

**Resúmenes de la XI Conferencia Anual de la AAM,  
realizada en Córdoba, co-organizada con la UNC.**

**Agosto, 1997**

**A Propósito De Música y Filosofía. Notas sobre un título de Juan Carlos Paz.**

**David Vera**

La cuestión es la «y» entre música y filosofía. La comunicación ensaya (en 2.800 palabras) asociaciones y entrecruzamientos de vocabularios usados habitualmente para descripción de obras musicales y filosóficas, explora homonimias, analogías, consonancias, disonancias, y tras diversas digresiones o cadencias da cuenta de un ámbito donde aquellas obras, aparte de competir entre sí, compiten con otras y, para no faltar a Quevedo, con todas las demás.

**Un fundamento kantiano de la teoría schenkeriana.**

**Pablo Fessel**

En una interpretación kantiana de las nociones vinculadas a la temporalidad musical, el rechazo schenkeriano al concepto tradicional de la modulación se concibe como derivado de las premisas de organicidad de la obra musical y del fundamento tonal de dicha organicidad. De las mismas premisas derivan la noción de los niveles estructurales y de la *Ursatz* como la estructura más económica que permite representar simultáneamente la identidad tonal última de la obra musical, junto con los procesos modulatorios superficiales. La métrica, por su parte, entendida como una determinación del tiempo musical, brinda un fundamento independiente a la hipótesis relativa al carácter arrítmico de la estructura fundamental, así como a la necesidad de diferenciar niveles estructurales de abstracción creciente.

**¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?**

**Leonardo J. Waisman**

El trabajo examina las nociones de "obra" y "autor" en su aplicación a la música colonial latinoamericana. Basándose en el concepto de "texto" como alternativa a "obra", tal como ha sido desarrollado por la crítica literaria de los últimos decenios (resumida en un artículo de Roland Barthes), se critica el enfoque usual de esta música, a la que se suele evaluar con criterios derivados de la tradición estética europea moderna. La consideración de este repertorio en términos de "textos" (campos metodológicos sin límites físicos) permitirá dejar de lado los complejos de inferioridad que inevitablemente aparecen cuando queremos aplicar los criterios de "obra" a las producciones locales, más allá de algunas piezas excepcionales. Sugerirá la inconveniencia de aislar un villancico o un motete del corpus musical dentro del cual funcionó. Alentará a considerar las diversas variantes con las cuales esa composición se puede haber ejecutado a lo largo de su historia, sin privilegiar una "versión original y auténtica". Impulsará a examinar los documentos musicales como partes de

múltiples discursos, en lugar de tratar de evaluarlos según criterios pocas veces pertinentes. Alejará también la obsesión por la impronta personal del autor. La "función autor" es un concepto propuesto por Michel Foucault para señalar ese nexo con un originador que señala un modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos dentro de nuestra sociedad. Luego de caracterizar brevemente el *modus operandi* de este atributo, se examina su rol en la recepción del referido repertorio, destacando su aplicabilidad aún en el caso de obras anónimas y su relación con el mercado cultural.

### **Alegres, pero no tanto: Los seises en el espacio discursivo de la catedral de La Plata (siglo 18)**

**Bernardo Illari**

Este trabajo explora la noción de "espacio discursivo" de la catedral de La Plata (luego Chuquisaca, hoy Sucre, Bolivia) como sitio de encuentro de tres tipos de fuentes: poemas musicalizados. datos de su ejecución (incluyendo la organización interna de su música) y decisiones administrativas del cabildo catedralicio. Las canciones representan los seises (niños de coro) como alegres, puros y por lo tanto automáticamente veraces; estas nociones se refuerzan por su inscripción en la ejecución de dos maneras: mediante música modelada a propósito, y por el que sean los seises quienes se representen a sí mismos. Los registros administrativos exponen una visión modélica y normativa de los seises, completamente distinta. Prescriben no sólo sus funciones profesionales, sino también su comportamiento dentro y fuera de la iglesia y tratan de controlarlos a toda hora, de un modo que hoy consideramos opresivo. La primera representación, simpática y atractiva, se ve brutalmente negada por la segunda. Ambas fueron gestadas desde fuera -los seises están muy lejos de poder siquiera hacer escuchar sus voces en el espacio discursivo en consideración-. Son además parte constitutiva de la cultura colonial dominante, y participan de su segregación étnica e injusta distribución del poder.

### **Las "intuiciones del oyente" en perspectiva: algunas notas sobre el rol de la teorías en la percepción y cognición de música tonal.**

**Alejandro Martínez (UNLP -CONICET)**

Este trabajo toma por objeto la teoría cognitiva de la música tonal presentada por Lerdahl y Jackendoff en 1983 y examina su concepto de "intuiciones del oyente". En especial, se analiza su idea de que la competencia musical tonal es producida principalmente por la exposición a piezas musicales tonales. Puesto que su teoría asume muchos supuestos sobre la estructura musical que provienen de la teoría schenkeriana (e.g.. la noción de niveles estructurales. la concepción jerárquica de la estructura de alturas, la noción de prolongación). se realiza asimismo una comparación con los escritos de Schenker sobre la manera en que éste planteó el problema de la audición musical. Finalmente se esbozan algunas consideraciones acerca del rol que la teorías desempeñan en la estructuración de la experiencia musical.

## **La sonata K. 331 de W. Mozart: un análisis.**

### **Edgardo Rodríguez**

El objetivo de este trabajo es el de proponer una solución al problema de la variación en la música tonal planteado por, entre otros, Lidov (1973 y 1975), Meyer (1973), Lerdahl & Jackendoff (1983). El marco epistemológico general de la investigación es el de la psicología cognitiva de la música tonal tal como está formulado en Sloboda (1985), Dowling & Harwood (1986), Lerdahl (1987), Krumhansi (1990). En particular se siguen los lineamientos de la teoría de Lerdahl & Jackendoff (1983). La tesis de Lidov es la siguiente: dados dos materiales musicales no idénticos, pierde sentido el análisis de las variaciones de uno con respecto del otro, si no, se *acotan y explicitan* sus *infinitas posibilidades transformacionales*, puesto que: cualquier material puede derivarse de no importa cual otro realizando la cantidad sucesiva de operaciones de variación necesarias.

La investigación postula que si bien es lógicamente posible obtener un material a partir de cualquier otro, aplicando la cantidad necesaria de operaciones de variación, se debe admitir, no obstante, que los oyentes perciben relaciones de variación entre los materiales en unos casos y en otros no. Ningún oyente considerará, por ejemplo, a la *Apasionata* de Beethoven como una variación más o menos lejana de cualquier sonata, la K. 331 por ejemplo, de Mozart. Una teoría cognitiva de la variación en la música tonal debería poder responder este tipo de preguntas:

- i) En qué condiciones un oyente percibe relaciones de variación (RV) entre materiales musicales?
- ii) El establecimiento o no de RV tiene un límite perceptual exacto?
- iii) Cuáles son las operaciones de variación (OV) asociadas a la percepción de RV?

Este trabajo pretende comenzar a responder estas preguntas a través del análisis de la *Sonata K. 331* de W. Mozart según el modelo de la reducción temporal [*time-span reduction*] de Lerdahl & Jackendoff (1983).

## **De la diversidad del presente a la narración del pasado. Disenso y consenso en las prácticas musicales wi^ci.**

### **Miguel A. García**

En la actualidad, entre los grupos wi^ci asentados en el centro de la provincia de Formosa se observa una superposición de prácticas musicales disímiles, tanto propias como ajenas. que se relacionan con cuestiones ideacionales. rituales y de poder. Diversos procesos de adopción, resemantización, jerarquización y enmascaramiento, acompañado los distintos momentos de fricción con las instituciones de la sociedad global, confluyen en esa pluralidad de prácticas. Una forma de interpretar esta situación es recurrir al pasado e intentar delinear un modelo hipotético que sugiera el proceso de incorporación de esas expresiones. En esta oportunidad se procura dilucidar solamente una parte de la cuestión. Dado que las expresiones musicales propias forman parte de la escena actual, se presenta un relato que sugiere un mapeo de las prácticas musicales, y su imbricación con otros aspectos socio culturales, en un momento ideal anterior al contacto intenso con la sociedad

blanca. También se expresa que dicho relato está sujeto a los posicionamientos políticos, religiosos, cognoscitivos y de otros tipos, tanto de los actores sociales como del investigador.

### **La mirada indiscreta: la etnomusicología argentina a través de la narrativa de sus principales actores.**

**Irma Ruiz**

Este trabajo se inspira en el de Edward Bruner, “La etnografía como narrativa” (1986), y toma como hilo conductor su idea de que «el modo en que describimos cualquier segmento de la secuencia pasado, presente y futuro, está relacionado con nuestra concepción del todo». A partir de la consideración de la narrativa como una categoría epistemológica, se traza un perfil de las narrativas de cinco etnomusicólogos argentinos, selección basada en la continuidad de la tarea efectiva de investigación.

El objetivo fue el mismo de Bruner -con las adecuaciones del caso-: asumir un punto de vista reflexivo acerca de la producción etnomusicológica. Cada caso se ilustra con citas de las fuentes estimadas representativas a los fines propuestos.

### **De uno y del otro lado del mar. La variación como recurso compositivo en la música para danzas gallegas en Buenos Aires.**

**Norberto Pablo Cirio**

Se aborda el proceso de creación musical postulando la existencia de un conjunto de recursos compositivos específicos en cada cultura, recursos que, en otro orden, son los que modelan y definen las características mismas de cada universo sonoro. A través de ejemplos seleccionados de música para danzas gallegas (tanto de Galicia como de Buenos Aires), se analiza uno de estos recursos compositivos, el de la variación melódica rítmica y formal, recurso esencial en el *modus operandi* de los gaiteros compositores.

### **Intérpretes en la encrucijada musical.**

**Fabián M. Pínnola**

Los objetos y procesos artísticos, como casi cualquier otro de la cultura, pueden ser, si decidimos observarlos en cuanto signos, portadores y creadores de sentidos múltiples, móviles y mutables; por consiguiente, considerando un objeto como signo, su carga significativa precisará de alguien que «entre en fase» con dicha significación, que atribuya, construya o resignifique o, incluso, que «decodifique», que «descubra» los sentidos presentes u ocultos, como se consideraba históricamente.

El término “intérprete”, de significado bastante consensuado en otras disciplinas, en música puede prestarse a cierta confusión respecto de «ejecutante». lexema de tradición ya sedimentada. En este trabajo usaremos el término “interpretante” como diferente de “intérprete”, designando el último, efectivamente, al «ejecutante» (tradicional) y el primero al sujeto puesto en situación de significar un objeto. De todas maneras, como veremos, ambos términos pueden entrar en relación.

Del mismo modo, “interpretación” remite a actividad de «interpretante», y “reactualización” o “puesta en acto» o, aún, «ejecución», a la de «intérprete».

### **Ejecución y Audición de la Textura Musical. Un estudio de algunas representaciones internas de acuerdo a la perspectiva de audición.**

**Favio Shifres (UNLP)**

Este trabajo reporta resultados de un estudio que tiene por fin indagar la incidencia de las acciones que el ejecutante lleva a cabo en orden a jerarquizar los componentes de la textura musical en la representación interna del auditor (relación figura-fondo). Se estudiaron dos fragmentos, que representan tipos texturales diferentes, como casos, y se ejecutaron en dos versiones según fue la intención del ejecutante de jerarquizar el plano principal o de no realizar jerarquía de planos alguna. 195 sujetos escucharon dos veces cada fragmento con la consigna de cantar la línea melódica principal simultáneamente a la grabación durante la segunda repetición. Los datos se analizaron mediante un sistema de registro y almacenamiento de datos observacionales de índole abierta. Se clasificaron las respuestas de acuerdo a siete categorías enunciadas y ajustadas para cada caso.

Se pudieron categorizar respuestas que aíslan la figura, que la muestran integrada en mayor o menor medida al fondo y que no dan cuenta de la misma. Los resultados obtenidos, que muestran un alto grado de analogía con las pruebas anteriores, permiten confirmar que las acciones del ejecutante inciden en la representación interna de acuerdo a particularidades de cada textura. Sin embargo es posible advertir que tales representaciones dependerían también de la naturaleza de la exposición del sujeto al fenómeno musical (*perspectiva de audición*).

### **La música en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX. César Franchisena: Alejándose del serialismo.**

**Carmen Aguilar, Héctor Rubio (UNC)**

El principio superador de lo serial, en Franchisena, surge a partir de que en el Trío para violín, fagot y piano preparado no existe un orden de alturas definidas. La serie basada en la interválica no puede operar ni en el orden de los valores, ni de las intensidades, ni de los timbres. Este trabajo trata de demostrar que esta obra se inserta en la idiosincrasia latinoamericana más que en la problemática serial europea.

### **La Música en Córdoba en la segunda mitad del S XX. Oscar Bazán, su ciclo de *Canciones Chinas* y el serialismo.**

**Myriam Kitroser, Héctor Rubio (UNC)**

La recepción del serialismo por el compositor cordobés Oscar Bazán, nunca fue ortodoxa; las obras compuestas entre los años 1960 y 63, muestran la voluntad del mismo de manejar esta técnica con mayor libertad que lo convencional. Podemos citar como ejemplo la compaginación de distintos enfoques compositivos, como el serialismo y la aleatoriedad, en una misma obra. Al cabo de numerosas experiencias, Bazán se siente limitado por el rigor que el serialismo le impone y emprende la búsqueda por otros caminos; el ciclo

de *Las Canciones Chinas* son el primer ejemplo de esa ruptura. Nuestro trabajo consiste en demostrar, a través del análisis, cómo Bazán utilizando los mismos elementos del serialismo no estructura la obra en función de ellos, sino mediante otros recursos que a su vez configuran la sintaxis de la misma.

### **Antecedentes sobre las prácticas músico doctrinarias en las misiones de Chiloé en la primera mitad del siglo XVII: la presencia del obispo Oré y los misioneros músicos de la provincia jesuita del Paraguay.** **Víctor Rondón (Santiago de Chile)**

En este trabajo el autor aporta, desde la musicología histórica, antecedentes relevantes de fuentes bibliográficas que hasta el momento no han sido consideradas en la configuración del tema.

Revisa los aportes anteriores, y luego transcribe, describe e interpreta dos fuentes que iluminan el proceso de formación temprana de la religiosidad popular chilota provenientes de la época en que las misiones jesuitas de Chiloé formaban parte de la Provincia del Paraguay (1607-1625). La primera es el *Símbolo católico indiano* (Lima: 1589) de fray Jerónimo de Oré, que recoge las prescripciones músico doctrinarias emanadas del Tercer Concilio Límense (1582-83). La pertinencia de esta fuente se basa en que Oré, de origen peruano, en su cargo de obispo de La Imperial (1622-1630) visitó Chiloé durante un año junto a los misioneros jesuitas, consiguiendo luego para su gestión importantes adelantos administrativos. La segunda es la carta de la primera pareja de misioneros jesuitas a su provincial que da cuenta de su labor en las islas durante el período 1608-1609 y de los métodos doctrinarios, con concurrencia de prácticas musicales, que encontraron en ellas y los aplicados por ellos posteriormente.

Además aporta datos desconocidos de la labor músico doctrinal en Chiloé de dos misioneros provenientes de la provincia jesuita franco-belga: el padre Francisco Van der Bergen y Luis Berger, enviados allí por la jerarquía jesuita paraguaya.

Se concluye que la concurrencia de todos estos aspectos y actores en la encrucijada espacio-temporal señalada, constituyen la base para el posterior desarrollo de las manifestaciones religiosas tradicionales de Chiloé que perduran hasta nuestros días.

### **La triste y desventurada historia de Javier Espinosa, organero indígena** **Marisa Restiffo (UNC)**

En 1783, el entonces cura de Tarata (Departamento de Cochabamba, actual Bolivia), encargó a Francisco Peñalosa, vicario de la Provincia de Moxos, que le construyera un órgano para su nueva iglesia. La historia de la construcción, transporte, y armado del instrumento (que llevó más de 7 años) provee numerosas ocasiones de conocer detalles acerca de la situación social de los organeros indígenas y de los conflictos entre el clero y los funcionarios civiles.

## **La modernidad en el arte según la «Teoría Estética» de Adorno. Héctor E. Rubio**

El tiempo ha llegado de comenzar a realizar el balance de la influencia de Adorno en las cuestiones musicales, sobre todo, con respecto a la situación de la música contemporánea. Sigue impresionando la intransigencia de sus posiciones, en especial la de la inadecuación de toda praxis en relación con la teoría y la del fatal aislamiento de todo creador auténtico enfrentado a la normatividad y la colectivización. La dificultad principal de la nueva música está en su resistencia a ofrecer una imagen conciliadora con el mundo. Parte de esta dificultad estaría dada en el siglo XX, en el que el acceso al goce artístico resultaría obstaculizado. La crítica de esta noción por parte de Adorno revela que, o se trata de una confusión burda con el placer sensual, lo que aleja al espectador de la obra de arte, o se produce en el fenómeno estético una modificación de aquel, que tiene cada vez menos cabida cuanto mayor es la complejidad del producto artístico. La verdad del arte reside en su autonomía; pretender poseerlo implica fetichizarlo.

El rasgo que caracteriza lo moderno es la disonancia, pero ésta pierde con el tiempo su aguijón. El estímulo ha de ser renovado y por ello adquiere la novedad un carácter irresistible. Pero esto no lo consigue, sin desarrollar al mismo tiempo una negatividad, la de sacrificar toda tradición. Por otro lado, lo nuevo, cuya presencia viene anunciada por un estremecimiento distinto, surge de la dialéctica de la obra misma, no es una categoría subjetiva. No puede darse sino como explosión, lleva necesariamente a la experimentación. La situación diferente es que hoy parecen no poder preverse los resultados reales de ese experimentar. El panserialismo, por un lado, y la aleatoriedad, por el otro, parecen conducir, paradójicamente, a la misma situación de indeterminación. Los dos momentos de la experimentación, que son la exploración y la cristalización en tipos, provocarían el prematuro envejecimiento del nuevo arte. Ello resultaría del exclusivo énfasis en los medios, a costa de los objetivos estéticos.

## **La recontextualización histórica de la obra musical. Gabriel Oscar Blanco**

En este trabajo se plantea la cuestión de si las prácticas de recontextualización de la obra musical, por medio de las cuales se trata de restituírle su apariencia sensible original, o la que debió haber tenido según las intenciones de su autor, constituyen una condición necesaria para preservar su identidad artística y la integridad de su valor estético. A ella se responde negativamente, argumentando, por una parte, que esas prácticas, para lograr su cometido, deberían conducir a una recuperación completa de la situación de creación original, que incluye no sólo al autor, la obra y los oyentes, sino también la totalidad de las series de condiciones de las que fueron el resultado o la consecuencia, de modo tal que cualquier decisión con respecto al momento en que habría que considerar terminado el proceso de recontextualización, implica más una interrupción que una verdadera conclusión; y, por otra, que la posibilidad de que la obra musical se presente

bajo apariencias sensibles diversas según las épocas y los contextos culturales por ejemplo, que sea ejecutada en instrumentos diferentes de aquellos para los que fue destinada por el compositor, forma parte de la situación de creación original misma, en la que la condición de objeto de la obra, y su independencia y distanciamiento, tanto con respecto al autor como con respecto al oyente, dando lugar a una variedad de modos de presentación suyos.