

Presentación

. . . lo primero a preguntar acerca de la teoría en cada período histórico es sobre qué elementos los teóricos consideraron necesario especular. . . La teoría, como la estética, tiene que ser entendida históricamente, ya que la teoría de una época refleja sus problemas musicales, ellos mismos relacionados con los problemas de la música contemporánea tal como éstos fueron concebidos en su tiempo.¹

Desde ya, no son sólo los elementos musicales sino también la misma perspectiva con la que se los enfoca los que caracterizan la teoría en cada uno de esos períodos históricos. Estas han sido tan disímiles en su larga tradición como para dar lugar, en el planteo fundacional de Dahlhaus, a una referencia a los paradigmas científicos de Kuhn, y a la pregunta por la coherencia misma de la teoría como disciplina.² En los años y en el marco en el que escribe Kerman (una presentación panorámica y crítica de las diferentes orientaciones de la musicología norteamericana), se aprecia todavía la actualidad del hiato entre la perspectiva universalista de la teoría, relativamente indiferente hacia la contextualización de su objeto, y un enfoque particularista de la historia de la música, insuficientemente crítico de sus herramientas analíticas.

Esa contraposición, particularmente realzada en el ámbito académico angloparlante, no hizo más que desdibujarse desde entonces, incluso en aquél.³ La teoría de la música incorporó una perspectiva historicista que se revela en diversos aspectos.

1. Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 60. Mi traducción. "... the first thing to ask about theory in any historical period is what musical elements theorists felt it necessary to speculate about. ... Theory, like aesthetics, has to be understood historically, for the theory of an era reflects its musical concerns, themselves bound up with the problems of contemporary music as they were then conceived".

2. Véase C. Dahlhaus, "Was heißt «Geschichte der Musiktheorie»?", en *Gesammelte Schriften. Vol. 2. Allgemeine Theorie der Musik*, ed. Hermann Danuser (Laaber: Laaber, 2001), 344-375. El ensayo se publicó originalmente entre los estudios inaugurales de la monumental *Geschichte der Musiktheorie*, editada por Frieder Zaminer, Thomas Ertelt y Heinz von Loesch como proyecto del Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984-2006.

3. Véase por ejemplo, el enfoque de Alastair Williams en su *Constructing Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2001).

Uno de ellos es una ampliación del espectro temporal de su objeto, con la incorporación de músicas previas y posteriores a la tonalidad, y la diferenciación entre las diversas manifestaciones históricas de esta última. El historicismo de la teoría se expresa también en el estudio de su propia historia como disciplina, en el interés dirigido hacia sus diferentes tradiciones conceptuales. Otra manifestación, no menos importante, es una reflexión meta-teórica más aguzada respecto de las mediaciones históricas y estéticas que intervienen en la formulación de los problemas que se plantea, tanto como en las respuestas que produce.⁴

Los artículos que integran este dossier ensayan justamente esa articulación: indagan en aspectos, nociones o problemas de la teoría de la música en contextos históricos precisos, y con atención a los supuestos estéticos a partir de los cuales se los examina.

La producción teórica de Boris Asafyev fue recepcionada fuera de Rusia en forma tardía,⁵ y con un particular interés en el marco de dos problemáticas: las relacionadas con la semiótica y la retórica de la música, como en el libro de Raymond Monelle por una parte,⁶ y los estudios relacionados con el concepto de energía, por otra.⁷ El artículo de Martín Baña, “Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva. Boris Asafyev y los avatares de la producción musicológica en la Unión Soviética”, no sólo introduce, quizás por primera vez, esta elaboración conceptual en castellano, sino que lo hace en el marco de una contextualización histórica que la relaciona con el papel de Asafyev en el campo musical ruso entre la Revolución y la consolidación del estalinismo, así como con las discusiones estéticas que tuvieron lugar en la escena musical y artística de la Unión Soviética en esos años. Las preocupaciones teóricas de Asafyev, sostiene Baña, no pueden

4. Véase Thomas Christensen, “Music Theory and Its Histories”, en *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch y David W. Bernstein (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 9-39; e “Introduction”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 1-23.

5. Véase el artículo de Malcolm Brown, “The Soviet Russian Concepts of «Intonazia» and «Musical Imagery»”, *The Musical Quarterly*, 60/4 (1974): 557-567, como una de las primeras aproximaciones a los conceptos de Asafyev en el ámbito angloparlante; así como la traducción del primero de sus libros más significativos desde el punto de vista teórico al alemán, por esos mismos años: Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozeß*, trad. Ernst Kuhn, ed. Dieter Lehmann y Eberhard Lippold. Berlín: Verlag Neue Musik, 1976.

6. Véase Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood, 1992.

7. Véase Hermann Danuser, “«Energie» als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew”, en *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, ed. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper y Laure Spaltenstein, vol. 2 (Schliengen: Argus, 2014), 17-40.

disociarse de sus reflexiones sobre el problema de la modernización de una sociedad periférica como la rusa y el lugar de la *intelligentsia* en ese desarrollo.

Joseph Kerman, entre otros autores, relacionó el refinamiento de la conceptualización sobre la tonalidad, desde los escritos de Heinrich Schenker y Arnold Schönberg en adelante, con los desarrollos musicales contemporáneos que la pusieron en cuestión.⁸ Mi trabajo, “La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas”, —versión revisada de la conferencia dictada en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología, realizadas en La Plata en agosto de 2018— toma como punto de partida esa relación entre la conceptualización sobre la textura (abordada en este caso como una construcción diacrónica y por lo tanto polifónica) y los desarrollos históricos que la hicieron posible. Específicamente, las diferentes formas que asumió el descentramiento y concreción del espacio inmanente de la música como producto de la desnaturalización de la tonalidad hacia comienzos del siglo XX. El concepto de textura se originó a partir de una crisis en la representación de las formas de escritura musical (una representación predominantemente tipológica) y terminó por quedar asociado a la crítica de la abstracción y la jerarquía consiguiente de los atributos musicales más susceptibles a la racionalización: la altura y el ritmo. El artículo revisa el papel de la textura, junto con el de la tonalidad, como sustrato teórico de las principales representaciones teleológicas de la historia de la música de concierto occidental, y propone complejizar la circularidad hermenéutica que Dahlhaus identifica entre los supuestos estéticos de la historiografía musical, y la propia historicidad de los primeros,⁹ incorporando los conceptos teóricos a esa misma dialéctica.

Un tipo análogo de *correspondencia*, entendido de acuerdo con Dahlhaus como correlato lógico de la mera contemporaneidad,¹⁰ puede leerse en la reflexión de David Magnus, en su artículo “*Latencia aural. Consideraciones en torno a la interacción entre imagen y sonido en la notación musical icónica*”. Se trata acá del impacto de los desarrollos de la música de concierto del siglo XX sobre la concepción de la naturaleza de los dispositivos simbólicos tradicionalmente responsables de su representación visual.

8. Escribe Kerman: “... la articulación completa de la teoría de la tonalidad se produjo sólo en la época en que los principios subyacentes a la música tonal parecían estar siendo atacados”. Kerman, *Contemplating Music*, 69: “... the full articulation of tonal theory occurred only at the time when the principles underlying tonal music seemed to be under attack”.

9. Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, trad. Nélica Machain (Barcelona: Gedisa, 1997), 29-44.

10. *Ibid.*, 172-75.

La notación musical no atravesó inmune esos desarrollos, sino que sufrió lo que el autor caracteriza como una pérdida de universalidad en cuanto sistema de comunicación. Surgen así dispositivos nuevos, para los que Magnus propone el concepto de notación musical icónica, caracterizada por la carencia de univocidad en la significación de elementos como el punto, la línea o el color, así como por modos de espacialización de acciones que no siguen ya el ordenamiento convencional de la lectura alfabética. El artículo confronta esta noción en obras como *Changing the System*, de Christian Wolff; *Pièces de Chair II Nr. VIII* y *Sette Fogli – Una collezione occulta*, de Sylvano Bussotti; y *Décisions* de Roman Haubenstock-Ramati. La naturaleza híbrida de estas formas de notación reclama una perspectiva que vincule nuevas teorías de la escritura con teorías de la imagen. Para eso Magnus retoma enfoques que entienden la primera como una técnica cultural independiente de la representación oral, así como otros que desplazan el énfasis del concepto de imagen al de iconicidad. A partir de esos elementos se perfila la noción de latencia aural, como concepto vinculado a una nueva forma de relación de los intérpretes con el texto musical, entendido todavía como instrucción performática, así como a una redefinición de su distinción categorial respecto del acto compositivo.

Otra tensión de los supuestos que articularon hasta hace algunos años la teoría de la música, se plantea a partir del ensayo de Álvaro Oviedo, “Gesto, sonido, sensación”: no sólo a raíz de la discusión que propone a propósito de la noción de gesto con la teoría tópica y las perspectivas narratológicas relacionadas con la significación musical, sino, con un alcance aún mayor, por la crítica a la abstracción del tiempo, el movimiento y la energía por parte del análisis musical. “En vez de pensar la música en términos de significación, de forma y fuera del tiempo, prestar atención al gesto, oír el cuerpo, hace remontar a la superficie las dimensiones cinética, energética y procesual de la música”, escribe Oviedo. La oposición no se plantea en clave ontológica sino como expresión de un proceso histórico, relacionado con el desarrollo de la notación musical a partir del neuma y la plica medievales, así como con la isorritmia e isotropía rítmica del *Ars Nova*. La centralidad que le otorga Oviedo al concepto de sensación reinstala el cuerpo del músico (compositor, intérprete u oyente indistintamente) y redefine el concepto de gesto bajo una perspectiva ligada también al afecto. Pero estas reflexiones no se producen con prescindencia de sus correlatos musicales. Oviedo despliega su argumentación alrededor de estos conceptos con referencia a obras como *Játékok*, *Hommage à R. Sch.*, y *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, así como a *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, *temA*, *Pression* y *La vendedora de fósforos* de Helmut Lachenmann.

Los artículos de este dossier pueden ser leídos como expresiones de una posición refractaria a una cierta clausura disciplinaria, de una apertura frente a una perspectiva constreñida a un ideal de especificidad metodológica y de univocidad de sentido; una posición menos preocupada por los problemas de la delimitación entre los diferentes enfoques dentro de la musicología que por el enriquecimiento derivado de sus entrecruzamientos, intra e interdisciplinarios.

Pablo Fessel