

Aprender a escuchar, enseñar a entender: la democratización del análisis musical



Samuel Fuentes Fernández

samuel.fernandez@alumnos.upm.es
Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España

Alicia Díaz de la Fuente

adiazdelafuente@yahoo.es
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid, España

*Recibido: abril 2023
Aceptado: junio 2023*

Resumen

La sociedad de la información ha permitido universalizar, en gran medida, el acceso a la música académica occidental. Gracias a las nuevas tecnologías se han eliminado la mayoría de barreras geográficas y económicas para llevar este tipo de música a un nuevo público, que abarca potencialmente a toda la humanidad. Sin embargo, muchos de estos nuevos oyentes se encuentran con dificultades a la hora de decodificar el lenguaje y los recursos utilizados en gran parte del repertorio, especialmente el surgido a partir de las corrientes de vanguardia del siglo XX. Ante este escenario, el análisis musical se erige como una herramienta idónea para solventar estas dificultades y romper la última barrera de entrada a la música clásica. Pero para poder llegar a este nuevo público, el propio análisis debe democratizarse: centrarse en sus metodologías más accesibles y no ser víctima de los tecnicismos que aspira a decodificar. Esta democratización solo puede conseguirse observando las características del nuevo público y estudiando las distintas técnicas a disposición de los analistas para ofrecer las herramientas y metodologías adecuadas a los nuevos oyentes.

Palabras clave: metodología de análisis musical, accesibilidad de la cultura, divulgación musical, música y público

Aprender a ouvir, ensinar a compreender: a democratização da análise musical

Resumo

A sociedade da informação tornou possível universalizar, em grande medida, o acesso à música acadêmica ocidental. Graças às novas tecnologias, a maioria das barreiras geográficas e económicas foram eliminadas para levar este tipo de música a um novo público, abrangendo potencialmente toda a humanidade. No entanto, muitos desses novos ouvintes têm dificuldade em decodificar a linguagem e os recursos utilizados em grande parte do repertório, especialmente a que emergiu das correntes vanguardistas do século XX. Perante este cenário, a análise musical surge como uma ferramenta ideal para ultrapassar essas dificuldades e eliminar a última barreira de entrada na música clássica. Mas para chegar a este novo público, a própria análise deve ser democratizada: deve focar-se nas suas metodologias mais acessíveis e não cair vítima dos aspectos técnicos que aspira a decodificar. Esta democratização só pode ser alcançada observando as características do novo público e estudando as diferentes técnicas à disposição dos analistas, a fim de oferecer as ferramentas e metodologias adequadas aos novos ouvintes.

Palavras chave: metodologia da análise musical, acessibilidade da cultura, divulgação da música, música e público

Learning to Listen, Teaching to Understand: The Democratization of Music Analysis

Abstract

The information society has enabled the universalization, to a great extent, of the access to art music. The emerging technologies have helped remove most of the geographic and economic barriers that prevented the entirety of mankind to reach this kind of music, giving birth to a whole new audience. However, many of these new listeners find it difficult when trying to decode the language and resources used in a significant part of the repertoire, especially the one emerged from the avant-garde movements of the 20th century. In this scenario, music analysis becomes an ideal tool to overcome these difficulties and break through the last barrier for the general audience to access classical music. But to reach this new audience, the analysis itself must be democratized: it should focus on its most accessible methodologies and avoid becoming the victim of the technicalities it aims to decode. This democratization can only be achieved by observing the features of the new

audience and by studying the available techniques that analysts can use to offer the new listeners the proper tools and methodologies to understand and enjoy classical music.

Keywords: Music analysis methodology, culture accessibility, music divulgation, music and audience

Introducción

El análisis musical ha formado parte de la tradición musical occidental desde hace siglos. Si bien su formalización y sistematización no se produjo hasta la Ilustración, son numerosas las fuentes previas que se dedican al estudio de distintas composiciones (Bent, 1987). Desde esta formalización, el análisis ha ido ganando protagonismo en el entorno de la música académica occidental –popularmente conocida simplemente como música clásica–, convirtiéndose en una disciplina presente en la mayoría de planes de estudios de enseñanzas musicales. Pero, al igual que muchas otras ramas teóricas de los estudios musicales, el análisis se ha centrado demasiado en los procesos compositivos, ignorando las perspectivas de los intérpretes y del público (González, 2015).

Entendiendo el análisis como el estudio del hecho musical (Molino, 1990), sus competencias irían más allá de la partitura, extendiéndose a los matices de cada interpretación y a cómo esta es recibida por el público. La relación entre análisis y percepción –ignorando la intermediación de los intérpretes– es un problema que ha sido acometido por autores como Felix Salzer (1995) y su estudio de la audición estructural.

Algunas corrientes plantean esta percepción como algo colectivo, tratando el hecho musical como un hecho social o un hecho social total, como es el caso de Jean-Jacques Nattiez (Pryer, 1996). Esta postura implica la necesidad de estudiar no solo la relación entre música, análisis y percepción, sino también la interacción entre los individuos que conforman el público y cómo esa interacción influye en su percepción de la música y el análisis.

Análisis y público

Ian Bent (1987) definió el análisis musical como la combinación de dos procesos inversos: la resolución de las estructuras musicales a partir de

sus elementos y el estudio de las funciones que dichos elementos desempeñan en la estructura. Estos procesos generan un profundo conocimiento en los analistas sobre la música y todo cuanto la rodea. Partiendo de estas nociones, podría esperarse del análisis la capacidad de explicar cómo se percibe y experimenta la música. Esta sería una aproximación psicológica o fenomenológica, como la define Nicholas Cook (2009). Ante la visión fenomenológica del análisis musical, Leonard B. Meyer (2001) sostiene la existencia de dos posibles posturas: asumir que la música y sus parámetros emanan directamente de la partitura y llegan inalterados al público (absolutistas) o poner en valor el conjunto de elementos extramusicales que envuelven a una interpretación específica y contemplarlos como una parte de gran relevancia en el proceso perceptivo (referencialistas).

Esta reorientación hacia la Fenomenología supuso una revolución para distintas áreas de la Musicología y la Filosofía de la música. Además, los cambios en las disciplinas teóricas tuvieron que lidiar con el enorme crecimiento de la cultura de masas y su choque con la denominada alta cultura. Ante esta problemática, autores como Theodor Adorno se afirmaron en la distinción entre alta y baja cultura, adoptando una mirada elitista (Arango y Roncallo-Dow, 2021).

La pregunta, independientemente del enfoque que se adopte respecto a la Fenomenología, es la siguiente: ¿percibe el público en su escucha los significados y relaciones estructurales determinados por el análisis musical? Ante esta cuestión entra en juego el concepto de percepción inconsciente, que cobró gran importancia en la primera mitad del siglo XX como aplicación musical de las ideas freudianas. Según esta teoría, el público percibiría fragmentos de información inconexa e incompleta y necesitaría la guía de los analistas para organizarla y construir un discurso (Cook, 2009).

Para algunos teóricos y analistas, esta percepción inconsciente no es suficiente por sí misma para hacer llegar el análisis al público. La postura de Richard Taruskin (2009) es que los analistas deben animar y estimular al público para que plantee y desarrolle sus propios arquetipos formales. Esta perspectiva presenta una ventaja desde un punto de vista semiótico. Tradicionalmente, la Musicología ha estado realizada y dirigida a personas cultural y étnicamente europeas, por lo que los constructos para comprender la música proporcionados por el análisis no son significantes y significados universales (McClary, 2002). Estimular a cada individuo para crear sus propios arquetipos facilitará su acceso y entendimiento del repertorio, independientemente de su lugar de origen, su cultura o su

identidad. En este sentido, el análisis supone una liberación de la tradición crítica para el espectador (Rancière, 2009).

El público histórico

El problema de la percepción es algo intrínseco a la música dada su naturaleza de fenómeno físico-acústico. Este ha sido, precisamente, el enfoque de muchos estudios sobre la percepción musical: una aproximación desde la Acústica o, aplicando los conceptos al ser humano, desde la Acustemología (García Castilla, 2019). Frente a ellos, surgieron las investigaciones desde una perspectiva filosófica, psicológica o sociológica, que además de explorar el hecho musical, intentaban mejorar la experiencia de los oyentes. De hecho, según Meyer (Cook, 1999b), el conocimiento de las normas estilísticas es lo que permite expresar las emociones provocadas por una obra musical.

Al abordar la cuestión de la percepción musical –y, específicamente, de la música académica occidental– en los oyentes, cabe preguntarse, ¿es este problema algo exclusivo de la actualidad, fruto de la democratización del acceso a la música producida por la sociedad de la información? La respuesta a esta incógnita no es trivial. Sostener que es un problema nuevo implicaría afirmar que antes del siglo XX el público de los conciertos no sufría dificultades técnicas –por ejemplo, la comprensión formal del discurso o encontrar la lógica del entramado lineal o armónico– a la hora de comprender las composiciones que escuchaba. Para abordar esta cuestión podríamos hacer una distinción en dos grandes periodos temporales: hasta el siglo XVIII y durante el siglo XIX. Según William Weber (1997), existe una condena generalizada alrededor de los hábitos de escucha del primero de estos periodos, ya que la concepción más extendida plantea la música de esta época como un elemento de ambiente presente en los actos de la nobleza y la burguesía; o como parte de celebraciones populares en las que no recibía especial atención de los oyentes. Por el contrario, existe una idealización alrededor de los hábitos de escucha del siglo XIX, aunque esta concepción no sea del todo real. Si bien es cierto que había un respeto por la música y se prestaba atención a lo que ocurría en el escenario, los conciertos seguían siendo, en mayor o menor medida, eventos sociales –aunque sí existía un cierto sector del público centrado en la música–, por lo que la escucha activa no se practicaba durante toda la interpretación, sino durante momentos de especial interés o en ocasiones específicas, como el estreno de las obras. El resto del tiempo, este público simplemente oía la música, prestando más atención al evento social que suponían los conciertos que al hecho musical.

Un nuevo público

A lo largo del siglo XX se ha ido produciendo lo que Jacques Rancière (2009) denomina la “emancipación del espectador”. Una gran parte del público ha adoptado paulatinamente un rol más activo, asumiendo la escucha como una acción de la que son sujetos y que los convierte en partícipes del hecho musical. Este espectador ejerce un aprendizaje a través de su escucha activa. Gracias al análisis puede liberarse de la tradición crítica y construir sus propios juicios. En este sentido, Kofi Agawu (2009) afirma que el oyente no es solo un oyente, sino una suerte de compositor e intérprete que reorganiza la información musical que recibe.

A esta emancipación se suma la incorporación de la música clásica a la cultura de masas y la sociedad de consumo, dotándola de una accesibilidad mucho mayor. Durante la segunda mitad del siglo XX hubo una enorme proliferación de orquestas (Lin, 2008), lo que se tradujo en una creciente oferta de conciertos que facilitaron el acceso a esta música a un público más amplio, que, gracias a ayudas y subvenciones, en muchas ocasiones puede incluir a personas de trasfondos socioeconómicos más diversos. También, gracias a la globalización y la irrupción de la sociedad de la información se han eliminado muchas de las barreras geográficas de la música clásica –tradicionalmente vinculada a Europa y, por extensión, el mundo occidental–, ya que posibilita el acceso telemático a conciertos para personas de todo el mundo. Esta capacidad de llegar a un público mayor es de vital importancia para la música clásica, ya que en las últimas décadas ha sufrido enormes dificultades para atraer a nuevas audiencias (Mielonen, 2003).

Para Ugo Fellone (2022), esta democratización del acceso a la música clásica se traduce en dos procesos aparentemente opuestos: la “generificación” y la individualización. Estos conceptos aluden a cómo la música clásica ha pasado de ser un ente propio a una simple etiqueta comercial. Toda una tradición con innumerables ramificaciones ha sido encapsulada como un único género o categoría para poder ser procesada, ignorando las diferencias de épocas, autores y estilos compositivos. Como consecuencia del sacrificio de los matices estilísticos, esta adaptación forzosa e indiscriminada a las reglas del mercado ha permitido que la música clásica forme parte de las plataformas de distribución, tanto físicas como a través de Internet, pudiendo llegar a un público más amplio. El público, a su vez, es tratado como consumidor y puesto en el centro por la economía de mercado, potenciando la oferta que concuerde con sus gustos para aumentar su consumo. Esta individualización desemboca en oyentes “especializados”, hasta cierto punto, en una de las categorías de mercado de la música,

como puede ser la música clásica. Ante el surgimiento y crecimiento de este público con interés, pero, en muchos casos, sin conocimientos técnicos, el análisis musical cobra una especial importancia como herramienta de ayuda para entender y asimilar lo escuchado.

La creciente complejidad de algunas de las corrientes compositivas vanguardistas desarrolladas durante los siglos XX y XXI dificulta la escucha activa debido a la enorme cantidad de estímulos recibidos por el oyente (Toelle y Sloboda, 2021). Es más, Joshua Fineberg (2006) apunta que esta creciente complejidad ha generado incluso una ruptura con parte del público familiarizado con repertorios anteriores. En este contexto de rápida expansión conceptual el análisis musical, entendido como una herramienta de ayuda a la comprensión, adquiere una especial importancia. La individualización mencionada previamente permite eliminar o reducir las barreras de acceso a estas músicas contemporáneas.

A la vista de estos factores, es necesario hacer el análisis musical accesible a este público generalista, imitando el proceso seguido por la música. Esta cuestión se encuentra con un problema: el desigual trasfondo sociocultural de los nuevos oyentes. El público especializado ya no proviene necesariamente del ámbito cultural y/o musical. Esto supone un impedimento para muchos de los sistemas analíticos mayoritarios, que requieren de unos ciertos conocimientos técnicos –de bastante calado, en algunos casos– para su comprensión. Ante esta situación cobran especial importancia los planteamientos analíticos accesibles y que se desvinculen de la partitura como soporte principal, ya que muchos oyentes ni siquiera tendrán la capacidad de leer estas partituras.

Abandonar la partitura

En la actualidad, además de su amplia implantación en el ámbito académico y de la música clásica, el análisis musical está extendiendo su alcance hacia el estudio de la música popular. En este nuevo ámbito de acción son muchos los sistemas analíticos que están optando por métodos atípicos, como el estudio del fenómeno sonoro, que combinan con el análisis tradicional de la armonía, la melodía, el ritmo o la forma (Steinbrecher, 2021).

Dentro de los métodos analíticos tradicionales, existen múltiples enfoques para abordar la cuestión. Muchos de ellos apuestan por una creciente complejidad que permita profundizar aún más en el estudio de la música, buscando sacar el máximo partido de los avances en el ámbito

de las matemáticas y la computación. Ejemplos de esta tendencia son el análisis de Bernhard Riemann (Igoa, 2017) y la miríada de representaciones gráficas que han derivado de esta corriente, como las estructuras toroidales utilizadas para representar la *Tonnetz*. Frente a ellas, enfoques como el de Heinrich Schenker buscan llegar a los recursos más elementales de una obra. Concretamente, el análisis schenkeriano busca establecer la estructura y direccionalidad de la obra determinando la *Ursatz* o estructura fundamental y la *Urlinie* o melodía fundamental, respectivamente (Forte y Gilbert, 1982). Adele T. Katz (1972) expandió este método para poder aplicarlo a músicas de estilos posteriores a los contemplados por Schenker. Por su parte, Felix Salzer (1995) aplicó los principios schenkerianos a la escucha, relacionando este tipo de análisis con la percepción, cuestión abordada principalmente por la Psicoacústica.

Esta búsqueda de direccionalidad planteada por Schenker podría parecer una buena solución para trasladar el análisis musical al creciente público no especializado. Incluso el abandono parcial de la partitura de Salzer sería un punto a favor de esta afirmación. Sin embargo, Cook (1999a) sostiene que la teoría schenkeriana no intentaba explicar cómo percibía la música un oyente medio e incluso no creía que este tipo de oyentes sin formación pudiera llegar a comprender plenamente la música. Schenker elaboró su sistema teniendo como objetivo a un público especializado y con unos profundos conocimientos técnicos. Recurriendo al concepto de democratización del análisis planteado previamente, Schenker habría dado un gran paso hacia la democracia, pero estaría lejos del sufragio universal.

La música como acción

La emancipación de la partitura es algo que no afectaría solo al público generalista. El público especializado también podría beneficiarse de esta independencia. Es cierto que, como afirmaba Donald Francis Tovey (1949b), con los conocimientos técnicos apropiados, una simple partitura puede percibirse de manera casi tan vívida como si se escuchara una interpretación de la misma. Pero también es cierto que la música es un arte vivo, en cuanto a que la música –o, más precisamente, el hecho musical– ocurre a través de las interpretaciones, convirtiendo la información contenida en las partituras en fenómenos físico-acústicos. En este sentido, autores como Christopher Small (1998) sostienen que la música debe entenderse como una acción, no como un objeto. Para ilustrar este cambio de paradigma, Small acuñó el término *musicking*, convirtiendo el sustantivo *music* en un verbo.

Este planteamiento se relaciona con la idea de “hecho musical”, convirtiendo la música en un proceso comunicativo entre compositores y oyentes en el que los intérpretes tienen un papel de intermediarios. Jean Molino (1990) defiende que el análisis musical debe cambiar para convertirse en análisis del hecho musical. Este cambio es un requisito para abordar no una música o tradición musical concreta, sino todas las músicas, incluyendo las de tradición oral. El tratamiento de la música en términos comunicativos permite la adaptación de metodologías y herramientas disponibles para el estudio del lenguaje. En este sentido, Kofi Agawu (2009) indica, desde la perspectiva de la Semiótica musical, que lo que diferencia al lenguaje musical del resto es su equilibrio entre lo que denomina “lenguaje ordinario” (comunicación) y “lenguaje poético” (expresión artística). Esto es, el equilibrio y la unión entre la transmisión de ideas y la de emociones. La versatilidad de la música permite que, si bien el elemento dominante sea habitualmente el poético, pueda usarse para propósitos enteramente comunicativos.

Del análisis a la divulgación

La mayoría de sistemas analíticos intentan ofrecer herramientas para que los músicos puedan comprender mejor las obras. Aunque el público y la percepción puedan tener una cierta relevancia en estos modelos, no dejan de ser sistemas hechos por músicos para músicos que pueden ser, en mayor o menor medida, utilizados por personas sin conocimientos específicos. Las excepciones a esta tendencia han aparecido de manera aislada a lo largo del desarrollo de la musicología. Una de las primeras alternativas fueron los ensayos de Donald Francis Tovey (Cook, 2009). Tovey planteaba sus análisis como notas al programa, disponibles para que los espectadores de los conciertos pudieran ampliar sus conocimientos sobre las obras y, por tanto, ayudar a su comprensión.

Tovey (1949b) no solo intentaba que sus análisis fueran accesibles para el público de los conciertos, también era crítico con uno de los principales usos atribuidos al análisis: descifrar procedimientos compositivos para poder replicarlos. Alegaba que conocer estas “reglas” compositivas y emplearlas sin cuestionarlas era un sinsentido. Ponía como ejemplo a Beethoven, de quien decía que “aprendió las reglas para saber cómo romperlas”.

Otro analista que planteó una aproximación centrada en el público fue Hans Keller (1982). Afirmaba que el análisis no puede basarse en principios enseñables, debía basarse en la experiencia propia. Usaba como

ejemplo el empleo de series de 12 sonidos distintos en la música de Mozart, cuestionando en una hipótesis anacrónica qué hubiera pasado si el compositor austriaco hubiera conocido el serialismo. ¿Habría trabajado Mozart el material de otro modo? Pese a ser la misma obra, ¿cambiaría la forma de analizar la música al asumir el uso del serialismo?

Keller calificaba de “compulsión analítica” esta forma de proceder sin plantearse determinadas cuestiones de fondo, añadiendo que podía dañar la música que intentaba comprender. Como alternativa a este análisis ciego, Keller desarrolló el análisis funcional (abreviado por él mismo como “FA”, por sus siglas en inglés), que pretendía abstraerse de las etiquetas conceptuales y la discusión verbal, analizando las obras de forma auditiva (O’Hara, 2021). Esta aproximación sería difícil de llevar a cabo con los recursos tradicionalmente disponibles para el análisis, pero Keller encontró en la radio una forma de sobrepasar esta limitación. A través de emisiones radiofónicas podía introducir entre movimientos elementos rítmicos y temáticos recontextualizados, permitiendo que los oyentes se familiarizaran con ellos y los pudieran identificar con mayor facilidad. Los interludios analíticos generalmente aludían a la música que el público acababa de escuchar, pero a veces también servían como preparación de los movimientos venideros. Este formato permitía a Keller llevar a un público no especializado los elementos cohesionadores de una obra sin necesidad de conocimientos técnicos.

Aparte de Keller, más músicos han utilizado los grandes medios de comunicación –tanto radio como televisión y, más recientemente, Internet– para crear análisis accesibles e intuitivos de este estilo. Algunos ejemplos de estos formatos analítico-divulgativos son algunos de los conciertos televisados *Young People’s Concerts* (Englander y Bernstein, 1958-1972), presentados por Leonard Bernstein, o programas como *Música y significado* (De Benito, 2010-presente), de la cadena pública española Radio Clásica.

Otra iniciativa que cabe reseñar en este ámbito es “Bienvenida 2.0”, de la Orquesta y Coro Nacionales de España (s.f.). Utilizando un sitio web y videos explicativos, se crean presentaciones para los conciertos de esta orquesta de aproximadamente unos diez minutos de duración en los que musicólogos, compositores, solistas y miembros de la propia orquesta –tanto el director como distintos intérpretes– explican conceptos que ayuden a entender las obras que se van a escuchar. Este formato aprovecha las nuevas tecnologías para hacer una suerte de notas al programa accesibles y cercanas, a la vez que permite aportarles una cierta profundidad analítica.

El intérprete-analista

Aunque el modelo de Keller y sus herederos es idóneo para difundir ampliamente los resultados de un análisis a un público no especializado de manera empírica, los espacios disponibles en emisoras de radio y cadenas de televisión para el contenido cultural son, cuanto menos, limitados. De hecho, distintos estudios señalan la rápida desaparición de la cobertura recibida por la música clásica en los medios, tanto escritos como radiofónicos (Taruskin, 2009). El uso de Internet permite llevar este tipo de contenido a más lugares sin las restricciones de tiempo impuestas por los medios tradicionales, pero sigue flaqueando en un ámbito: la música en vivo.

Cada vez es más habitual que el análisis y la pedagogía entren en las salas de concierto como un elemento más de la actividad. Un ejemplo de esta tendencia es el auge de los conciertos didácticos que señala Juan V. Gil Fuentes (2020). Esta permeación se puede producir a través de las notas al programa, que, como ya hiciera Tovey, pueden ir más allá de un par de anécdotas biográficas de los compositores; la inclusión de divulgadores para ayudar a presentar y comentar las obras; o convertir a los intérpretes en esta figura de divulgación al análisis, especialmente en formaciones camerísticas.

Este acercamiento al público supone la subversión de muchos de los convencionalismos de las salas de conciertos, en las que se asumía un papel pasivo para el público, en lugar de ejercer un aprendizaje y análisis activo (Pitts, 2005). Las relaciones de poder entre intérpretes y público, según señalan Jutta Toelle y John Sloboda (2021), sitúan a los músicos en un escalón superior al de los oyentes. Los autores indican que estos papeles responden a un cambio de paradigma general que se puede observar, por ejemplo, en el teatro británico de los siglos XIX y XX, ya que anteriormente los actores e intérpretes debían complacer al público, teniendo un rol más servil. El acercamiento entre intérpretes y público rompería con estos dos modelos, estableciendo una relación más igualitaria en la que los músicos actúan a la vez como servidores y maestros de los oyentes.

Stephanie Pitts (2005) indica que la principal ventaja de esta comunicación directa del análisis a través de los intérpretes frente a las notas al programa tradicionales es que se consigue una mayor conexión con el público. Tras implantar este sistema en el festival Music in the Round de 2003, la investigadora comprobó que los asistentes que disfrutaron de la información recibida durante los conciertos fueron más propensos a realizar acciones

de manera autónoma para profundizar en dichos conocimientos. Estas actividades incluyeron la compra de discos y lecturas adicionales sobre las obras y autores escuchados.

Otro ejemplo del éxito de este enfoque de cercanía por parte de los intérpretes es el presentado por Melissa C. Dobson (2010). Su estudio consistía en llevar a un grupo de jóvenes que no acudiera habitualmente a conciertos de música clásica –pero tuvieran un cierto bagaje cultural– a distintos formatos de concierto. Estos jóvenes señalaron que la falta de conocimientos técnicos marcaba en gran medida su experiencia, por lo que se mostraron más afines a un concierto en el que se intercalaban pequeñas tertulias entre los intérpretes sobre las obras del programa. Pese al éxito de esta experiencia, Dobson remarca que este formato podría hacerse pesado para un público experto, por lo que la solución óptima sería crear experiencias a medida en función del nivel de conocimientos de los oyentes esperados.

Algunos intérpretes son reacios a adoptar esta función pedagógica, aunque sí buscan poder transmitir a través de la música una cierta energía y emociones (Rancière, 2009). Una vez asumida la función divulgadora, la búsqueda de metodologías para hacer accesible la información que debe proporcionarse a los oyentes, no es una tarea trivial. Agawu (2009) establece seis elementos en los que centrar la atención sobre el análisis: tópicos; comienzos, finales y puntos intermedios; puntos álgidos y curvas dinámicas; periodicidad, discontinuidad y paréntesis; modos de enunciación (discurso, canción y danza); e hilo narrativo. Por su parte, Freya Jarman (2016) destaca de su experiencia enseñando análisis a alumnos sin una base teórica la importancia de las alturas (tanto melodía como armonía), el tiempo, la instrumentación, la voz (timbres) y el espacio (percepción espacial de la música).

Otra forma de hacer llegar las ideas analíticas al público es la narración, defendida por Tovey (1949a). El principal exponente de este planteamiento sería la música programática, aunque también incluiría los sobretítulos no establecidos por los compositores, sino asignados por los editores o el público. Tovey utiliza como ejemplo a Beethoven, que decía componer según las imágenes que construía en su mente. La narración permite verbalizar los significados contenidos en títulos y sobretítulos para hacérselos llegar a los oyentes. Una idea similar es la planteada por William Rothstein, que presenta la narración como una herramienta para facilitar el entendimiento de la música por parte del público, aunque en su caso, no opina que dicha narración deba ser necesariamente oral, sino algo entretelado en la interpretación, completamente musical. Lo importante para este autor

no es hacer llegar a los oyentes los conceptos analíticos, sino las conclusiones obtenidas como resultado. Según William Rothstein (2002), basta con que los intérpretes construyan la narración y la plasmen en la música para que llegue al público. También añade que no es necesario que la narración sea verídica, basta con que sea coherente y plasme algún punto de vista específico de la obra, llegando a afirmar que “el engaño¹ constituye una herramienta fundamental del narrador” (p.47).

Estas nuevas formas de entender la relación entre análisis e interpretación –pedagogía y narración– cambian el *statu quo* del intérprete respecto al hecho musical. Los músicos dejan de ser simples intermediarios entre compositores y público para convertirse en co-creadores de la acción que ahora protagonizan (Llorens, 2021).

Conclusiones

La rápida evolución tecnológica experimentada por la humanidad durante los siglos XX y XXI –plasmada en la globalización y la sociedad de la información– ha provocado numerosos cambios sociales y toda una revolución en cuanto al acceso a la cultura. La música clásica ha pasado de ser un bien casi reservado a la burguesía y la aristocracia a ser algo accesible, de uno u otro modo, para un amplio porcentaje de la población. Este nivel de accesibilidad implica la potencial entrada de un gran número de oyentes no especializados, esto es, sin formación musical previa. El análisis puede convertirse en una herramienta de gran ayuda para ayudar a este nuevo público a romper la barrera de entrada existente alrededor de gran parte del repertorio académico occidental.

El análisis musical es una herramienta para facilitar la comprensión de las obras. Desde sus orígenes, la disciplina ha requerido de unos ciertos conocimientos técnicos para poder adentrarse en ella. Durante el siglo XX la mayoría de corrientes analíticas emergentes se adscribieron a dos posibles enfoques:

- » Complejización, aprovechando los avances en sonología y matemáticas para estudiar nuevos aspectos de la música y aumentar la profundización en la misma.

¹ En el artículo citado “la decepción”, como traducción del inglés “deception”.

- » Simplificación, buscando aislar los elementos más fundamentales para, por ejemplo, estudiar los aspectos comunes entre la tradición y las vanguardias surgidas a partir del siglo XX.

A estos dos enfoques se añaden las corrientes analíticas centradas en el estudio del hecho musical, es decir, de cómo los elementos detectados son percibidos por los oyentes. Esta diversidad de aproximaciones al análisis permite que en la actualidad exista un mayor número de herramientas, facilitando encontrar los recursos idóneos para hacer los análisis accesibles.

Para comunicar los conceptos analíticos a un público amplio los analistas pueden valerse de medios de comunicación, como la radio, la televisión o plataformas de Internet. Una alternativa a esta divulgación masiva es llevar el análisis a las salas de conciertos, ya sea a través de las notas al programa o mediante presentaciones y comentarios que acompañen a las obras. En esta última vertiente, cabe destacar la figura del intérprete-analista como comunicador, dejando de ser un mero intermediario y adquiriendo una función de mayor importancia en el hecho musical. Estos cambios en las relaciones entre público e intérpretes suponen, hasta cierto punto, una ruptura con algunos de los convencionalismos de las salas de conciertos, rompiendo con el aura elitista con que en ocasiones se percibe a la música clásica (Toelle y Sloboda, 2021).

Existen dos principales acercamientos a la divulgación del análisis. La primera, que no requiere de ningún tipo de conocimiento técnico, es la narración. Esta metodología es una solución obvia para obras programáticas. Para el resto, los intérpretes y/o analistas deberán adoptar un papel de co-creadores de la obra y encontrar una narración coherente, aunque no necesariamente se corresponda con la intención inicial del autor (Rothstein, 2002). La segunda aproximación a la divulgación del análisis es estructurar la información a proporcionar en sus aspectos más elementales, de modo que estas explicaciones puedan funcionar de manera autónoma sin necesidad de conocimientos previos (Agawu, 2009; Jarman, 2016).

Ayudar al público a comprender la música que van a escuchar mediante el análisis hace que, en muchas ocasiones, aumente su interés por esas obras y autores, fomentando que busquen de manera autónoma ampliar la información recibida (Pitts, 2005). Hacer el análisis musical accesible puede ayudar a que surjan analistas aficionados con trasfondos completamente distintos a los de los analistas formales (McClary, 2006). La proliferación de estos puntos de vista atípicos puede ofrecer nuevas perspectivas desde

las que afrontar el análisis musical y, de este modo, enriquecer la disciplina en su conjunto.

Al igual que en los resultados del análisis musical, ninguno de estos enfoques supone una verdad absoluta e incuestionable. Como se ha expuesto en el presente artículo, la idoneidad de cada uno puede variar en función del contexto en que se emplee: dependiendo del medio de transmisión utilizado, el papel que desempeñe la persona encargada de divulgar el análisis... Sin embargo, incluso si no se empleara la metodología óptima, el mero hecho de intentar transmitir el análisis y sus resultados al público ya supone una gran contribución hacia la accesibilidad de la música académica occidental.

Bibliografía

- » Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press.
- » Arango, C. y Roncallo-Dow, S. (2021). Música y filosofía (de la música): estado de la cuestión. Una revisión de problemas, discusiones y perspectivas. *El oído pensante*, 9(1), 153-180. <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/8022>
- » Bent, I. (1987). *Analysis*. Macmillan Press Music.
- » Cook, N. (1999a). ¿Qué nos dice el análisis musical? (M. Eguiazabal, trad.). *Quodlibet*, 13, 54-70. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/35946>
- » Cook, N. (1999b). El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer (I. García Adán, trad.). *Quodlibet*, 13, 90-105. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/35960>
- » Cook, N. (2009). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press.
- » De Benito, L. A. (Dir. y Pres.). (2010-presente). *Música y significado* [Programa de radio]. Radio Nacional de España: Radio Clásica.
- » Dobson, M. C. (2010). New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-attenders at Live Orchestral Concerts. *Journal of New Music Research*, 39(2), 111-124. Doi: <https://doi.org/10.1080/09298215.2010.489643>
- » Englander, R. (Dir.) y Bernstein, L. (Escritor y presentador). (1958-1972). *New York Philharmonic Young People's Concerts* [Programa de televisión]. CBS.
- » Fellone, U. (2022). El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado. *El oído pensante*, 10(1), 59-85. Recuperado de <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/11338>
- » Fineberg, J. (2006). *Classical Music, Why Bother?* Londres: Routledge.
- » Forte, A. y Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- » García Castilla, J. D. (2019). Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha. *El oído pensante*, 7(2), 135-154. Recuperado de <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7564>
- » Gil Fuentes, J. V. (2020). El concierto didáctico en educación secundaria a través del aprendizaje cooperativo. (tesis de doctorado). Universitat de València, Valencia, España. Recuperado de <https://roderic.uv.es/handle/10550/75794>
- » González, J. P. (2015). Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX. *El oído pensante*, 3(1), 29-42. Recuperado de <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7453>

- » Igoa, E. (2017). Armonía funcional: revisión y actualización del sistema. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 24, 187-224.
- » Jarman, F. (2016). Teaching Music Analysis to First-year Undergraduates with Radical Subject-specific Diversity. *El oído pensante*, 4(1), 218-236. Recuperado de <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7535>
- » Katz, A. T. (1972). *Challenge To Musical Tradition - A New Concept Of Tonality*. Katz Press.
- » Keller, H. (1982). Epilogue/Prologue: Criticism and Analysis. *Music Analysis*, 1(1), 9-31.
- » Lin, P-Y. (2008, Agosto). Challenges of Developing Audiences for Symphony Orchestras in Twenty-first Century. (tesis de maestría). University of Akron, Ohio, Estados Unidos. Recuperado de https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=akron1210950102
- » Llorens, A. (2021). El análisis de la interpretación y la interpretación del análisis. *Quodlibet*, 76, 26-30. Doi: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2021.76.1541>
- » McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- » McClary, S. (2006). The World According to Taruskin. *Music & Letters*, 87(3), 408-415. Doi: <https://doi.org/10.1093/ml/gcl001>
- » Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado de la música* (J. L. Turina, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Original publicado en 1956).
- » Mielonen, H. (2003). Attracting New Audiences: Attitudes and Experiences in Attending Classical Music Concert of Students in Their Twenties. (tesis de maestría). Sibelius-Akatemia, Helsinki, Finlandia. Recuperado de https://www.finna.fi/Record/uniarts_print.992815144206249?lng=en-gb
- » Molino, J. (1990). Musical Fact and the Semiology of Music (J. A. Underwood, trad.). *Music Analysis*, 9(2), 113-156.
- » O'Hara, W. (2021). Hans Keller and the Media of Analysis. En J. D. Jenkins (Ed.). *The Oxford Handbook of Public Music Theory*. New York: Oxford University Press.
- » Orquesta y Coro Nacionales de España. (Sin fecha). *Bienvenida 2.0*. Recuperado de <https://ocne.mcu.es/bienvenida-2.0> (05/12/2022).
- » Pitts, S. E. (2005). What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival. *Music & Letters*, 86(2), 257-269. Doi: <https://doi.org/10.1093/ml/gci035>
- » Pryer, A. (1996). Nattiez's 'Music and Discourse': Situating the Philosophy. *Music Analysis*, 15(1), 101-116.
- » Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator* (G. Elliott, trans.). Londres y Nueva York: Verso.

- » Rothstein, W. (2002). El análisis y la interpretación musical (J. C. Lores, trad.). *Quodlibet*, 24, 22-48. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/36529>
- » Salzer, F. (1995). *Audición estructural: coherencia tonal en la música* (P. Purroy, trad.). Barcelona: Editorial Labor.
- » Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- » Steinbrecher, B. (2021). Musical Nuances and the Aesthetic Experience of Popular Music Hooks: Theoretical Considerations and Analytical Approaches. *El oído pensante*, 9(1), 111-151. Recuperado de <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/8360>
- » Taruskin, R. (2009). The Musical Mystique: Defending Classical Music against Its Devotees. En *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (pp. 330-353). California: University of California Press.
- » Toelle, J. y Sloboda, J. A. (2021). The Audience as Artist? The Audience's Experience of Participatory Music. *Musicae Scientiae*, 25(1), 67-91. Doi: <https://doi.org/10.1177/10298649198448>
- » Tovey, D. F. (1949a). The Meaning of Music. En *The Main Stream of Music and Other Essays* (pp. 396-401). Oxford: Oxford University Press.
- » Tovey, D. F. (1949b). The Training of Musical Imagination. En *The Main Stream of Music and Other Essays* (pp. 375-395). Oxford: Oxford University Press.
- » Weber, W. (1997). Did people listen in the 18th century? *Early Music*, 25(4), 678-691.



Biografías / Biographies / Biografias

Samuel Fuentes Fernández

Graduado en Ingeniería Informática por la Universidad Autónoma de Madrid y en Enseñanzas Superiores de Música, especialidad interpretación, por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde cursó asimismo un máster en Nuevas Tecnologías de la Música Actual. Su doble formación le ha conducido a la especialización en recuperación de información musical (MIR), área en la que desarrolla en la actualidad sus estudios de doctorado. Su investigación se centra en el desarrollo de herramientas software para asistir a distintas actividades del ámbito de la música, con especial atención al análisis musical. Es miembro del Music Notation Community Group del World Wide Web Consortium.

Alicia Díaz de la Fuente

Compositora, Premio Nacional de Música de España 2022, doctora en filosofía y catedrática de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Tras cursar las carreras de Órgano y Composición en el RCSMM, amplió sus estudios de composición en la Universidad de Alcalá de Henares con José Luis de Delás. En París, realizó cursos de Composición e Informática Musical en el IRCAM. Su actividad docente se desarrolla como profesora de análisis y composición en distintos programas de grado, máster y doctorado, como el máster en Nuevas tecnologías de la Música Actual del RCSMM o el Programa de Doctorado en Música y su Ciencia y Tecnología de la Universidad Politécnica de Madrid.