

XIV Conferencia Anual de Asociación Argentina de Musicología

Hegemonía y marginalidad

San Juan, UNSJ, 10 al 13 de agosto de 2000

Resúmenes de trabajos presentados

Comunicación musical en la composición contemporánea de San Juan

Graciela Musri y Graciela Porras

Este informe da cuenta de un proyecto de investigación musicológica desarrollado en 1999, financiado por la Universidad Nacional de San Juan. El propósito de la investigación fue comprender los significados emergentes de la comunicación musical en la música artística contemporánea local y su relación con expresiones plásticas y literarias. Se ejecutó en dos etapas. La primera fue historiográfica: relevó y documentó la producción musical vinculada al medio académico. Se estudió a los compositores que actúan en el medio y sus condiciones de producción. Se apeló a la información oral para realizar historias de vida. Se recolectó partituras y grabaciones, para realizar catálogos individuales y constituir un Archivo Musical que se actualiza permanentemente y que hasta el momento cuenta con documentación de doce compositores. La segunda etapa fue etnográfica; describió e interpretó el proceso de comunicación musical en la producción local, desde su producción a su recepción socializada. Se focalizó la interacción entre los compositores, ejecutantes y oyentes involucrados en los eventos musicales. Para eso se realizó la etnografía de conciertos, considerados espacios privilegiados de indagación de los comportamientos musicales de los músicos y público presentes. Se emplearon técnicas de relevamiento de datos -observación participante, entrevistas al público- y técnicas de registro sonoro, fílmico y fotográfico de los conciertos. Los resultados de la investigación se transfirieron al medio a través de conciertos organizados como estrategia comunicacional, y se difundieron por los medios masivos mediante entrevistas y emisión de las grabaciones obtenidas de los conciertos en vivo. Se atendió a la formación de recursos humanos, iniciando a estudiantes de música en la investigación musicológica.

La Ópera de Cámara de Mendoza

Ana María Olivencia de Lacourt

El objetivo principal de este proyecto es conocer y difundir un aspecto de la actividad musical en Mendoza en la década del 60 vinculada con el canto lírico. Se intenta además rescatar y preservar la documentación relacionada con la Ópera de Cámara de Mendoza; precisar el entorno socio-cultural en que se produjo su nacimiento y desarrollo; analizar su trayectoria y la de sus integrantes; determinar el período en que llevó a cabo su actividad, la cantidad de espectáculos ofrecidos y el repertorio abordado como así también relevar la repercusión que alcanzó en el medio.

El serialismo integral en P. Boulez y K. Stockhausen

Edgardo José Rodríguez

Este trabajo presenta algunas ideas en torno de los tópicos relacionados con el serialismo en general y con el serialismo total o integral en particular. Las obras sobre las cuales se basan estas reflexiones son *Estructura 1A* para dos pianos de Pierre Boulez y *Kreuzspiel* para oboe, clarinete bajo y piano de Karlheinz Stockhausen.

Estas dos obras son citadas frecuentemente como las primeras en este estilo en la literatura referida a la música del siglo veinte en general, pero también en la literatura referida específicamente a estos dos compositores.

En ambas fuentes, junto con la cita y contextualización de las obras se realiza la descripción y explicación del procedimiento o procedimientos seriales. Es allí donde se explicitan las series de alturas, duraciones, timbres e intensidades y las relaciones estructurales entre los distintos parámetros seriados y entre éstos y el diseño formal.

El objetivo de este trabajo es demostrar el débil carácter descriptivo y explicativo de esas aproximaciones tradicionales a las obras seriales (representadas en dos obras clásicas). Nos proponemos introducir la idea de que el componente estructural más importante en estas obras es la textura, que resulta completamente independiente de los arreglos seriales.

El trabajo tiene la siguiente estructura: en primer lugar realizaremos una descripción analítica lo más breve posible de cada una de las obras junto con una sintética ubicación contextual de éstas y de la idea del serialismo integral. Luego revisaremos críticamente algunos de los supuestos tradicionales más importantes de estas obras, lo que nos conducirá finalmente, a la exposición de nuestras ideas en torno de la visión analítica tradicional y la textura.

Estudio Estilístico de Siete Obras de Graciela Paraskevaídis

Patricia Rabbiosi y Hernán Vázquez

Este trabajo de investigación surgió luego de realizar estudios en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario.

Graciela Paraskevaídis es compositora, musicóloga, docente, nació en Buenos Aires, Argentina, en 1940. Desde 1975 lleva a cabo trabajos ensayísticos en el ámbito de la música latinoamericana del S. XX, varios de ellos publicados en revistas especializadas. Desde 1975 está radicada en Montevideo, Uruguay, país del que es ciudadana legal.

La elección de ésta compositora se basa principalmente en el interés que nos despertó la audición de sus obras, ya que en éstas encontramos características muy propias que reúnen elementos también utilizados por otros compositores latinoamericanos y no tan vistos en obras de autores más estudiados institucionalmente (al margen de que en el medio institucional conocido por nosotros son muy escasos los estudios sobre compositores latinoamericanos y/o argentinos).

Más allá de las características de sus obras tuvo peso en la elección la condición de "compositora y latinoamericana" consciente de esta situación y que se refleja en los temas que inspiran su trabajo. Nos referimos a las realidades socioculturales vividas en estas latitudes.

La metodología de trabajo no contempla la aplicación de ninguna de las teorías analíticas utilizadas normalmente. Nuestra intención es encontrar en las obras lo que las

obras proponen más allá de lo que podríamos encontrar al aplicar una metodología preestablecida.

En esta oportunidad se presentará el resumen del análisis de la obra *suono sogno* y los conceptos elaborados en relación a las obras estudiadas y las posibles proyecciones de los mismos.

La política de la inmediatez en la estructuración del tiempo, la acción y las prácticas musicales

Miguel A. García

Se sugiere que una estrategia de vida, basada en la resolución de las situaciones en la coyuntura misma sin necesidad de contar con un plan previo para la acción, se plasma en la manera en que los aborígenes *wichí* miden y organizan el tiempo y en la forma en que estructuran un tipo de canto que realizan en contexto ritual. En función de desarrollar esta hipótesis, se identifican los parámetros musicales de dichos cantos que se deciden en la *performance*, y que permanecen sensibles a lo largo de todo el ritual, y los factores individuales y contextuales que inciden en la determinación de los mismos. El abordaje teórico-metodológico propuesto contempla la capacidad de los sujetos para organizar su percepción y crear sus propios paisajes sonoros.

Del ocaso del día al renacer de la noche: diacríticos musicales a un lado y otro del umbral del *opy*

Irma Ruiz

En las aldeas *mbyá* que tienen *Pa'í* (dirigente religioso) y *opy* ("oratorio"), los peligros que conlleva la transición de la luz a la oscuridad, del día a la noche temida, poblada de seres malignos, se conjuran diariamente con un ritual de paso, cuya realización patentiza en tiempo y espacio este carácter. Sus dos fases bien definidas, ligadas por una breve transición, repiten el modelo cósmico/lumínico, a la vez que su espacialización conlleva otro pasaje: del *oka* al *opy*, del "alrededor" al "interior", del espacio de la cotidianidad familiar/social al espacio-tiempo de la cotidianidad sagrada. El tránsito del *oka* al *opy* al anochecer, tiene además otras dimensiones; implica pasar de la algarabía al recogimiento, de la risa a la devoción religiosa, del mostrarse a los dioses danzando al hacerse "escuchar" por ellos cantando, del juego al clamor colectivo, de un espacio de cierta sacralidad al de máxima sacralidad. En suma: trasponer el umbral del *opy* exige una etapa preparatoria, así como participar de los rituales requiere el conocimiento y la observación estricta de las pautas de comportamiento establecidas para el afuera, el ingreso y el adentro, que abarcan el plano musical.

La pauta normativa en el plano musical esclarece las tres fases, pero no en cuanto a un desarrollo estricto de cada una -salvo la del ingreso al *opy*-, sino en cuanto a su contenido, diverso en sus géneros musicales y coreográficos, conjuntos instrumentales, técnicas de ejecución, recursos expresivos y actores principales, que permiten distinguir nítidamente los músicos y las músicas del *oka*, de aquellas de los del *opy*. Dentro de una concepción en la cual -parafraseando a Arnold van Gennep- ninguna música ni instrumento musical de la cultura *mbyá* es absolutamente independiente de lo sagrado, esta categorización, que se sustenta en la diversidad en cuanto al grado de sacralidad de ambos espacios, permite acceder a una clasificación sensible de lo musical cuyos componentes guardan pertinencia con los respectivos contextos y finalidades y devela su valoración de las diversas resultantes sonoras.

Los modelos hegemónicos en las Cátedras de Composición. Tendencias estilísticas que aportan a la subsistencia de la hegemonía de los modelos centroeuropeos y de USA

Patricia Rabbiosi

Si bien resulta difícil apreciar objetivamente las realidades que vivimos en las Instituciones donde se desarrolla nuestra formación y el trabajo de Maestros y colegas, a medida que vamos haciendo nuestra propia experiencia en el área que nos ocupe, se confirman algunas tendencias que pueden pasar inadvertidas para quienes no tengan demasiado interés en la búsqueda de un afianzamiento de nuestras propias estrategias creativas y la convicción de la “validez” de nuestros creadores, validez basada en un corpus de obras de autores latinoamericanos raramente difundidas y poco apreciadas como “modelos” constructivos susceptibles de análisis y escucha. Se puede observar cómo se opera, quiero creer que involuntariamente, en favor de esa construcción que nos hace creer en la superioridad de los modelos centroeuropeos y de la escuela de USA.

Esto no sería perjudicial, si no se impusiera el feroz convencimiento de que esos modelos son los únicos que revisten la categoría de “válidos”. Establecer categorías a la hora de la valoración estética, fue una tarea que generalmente estuvo en manos exclusivamente de compositores y críticos que, precisamente, son los encargados de fabricarnos esa falsa necesidad de “parecernos” a ellos. Afortunadamente la perseverancia por defender y establecer un lugar propio, está fructificando en una toma de conciencia a cerca de la “validez” de los trabajos de compositores/as latinoamericanos.

Debemos generar un movimiento consciente de que el conocer la obra de los compositores latinoamericanos tiene implicancias que trascienden lo musical. Estaremos así valorándonos como cultura con enorme potencial creativo que puede lograr su independencia de las culturas hegemónicas, dando un gran paso hacia la recuperación de una identidad tan vapuleada.

Gestión musicológica: una necesidad de los tiempos

Carmen Peña Fuenzalida

Como punto de partida, el trabajo aborda las principales problemáticas y condicionamientos que afectan al quehacer musicológico chileno. Realiza un breve perfil de la actividad especializada, señalando los centros en los cuales se realiza investigación y el aporte de la *Revista Musical Chilena*. Se refiere a la crisis producida en la década del 80' que, como producto de la disolución del cuerpo de investigación de la Facultad de Artes de la U. de Chile, la discontinuación de la licenciatura y la política económica de autofinanciamiento, afectó a la universidad, principal tutora de la labor investigativa. Destaca el proceso de reactivación de los 90' y analiza los principales factores que inciden y afectan el quehacer disciplinario : labor de investigadores diversificada, ausencia de reconocimiento de la necesidad de investigación, limitadas fuentes de apoyo a proyectos y publicaciones, y escasas posibilidades de perfeccionamiento permanente.

A la luz del análisis de la política cultural vigente desde los inicios del proceso de democratización chileno y de estudios efectuados sobre América Latina en el campo de la cultura -que demuestran una nueva realidad de política cultural en la región- fundamenta la proposición de incluir el tema de la “gestión” como objeto de análisis en la futura agenda de problemáticas musicológicas.

El Chirinchin, una música de “pardos y morenos” en la danza para la Virgen de Andacollo en Chimbos, San Juan

Alicia Giuliani

El ritual que para la Virgen del Rosario de Andacollo se celebra en Chimbos está conformado, como todas las expresiones culturales que construye y mantiene el hombre en sociedad, por elementos simbólicos verbales y no verbales que relacionados entre sí conforman una estructura significativa particular funcionando en un espacio geográfico, histórico y social que le es propio.

Las diferencias rituales que se observan en San Juan me han llevado a considerar que estas expresiones de religiosidad popular son resultado de un proceso de yuxtaposición y/o fusión de elementos culturales que nos hablan históricamente de San Juan en particular y de su relación con Chile pero no exclusivamente.

El *chirinchin*, música que articula la danza, asociada a la coreografía y a otros elementos simbólicos tales como las banderas, Santa Bárbara y la Virgen del Carmen, se definiría como música afroamericana.

Esta lectura interpretativa debe considerarse como uno de los anillos que encadenados a otros, a modo de espiral, van construyendo mi Tesis sobre los bailes religiosos populares que para la Virgen de Andacollo se celebran respectivamente en Chimbos y Tamberías (Jáchal) y que realizo para el Magister en Artes, mención Musicología de la Universidad de Chile.

Actualidad de las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y Puna jujeña

Graciela B. Restelli

Con este trabajo se intenta dar un panorama actual de la realidad sonora en la Quebrada de Humahuaca y Puna jujeña, en un período que abarca desde 1985 a 1997. Está basado en la clasificación que realizan los propios jujeños sobre la música que allí se consume y ejecuta: **a) Música para adorar** y **b) Música para bailar o para diversión**; además se tiene en cuenta cuál música consideran folklórica y cuál merece una clasificación aparte, como el caso de las coplas (bagualas).

Se expone la situación sin mayor conflicto aparente de la “Música para adorar”, hasta la complejidad que entraña el segundo grupo. Todo se enmarca en la idea de que es cierto que no hay región que no se vea afectada en mayor o menor grado por los efectos de la globalización, tanto económica como cultural, la que acelera los cambios; pero también es cierto que este tema genera cuestionamientos, tales como si los estudios antes realizados en la zona tratada eran enfocados desde la realidad de los actores sociales o desde el marco teórico del investigador, quien seguía buscando la comunidad folk de Cortazar e ignorando cualquier expresión ajena a ese modelo.

Estrategias productivas y cambios de sentido en la cueca chilena mediatizada (1930-1960)

Juan Pablo González

“En Chile no se han grabado nunca cuecas” señala tajante Fernando González Marabolí, cultor y estudioso de la cueca urbana chilena, reflejando la natural resistencia del mundo de la música tradicional frente a los embates modernizantes de la industria y la cultura de masas. En efecto, la cueca chilena resultaba inadecuada para el soporte discográfico de 78 rpm debido tanto a su corta duración (2”) como a su agrupación performativa en los llamados tres pies de cueca (6”). Al mismo tiempo, el carácter anónimo de la cueca y la intercambiabilidad de su música y sus versos, la hacían inadecuada al régimen vigente de autoría y derechos. Finalmente, la vinculación de la cueca urbana con los bajos fondos, la dejaban fuera del ámbito social de la producción y del consumo musical imperante en Chile.

Sin embargo, esta aparente inadecuación de la cueca chilena a la industria discográfica, fue sistemáticamente resuelta mediante el uso de distintas estrategias productivas. Ellas permitieron la entrada de la cueca a la cultura de masas, dentro del proyecto criollista impuesto desde la república por sectores sociales altos del país.

Considerando el enorme impacto que la mediatización ha producido en el repertorio tradicional latinoamericano a partir de la década de 1930, esta ponencia explora tanto las estrategias emprendidas por la industria para vencer las dificultades de mediatización presentadas por la cueca chilena, como los cambios formales y de sentido que esta mediatización ha producido en el género tradicional.

El tango en una ciudad agrícola

Carmen Gutiérrez

El objetivo es analizar la llegada del tango a Mendoza, en el proceso de transformación industrial y el impacto socio-cultural producido por la presencia masiva de los inmigrantes, en su mayoría obreros industriales, italianos y españoles.

El desarrollo del tango en Mendoza fue un acabado reflejo de su historia cultural, social y política como provincia que respondía a las directivas de los centros de poder, representados por Buenos Aires y Europa, pero que a la vez, mantenía, como sociedad tradicional, fuertes luchas por la hegemonía de las prácticas y formas culturales.

Ubicaremos al tango en el campo del estudio interdisciplinar de la Música Popular que contiene, a la música urbana.

Para el análisis en Mendoza de éste campo, en primer lugar, abordaremos la situación problemática de su construcción histórica en el contexto regional, integrado, desde 1880, al proyecto de federalización del país, que significaba la adhesión al mercado portuario y a los capitales extranjeros.

Abordaremos tres puntos: **1)** El contexto económico social tradicional y el proceso de cambio. **2)** La lucha de la sociedad patriarcal por mantener la hegemonía socio-cultural. **3)** Los sectores de exclusión. La formación del campo de la Música Popular Urbana.

Sobre la construcción histórica de éste campo, es muy escasa la información que se posee, precisamente por ser el campo simbólico de un sector de exclusión sobre el que nadie habló, nadie escribió y nadie reconoció significativamente. Los objetos y los sujetos de la música popular urbana en Mendoza al igual que sus productos, las prácticas o los lugares de consumo fueron considerados como lo otro, lo ajeno, lo tabú, lo marginal, lo prohibido.

Las dificultades de información nos llevan así, a comprobar que los hechos musicales son socialmente condicionados.

Música Popular en Bolivia. Interpelaciones, Identidades Narrativas y Luchas por el Sentido Social

Mauricio Sánchez Patzy

La ponencia resume la tesis “La Opera Chola. Música Popular en Bolivia y Luchas por el Sentido Social”. La música popular posee un papel privilegiado al interpelar y constituir identidades. A través de aquella, construimos tramas argumentales con las que explicamos nuestras posiciones de identidad, sean éstas de género, clase, edad, nacionalidad, etc. La Música popular a su vez, es un campo de lucha donde los diversos géneros y estilos proponen imágenes de identidad, en una pugna narrativa por el sentido último de cada posición y de la sociedad en su conjunto.

La música popular en Bolivia ha estado fuertemente marcada por la lucha por los sentidos de las identidades colectivas. Agrupamos en tres grandes corrientes a la música popular que opera con eficacia masiva en Bolivia: la música folklórica (en una gama de estilos que va de las músicas étnicas tradicionales hasta el Neofolklore), la música rock o “moderna” (que incluye los muchos estilos del rock y del pop), y la música tropical (en una gama igualmente amplia que va de la música oriental boliviana a la cumbia chicha y la cumbia pop), las cuales irrumpieron en los años 60. Sin embargo, estas tendencias corrieron conflictivos destinos: la primera, centro sentimental y expresivo de la conformación de una identidad nacional; la segunda, centro existencial de las nuevas generaciones y los conflictos entre tradición y modernidad, y la tercera, polémico centro de las nuevas identidades populares. Alianzas y hostilidades han tachonado las historias paralelas de estas corrientes: justamente porque cada una se propone a sí misma como la que mejor representa a los bolivianos, como una forma de entender y ordenar las identidades en juego, y donde las clases poderosas han visto un eficaz terreno para negociar y construir su hegemonía.

Galicia en el país de las maravillas. El “otro lado” de las cantos tradicionales gallegos

Norberto Pablo Cirio

Se aborda un tipo cancionístico gallego que se basa en el recurso de la astracanada, esto es, la mutación de parte o de todo el texto lingüístico de un canto a fin de variarle su sentido, con el objeto principal de provocar hilaridad.

Como a través de un mágico espejo comunicante, por medio de estas astracanadas es posible conocer lo que hay del otro lado del *ethos* gallego. Partiendo de la idea de que la música puede constituir un vehículo de manifestación de pautas socioculturales no tan visibles por sí mismas, se plantea como hipótesis que los gallegos recurren a la astracanada para manifestar públicamente aquellas normas y conductas sociales reprobadas por su *ethos*, a fin de que actúe como moderadora cuando los miembros del grupo incurren en prácticas que se sitúan más allá de lo socialmente permitido.