia crítica que pretende inyectar un grado de objetividad en el proceso y cambia las prioridades de interpretación hacia las propiedades internas de la obra, lo que lleva a afirmar que la base del valor de ésta reside en la finalidad de su forma" (Beard & Gloag 2004, 49).

Este cambio de la noción analítica en música entre el barroco y el clasicismo, lo expresa Rosen (1987, 25) de la siguiente manera:

Se produjo, por consiguiente, un desplazamiento básico en la estética musical, que se alejó de la sacrosanta noción de una música como imitación del sentimiento, hacia la concepción de la misma como un sistema independiente portador de su propio significado en unos términos que no eran susceptibles de traducción.

De acuerdo con lo anterior y con respecto a la forma de hablar sobre la música en las diferentes producciones analíticas de los teóricos, se puede evidenciar un marcado lenguaje técnico en relación con el estudio de los elementos de la música: melodía, armonía, ritmo y forma. Se evidencia que, en la medida en que surgen nuevos procedimientos o enfoques analíticos, se va depurando mucho más el vocabulario terminológico para referirse a diferentes aspectos de la música. Tal vez sea en este período cuando se inicia el problema actual, representado en las diferencias tan marcadas de los autores para nombrar, en la actualidad, los mismos fenómenos musicales (Yepes 2011, 60-75; Moortele 2009, 11-15). Un aspecto significativo en este momento histórico es que, debido al cambio de perspectiva analítica con respecto a la música, los metalenguajes se construían desde ella misma a partir de su diseño, construcción, forma y estructura, determinando longitudes y extensiones de los elementos musicales o especificando consideraciones del transcurrir temporal del discurso musical en relación con el ritmo y no desde otras referencias externas a ella.

Con respecto a las metodologías de análisis, se puede evidenciar una diferencia en cuanto al énfasis de la retórica en el período anterior; para este momento, las consideraciones metodológicas se iban enmarcando en los elementos musicales mismos, teniendo la melodía una primacía sobre los demás. Metodologías de reducción que permitían extraer las notas esenciales de una melodía, se situaban en primer lugar. Las consideraciones de carácter armónico tenían también especial atención en las prácticas analíticas de este momento.

Otro aspecto por considerar en este período, es el creciente interés por el análisis del estilo o por el aspecto biográfico de ciertos compositores, lo que implicaba el uso de metodologías que permitieran la comprensión de los usos específicos en cuanto a reiteración o contraste de los procedimientos musicales en cada compositor.

Todo esto nos permite comprender que las preguntas y problemas del análisis musical, para este momento histórico, giraban en torno a la música misma como objeto emancipado de la mimesis del lenguaje, como lo

expresaría Neubauer (1992). Y tal emancipación requería una atención cuidadosa con respecto a la comprensión del nuevo objeto de estudio.

Es significativo señalar que, como en toda realidad histórica y contextual, los cambios o transformaciones de un paradigma, no se presentan de un día para otro, lo que permite la coexistencia de diferentes enfoques (retórica y naciente formalismo) en un mismo momento histórico, aspecto este que complejizará el abordaje de la música como objeto de estudio.

## 4 – 1840-1910: Formalización del análisis musical

En esta época, se presenta un fenómeno de producción de textos para la enseñanza de la composición que, aunque éste fuera su objetivo, hoy se pueden entender más como tratados de forma, instrumentación y orquestación.

Otro de los aspectos más significativos era la condición en la que se presentaba la enseñanza de la composición, ya que se establecía a partir de la aplicación de modelos o formas preestablecidas, lo cual determinaba así aspectos estructurales en la consolidación de un estilo a partir de un tratamiento convencionalizado de los elementos musicales. Por otra parte, también definía aspectos determinantes en la manera como se analizaba la música.

Carl Czerny (1791-1857) por ejemplo, según Bent & Pople (2001, II 3 #1-3), fue uno de los teóricos representativos de este momento histórico, ya que su producción tuvo un impacto significativo, no sólo en la generación de textos para el aprendizaje del piano sino también en la enseñanza del análisis y la teoría musical. Algunas de las características de su trabajo, estuvieron enmarcadas en procesos de reducción melódica y armónica de las obras musicales. Su concepción sobre la creación musical establecía que no era necesaria la originalidad, ya que la composición debía pertenecer a una especie ya existente.

A diferencia de Czerny, Adolf Bernhard Marx (1795-1866) citado en Guzmán (2011, 103), concebía que era más importante el contenido que la forma y concebía ésta última como una expresión del contenido. En este sentido, expresaba que hay un número infinito de formas, porque todo depende de la creatividad del compositor.

Marx concibe el motivo de dos o más notas, como la semilla de la cual crece la frase. Fue el primero en utilizar el concepto de forma sonata (*Sonatenform*), en un sentido muy diferente al que le dio Czerny. Le dedicó una gran sección de su tratado al estudio de las secciones de esta forma, la construcción interna en términos de antecedente y consecuente, el uso de motivos, ideas y células. Estos conceptos surgieron del análisis de las sonatas de Beethoven [...] (Guzmán 2011, 104).

El carácter orgánico anteriormente citado desde la teoría de Koch, que concibe la obra desde un origen que podríamos llamar microformal, se relaciona con la idea de *Grundgestalt*, la cual, como se observa, se relaciona con algunos de los modelos de análisis representativos a lo largo de la historia, como el caso de Marx, que concibe el motivo como la semilla a partir de la cual crece la frase (motivo: que 'mueve' a componer).

La idea Schoenbergiana de *Grundgestalt* plantea la construcción musical como surgida de un único elemento básico determinante. Según Epstein (1980, 17): "[La *Grundgestalt*] denota el concepto fundamental subyacente en una obra musical, cuyas características influyen y determinan ideas específicas dentro de la obra misma". Según este concepto, la obra se construye a partir de una "forma básica" de la cual surgen todas las demás ideas musicales.

Es importante mencionar también, la abundante producción de textos para la enseñanza del análisis musical, debido a la alta demanda de la expansión pedagógica. Según Bent & Pople (2001, II 3 #9-10), varios de los autores importantes para la época fueron Salomon Jadassohn (1831-1902), A.J. Goodrich Percy Goetschius (1853-1943), Stewart Macpherson (1865-1941), Hugo Riemann (1849-1919), quien fue uno de los más importantes teóricos del siglo XIX y principios del XX, autor de más de cien publicaciones y, además, precursor en las investigaciones musicales de tipo musicológico. Además de otros teóricos como Ebenezer Prout (1835-1909) y Hugo Leichtentritt (1874-1951), entre otros.

Ya en el siglo XIX, comienza un interés relevante por el análisis musical desde la perspectiva histórica. Algunos de los teóricos representativos de esta línea musicológica fueron Julius August Philipp Spitta (1841-1894), Gustav Nottebohm (1817-82) y George Grove (1820-1900).

En el recorrido por los años comprendidos en este período, si bien nos encontramos en lo que se ha conocido tradicionalmente como el período romántico y posromántico en la historia de la música, es claro que los procesos de acercamientos analíticos y teóricos se configuraban desde una mirada cada vez más científica y rigurosa de la música como objeto de estudio.

Los metalenguajes utilizados para referirse a la música y describir los análisis se relacionaban con los procesos micro- del período anterior, aunque en este caso, se identifican procesos de desarrollo más maduros en cuanto a la formulación de estructuras formales desde la mesoforma. Es posible que, para esta época, en la cual la música instrumental ya tenía una importancia y consolidación que se había iniciado con el proceso de emancipación desde el siglo XVIII (Neubauer 1992, 16), haya detonado la producción de formas y estructuras de organización de la música, que se fueron sistematizando en los textos de teoría y análisis que emergieron en esta época.

Es importante mencionar, en este punto, como parte de un metalenguaje implícito o explícito acerca de las maneras de hablar sobre la música desde la forma, la incidencia que tuvo la obra de Beethoven en la construcción de modelos formales para la composición a través de los textos de Czerny, Reicha y Marx. Al respecto, Charles Rosen expresa que, en relación con la forma sonata, por ejemplo:

Estos tres autores [...] tienen algo en común: su contacto con Beethoven. Reicha, igual que Beethoven, nació en 1770. Fue amigo íntimo de Beethoven cuando eran jóvenes y ambos tocaron en la orquesta en Bonn; algunos años después, volvieron a verse en Viena. Según Reicha, estuvieron en contacto uno con otro durante un total de catorce años. Su cultura y educación musical fueron muy similares. Czerny fue el alumno más famoso de Beethoven y el profesor de música más influyente de su tiempo: pretendía transferir a sus obras teóricas el legado que había aprendido de sus maestros. En su análisis de la forma sonata se basó ampliamente en la descripción de Reicha. A. B. Marx dedicó su vida a la deificación de Beethoven y fue, sin duda, uno de los agentes más importantes en la creación de ese mito imprescindible que es la supremacía de Beethoven.

Esa es la razón de que la forma sonata, tal como se la conoce generalmente, estribe más o menos en aquellos procedimientos compositivos de Beethoven que fueron más útiles para el siglo XIX y que podían ser imitados con más comodidad [...] (Rosen 1987, 15).

En cuanto a las metodologías, éstas se enmarcaron en procesos formalistas determinados aún por la subdivisión de motivos, frases, períodos y secciones, además de sus relaciones con estructuras formales que ya se habían consolidado, tales como las formas binarias y ternarias, el rondó, el tema con variaciones y la 'forma sonata' o 'forma de movimiento de sonata' entre muchas otras, llamadas por nosotros formas de la dimensión mesoformal. Además, la reflexión sobre los géneros musicales fue una de las preocupaciones del análisis en ese momento histórico; las sonatas, sinfonías, óperas, conciertos y el naciente poema sinfónico ya venían tomando relevancia en la literatura analítica. Dicha reflexión con respecto a la dimensión que hemos denominado macroformal, se hacía de manera descriptiva teniendo en cuenta, entre otros asuntos, el número de movimientos y sus tonalidades, las estructuras formales de cada uno de ellos, su carácter, así como las disposiciones temáticas desde lo cíclico o el efecto de movimientos entrelazados o sin solución de continuidad.

Es significativo mencionar que el espíritu del período romántico también permeó los enfoques teóricos y analíticos. Es así como varias teorías, tales como las de Schumann, E. T. A. Hoffmann y Kretzschmar, propusieron una mirada más hermenéutica de la música. Por otra parte, la perspectiva musical con interés en el análisis del estilo empieza a ganarse su espacio en la producción de textos teóricos y analíticos. Esta situación nos lleva a seguir considerando que, en un mismo período o contexto histórico, es posible identificar enfoques o metodologías de análisis que no necesariamente se ubican desde una misma perspectiva epistemológica, es el caso por ejemplo de la naciente hermenéutica musical y el ya consolidado análisis formalista, enfoques que, en medio de sus diferencias y contradicciones, enriquecen tanto el objeto musical, como los metalenguajes y las metodologías para abordarlo.

## 5 – 1910-1945: La percepción como estrategia de análisis

A partir de las prácticas analíticas de la primera mitad del siglo XX, podemos comprender que, desde el pensamiento sobre la música, se determinaban procesos de su consolidación como objeto de estudio. Así, son significativas sus relaciones con la percepción, a través de la teoría de la Gestalt, aspecto que implica un cambio de perspectiva sobre el concepto de la música misma; es decir, la música no es la partitura, como referencia para el análisis, sino lo que suena y lo que se percibe. En este sentido, surge un cambio sobre qué es la música como objeto de análisis.

Según Bent & Pople (2001, II 4 #2), la psicología de la Gestalt:

[...] ponía énfasis en el poder del perceptor para organizar en su mente cualquier objeto o situación que encuentre, para hacerlo en términos formales en vez de términos de componentes individuales y su experiencia previa de ellos. De este modo, visualmente, los objetos que están muy cerca el uno del otro y los objetos que son similares en forma o color, tienden a percibirse como un grupo. Además, la mente perceptora busca la agrupación más simple, buscando formas básicas y completas, para "totalidades

continuas". También busca la repetición y la simetría, para una separación que igual funciona para el espacio y el tiempo. En resumen, trata de encontrar la interpretación más simple, más regular y más completa en los datos que tiene ante sí.

Desde la psicología de la percepción, surgieron muchas investigaciones a partir del análisis musical, bajo el criterio de que, en realidad, la obra podría ser estudiada científicamente desde la percepción. De este modo, conceptos como la expresión ya no sólo tendrían que explicarse desde la mirada romántica de las teorías hedonistas, que explicaban la obra de arte desde la necesidad de producir placer y transmitir emociones. Desde la Gestalt, se daba un respaldo más racional y científico a éste y otros conceptos más.

Lo anterior puede ser el inicio de la idea que propone Nagore (2004, 3) cuando se refiere a las formas como se ha abordado el análisis musical, específicamente, acerca del cual ella comenta:

La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado, por lo tanto, reside, más que en la obra misma (que no existe si no "suena") en el modo como es percibida [...].

Con esta perspectiva, la autora relaciona los análisis que tienen que ver con las respuestas a la pregunta de ¿Cómo la música es percibida? En este campo, el objeto de análisis se relaciona con los mecanismos psicológicos de la 'escucha' o de la percepción. Las teorías analíticas relacionadas con esta tendencia son los estudios cognitivos y el análisis fenomenológico.

Además, la música como objeto, se permeó de su condición histórica para ser abordada analíticamente desde la perspectiva del estilo. Todo esto, en el ámbito de una objetividad enmarcada desde el alejamiento de los apasionamientos por la obra de ciertos compositores específicos.

Los metalenguajes que se usan para referirse a la música como objeto de análisis varían según las concepciones que sobre la música se construyen. En este sentido, las propuestas de la teoría de la Gestalt determinan un vocabulario que toca con los fenómenos de la percepción tales como figura-fondo a partir del cual la mente selecciona los datos más sobresalientes de una información, dejando los demás a la percepción. Así, sería posible fundamentar o incluso, justificar, los procesos de reducción melódica que se venían presentando hace muchos años atrás sin este fundamento psicológico.

Por otro lado, la teoría schenkeriana propone nombres para los diferentes niveles de reducción: *Hintergrund* (base subyacente), *Mittelgrund* (base media) y *Vordergrund* (base generatriz de la superficie); estos términos en inglés se traducen como *Background*, *Middleground*, y *Foreground* respectivamente. Esta terminología da cuenta de cómo se comprendía la música en el espacio y en el tiempo.

Los análisis schenkerianos proceden, en general, por reducción, utilizando gráficos con notación rítmica (la notación tradicional) y con notación analítica, desligada de las duraciones, según la importancia melódica y armónica relativa. Según Iniesta (2010, 55):

La aportación analítica más importante de Schenker son los gráficos mediante los que realiza el diseño representacional del crecimiento orgánico de una obra. Para ello, otorga un significado distinto a las figuras de nota que, en lugar de significar duraciones diferentes, como en el código de escritura clásica occidental, adquieren un significado jerárquico. Así, una blanca será más importante que una negra, y ésta lo será más que una cabeza de nota

sin plica. [...] las blancas informan de los pilares que soportan el edificio de la composición, mientras que las negras, corcheas y cabezas de nota, indican su papel subordinado a estas notas estructurales.

Las consideraciones histórico-estilísticas también aportaron metalenguajes desde conceptos como dirección estilística, cambios estilísticos, transferencias estilísticas o hibridación de estilo, propuestos por Guido Adler (1911, 19-48).

Las metodologías o formas de acercamiento a la comprensión de la música a través del análisis se ven influidas por las concepciones expuestas anteriormente; la teoría de la Gestalt, determina procesos empíricos de verificación sobre cómo escuchamos y percibimos la música. Ello llevó, hasta cierto punto, a considerar el análisis como la manera más científica de encontrar las lógicas o coherencias de la música.

Tal vez sea ésta la fundamentación de la que habla Cook (1999, 58-60), relacionada con su crítica a los analistas que no hablan de información constatable, es decir, de pruebas objetivas relacionadas con la percepción. Según Cook, una de las justificaciones de dicha postura se centra en la percepción inconsciente, cuyo proceso también estuvo enmarcado en los estudios sobre el inconsciente a partir del psicoanálisis freudiano y posteriormente con la psicolingüística.

La idea de reducir formas musicales a elementos esenciales o estructurales se relaciona con esta perspectiva. Su justificación se determina en la medida en que:

[...] los analistas musicales consideraban cometido suyo explicar las percepciones fragmentarias e incompletas de los oyentes al situarlas en el contexto de estructuras más profundas que los oyentes no perciben conscientemente, como las semejanzas motivicas entre melodías. [...] Por lo tanto, lo importante en un análisis no es describir lo que la gente percibe conscientemente sino explicar su experiencia en términos de la totalidad de sus percepciones, conscientes e inconscientes (Cook 1999, 59-60).

Además, mediante el análisis del estilo musical propuesto por Adler citado en Bent & Pople (2001, II 4 #8), se identificaron metodologías de análisis con procesos inductivo-deductivos o empírico-descriptivos.

Las metodologías formalistas se siguen fortaleciendo de la mano de la propuesta schenkeriana de análisis a partir de la reducción y del análisis motivico o temático propuesto por Schoenberg y fundamentado en la idea de *Grundgestalt*, ya tratada anteriormente. Además de esto, el formalismo se sigue fortaleciendo con propuestas como las de Arnold Schoenberg (1874-1951), Rudolph Reti (1885-1957), Hans Keller (1919-1985), Erwin Ratz (1898-1973) y Donald Francis Tovey (1875-1940).

No hay que olvidar que, durante este período, también se gestó la producción de textos por parte de los mismos compositores, ya sea para explicar sus propias técnicas compositivas o para determinar aspectos teóricos a la manera de métodos o tratados de composición, como es el caso de Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen (1908-1992), Paul Hindemith (1895-1963), entre otros.

## 6 – 1945-1970: El comienzo de un diálogo con otras disciplinas

Según Bent & Pople (2001, II 5 #1-3), después de la segunda guerra mundial, la producción teórica y analítica de la música tuvo una influencia significativa de dos tendencias intelectuales de la época, la lingüística y la cibernética, que impactaron también otros campos de conocimiento tales como la psicología, la sociología y la filosofía, entre otros.

Si bien la lingüística, fundada por Ferdinand de Saussure a comienzos del siglo XX, en los años 30 y 40 inicia sus influencias en la música, es en las décadas del 50 y 60 donde se pueden observar sus impactos más significativos desde enfoques muy relacionados con el estructuralismo y la semiótica. Esta última, enfocada también desde la propuesta de y Charles S. Peirce.

También la cibernética y la teoría de la información, a partir de los años 40, influyen en producciones tales como la vida mecanicista del mundo con el trabajo de Norbert Wiener (*Cybernetics*, 1948) y Claude Shannon y Warren Weaver (*The Mathematical Theory of Communication*, 1949).

En ambos campos, a saber, la lingüística o la cibernética, se presentaron trabajos muy estrechamente relacionados con la fonología; es el caso de los estudios realizados por teóricos como Gustav Becking (1894-1945) y Roman Jakobson (1896-1982).

Guzmán (2011, 124) plantea que "Después de la década de los años cincuenta se produjeron importantes desarrollos en el análisis lingüístico de la música, especialmente con los trabajos de Bruno Netti sobre la utilización de los métodos de la lingüística descriptiva en el análisis musical".

El pensamiento sobre la música, en ese momento histórico, estaba relacionado con la complejidad a la que había llevado las relaciones con otras disciplinas o campos de conocimiento. En este sentido, ver la música como un sistema complejo de relaciones que podían ser comprendidas a la luz de la lingüística estructural o de la cibernética y la teoría de la información, determina un anclaje definitivo sobre la concepción de la música con posibilidades de representación de información que van más allá de sus elementos inmanentes. Asimismo, las consideraciones frente al estudio de los estilos musicales muestran una idea más madura de lo que ya plantearía Adler (1911) acerca de una mirada más 'holística' e incluyente de los compositores y repertorios.

Las formas de hablar sobre la música estaban, a su vez, directamente relacionadas con los vínculos emergentes del análisis con las disciplinas ya mencionadas. Así, discursos provenientes de la lingüística y la teoría de la información, se enmarcan en relaciones con la idea de hablar sobre la música misma.

Con respecto a las metodologías aplicadas, se evidencian igualmente los recursos de la teoría de la información, la lingüística, la matemática y hasta los procesos computacionales para los procesos analíticos de la música. Interesante destacar los procedimientos, por ejemplo, de Meyer (2009, 23-60), en cuanto a la teoría de las expectativas, que ubica al oyente en el centro de la significación perceptual de la música. Además, la propuesta de Schaeffer (2008, 290-93) da cuenta de la música como un elemento complejo de múltiples relaciones, de tal manera que, en el momento de su análisis, hay que tener en cuenta aspectos más allá de los elementos tradicionales mismos, tales como masa, dinámica, timbre armónico, perfil melódico y perfil de masas, entre otros.

Es fundamental mencionar que, aunque se presentan novedosas comprensiones de la música a partir de las múltiples relaciones ya mencionadas, los análisis de carácter inmanente continúan sus desarrollos como, por ejemplo, el análisis schenkeriano y los análisis motivicos propuestos por Reti y Keller, así como los otros ya mencionados análisis del estilo musical.

De esta manera, tanto Schoenberg como Reti y Keller se inscriben como protagonistas dentro de lo que Cook (1994, 372) denomina el "análisis motivico" y que Sobrino (2005) define como una de las técnicas de análisis más importantes para este momento histórico:

La búsqueda de la recurrencia motivica y su transformación se convirtió en una de las técnicas más influyentes del análisis gracias a los trabajos de los discípulos de Schoenberg, en especial de Rudolf Reti y Hans Keller. Reti basa su análisis en la presencia de motivos que justifican la estructura de la obra y la dotan de coherencia interna. ... Reti describe el plan arquitectónico como método de formar los motivos y temas desde el principio de modo que, transformándolos de manera apropiada en el transcurso de la obra y conduciéndolos finalmente a una resolución, de manera semejante a una historia o una trama arquitectónica, se desarrollen y conviertan todas las formas de la composición en parte y expresión de una unidad mayor. El análisis motivico estudia el proceso compositivo que originó la obra, reconstruyendo su estructura lógica o psicológica (Sobrino 2005, 681).

De acuerdo con lo anterior, podría afirmarse que, desde la reflexión histórica que estamos construyendo, uno de los aspectos que llama la atención se ubica justamente en evidenciar la relación de la teoría, y particularmente del análisis musical, con otras disciplinas o campos del saber que se va originando en ciertos momentos históricos, lo que nos permite comprender la importancia de concebir la música como un objeto complejo que puede ser abordado desde múltiples perspectivas ya que ésta, como objeto simbólico,

[...] posee una triple dimensión de existencia: como resultado de una estrategia de producción; como objeto presente en el mundo, con independencia de sus orígenes y función, y como fuente de una estrategia de recepción, en el momento en que públicos diversos escuchan la misma música y reaccionan frente a ella de maneras diferentes (Sobrino 2005, 672).

Esta complejidad enmarcada en la cita anterior haciendo un guiño a la teoría de la tripartición propuesta por Nattiez (1990, 3-37), evidencia también, la posibilidad de que, enfoques considerados en principio opuestos, como el análisis motivico junto con el análisis perceptual; o el análisis formalista junto con el análisis hermenéutico, por poner solo un par de ejemplos, coexistan o cohabiten y que, en ocasiones incluso, se complementen en el contexto de un mismo período o momento histórico.

## **7 – DESDE 1970: Hacia la diversidad de enfoques**

Para esta época, el análisis ya había alcanzado una reputación tal que se distinguía o tenía un lugar importante dentro del campo de los estudios musicales. Fue justamente a partir de la década de los 70's, cuando surgen nuevas revistas para publicación de artículos sobre análisis; además, se da comienzo a nuevas

sociedades de teoría y análisis musical. Entre ellas se podrían nombrar por ejemplo la *Society for Music Theory* (1977) y su revista *Music Theory Spectrum* (1979). También, la revista *Music Analysis*, fundada en *King's College*, Londres en 1982, por Jonathan Dunsby. De la misma forma, sucede en Alemania y en Estados Unidos. Lo anterior evidencia el creciente interés por la disciplina del análisis musical y su significativo aporte a la comprensión de la música desde múltiples metodologías y teorías.

Es importante mencionar que, para 1980, se hacía una diferencia entre las metodologías de análisis para la música tonal y aquéllas para la música atonal. Las primeras, muy relacionadas con el análisis schenkeriano y las segundas, con la teoría de conjuntos de clases de altura. También a partir de la relación del análisis con otras corrientes de pensamiento contemporáneo, pierde fuerza la visión del análisis autosuficiente a partir de la aplicación del método y cuyo interés es la obra en sí misma como artefacto autónomo (Nagore 2004, 3).

Los análisis desde el método de composición se fortalecieron con trabajos como el de Lendvai (2003), con su teoría de los ejes tonales en el análisis de la obra del compositor Béla Bartók, además de la relación con la sección áurea y la serie de Fibonacci como especulaciones sobre procesos organizativos estructurales de la música de este compositor Húngaro.

Según Bent & Pople (2001, II 6 #12), "esta renovada preocupación por el análisis con el método de composición reflejaba la expectativa general de que el análisis de las obras modernistas del siglo XX ayudaría a su comprensión más amplia".

Esta preocupación aún continúa en diferentes enfoques que dan sentido al análisis musical en la medida en que permite responder a la pregunta sobre cómo está constuida la obra a partir de su inmanencia.

Durante este período, puede decirse que el análisis ha tenido un contacto íntimo con las ciencias cognitivas, la semiología y la teoría crítica, [de manera] que ha adoptado el estilo, si no la esencia, de las matemáticas aplicadas, y se ha definido como una disciplina académica [...] (Bent & Pople 2001, II 6 #40).

Para Guzmán, todos los analistas y teóricos de esta última fase histórica "con sus diferencias metodológicas, tratan de resolver problemas que tienen en común algunos aspectos: la relación entre objeto de estudio y sujeto en el estudio, la dicotomía entre lo científico objetivo y lo filosófico subjetivo [...]" (Guzmán 2011, 140). Dicotomía que ha sido propuesta desde el inicio de nuestra reflexión, pero desde la relación entre sujeto-objeto en el marco de la estética.

Para Bent & Pople (2001, II 6 #31):

Fue en este momento cuando un influyente ataque a la disciplina por parte de Joseph Kerman (1980) aconsejó a los eruditos musicales cómo salir del análisis. Tal vez la más sustancial de las observaciones de Kerman fue que el análisis tendía a concentrarse en "obras maestras" y, de forma [tan] concomitante, que tomaba el valor estético de sus objetos de estudio musicales como algo dado. En su opinión, esto desanimaba el ejercicio de una facultad propiamente crítica que era el primer deber de un musicólogo. El nuevo florecimiento de la escritura crítica alentado por el comentario más amplio de Kerman sobre las disciplinas musicológicas, no tuvo un gran impacto en la práctica del análisis hasta que se abordaron cuestiones de teoría. Cuando lo hizo, trajo la teoría crítica post-

estructuralista a la atención de los eruditos musicales en un momento en que la influencia de la semiología estaba retrocediendo. El pensamiento derridano, centrado en las ideas de la deconstrucción fue poderoso para socavar la definición de hecho del análisis como una constelación de métodos de entre los cuales sólo dos métodos eran abrumadoramente prominentes.

Guzmán genera una reflexión que, a nuestro parecer recoge, en cierta medida, las preguntas y problemas a los que el análisis musical se enfrenta en nuestros días:

Todos estos "*stimuli*" [sic] estéticos invitan a una reflexión profunda sobre los sentidos [en plural] que debemos dar al análisis musical; por una parte, está el problema del análisis como herramienta esencial de la formación musical y, por otra, el análisis al servicio del goce pleno de una obra por parte del melómano corriente. La construcción de un cuerpo de saber riguroso [epistemología] para la formación del pensamiento musical mediante el análisis ya no se puede quedar en la taxonomía tradicional [períodos, frases, motivos, etc.] y debe salir al encuentro de otros horizontes y paradigmas [hermenéutica] donde lo poético, incluso, nos sugiere nuevas reglas y formas de entender y disfrutar el discurso musical (Guzmán 2011, 143).

Todos estos trabajos, no sólo nos presentan un marco histórico general sobre los modelos de análisis musical, sino que nos ubican en un contexto que plantea retos diferentes cuando hablamos de metodología de análisis.

En relación con el concepto de música que puede comprenderse en estos últimos años, se podría comentar, sobre todo, la complejidad a la que se ha llevado la música como objeto de estudio. En este sentido, podría afirmarse que no se privilegia una única forma de concebir la música; tal vez, en lo que se puede coincidir es en que el concepto sobre la música se define en la multiplicidad y diversidad de sentidos que de ella emergen, a partir de la condición metodológica que se quiera aplicar o establecer.

Así, las metodologías son diversas y con posibilidades de aplicación cambiantes. Todo lo que prima es la búsqueda del analista, el significado que él quiera construir de su objeto mediante sus propias preguntas. Es paradójica, en este sentido, la supremacía de las metodologías schenkeriana y la *set theory*, visibilizada en el gran porcentaje de artículos publicados en las revistas top (A1 y A2) sobre análisis musical.

La diversidad de las metodologías de análisis determina que los metalenguajes sobre los cuales se hable o a los cuales se refiera la música, estén determinados por dichas metodologías y en este sentido, encontrar discursos matemáticos, semióticos, hermenéuticos, narratológicos, fenomenológicos, formalistas y hasta deconstructivistas, entre muchos otros, se concibe como aceptable en el contexto de la diversidad que sobre la práctica del análisis se manifiesta en los últimos años. Esto hace que, en un mismo momento histórico, enfoques tan diversos como la musicología sistemática y la nueva musicología, o como la teoría schaefferiana junto con los neoestructuralismos Darmstadt, así como el análisis formalista junto con el análisis semiótico y hermenéutico, puedan cohabitar construyendo significados del objeto musical desde sus propias preguntas e interrogantes, lo que demuestra en sí mismo, la riqueza y la complejidad de la obra musical como objeto de análisis.

## 8 – Conclusiones

De esta forma, a partir de la reflexión histórica propuesta, que nos aproxima a varias de las circunstancias que han permitido dar sentido a la música desde los diversos procesos de análisis, a la vez que nos permite establecer un punto de vista que destaca, para cada período histórico, la diversidad de ciertos enfoques de análisis, ofrecemos las siguientes conclusiones:

El análisis musical ha estado en un ir y venir en torno a la importancia que, de manera alterna o simultánea, han compartido tanto el contenido como la forma, como los dos aspectos fundamentales que han permitido dar sentido a la música en momentos históricos determinados.

La dicotomía, también histórica, entre el abordaje de la música desde una postura objetiva o subjetiva, determina una de las características claves de este recorrido histórico, como una dupla que se sigue manteniendo incluso hasta nuestros días, en la medida en que se continúa discutiendo el estatuto del análisis musical como ciencia o como arte (Sadai 1998, 76).

Uno de los aspectos más destacados de este recorrido, con respecto a las preguntas y problemas del análisis musical, se representa en la capacidad de la teoría musical y, en particular, del análisis, para generar encuentros de diálogo con otras disciplinas o áreas de conocimiento de diversa índole. Esto ha conllevado, justamente, la complejidad del análisis musical en nuestros días, además de la idea a partir de que no hay una única manera de generar significados sobre la música.

El formalismo, como procedimiento autónomo, se observa hoy con ciertas reservas, dada su incapacidad para dar cuenta de la complejidad de las relaciones que se presentan cuando se busca la comprensión de la obra musical. Sin embargo, hay quienes defienden esta postura, aduciendo que no se puede hablar de la música sin hablar de sus propios códigos (Agawu 2012, 18-19).

La música como objeto se traduce en múltiples significados; los metalenguajes con los que se habla de la música se transforman a partir de las relaciones que la teoría construye con otras disciplinas; a su vez, las metodologías son diversas a partir justamente de las preguntas y problemas que se construyen en el acercamiento a su comprensión.

## Referencias

Adler, Guido. 1911. *Der Stil in der Musik: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Agawu, Kofi. 2012. *La música como discurso. Aventuras semióticas de la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Beard, David; Gloag, Kenneth. 2004. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge.

- Bent, Ian; Pople, Anthony 2001. *Analysis*. In: *Grove Music Online*, recuperado el 14-05-2018: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.
- Christensen, Thomas (Ed.). 2006. *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas. 1994. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 1999. ¿Qué nos dice el análisis musical? In: *Quodlibet: revista de especialización musical* 13: 54-70.
- Dahlhaus, Carl. 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books S.A.
- Epstein, David. 1980. *Beyond Orpheus. Studies in musical structure*. Massachusetts: Oxford University Press.
- Guzmán, Alberto. 2011. *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Iniesta, Rosa. 2010. *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker hacia una teoría de la complejidad musical para el sistema tonal*. [Tesis Doctoral Universidad de Valladolid].
- Lendvai, Ernő. 2003. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books S.A.
- Mattheson, Johann. 1739. *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburgo: Berlegt Christian Herold.
- Meyer, Leonard. 2009. *La emoción y el significado de la música*. Madrid: Alizan editorial.
- Moortele, Steven. 2009. *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven-Belgium: Leuven University Press.
- Nagore, María. 2004. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. In: *Músicas al Sur*, n. 1.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Neubauer, John. 1992. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rosen, Charles. 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial labor S.A.
- Sadai, Yizhak. 1998. El estatuto del análisis musical. In: *Revista Cuadernos de Veruela. Anuario de creación música* 2: 75-89.
- Schaeffer, Pierre. 2008. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sobrino, Ramón. 2005. Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. In: *Revista de musicología* 28 (1): 667-696.
- Toch, Ernst. 2001. *Elementos constitutivos de la música: Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books S.A.

Yepes, Gustavo. 2011. *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Cuadernos de investigación, 87. Medellín: Universidad EAFIT. Recuperado el 14-03 2015, de: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/cuadernos-investigacion/article/download/1310/1181>

Yepes, Gustavo. 2014. *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá-Colombia: Autores editores.