

2014

Introducción a la producción y el análisis musical

Asignatura correspondiente al ciclo de formación básica. – Integra los planes de estudio de todas las carreras del Departamento de Música.

Código de la materia: **11 A** (Prof. / Lic. en Música, orientación **Música Popular**); **61 A** (Prof./ Lic. en Música, orientación **Piano** y orientación **Guitarra**); **71 A** (Prof./ Lic. en Música orientación **Dirección Coral** y orientación **Composición**); **81 A** (Prof./ Lic. en Música orientación **Dirección Orquestal**); **91 A** (Prof./ Lic. en Música, orientación **Educación Musical**)

Régimen: ANUAL

Promoción: DIRECTA / LIBRE

Carga horaria: 3 hs. semanales

Equipo docente

Titular: Dr. Daniel Belinche
Adjuntos: Prof. Marina Buffagni
Prof. Verónica Benassi
Prof. Julio Schinca
Prof. Emiliano Seminara
Prof. Matías Perrone (En la Tecnicatura de Música Popular))

Jefes de Trabajos Prácticos: Prof. Matilde Alvides
Prof. Ernesto Jáuregui

Ayudantes Diplomados: Prof. Esteban Conde
Lic. Ramiro Mansilla Pons
Prof. Facundo Codino
Prof. Ezequiel Villanueva
Prof. Guillermo Maza

Ayudantes Alumnos: María José Palacios
Gladys Sarabia
Renata Bisocoli

Adscriptos: María Alejandra Fuentes
Virginia Luz Galván
Matías Santecchia
Agustina Reynoso
Paula Montenegro
Manuela Pita
Anabella Altamirano

Fundamentación

Introducción a la Producción y el Análisis Musical es una materia común a todas las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes. Su nomenclatura incluye términos generales y debatibles pero que, sin dudas, mejoran la denominación que designaba a las disciplinas de este tipo hasta hace poco tiempo: *Apreciación Musical*. Bajo ese estigma (apreciar, ponerle precio) se apiñaban un conjunto de prácticas de improbable congruencia. Este problema dio lugar a una investigación que llevamos a cabo a comienzos de la década pasada cuyo resultado más tangible fue un libro. El nombre del mismo no es más afortunado: *Apuntes sobre apreciación musical*¹. Algunas de las propuestas que figuran en ese texto pueden resultar útiles todavía, pero sus restricciones resultan evidentes. Esos primeros bosquejos se basan en invalorable conversaciones con Luis Rubio entre 1983 y 1990.

El enfoque original no ha cambiado. Bascula entre la historia, las teorías del arte y la crítica, entendiendo que ésta es parte indisoluble de la comprensión de la música. Estas categorías se deben articular con producciones adecuadas a las posibilidades técnicas y expresivas de los estudiantes.

Se trata de un aporte potencial que no reduce su implicancia al campo teórico. Las clases cuentan con una matrícula aproximada de 800 alumnos por año, lo cual constituye una oportunidad y un reto.

El nivel introductorio:

Una introducción es siempre anticipatoria. Etimológicamente, refiere a la acción de entrar, conducir algo o alguien al interior de un lugar. El concepto puede utilizarse para nominar a la preparación que se consume para llegar a un determinado fin. Introducción también es el preámbulo de una publicación. En el ámbito de la música es la parte inicial de una pieza. En la mayoría de los casos es más breve y discurre, lógicamente, antes del desarrollo de la obra. En pedagogía, la introducción atañe a ambos sentidos: la de incorporar algo nuevo y la de resumir, otorgar herramientas y exponer de manera clara contenidos que serán desplegados en otra escala en los siguientes niveles.

Supone, además, una atención delicada sobre las posibilidades técnicas y teóricas de los estudiantes, e implica la consideración del manejo, la amplitud y la versatilidad de la escritura y la lectura, particularmente si se trata de transferir las percepciones de imágenes sonoras al lenguaje verbal. La capacidad de comprender la música y desentrañar sus laberintos incluye también aquella creada por los propios alumnos. Se estimula así un acercamiento a categorías analíticas complejas. El objeto del análisis puede centrarse en los procesos y los resultados de concertaciones grupales en acto y de la confrontación de éstos con las soluciones que autores y ejecutantes que han marcado caminos escogieron ante planteos semejantes.

El criterio de secuenciación arranca en un punto que no es fijo, detenido en el acaecer de la temporalidad lineal. Es un acontecer que, de algún modo, se va corriendo de acuerdo a quienes son sus demarcadores. Los futuros músicos. Los que viene de todos lados, en el más amplio sentido del concepto. Ese punto ancla en el corazón de la metáfora. Afirma Umberto Eco que, "cuanto más original haya sido la invención metafórica, tanto más el recorrido de su generación habrá violado cualquier costumbre retórica anterior"². Contamos para ello con una atmósfera cultural muy favorable. Esos casi adolescentes, tantas veces subestimados y etiquetados, utilizan la imagen (sonora, visual, audiovisual) con una soltura y un desprejuicio que nuestras generaciones no habían conquistado aún. No son indiferentes ante esas imágenes. Ni literales. Volvemos a Eco. "Para interpretar metafóricamente un enunciado el destinatario debe reconocer su absurdidad: si se lo entendiera en sentido literal, tendríamos un caso de anomalía semántica (*la rosa se desvanece*) una auto contradicción (*la bestia humana*)

¹ Daniel Belinche, María Elena Larrégle: *Apuntes sobre apreciación musical*, Buenos Aires, EDULP, 2006 (Segunda edición corregida disponible en versión digital 2010)

² Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992 pág.160.

o una violación de la norma pragmática y por tanto una aserción falsa (*este hombre es un animal*)³.

Las operaciones retóricas, las posibilidades de mostrar y ocultar deliberadamente y en simultáneo, se tornan todavía más opacas en el devenir musical. La música es, en cierto modo, un *lenguaje mudo*.⁴ El diseño de unidades didácticas cuyas consignas promueven concertaciones en las que los estudiantes tienen que cantar y ejecutar instrumentos, o el reconocimiento de disposiciones formales que podríamos denominar *primarias* (la configuración de dos planos superpuestos que se articulen como figura y fondo, o segmentos sucesivos que alternen las nociones de permanencia y cambio, identidad y diferencia) esboza problemas de arduo tratamiento: de qué modo afrontar la diversidad y las esperables limitaciones técnicas de estudiantes recién ingresados en una asignatura que se dedica a otra cosa, es decir, que no enseña ni pretende enseñar a cantar o a tocar. Esta situación demanda estrategias específicas. Y todo ello sin resignar las intenciones poéticas

El carácter introductorio no debiera confundirse con una tarea fundacional. Los jóvenes que dan sus primeros pasos con la música siempre saben algo. Cantan o se acompañan de "oído", frecuentan géneros y, un grupo considerable, acredita formación profesional previa. Por lo tanto, los programas de estudio pueden aprovechar estos conocimientos asistemáticos o intuitivos en su potencialidad y sus límites. Aquí no hay tarea irrelevante o pequeña. Más bien, el reconocimiento de las aptitudes técnicas y la apropiación de los conceptos y procedimientos básicos son esenciales a la factibilidad de análisis durante el proceso.

Otra propiedad de una asignatura introductoria es su devenir temporal y los diversos tiempos para su evaluación. Algunas investigaciones sugieren que, partiendo de disímiles trayectos, los ingresantes tienden a lograr resultados equivalentes cuando media el esfuerzo constante y el compromiso con el estudio.

Ante tal panorama, la peor tentación para el docente es la de enseñarlo todo. El campo abierto que abre el entusiasmo temprano y el manejo rudimentario de cuestiones básicas del lenguaje musical de los alumnos pueden estimular un grado de seducción alto y riesgoso. Por lo tanto, en este nivel curricular, la austeridad es casi la razón que permite resultados modestos pero encadenados. Junto al tratamiento de los contenidos que se organizan secuencialmente en los programas, se van conformando hábitos que facilitan la superación de problemas, la comprensión paulatina de textos cada vez más complejos, la capacidad para agrupar en un análisis de cualquier tipo elementos semejantes y distinguir lo que irrumpe o presenta una idea nueva. Y pocas veces es tan necesario el vínculo con otros colegas del mismo nivel curricular. La Universidad pública pierde gran parte de su matrícula durante el primer año.

Producción:

La palabra 'producción' hace referencia a la acción de generar al objeto producido, y al modo en que se llevó a cabo ese proceso. El verbo *producir* se asocia con las nociones de engendrar, originar, fabricar, elaborar. En economía, la producción define la creación y el procesamiento de bienes y mercancías determinados por los lazos de producción que los individuos establecen en el contexto laboral. Por medio de esas relaciones, el trabajo individual se convierte en un componente del trabajo social.

Karl Marx caracterizó la producción como un proceso que parte de un material y, en el contacto con el trabajo humano, presupone una transformación que le agrega valor. El modo en que se lleva a cabo esta transformación no es determinado por el objeto o la magnitud de aquello que se produce. El término varía de acuerdo a su sentido histórico y el arte no es una excepción. El pasaje de la producción individual de obra única al concepto de producción en cadena o de producciones colectivas y reproducibles en serie, fue acompañado por tratamientos teóricos que van del marxismo ortodoxo a la teoría crítica pasando por casi la totalidad de las corrientes y los campos disciplinares de las Ciencias Sociales.

Las discrepancias entre la producción esclavista (donde la fuerza de trabajo no es propiedad del trabajador) la feudal (en general agrícola) y la capitalista (en la cual el trabajador

³ Umberto Eco: *Ibidem*, pág. 161

⁴ Es una idea tomada de Jacques Rancière.

vende su fuerza de trabajo a cambio de un salario) marcaron el derrotero del arte y de la música. Toda obra es resultado del tratamiento de un material a partir del manejo de herramientas, la aplicación de ideas y de conocimiento. La incorporación de este enunciado al vocabulario pedagógico registra lo que constituyó un cambio radical en el modo de concebir la labor docente. A través de la intervención de los alumnos en la elaboración de sus propios productos y de la participación activa en su realización y su análisis, comienza a desmoronarse el antiguo esquema de las clases expositivas, en el que el papel de la subjetividad y de la actividad de los estudiantes en la formación de nuevos conocimientos y conceptos era irrelevante.

La producción no implica necesariamente una novedad, la invención de un ente sin pasado. El arte problematiza las certezas y los tiempos lineales. Las producciones del arte contemporáneo tensionan entre la provocación y la restitución de asuntos y tratamientos formales que se reciclan, se vivifican o fallecen. Si la oposición entre un arte social y un arte formal resulta anacrónica (Colombres sostiene que la esencia de un arte popular consiste en generar las condiciones para la liberación de sus formas)⁵ la entronización de lo disruptivo y la constante experimentación formal abjuró, en cierto espíritu vanguardista, de lo narrativo y, en el caso de la música, de lo tonal, por considerarlo subordinado a un encuadramiento reaccionario. Se trata, en nuestra opinión, de una posición reduccionista y que, como sostiene Russo "restringe el concepto a algo atinente a la literatura (...) cuando en verdad hace a una función de alcance antropológico y universal"⁶. No hacemos un alegato en favor del arte clásico. Pero prescindir de las obras tonales bajo el único objetivo de la originalidad, de la exploración, por ejemplo, de los umbrales perceptivos, hace que ciertos trabajos vocales que recorren este camino - el de cantar en registros extremos- suenen en voces de alumnos principiantes sin el equilibrio adecuado.

Análisis:

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?

1. Una obra musical puede ser entendida como una entidad en sí. Nagore⁷ habla de "artefacto" o "texto" términos a los que por el momento no recurriremos. En esa línea se inscriben ciertas atribuciones del formalismo e incluso el estructuralismo. 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"⁸. 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. En esta tendencia se agrupan, con matices, diversos tipos de análisis formales y funcionales (el

⁵ Adolfo Colombres: *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1987.

⁶ Eduardo A. Russo: *Diccionario de cine*, Buenos Aires, PAIDOS, 1998

⁷ María Nagore: "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica" en *Música al Sur*, Madrid, Universidad Complutense, 2004.

⁸ Boris de Schloezer, Marina Scriabine: *Problemas de la música moderna*, Madrid, Editorial Seix Barral, 1960.

de Schenker), la teoría de conjuntos, las más amplias y contradictorias versiones del estructuralismo armónico funcional y aquel que suponga condiciones a priori, incluido el primer esbozo de análisis semiológico. El "significado" procedería de la coherencia interna de los componentes. El trabajo analítico reside en develar esa coherencia. En nuestra propuesta, aunque un poco ajada, ensayábamos 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.

2. En el segundo grupo 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. El significado derivaría, según Ingarden, de la materialización histórica de su devenir, que la ⁹"construye". 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 recalcan 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 *Secuencia para Soprano Sola* de Luciano Berio. Este enfoque se ha expresado en otros ámbitos. En pedagogía, dio lugar a que existan casi tantas propuestas y modelos escolares como alumnos, a partir de la hipótesis de que el Estado reproduce mecánicamente condiciones de explotación similares a las relaciones

⁹ Ingarden, Roman, 1989 - *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* (presentación y traducción del alemán por Dujka Smoje), Paris: Bourgeois.

de producción entre obreros y capitalistas y que la Escuela y el Sistema Educativo en general representan ejemplos paradigmáticos de tal formulación.

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 abreviar 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"¹⁰ (Treitler 1999: 376).

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, incluso partiendo de esquemas cuestionables o "modelos" a los que el relativismo extremo calificó de dogmáticos. Hoy suena tan necio deslegitimar el recorte perceptual, el momento perceptual de una obra y la inminencia de su entidad analítica, como desconocer que, desde su concepción hasta su percepción e interpretación, ésta se sumerge en un devenir dialéctico que la va transformando. Pero, al menos en nuestra experiencia, pocas preguntas, ante la música, resultan tan paralizantes (pensemos en una Partita de Bach o una canción de Alberto Muñoz) como *¿Qué quiere decir?* 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 entendiéndolo a 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. En el arte, las características del símbolo son

Leo Treitler; "The Historiography of Music: Issues of Past and Present". en *Rethinking Music* (eds. Nicholas Cook & Mark Everist), Oxford University Press, , 1999 pp. 356-377

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Música
Introducción a la producción y el análisis musical

aplicables a la metáfora si decimos una cosa pero queremos dar a entender otra. La aplicación metafórica cambia el sentido por sustitución creando un nuevo sentido que se despliega en el universo ficcional.

La secuenciación de unidades temáticas parte, lo hemos señalado, 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. Esa consideración ya no sólo situacional o periférica. No se conforma con ser reconocida y registrada. Es el ámbito en el que pensamos la música. Una posibilidad futura de inversión de las matrices analíticas y fácticas. Desde esas matrices se elaboran fenomenológicamente (en sus planos individual y colectivo los lazos entre imaginación y memoria, recuerdo, percepción y anticipación) algunas condiciones de realización de la música en el pasado y en el presente, (y del pasado en el presente) sin confinarse a un género o a un estilo único. Se pretende que los estudiantes debatan las categorías de tradición, innovación e identidad. Desde esas premisas son trabajadas unas pocas constantes reconocibles en la música clásica, las vanguardias y la música popular. El programa (que se organiza en cuatro unidades) es apenas el punto de partida para esta tarea.

PROGRAMA

Unidad I:

Objetivos:

Introducción a la producción y el análisis musicales

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

Que se aproximen a la producción metafórica 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.

Contenidos

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 música: sustracción, adición, sustitución, intercambio. Proximidades y tensiones de las figuras retóricas con la música. Configuraciones, relaciones. Agrupamiento, separación. Figura/ fondo.

Conceptos operatorios: organización espacial, temporal, témporo-espacial, formal. Categorías tradicionales y alternativas. Introducción al análisis. Entre el formalismo y la hermenéutica.

Historia lineal y supervivencias. El pasado y el presente en el arte.

Percepción y música. Cultura y subjetividad. Oír, escuchar. El afán clasificatorio y lo inconmensurable.

Bibliografía obligatoria:

Programa Vigente para el Ciclo Lectivo 2014

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Música
Introducción a la producción y el análisis musical

- BELINCHE, D. y LARRÉGLE, M.: *Apuntes sobre Apreciación Musical*, EDULP, La Plata, 2006. Capítulos 1 a 4.
- BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, EDULP, La Plata, 2011. Capítulo 1. (Segunda Edición, 2013).
- BORGES J. L.: *Arte Poética Seis conferencias*. Crítica. Barcelona (2001). Capítulo 2.
- CIAFARDO, M.: *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual*. Mayo de 2008. Disponible en www.lenguajevisual1b.com.ar y www.fba.unlp.edu.ar/apreciacionmusical
- HOBSBAWM, E.: *Historia del Siglo XX* Crítica, Bs. As., 1999. Prólogo.
- JIMÉNEZ, J.: *Imágenes del hombre*, Tecnos. Madrid, 1986. Capítulo 3.

Bibliografía complementaria:

- BENJAMIN, Walter: (1942) "Sobre el concepto de historia" en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Música
Introducción a la producción y el análisis musical

Unidad II:

Objetivos:

Que los alumnos comprendan en un grado de mayor complejidad la sintaxis musical en marcos históricos y culturales generales.

Que se aproximen al análisis musical en sus diferentes estadios y que produzcan textos básicos en consecuencia.

Contenidos:

Espacio en la obra. Altura, profundidad, longitud, densidad. Textura: relaciones de subordinación (figura-fondo), complementariedad y texturas complejas. Melodía modal, tonal y contorno melódico en la música contemporánea.

Tiempo: ritmo. Relaciones. El tiempo que mide sucesos y el que los produce. Tiempos. Repetición y cambio. Prosa vocal, danza, abstracción tonal: pulso, metro, división, compás. Tempo y subjetividad. Multipolaridad rítmica. Ritmos dentro del ritmo.

Forma: relaciones. Principios de construcción: Identidad, semejanza, diferencia, oposición. Formas verbales, corporales, narrativas y puras. Armonía tonal. Abandono de las formas narrativas. Criterios de unidad y segmentación. Diferencia entre forma y estructura. Formas dentro de formas.

Aspectos primarios del análisis musical: percepción inicial, descomposición analítica, reconstrucción simbólica. Corrientes analíticas: determinismo y relativismo. El giro cultural. Gestualidad poética, parte, detalles. Problemas epistemológicos del análisis en la música actual. De la escucha a la palabra. Recursos para la escritura analítica. El empleo de los nuevos soportes en la escritura.

Bibliografía obligatoria:

- BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, EDULP, La Plata, 2006. Capítulos 5 a 7.
- BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, EDULP, La Plata, 2011. Capítulo 1. (Segunda Edición, 2013).
- BELINCHE, D.: *Sobre el pasado y el presente en el arte*, en revista Interamericana de Educación, OEI, N° 53, Abril de 2010 en www.rieoei.org/deloslectores/3568belinche.pdf.
- CIAFARDO M., BELINCHE D.: *El espacio y el arte: apuntes de cátedra*. La Plata, 2013. Disponible en http://fba.unlp.edu.ar/introduccionyel analisis/?page_id=91
- KOZAK, C.: "El tiempo y el arte", en *Sobre el tiempo* Guido Indij (comp.), Buenos Aires, La marca, 2008.
- PIGLIA, R.: *Tesis sobre el cuento en Formas Breves*. Temas Grupo Editor SRL. Bs. As., 1999.

Bibliografía complementaria:

- KÜHN, C.: (1989) *Tratado de la forma musical*, Ed. Labor. Barcelona. 1992.
- MONJEAU, F.: *La invención musical*, Paidós, Buenos Aires, 2004. Capítulo 2 (Forma).
- LAREAU J.: *Análisis del estilo musical*. Cap 5. El Ritmo.
- GALENDE, E.: *Historia y repetición* Paidós. Bs. As., 1993. Capítulo 5.
- ETKIN, M. (trad.): *György Ligeti* en *Arte y opinión*, Colección Breviarios Facultad de Bellas Artes La Plata, 2006

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Música
Introducción a la producción y el análisis musical

Unidad III

Objetivos:

Que los alumnos interpreten con criterios autónomos sus propias producciones y las confronten con otras, considerando un nivel inicial de complejidad.

Que los alumnos realicen una obra musical a partir de aspectos culturalmente cercanos y evitando los estereotipos.

Que analicen críticamente su propia producción.

Contenidos:

Interpretación: dimensiones paralelas y entrecruzamientos. Interpretación en música. Producción de sentido. Recursos instrumentales: tempo, dinámica, articulación. Énfasis/ambigüedad. Géneros y estilos en el presente.

Cosmovisiones: medioevo, modernidad, contemporaneidad, presente. La sociedad cristiana, la sociedad burguesa, el siglo XX, el siglo XXI. La colonización en América. Imperialismos, cultura, centro y periferia.

Criterios básicos para la producción: punto de partida y operaciones en la música. Tensión entre lo pensado y lo materializado. De la materialidad a la idea. Austeridad, claridad, economía de recursos, fluidez.

Criterios básicos para la realización: técnicas de estudio y ensayo. Roles en el trabajo grupal. Precisión, coordinación, ajuste, interpretación.

Concentración y exposición en público.

Bibliografía obligatoria:

- ACHA, J., COLOMBRES A. Y ESCOBAR T.: *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 2004. Prólogo.
- AHARONIÁN, C.: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" en *Instituto Villa Lobos da Uni Rio* Río de Janeiro, 1993.
- BELINCHE D.: "América, la tierra donde sopla el viento" en *La puerta, publicación de arte y diseño N° 4*, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, La Plata, 2010.
- BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, EDULP, La Plata, 2006. Capítulos 8 y 9.
- BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. Capítulo 3.
- COLOMBRES, A.: *Sobre la cultura y el arte popular*, México, Ediciones del sol, 1987. Prólogo y capítulo 1.
- ECO, U.: *Los límites de la interpretación* Lumen. Barcelona, 1992. Prólogo.
- GONZALES, H., ARGUMEDO, A. Y OTROS: *Crisis de las Ciencias Sociales en la Argentina en crisis Prometeo*, 2005. Capítulo 4 (Ponencia A. Argumedo).
- HOBSBAWM, E.: *Historia del Siglo XX* Bs. As, Crítica, 1999. Capítulo 2.
- SONTAG, S.: (1964) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996. Capítulos 1 y 2.

Bibliografía complementaria:

- ARGUMEDO, A.: *Los silencios y las voces en América Latina*, Editorial del pensamiento nacional, Buenos Aires, 2004.
- ACOSTA, CARPENTIER y otros: *Musicología en Latinoamérica* Arte y Literatura. La Habana, 1985. Selección de capítulos.
- BELINCHE, D.: "El tango como metáfora de la ilusión perdida" en *Revista BOA N° 10* U.N.L.P. La Plata, 1992.
- HORKHEIMER Mark y ADORNO Theodor: (1944) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sur, 1971.
- FEINMANN, J. P.: *La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Planeta, 2008.
- FISCHERMAN, D.: *Efecto Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Bs. As Paidós, 2004.
- FISCHERMAN, D.: *Escrito sobre música*, Paidós, Buenos Aires 2005.
- ZUBIETA, A.: *La Mirada del arte desde la literatura*. Dirección de publicaciones y posgrado. Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P. Colección La Mirada, 2009.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Música
Introducción a la producción y el análisis musical

Unidad IV

Objetivos:

Que los alumnos frecuenten la escucha y el análisis de obras actuales y del pasado reciente desde la perspectiva de la actualidad del presente.

Contenidos:

Arte clásico, vanguardias, música popular, industria cultural, música de masas. Entre la tradición, la innovación y la identidad. Las máquinas.

Posmodernidad. Narcisismo extremo y soledad. Las "Nuevas tecnologías". Temporalidad y espacialidad en el circuito interconectado. Estereotipos culturales y musicales. Estereotipos analíticos y textuales. Los medios de comunicación y la música. La música en el lenguaje audiovisual.

Argentina: modelos de estado y proyectos culturales. Civilización y barbarie. Crisis y tensiones frente a la hegemonía cultural. Un panorama de la música actual. ¿Cambio de época?

Bibliografía obligatoria

CIAFARDO, M.: BELINCHE, D. *El bueno y el malo. Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis*. En revista internacional de arte y diseño *La Puerta*, año 3 número 3, Facultad de Bellas Artes UNLP, La Plata, 2008.

BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, EDULP, La Plata, 2011. Capítulo 4. (Segunda Edición, 2013).

BENASSI, V., BELINCHE, D.: "Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie". En *CLANG*, N° 4. En prensa. La Plata. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, 2014.

FISCHERMAN, D.: *La Música del Siglo XX* Bs. As., PAIDOS, 1998

Bibliografía complementaria

PUJOL, Sergio: *Cien años de música argentina*. Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires, Biblos, 2012.

CASSULLO, N.: *El debate modernidad post - modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

DÍAZ, E.: *Posmodernidad*, Bs. As., Biblos. 1999.

CONDICIONES DE APROBACIÓN

Para la Promoción Directa

- 80 % de asistencia a las clases
- 100 % de los trabajos prácticos aprobados
- 100 % de los exámenes parciales (coloquios individuales o pruebas escritas) aprobados con un mínimo de 6 (seis) puntos.
- Aprobación de un trabajo final grupal con carácter de muestra pública con un mínimo de 6 (seis) puntos.

Para el Régimen Libre

- Análisis de tres registros grabados – seleccionados y proporcionados por el alumno – de obras representativas de distintos géneros y estilos, en base a los contenidos señalados en el programa.
- Análisis de un registro grabado in situ, seleccionado por la cátedra.
- Exposición y discusión de los libros *Apuntes sobre apreciación musical* y *Arte, poética y Educación*.
- Exposición y discusión de por lo menos otros dos libros completos de los indicados en la bibliografía.
- Exposición y discusión de tres artículos de los indicados en la bibliografía.

Programa Vigente para el Ciclo Lectivo 2014

BIBLIOGRAFÍA PARA EL EXÁMEN LIBRE

1. LIBROS

- ACHA, J., COLOMBRES A. Y ESCOBAR T.: *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004. Prólogo.
- ARGUMEDO, A.: *Los silencios y las voces en América Latina*, Buenos Aires, Editorial del pensamiento nacional, 2004.
- BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006.
- BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. (Segunda Edición, 2013).
- BORGES J. L.: *Arte Poética Seis conferencias*. Barcelona, Crítica. (2001)
- CASSULLO N.: *El debate modernidad post - modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
- COLOMBRES, A.: *Sobre la cultura y el arte popular*, México, Ediciones del sol, 1987.
- CHATEAU, J.: *Las fuentes del imaginario. I España*, Fondo de Cultura Económica (1972). 1976.
- DÍAZ, E.: *Posmodernidad* Bs. As., Biblos. 1999.
- ECO, U.: *Los límites de la interpretación* Barcelona, Lumen. 1992.
- FISCHERMAN, D.: *Efecto Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Bs. As., Paidós, 2004.
- FISCHERMAN, D.: *Escrito sobre música*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- FISCHERMAN, D.: *La Música del Siglo XX* Bs. As., Paidós, 1998.
- GALENDE, E.: *Historia y repetición* Bs. As., Paidós, 1993.
- GONZALES, H., ARGUMEDO, A. Y OTROS: *Crisis de las Ciencias Sociales en la Argentina en crisis*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- HOBSBAWM, E.: *Historia del Siglo XX* Bs. As., Crítica, 1999.
- HORKHEIMER Mark y ADORNO Theodor: (1944) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sur, 1971.
- JIMÉNEZ, J.: *Imágenes del hombre*, Madrid, Tecnos, 1986.
- KÜHN, C.: (1989) *Tratado de la forma musical* Barcelona, Ed. Labor, 1992
- PIGLIA, R.: *Formas Breves*. Bs. As., Temas Grupo Editor SRL. 1999.

2. Artículos

- ACOSTA, CARPENTIER y otros: *Musicología en Latinoamérica* Arte y Literatura. La Habana, 1985. Selección de capítulos.
- AHARONIÁN, C.: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" en *Instituto Villa Lobos da Uni Rio* Río de Janeiro, 1993.
- BELINCHE D.: "América, la tierra donde sopla el viento" en *La puerta, publicación de arte y diseño* N° 4, La Plata, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, , 2010.
- BELINCHE, D.: "El tango como metáfora de la ilusión perdida" en *Revista BOA N° 10*, U.N.L.P. La Plata, 1992
- BELINCHE, D.: *Sobre El pasado y el presente en el arte*, en revista Interamericana de Educación, OEI, N° 53, Abril de 2010 en www.rieoei.org/deloslectores/3568belinche.pdf.
- CIAFARDO, M.: *Cuáles son nuestras sirenas* en revista Interamericana de Educación, OEI, N° 52, Marzo de 2010 en www.rieoei.org/deloslectores/3568ciafardo.pdf.
- CIAFARDO, M., BELINCHE, D.: *El bueno y el malo. Los estereotipos: un problema de la educación artística*. En revista *La Puerta – Publicación Internacional de Arte y Diseño*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Año 3 N° 3. Junio de 2008, pp. 17-28.
- CIAFARDO M., BELINCHE D.: *Problemas de espacio: apuntes de cátedra*. La Plata, 2013. Disponible en http://fba.unlp.edu.ar/introduccionyelanalisis/?page_id=91
- ETKIN, M. (trad.): *György Ligeti* en Arte y opinión, Colección Breviarios Facultad de Bellas Artes La Plata, 2006.