PROFESORADO DE MÚSICA

|  |
| --- |
| **Análisis Musical II** |

**4to Año. Año:2017**

**PROFESOR : Chivel Arévalo, Julio César.**

**Fundamentación**

El análisis musical es una disciplina que ha experimentado una gran evolución en el siglo

XX hasta conformar un campo relativamente autónomo, dentro del cual conviven diversos

enfoques. Genéricamente, alude a la indagación, comprensión, explicación y/o interpretación

de una realidad determinada y, en el caso de la música, ésta puede materializarse de maneras

ambiguas y abstractas, en las que, a menudo, la estéril escisión entre contenido y forma se

torna absurda. En esa concepción, el contenido sería lo que está adentro, lo que se dice y la

forma el contorno, el continente. Uno previo y otra postrera. El debate, no por agotado, deja de

alimentar las definiciones acerca de la música. Pero, el hipotético contenido, lejos de

manifestarse como un recorte autónomo se convierte a menudo en un efecto de la acción de la

forma. Ante tamaños interrogantes, podemos distinguir dos grandes orientaciones que se

resumen en las preguntas 1) ¿Cómo es esto? y 2) Qué quiere decir esto? Estas opciones no

excluyen otras subsumidas en ellas: ¿Cómo funciona esto? ¿Qué me dice a mí esto? o

¿Cuántas interpretaciones podemos encontrar sobre esto?

Una obra musical puede ser entendida como una entidad en sí. Aquí la

búsqueda se orienta a establecer y explicar los rasgos formales que cimentan la obra, su

constitución interna y las funciones que cumplen en el entramado. Una música, tal la

concepción de Boris de Schloezer, es un todo cohesionado, una “totalidad globalizante”.

De ahí se desprende la necesidad de dar cuenta de esa cohesión que requiere de

procedimientos de segmentación, determinación de comportamientos que recurren y

varían mediante adiciones, sustracciones, sustituciones e intercambios.

El trabajo analítico reside en develar esa coherencia. Podría, ya que estamos, ensayarse una crítica a las taxonomías tradicionales que sirvieron durante años (o siglos) para explicar conceptos operatorios (el ritmo, la textura y la forma). Así, se ponían en entredicho tipologías fijas. Las más

recurrentes (monodía, monodía acompañada, homofonía) o las añejas indeterminaciones

entre género y forma cuyos orígenes no pueden prescindir del marco histórico y cultural

que los vio nacer. Se postulaba entonces la sustitución de aquellas taxonomías por

conceptos más generales y dinámicos que promovieran, en el trabajo analítico, la

determinación de configuraciones en tanto entidades reconocibles, sus condiciones

internas y su comportamiento en relación a las otras integradas en la composición. Se

intentaba proveer al estudiante, en el inicio de su carrera, de un vocabulario técnico

amoldable a los cambios de la materialidad y a sus potenciales reconsideraciones

futuras. Estos recursos acreditan la ventaja de su simplicidad. Pero esa simplicidad

puede convertirlos en nuevos esquemas. Afirmar que, texturalmente, una obra congrega

dos configuraciones y que una de ellas subordina a la otra, no nos ilustra más que sobre

el propio esquema, si no sabemos cómo y con qué sentido. Podría tratarse de música

tonal o modal de Mozart, Spinetta o Ricardo Arjona.

En la actualidad y en nuestro enfoque, la obra musical puede ser concebida como algo dinámico, que se va elaborando en el proceso de su existencia temporal que no culmina en su acaecer y

deviene en el tiempo de la escucha. Aquella no es ni puede ser aprehendida al margen

de su proceso histórico e incluye su recepción, su interpretación y su contexto.

Si se mantiene en un circuito de recepción y reelaboración, nunca finaliza

por completo. El trabajo analítico se centra en la revelación de su significado, que se

encuentra en permanente cambio y es la razón de su verdadera existencia. Allí recalan el

análisis de la recepción, las corrientes de tipo hermenéutico, los variados análisis de la

interpretación y derivaciones un tanto imprecisas de los estudios culturales. Estos

enfoques se han impuesto a partir de las tres últimas décadas del siglo XX y, como los

formales o funcionalistas que describimos antes, inciden en la tarea docente.

Combinados con una posible tercera alternativa circunscripta al acto mismo de la

percepción y que pone su acento en los mecanismos psicológicos (algunas teorías

cognitivas y los análisis de tipo fenomenológicos para los cuales la obra no existe sino

como un fenómeno perceptual) esta postura, si bien amplió inicialmente el horizonte del

análisis, derivó en poco tiempo en un relativismo muy lejano a sus posibles troncos

comunes con la dialéctica negativa de Adorno, Benjamin y sus amigos. La distinción

entre unos aspectos culturales (los que determinan el entorno histórico o social, las

condiciones de recepción y las derivas del discurso) y otros “objetuales”, sugieren que la

música y sus componentes formales serían, a priori, menos humanos que su significado.

La idea de que nada es sino lo que significa ocasionalmente – que fue refutada en parte

por sus mayores exponentes teóricos tal el caso de Umberto Eco en Los límites de la

interpretación en un texto en el cual discute con su propio pasado de Obra Abierta- le ha

brindado argumentación a varias generaciones para escudarse, en el momento del

análisis, detrás de frases del estilo ( “bueno eso depende del contexto” o “eso es de

acuerdo a lo que escucha cada uno”) desplazando la cuestión a una zona imprecisa. Son

silogismos que pueden servir para acometer el escrutinio de una Zamba que se

acompaña con tres acordes o de la Secuenza para Soprano Sola de Luciano Berio. Este

enfoque se ha expresado en otros ámbitos.

El siglo XX, tramo histórico en el que el análisis en general y el análisis de la música en

particular adquieren rango de disciplina autónoma, está signado por esa dos tendencias

analíticas: las “formalistas” y las “contextuales.” El debate entre unas y otras es inacabado, si

se atiende a que, con frecuencia, los docentes apelamos a recursos y marcos teóricos difusos,

como dos ríos que se juntan y se indeterminan. El texto y el contexto no siempre demarcan

surcos reconocibles. Ambas rechazan el positivismo y el tecnicismo educativo y se acusan

mutuamente de abrevar de sus orígenes.

Es así que, siguiendo a Nagore, las corrientes de los 80, para escapar del formalismo,

debieron recurrir a factores externos a la música: el significado, la expresión, la interpretación,

el contexto cultural. La difuminación del análisis musical desde esa perspectiva ha sido

extraordinaria. Hemos sido deliberadamente esquemáticos en su enunciación, pero podríamos

abundar en subcategorías y tendencias que provienen de vertientes neopositivistas, de las

teorías cognitivas, la sociología y la historia, que convergen en la negación de la auto

referencialidad de la música y llevaron al musicólogo Leo Treitler a afirmar que "si no

aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla

a un símbolo y hacerla transparente para el significado (extramusical) cuya explicación se

convertirá en el último propósito del estudio musical; es decir, corremos el riesgo de que

desaparezca como objeto estético una vez que haya cubierto su papel de significación.

Las primeras aproximaciones al análisis musical suelen resultar áridas. La apropiación

paulatina del vocabulario técnico y una mayor apertura a diferentes géneros, estilos y formatos,

son aprendizajes decisivos. El análisis deviene, inevitablemente, en una contrapartida de orden

verbal, instancia en la que aquello que se percibe debe ser puesto en palabras. Escuchar una

melodía sencilla requiere menos esfuerzo que intentar explicarla. En este punto el término

producción se concilia con el de análisis. La mayoría de los potenciales músicos puede, si la

suerte acompaña, intervenir en la factura de una obra. Por lo tanto, lo que Treitler denomina

“estatus autónomo provisional de la obra musical”, esto es, el reconocimiento de las

condiciones formales internas de la propia música, es un paso ineludible que puede apoyarse

en la experiencia de jóvenes que tocan más de lo que leen. Es una praxis- la de reconocer

aquellas condiciones en el cuerpo de una composición- que no inhabilita otros recorridos,

previos o posteriores, de orden semántico, psicológico, histórico o cultural. Partimos de la

presunción de que cualquier tarea analítica debería contemplar tales coordenadas. Advertir

cuáles son los materiales que el autor utilizó o que son ofrecidos para su transformación,

reconocer flujos, repeticiones, irrupciones, intercambios, identificar segmentos, vínculos, zonas

estables y alteraciones, dar cuenta, por ejemplo, de cómo operan una línea melódica de ritmo

verbal sobre un acompañamiento regular, o de cómo los mismos entornos son capaces de

generar un efecto inverso.

Borges opinó que el significado muchas veces es posterior a la poesía. Que se adquiere a partir de la propia forma. La compatibilización de lo contextual con lo formal se devela entendiendo la vitalidad de ambas esferas.

Finalmente, la música es el objeto de estudio de esta asignatura. Pensamos la música

al interior de las disciplinas del arte y a éste como una de las entidades ontológicas capaces

de promover elaboraciones simbólicas, aquellas que no se limitan a reflejar el mundo sino a

recrearlo, en la medida en que algo simbólico es otra cosa que lo que representa pero

simultáneamente se nos impone como real.

La secuenciación de unidades temáticas parte de lo general (el arte, su poética, su ambigüedad) y desgrana en otras subsiguientes y contenidas en ella: operaciones, procedimientos, materiales; los conceptos de tiempo y espacio como paso previo para la comprensión de la textura, el ritmo y la forma; las condiciones subjetivas de la percepción, el análisis y la interpretación; los estereotipos compositivos y receptivos; los principios elementales de una ubicación temporo espacial e histórica en los que se abordan, desde una perspectiva que pretende considerar la realidad latinoamericana y el mundo contemporáneo.

**Objetivos**

Que los alumnos revisen sus propios imaginarios sobre el arte y la música.

Que se aproximen a la producción a través de la organización elemental de los materiales.

Que se introduzcan en el estudio de los rasgos culturales y estéticos característicos del mundo

contemporáneo.

Que consideren las características de la escucha profesional a partir de un estudio contextualizado de la percepción.

**Programa**

**Unidad I**

Breve repaso por contenidos previos: intervalos, funciones armónicas, idea de frase, periodo, cadencia, clímax melódico, planos y dinámicas, ámbitos registrales, timbre, textura. Red métrica: niveles. Selección de pulso y unidades de compás.

**Unidad II**

Introducción al Análisis de acuerdo al debate de conceptos de diversos autores: Grela, Budón, Nagore, Aharonián.

Análisis paramétrico, estadístico, articulatorio, comparativo, funcional y de interrelaciones en diversas músicas: popular, académica, etnográfica, de fusión.

**Unidad III**

Hacia el Siglo XXI: Imaginarios sobre el arte. Arte y música. Poética y ficción.

Materiales. Sonido, silencio y ruido. De la materia a la idea. Operaciones, procedimientos.

Condiciones de la organización formal elemental de la sustracción, adición, sustitución,

intercambio. Proximidades y tensiones de las figuras retóricas con la música. Configuraciones, relaciones. Figura/ fondo.

Conceptos operatorios: organización espacial, temporal, témporo-espacial, formal. Categorías

tradicionales y alternativas. El pasado y el presente en el arte.

Percepción y música.

Cultura y subjetividad. Oír, escuchar.

El afán clasificatorio y lo inconmensurable.

**Bibliografía:**

Schönberg, Arnold. Tratado de Armonía. REAL MÚSICA, MADRID, 1974.

Hindemith, Paul. Adiestramiento Elemental para Músicos. RICORDI, BS AS, 1964.

Aguilar, María del Carmen. Método para leer y escribir música (4 tomos). RICORDI, BS AS, 1978.

Grela, Dante. Análisis Musical: una propuesta metodológica. Apuntes ISM, UNL, 2000.

Nagore, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. MÚSICAS AL SUR, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA. 2004.

Schafer, Murray. Hacia una educación Sonora. PEDAGOGÍAS MUSICALES ABIERTAS, BS AS, 1994.

Schafer, Murray. El nuevo paisaje sonoro. RICORDI, BS AS, 1969.

Locatelli de Pergamo, Ana María: La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas. RICORDI, BS AS, 1980

Zoila Gómez García; Victoria Eli Rodríguez. Música latinoamericana y caribeña. PUEBLO Y EDUCACIÓN, CUBA, 1995.

**Régimen de cursado:**

Alumnos con 80% de asistencia, trabajos prácticos presentados y aprobados, exámenes parciales aprobados: PROMOCIÓN DIRECTA.

Alumnos con menos de 80% de asistencia o prácticos desaprobados o entregas fuera de término: REGULARES. Rinden con coloquio final el programa completo.

LIBRES: alumnos que no cursan. Tendrán que asistir a por lo menos dos consultas anuales a convenir con el profesor, se entregará un trabajo práctico 15 días antes de la mesa final, el que tendrá que estar aprobado para tener derecho a rendir.