

**XVI CONFERENCIA DE LA AAM**  
**CÁNONES MUSICALES Y MUSICOLÓGICOS BAJO LA LUPA**

**Mendoza, UNCUYO, 12 al 15 de agosto de 2004**

**Resúmenes de los trabajos presentados**

---

**Cánones musicológicos presentes en la historiografía tradicional de la música colonial en Chile**

**Alejandro Vera Aguilera**

Instituto de Música. P. Universidad Católica de Chile

El presente trabajo se divide en dos partes: en la primera se realiza una revisión crítica de la historiografía tradicional de la música colonial en Chile, estableciendo sus logros más importantes, así como las visiones, preceptos o prejuicios propios de nuestra disciplina que han condicionado negativamente su actuar; en la segunda se plantean nuevas posibilidades y perspectivas de investigación sobre este tema, aportándose datos inéditos procedentes de los principales archivos históricos de Santiago.

Resulta sorprendente que, en un país con una tradición musicológica que puede remontarse a 1852, la actividad musical de los siglos XVII y XVIII apenas haya sido estudiada por los investigadores. El trabajo que contiene una mayor cantidad de información sobre este periodo continúa siendo la obra del historiador Eugenio Pereira Salas publicada hace más de medio siglo. Con posterioridad, sólo Samuel Claro Valdés ha realizado un trabajo de síntesis sobre el tema, aparte de otros aportes más específicos. Sin duda el panorama ha cambiado bastante en los últimos años con los trabajos realizados por Víctor Rondón sobre la música misional en Chile, que constituyen una excelente y novedosa contribución al tema que nos ocupa, pero es también evidente que, a pesar de ello, persiste en nuestro país un vacío demasiado importante sobre este período de nuestra historia musical.

Desde mi punto de vista, la escasez de investigaciones sobre el tema ha estado motivada por los siguientes factores:

- 1) En primer lugar, el nacionalismo, y más específicamente el nacionalismo independentista surgido en el siglo XIX, para el que la época colonial representaba, necesariamente, la oscuridad más absoluta.

Encontramos muestras de ello en las continuas citas que Claro Valdés y Pereira Salas hacen de los escritos de José Zapiola, quien refiere, sin citar fuente alguna, la supuesta escasez de instrumentos en Santiago hacia 1780, y para quien el "áspero sonido" del clave no podía compararse con el del piano.

- 2) En segundo lugar, una visión de la musicología como ciencia dedicada casi exclusivamente al estudio de la partitura y de las fuentes musicales. Esto explicaría, a mi juicio, el hecho de que Claro Valdés estudiara exclusivamente a la catedral de Santiago y no otras instituciones, ya que ésta es precisamente la única que conserva partituras coloniales en nuestro país.
- 3) Por último, la historiografía de la música colonial en Chile ha estado condicionada por el canon de la "gran historia", para la cual sólo resultaban dignas de estudio las grandes figuras, naciones o instituciones. Esto explica, además del escaso interés por estudiar la música de un país que en la época ocupaba una posición bastante marginal frente a otros de nuestro continente, el hecho de que las instituciones menos estudiadas sean los conventos o parroquias, y los temas más relegados correspondan a la música en el ámbito privado y cívico.

La superación de estas condicionantes resulta fundamental para emprender nuevos trabajos de conjunto sobre este período. Una vez superada la idea de la partitura como objeto exclusivo de estudio, resultan en extremo reveladores los nuevos datos documentales que hemos encontrado sobre música en los principales archivos conventuales de Santiago, o el propio Archivo Nacional. Estos datos modifican sustancialmente nuestra visión de la música colonial en Chile y ponen en entredicho el tópico de "la siesta de la colonia" presente en algunos de nuestros historiadores. Desde esta nueva perspectiva, incluso, nuestro país no resulta tan perjudicado al comparar su actividad musical con la de Lima y otros centros importantes del continente, ya que se demuestra que las diferencias no son tan esenciales como se ha afirmado, sino que pasan más por una cuestión de "intensidades".

### **El ceremonial en las misiones jesuíticas del Paraguay. Evidencias tempranas y perspectivas para su estudio**

**Guillermo Wilde**

Universidad de Buenos Aires. CONICET

El ritual, en sus diferentes componentes sonoros y visuales constituyó una eficaz herramienta en el proceso de evangelización de la población indígena en las principales zonas de acción misional del Paraguay y Río de la

Plata. Con el correr de las décadas, en los pueblos reducidos, el ritual llegó a estructurar la cotidianeidad y la organización sociopolítica indígenas en torno de espacios y valores de la religión católica. Sin embargo, por diversos factores, las primeras descripciones jesuíticas sobre actividades rituales entre los guaraníes presentan un carácter muy fragmentario que hace difícil la reconstrucción de una imagen de conjunto sobre estas actividades.

En la historiografía misionera, la dimensión ritual ha sido generalmente apartada del análisis o considerada unilateralmente. Los historiadores apologistas, haciéndose eco de las fuentes jesuitas, consideraron la atracción indígena hacia el ceremonial como una actitud vacía de sentidos socioculturales. Por otra parte la historiografía antijesuita consideró al ritual como una herramienta oculta de la opresión económica dejando de lado las respuestas indígenas. Por otra parte, si bien diferentes manifestaciones estéticas han recibido atención por parte de la historia del arte y la etnohistoria, frecuentemente se han tratado de manera fragmentaria perdiéndose la visión de conjunto sobre el fenómeno ritual.

El presente trabajo se propone: a) revisar la bibliografía existente sobre el ceremonial en este contexto planteando críticas a los diversos abordajes, b) presentar un panorama de la evidencia existente para las cuatro primeras décadas de presencia jesuítica en las regiones del Guayrá, Itatin, Tape y c) esbozar un enfoque para su análisis.

## **“Soy un problema para mí mismo”. San Agustín y la musicología del siglo XXI**

**Leonardo J. Waisman**

Universidad Nacional de Córdoba. CONICET

En el siglo cuarto, San Agustín se debatía dolorosamente entre su deleite sensual con la música y el reconocimiento de que el mensaje (religioso) de los textos musicalizados le llegaba más poderosamente cuando eran cantados. Planteaba así un dilema con referencia a la experiencia musical que hoy es de absoluta actualidad para la investigación musical. Naturalmente, hoy no mantenemos el estigma afiliado a lo puramente sensual, como algo que nos distraiga de la contemplación de lo divino. Antes bien, estamos aún influidos por el concepto trascendente de la forma elaborado en el romanticismo, según el cual la música por sí sola nos comunica con regiones elevadas del espíritu.

La dialéctica entre forma musical y contenidos simbólicos ha sido interpretada de diversas maneras por diferentes momentos y escuelas en nuestra disciplina. En el siglo XIX era general el reconocimiento de ambos

polos, y los discursos sobre la música los solían abarcar a ambos. Fue en el siglo XX cuando tuvo lugar la separación entre la investigación de la música como estímulo sonoro y el estudio de su valor simbólico. La corriente dominante en los primeros tres cuartos de la centuria descartó los “contenidos” como objeto de estudio, considerándolos intratables desde un punto de vista científico. Pero lo que se podía justificar como procedimiento operativo (aislar un componente para investigarlo “en condiciones de laboratorio”) se transformó insensiblemente en un presupuesto ontológico. La música vino así a estudiarse como un objeto autosuficiente, como un diseño abstracto de problemas y sus soluciones, referido únicamente a aspectos estructurales y despojada de su carácter de actividad, de experiencia.

Por otra parte, el estudio de los contenidos, bajo la influencia de la sociología, la antropología, y más recientemente, la semiótica, la deconstrucción, y los estudios de género, debió especializarse tanto en el examen de los múltiples contextos del sonido, que a menudo dejó de lado el fenómeno sonoro. La música se consideró símbolo social, vehículo identitario, metáfora, discurso narrativo sobre mitos culturales, expresión de actitudes patriarcales o revolucionarias –a menudo olvidando que todas esas capacidades le derivan del hecho de tratar con sonidos. En años recientes, esta óptica ha sido predominante en la musicología, llegando a desterrar, en algunos países, al estudio de lo sonoro, a ghettos de “teoría” o “análisis”. Estos se contentan con examinar las obras del canon “clásico”, dejando fuera la inmensa mayoría de las músicas del mundo.

El trabajo examina diversas tendencias de la musicología en los últimos cincuenta años, criticándolas desde el punto de vista de la dialéctica entre forma y contenido, entre objeto y proceso, y hace un llamado para la práctica de una musicología integral, donde los nuevos puntos de mira “contextuales” y el análisis de lo sonoro como experiencia vivida se enriquezcan mutuamente.

### **Misivas musicales desde San Juan a Breme**

**Fátima Graciela Musri**

Universidad Nacional de San Juan

Este trabajo se inscribe en el proyecto en curso *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan entre 1944 y 1960. Interrogación a los géneros de la música popular y académica*, subsidiado por la Universidad Nacional de San Juan, que se propone indagar permanencias y/o transformaciones en los géneros vigentes luego de la ruptura de la vida cotidiana e institucional ocasionada por el terremoto de 1944 y hasta los cambios en el campo musical debidos a la creación del Instituto Superior de Artes en 1960. El proyecto sigue una línea de investigación en historia de la

música regional iniciada en 1991 y que está produciendo conocimiento sobre la música de transmisión escrita en San Juan desde el siglo XIX. Este escrito se vincula a estudios anteriores sobre músicas y músicos inmigrantes (Musri: 2003).

En nuestras investigaciones regresamos reiteradamente a la heurística, como una necesidad imperativa de nuestra postura epistemológica, para fundar en el análisis de documentos musicales, verbales y gráficos, nuestras interpretaciones de las prácticas musicales de sujetos “socialmente invisibles” (Burke, 1994: 27) que actuaron en el pasado. Aquí presentamos las respuestas que nos brinda el análisis de un conjunto de discos de pasta de 78 r/m, grabados en la ciudad de San Juan en distintas fechas de la década de 1950. Las interrogaciones apuntaron a lograr una “descripción densa” en términos de Geertz (1990), que explique las relaciones de la música allí registrada con sus ejecutantes y las diferentes dimensiones sincrónicas y diacrónicas de la trama cultural en que la localizamos. Focalizamos un fenómeno microscópico que permite “hacer posible la descripción densa, no generalizar a través de casos particulares, sino generalizar dentro de estos” (Ib.: 36).

Los fonogramas pertenecen a un álbum de la familia italiana Cisella. No son discos comerciales sino “misivas musicales” grabadas en Casa Postigo por los Cisella integrando el cuarteto Colón, la orquesta de Pipo Cisella y otro conjunto, con destino a sus parientes de Breme (norte de Italia). Son canciones y danzas de diferentes tradiciones, italianas - *O! sole mio, Vola colomba bianca, O! Marecchiare* (Tosti) -, una mejicana - *En la frontera de México* (Kennedy) -, cuyanas - *El chupino* (gato cuyano)-, estadounidense - *Es pecado mentir* (fox-trot)- entre otras. Algunas canciones son populares y otras extraídas de óperas ya popularizadas, como *Zitti, zitti* (conjunto final del primer acto de *Rigoletto*), la *Media caña* (de *El Matrero*, de Felipe Boero). Los arreglos varían en tratamientos texturales y de medios de ejecución según el conjunto de intérpretes. Esta es la zona de recreación musical donde se producen las divergencias, los cruces, hibridaciones y tensiones entre géneros antiguos y recientes, locales y extranjeros, y de estos con las adaptaciones. Por ejemplo, en la canción *En la frontera de México*, que probablemente se conoció por las interpretaciones de los tenores y actores mejicanos José Mojica y Alfonso Ortiz Tirado, a través de sus películas o por la irrupción del disco, la versión del cuarteto Colón es a 4 voces, en un estilo de ejecución vinculado al canto lírico que denota su extracción operística, semejante al empleado en *Zitti, zitti* o la *Media caña*. El Cuarteto Colón (Pedro y José Cisella, Vicente y Atahualpa Pérez Lobos) se conoció por su pertenencia a la Radioemisora homónima (ex Graffigna) entre 1937 y 1941. A través de entrevistas en profundidad a la única intérprete femenina, Rosalía Cisella, y otros parientes, y del relevamiento hemerográfico de la época, obtuvimos información para reconstruir las circunstancias de producción de los discos, sus destinatarios y avanzar sobre la multiplicidad de estructuras conceptuales implícitas, muchas de ellas superpuestas (como sistema polisémico) y entramadas con el espesor cultural que las contextualizó.

No abandonamos la historicidad del fenómeno al explorar también la recepción en San Juan de géneros migrantes (mejicanos, estadounidenses, italianos), las apropiaciones de lo popular y lo culto, de lo europeo y lo americano en la práctica de estos músicos inmigrantes, las acciones socio-musicales y circunstancias vividas por los músicos involucrados, el valor que estas músicas adquirieron para ellos en la vida privada y pública, la importancia de grabarla para conservar la memoria grupal y para poder enviarla a la familia de origen como testimonio de integración a la sociedad receptora. Es relevante poner el acento en la función comunicativa de la música que aseguró las relaciones afectivas entre dos grupos distanciados.

Creemos posible que el análisis cultural de sustento fenomenológico, tomado en préstamo de la antropología interpretativa, ofrezca opciones de singular eficacia para el estudio de ciertas músicas en el pasado y que facilite atravesar oblicuamente las opacidades de las significaciones culturales.

### **Guastavino - Benarós: poética interior**

**Marcela González**

Escuela de Música de Castrillón (Asturias, España)

En su aspecto cuantitativo, la intensa y fructífera colaboración entre Carlos Guastavino y León Benarós constituye un vínculo que el compositor no cristalizó con ningún otro poeta. Este aspecto denota una importante conexión entre Guastavino y el discurso poético de Benarós durante un considerable lapso de tiempo. Ello nos permite indagar en algunas particularidades de esa compenetración, para así acercarnos a la poética musical guastaviniana.

El catálogo de canciones en conjunto, que abarca más de sesenta títulos originales para voz y piano y para formaciones corales con acompañamiento de piano, dos pianos y orquesta, es una clara ilustración del entendimiento que mantuvieron durante once años. Durante esta época, poeta y músico dieron forma a un discurso cargado de imágenes y sensaciones provenientes de entornos alejados de los grandes centros urbanos, que pretendieron acercar a públicos de características diferentes. Así, con sus ciclos sobre los pájaros, las flores o el de las canciones escolares, de las cuales muchas se versionaron para coros, apuntaron a la formación de niños y jóvenes, más allá de ciertos conceptos sociales y dificultades vocales. Otros ciclos, como *Cuatro Canciones Coloniales* o las *Canciones del Alba*, con su exquisita síntesis expresiva se adecuan más a las salas de concierto. Mientras, que

las *canciones populares*, como *La tempranera*, *En el pimpollo más alto* o *Canción de cuna del Chacho*, se dirigen al público de la música popular. Toda esta producción, se identifica con el movimiento artístico-literario esbozado y definido por los poetas como "regionalismo". A su vez, estos creadores sumaron su calidad a un período controvertido pero floreciente como el *boom* del folclore y la *Nueva canción*.

La colaboración comenzó con *La Tempranera* en 1963 y culminó en 1974 con las *Cuatro Canciones Canciones del alba*. Según nuestro estudio, esta década coincide con dos períodos de la vida compositiva de Guastavino: el segundo, de acercamiento hacia la música popular de raíces tradicionales, al que denominamos "Simbiosis con la música popular" -entre 1960 y 1965- y el tercero que es de un encuentro definitivo con su expresión más personal, al que citamos como "Expresión de una poética interior" - que abarca desde 1965 hasta su silencio musical definitivo, 1990-.

Durante estos dos períodos la poesía que Guastavino escoge de Benarós refleja las temáticas que lo sedujeron desde sus comienzos y que permanecen vigentes en su lírica, tales como el amor, la muerte, la naturaleza, la vida, la infancia o las preocupaciones sociales e históricas. Este amplio abanico temático, enriquecido y profundizado a través de un lenguaje compositivo de particular anclaje, nos da pie para perfilar la sensibilidad y la poética de una de las personalidades musicales argentinas más importantes del siglo XX.

Se ha escogido para realizar este trabajo la totalidad del material editado para voz y piano y para agrupaciones vocales con acompañamiento de piano, con poesías de León Benarós. La metodología de análisis se basa fundamentalmente en estudiar el desarrollo de la curva dinámica y en función de ese desarrollo establecer el trabajo paradigmático y motivico poético-musical al que se ciñe Guastavino. Así, en todas estas canciones, desde aquellas que a simple vista resultan de una extrema sencillez, hasta las que recuerdan los concienzudos trabajos de texturas, armonías y estructuras tan caros a su primer período compositivo, es factible seguir una línea de conducción. Esta línea de conducción es la que determina el estilo compositivo de Guastavino, una expresión particular a través de la cual rescata del poema un valor semántico determinado y que, en definitiva, es la que le permite fundar su poética.

### **“Hermano”, de Guastavino y Lima Quintana. El camino difícil del “folklore”**

**Silvina Luz Mansilla**

Universidad de Buenos Aires

Bajo el título “Folklore: ese camino difícil”, la revista *Confirmado* publicó en junio de 1966 una elogiosa página referida a la cantante tucumana Mercedes Sosa. Hacía poco tiempo -apenas algo más de un año- que ella

protagonizaba el mayor éxito como la voz femenina del llamado *Boom del folklore*. Su momento clave de consagración artística había ocurrido en el Festival de Cosquín, cuando cantó por unos minutos escasos, pero gloriosos, por gentileza de Jorge Cafrune. Faltaba poco tiempo -apenas unos días- para el comienzo de una nueva fase, nada gloriosa, en la historia de la Argentina. El 28 de junio, con la asunción a la presidencia de la nación del General Onganía, se iniciaría una etapa de *shock autoritario* (Romero. 2001:170) y el rumbo del denominado *Nuevo Cancionero* emprendería también un período de lucha por imponerse, emergiendo desde algunos espacios recoletos.

En este escenario aparece, hacia fines de 1966, el segundo disco de Mercedes Sosa, titulado "*Hermano*". La primera pista del mismo contiene la canción homónima de Hamlet Lima Quintana y Carlos Guastavino. A ella se dedica este trabajo, a la única canción que, según quien escribe, constituye una bastante franca evidencia de la simpatía del compositor santafesino con los postulados centrales del manifiesto del *Nuevo Cancionero* y por ende, de su línea de pensamiento.

El presente estudio comenta e interpreta las circunstancias relacionadas con la producción y circulación de la citada canción, dedicada al editor Rómulo Lagos. Si bien no se conoce que el músico haya adoptado públicamente actitudes políticas comprometidas, recrear aquel contexto cultural y social en el que se movió durante la década del 60' y conocer a quienes protagonizaron el *Nuevo Cancionero* ayuda a comprender la disminución que se produce en la difusión de su música en los años posteriores, los de la última dictadura militar del siglo XX argentino.

El marco para esta reflexión es, una vez más, el de la sociología de los campos, elaborada por Pierre Bourdieu, al que se suma la noción brindada por Howard Becker sobre la existencia de *mundos del arte*. Verdadera red de colaboración que conforma un tejido complejísimo de intereses de todo orden, se engloban en ella no sólo los artistas, sino también los consumidores, mecenas y críticos. El *mundo* del *Nuevo Cancionero* aproximó la música de Guastavino a los ámbitos de la militancia progresista, en el que esta pieza, aunque por poco tiempo, resultó "funcional".

El trabajo, que comprende también una aproximación a la temática del poema y un análisis musical de la partitura editada y de la versión de raíz folklórica ejecutada por Mercedes Sosa, adopta algunas herramientas metodológicas de la *historia oral*, recurriendo a algunos de quienes, mediante sus testimonios y recuerdos, todavía pueden relatarnos algunos hechos y circunstancias.

Finalmente, se analiza la circulación (o más bien, la no-circulación) de esta canción en años posteriores. Sin duda, ello se enmarca en el contexto de los métodos de censura, en variados tonos e intensidades, que hicieron de los años de la dictadura militar, una época no propicia para la difusión de la canción folklórica en general, como tampoco para la producción musical de

Guastavino.

La información recogida en las entrevistas revela que hubo un retraimiento obligado en quienes producían, interpretaban, editaban, grababan, distribuían y vendían los productos artísticos del repertorio de raíz folklórica. Autocensura, debida al miedo. Lima Quintana, Mercedes Sosa, entre otros, debieron partir algún tiempo hacia el exilio. La editorial Lagos vio decaer su actividad ante la inconveniencia de ofrecer al público el material “riesgoso”. Guastavino optó por el silencio. Un silencio explicable en una mentalidad como la suya, aunque se hable aquí de vinculación y no de pertenencia.

### **La difusión de la música antigua en Buenos Aires: la importancia del *Collegium Musicum* como institución pionera**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Juliana Guerrero**

Universidad de Buenos Aires

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso que se propone realizar un análisis en torno a la difusión de la música antigua en la ciudad de Buenos Aires, República Argentina. La divulgación de dicha música, entendida como aquella que concentra la música occidental europea desde comienzos de nuestra era hasta las obras de Johann Sebastian Bach, puede ser considerada un fenómeno reciente en la mencionada ciudad. El propósito de este trabajo es indagar acerca de la importancia que tuvo el *Collegium Musicum de Buenos Aires* en la difusión de la música antigua a través de su estudio, ejecución y enseñanza. El período estudiado abarca desde el año 1946, momento fundacional de la institución, hasta el año 1965, en el que por primera vez llegan a Buenos Aires directores y pedagogos extranjeros para dictar cursos de perfeccionamiento.

En primer lugar, se realiza un relevamiento de las publicaciones periódicas generadas por la institución. Éstas contenían programaciones de conciertos, anuncios de cursos y artículos escritos por algunos integrantes del coro, que consistían en estudios de las obras que abordaban. En estos últimos se incluían breves biografías de los autores e información de sus obras. Asimismo, se transcribían fragmentos de libros cuyos contenidos se relacionaban con el repertorio de los conciertos; además de avisos publicitarios. En el período estudiado, la edición de estas publicaciones sufrió suspensiones y cambios de diseño. En segundo lugar, se incluye un relevamiento de la recepción que tuvieron las actividades de la institución en la prensa escrita de la época. Por último, se incorpora, como relato histórico, el testimonio de Gabriel Pérsico -un reconocido músico argentino

especialista en música barroca- que da cuenta de su trayectoria musical y que nos permite apreciar la importancia que tuvo el *Collegium Musicum* en su formación como especialista de música antigua. Además, de su relato surge la importancia que tuvo la institución en la introducción en la currícula de material novedoso de música antigua; y de una metodología en la enseñanza infantil que difería sustancialmente de la ofrecida por los conservatorios.

El *Collegium Musicum* fue fundado en 1946 por, entre otros, Guillermo Graetzer, Erwin Leuchter, Ernesto Epstein, Mario Kaplun y Héctor Zeoli, quienes definían a la institución como: “Reunión libre de los amantes de la música para consagrarse al arte con sinceridad y sin compromisos materiales, para hacer música por la música misma, en procura tan sólo de la elevación que conduce a su mejor goce, para ir destruyendo poco a poco la barrera que separa al artista del oyente hasta lograr que éste asuma un papel activo frente a la música, Mayo de 1946.” (Boletín Mensual de Actividades del *Collegium Musicum*, abril 1948). Por muchos años, la institución fue reconocida como un espacio alternativo de estudios no formales. En el caso de los repertorios, se puede afirmar que incorporó definitivamente la música de J.S. Bach a través de sus ciclos de conciertos, conferencias y seminarios. Asimismo, fue una divulgadora fundamental de trabajos musicológicos relativos al Canto Gregoriano. En lo que se refiere a una didáctica musical, incorporó, por ejemplo, el estudio de la flauta dulce y el método Orff en los niveles de enseñanza iniciales.

Esta ponencia pretende realizar un aporte más a las investigaciones musicológicas latinoamericanas a través a través de una mirada crítica del papel que cumplió, a lo largo de sus primeros veinte años de existencia, el *Collegium Musicum* en la divulgación de la música antigua en salas de conciertos, estudios especializados y currícula académicas.

### **La música medieval en la periferia.**

#### **El caso del Grupo *Languedoc* del Bolsón, Río Negro, Argentina.**

**Germán Pablo Rossi**

Universidad de Buenos Aires

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se encuentra en vías de desarrollo. El propósito de esta presentación en particular es realizar una descripción del fenómeno sociocultural que genera la existencia del grupo de música medieval *Languedoc* y del taller de luthería de Marcelo García Morillo, en la ciudad de El Bolsón en la provincia argentina de Río Negro. Nuestro estudio estará centrado, por un lado, en el análisis de la actividad musical, la difusión y comercialización de su música

desde de una comunidad pequeña y alejada de los centros de distribución como es la de El Bolsón y por otro, en la función que cumple el taller como generador indirecto de proyectos relacionados con la música medieval fuera de la misma ciudad.

Los grupos de música medieval o aquellos que abordan entre sus repertorios piezas medievales (denominados de música antigua en general) han conformado históricamente un campo de legitimación alternativamente periférico dentro de la música académica argentina. Ya sea en mayor o en menor medida siempre han guardado una relación muy fuerte con los sistemas de legitimación tradicionales reconociéndose explícita o implícitamente como parte de un campo musical mayor. Esto puede observarse a través de diferentes aspectos:

- La formación de sus integrantes (conservatorios, universidades, o simplemente el estudio privado de técnicas o métodos de la órbita académica).

- Los espacios de ejecución utilizados (generalmente suelen ser salas de concierto, auditorios, teatros, etc.).

- El formato “concierto” de sus presentaciones y todos los códigos que este implica.

- Los canales y formas de difusión y comercialización del producto musical.

*Languedoc* constituye un fenómeno sociocultural que, ubicado en la periferia de los campos de legitimación centrales (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, entre otros) ha desarrollado una serie de características particulares muy interesantes. El grupo ha innovado en cierta medida en el formato de espectáculo musical, pero sobre todo lo ha hecho en su forma de difusión y comercialización. Con diez años de existencia ha realizado ocho espectáculos dramático-musicales que han visto aproximadamente once mil personas. Dichos espectáculos se ha realizado en su mayoría en El Bolsón y en algunos casos en Bariloche, Trelew o Neuquén. El grupo es declarado de interés cultural por su comuna y es reconocido y recomendado como una atracción turística de la ciudad. Los espectáculos se realizan en un salón que ha construido Marcelo García Morillo a metros de su hogar, ubicado en la ladera de uno de los cerros más importantes de la zona. El grupo promociona su espectáculo y vende las entradas para el mismo en la feria regional de artesanos.

El público de los espectáculos está conformado en su mayoría por turistas de todo el país y de Chile, que suelen demostrar efusivamente sus emociones ante los integrantes del grupo de forma personal por escrito o a través de correo electrónico. Este comportamiento es poco usual para un grupo de música medieval, especialmente si se combina con el hecho de que

un gran porcentaje de los espectadores regresa año tras año a presenciar los espectáculos.

El grupo ha grabado cuatro producciones que han hecho circular 4.500 copias. Las grabaciones se realizaron de manera independiente en El Bolsón, y los discos compactos y casetes solamente son vendidos por los integrantes del grupo ya que no cuentan con ningún tipo de sistema de distribución o comercialización.

Por su parte, el taller de luthería, primero como emprendimiento de Marcelo García Morillo y luego en sociedad con Horacio Dolcini, funciona desde hace varios años y ha construido ya más de cien instrumentos antiguos (en su mayoría medievales) llegando a estar algunos de ellos dentro de los catálogos del *Early Music Shop* de Londres. El taller ha proporcionado a muchos músicos la posibilidad de acceder a un instrumento de buena calidad a precios razonables, rompiendo con una barrera económica que imposibilitaba el acercamiento de mucha gente a la música medieval debido a los altos costos de los instrumentos tanto en las contadas variantes locales como en las internacionales. Esta posibilidad de acceso a los instrumentos de época ha generado un notable aumento en la cantidad de ensambles de música medieval. Muchos de los cuales se acercan a ella desde otros campos musicales representando fenómenos que comienzan a modificar las características del campo de la música antigua argentina.

### **El *Decameron* de Giovanni Boccaccio. Una aproximación a la música de su tiempo**

**Adriana Valeria Cerletti**

Universidad de Buenos Aires

El trabajo constituye un relevamiento de las referencias musicales del *Decameron* de Giovanni Boccaccio. El objetivo central es determinar cuáles son los testimonios sobre el *Trecento* italiano aportados por dicha fuente a nivel musical; como objetivo secundario proponía una reconstrucción del entorno acústico medieval con la intención de hacer converger dicho entorno con las posibilidades funcionales de la música de la época, dado el límite de espacio propuesto en la presente convocatoria este último aspecto no se tratará aquí.

La problemática planteada carece de antecedentes por cuanto, hasta el presente, no se ha llevado a cabo ningún estudio que rastree pormenorizadamente este texto-fuente. Sin embargo, las citas al *Decameron* son frecuentes en la bibliografía consultada, tanto a nivel de bibliografía no específica sobre el tema como la referida al tema del *Trecento* en particular; en ambos casos se recurre al texto con el objetivo de destacar aspectos relevantes referidos al uso de la música en la época.

Tres razones fundamentan la importancia del trabajo: la sobreabundancia de citas al texto dentro de la bibliografía musical, la tipología narrativa del mismo, que supera la dimensión literaria para convertirse en una verdadera crónica y las dificultades de acceso a las fuentes contemporáneas. Atendiendo a optimizar la fidelidad del texto el trabajo se ha realizado sobre la fuente original, en italiano antiguo.

Los temas tratados, organizados por capítulos, analizan: instrumentos musicales relevados, referencias a canciones y temáticas específicas, géneros explicitados y tipologías de danzas, y van precedidos de un marco introductorio que toma al texto-fuente como punto de partida.

Se han seguido los siguientes pasos metodológicos: lectura de los cien relatos en italiano antiguo del texto-fuente y de los treinta y seis textos utilizados como marco teórico, selección de las citas musicales y clasificación de las mismas en fichaje temático, elaboración del estado de situación a partir de dichos datos y elaboración deductiva y redacción de comentarios para cada una de las ciento trece citas seleccionadas, confrontación de las citas con los textos del marco teórico y pesquisa a especialistas con agregado de material teórico, reordenamiento de fichas y elaboración del texto con inserción de traducciones propias del italiano y del inglés del material teórico con el fin de agilizar la lectura, revisiones y correcciones.

El trabajo se cierra con algunas conclusiones entre las que pueden adelantarse el testimonio arrollador del canto por sobre los instrumentos, que aparecen siempre acompañando a la danza o a la ejecución vocal, en un rol siempre secundario y funcional (vale la pena aquí comparar el uso de la tradición litúrgica y por otro lado el uso vocal que aparece mencionado en la *Commedia* de Dante en sus similitudes y divergencias). En segundo término puede mencionarse la ausencia total al uso de texturas polifónicas (que también permiten aventurar otras conclusiones relativas al gusto italiano también a posteriori). Un tercer aspecto a señalar es la importancia asignada a la *ballata* como género privilegiado, utilizado para el cierre de cada una de las jornadas y único en ser compuesto por profesionales. La fuerte relación del género con la danza es un aspecto relevante del texto, así como es posible también encontrar en las citas rastros de su estructura formal y de su coreografía. La mención a la *lauda* como canto penitencial tiene en el *Decameron* la justificación histórica de la referencia a la peste negra y proporciona además pistas acerca del canto de semiprofesionales en las Confraternidades de *Laudesi*. Por otra parte, ha sido posible reconstruir parte del rico repertorio de canciones citados a partir del *incipit*, pudiendo de esta manera, rescatar algunos rasgos musicales de la historicidad señalada como característica narrativa del autor.

Para finalizar podría concluirse que, a pesar de no incluir referencias a la polifonía, el *Decameron* se hace “eco” de la avanzada del *Ars Nova* en un sentido más sutil: en el que se orienta al placer de los sentidos y que aún

dialécticamente los efectos funcionales de la música a su principio de autonomía : la *delectatio*.

## **La “escucha corporal”: un juego prohibido. Análisis de las dificultades en el acercamiento a la música de la Segunda Escuela de Viena desde una perspectiva lúdica, en relación con el disciplinamiento del cuerpo**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Brenda Bernstein**

Universidad de Buenos Aires

La problemática a desarrollar parte de la marcada dificultad que siente el público al tratar de acercarse a la llamada “música contemporánea”. Se sitúa el quiebre entre la música escuchada placenteramente y aquella que conlleva una problemática en los compositores de lo que se llamó la Segunda Escuela de Viena. En esa música se centrará el análisis, considerándose que a partir de allí podrán derivarse conclusiones para otras músicas del siglo XX.

Desde el plano sociológico, las explicaciones a la problemática tratada se relacionan con posturas tomadas de Pierre Bourdieu (conceptos como teoría de campos, competencias específicas y *habitus*). Planteándose que el “gusto” por determinado tipo de práctica artística está condicionado histórica y culturalmente (Bourdieu (1988)). Se (sobre)valora el rol regulador y normativo de la sociedad en detrimento de las subjetividades, que según estas posturas, dependen total y exclusivamente del lugar social y la trayectoria cultural que posea un individuo. Apoyándose en la idea de “acostumbramiento”, defienden un progresivo acercamiento a las obras de manera tal que finalmente se terminarían aceptando.

Por otro lado, las teorías de la recepción se han centrado en el carácter comunicacional del arte y en el papel activo que se atribuye al público. Si bien, hoy día es difícil no concebir una obra de arte bajo el concepto de obra abierta (Eco.1962 (1984)), esto no explica el caso puntual de su rechazo hacia la música estudiada.

Desde la estética, Theodor Adorno discute el problema sobre dos ejes: atribuye la dificultad en la recepción a una falta de conocimiento del lenguaje, desde una perspectiva en donde la música progresa, recurriendo cada vez a sistemas más complejos, más abstractos y autónomos, que dejan atrás al oyente que no se capacita en esas nuevas reglas. (Adorno.1970 (1983)) El otro eje se relaciona con la industria cultural y con los manejos que ésta es capaz de hacer sobre las obras y el público (Adorno (1994)).

En cuanto al tema del lenguaje, es sencilla nuestra observación: aún estudiantes avanzados de música tienen dificultades en acercarse a la

música contemporánea.

Respecto al manejo de la industria cultural, la poca distribución / difusión del repertorio no puede justificar el grado de rechazo que muestra el público. Con otras músicas, en situación similar, el acercamiento del público parece producirse de manera más natural y placentera.

Pues bien, este trabajo se propone considerar esa reacción de rechazo de cada sujeto, más allá de las legitimaciones sociales (institucionales) que se puedan dar a esa música y reevaluar esas visiones previas que ha suscitado esta problemática desde la aplicación de un nuevo marco conceptual tomado de la pedagogía musical infantil.

Así se partirá de que el juego es una función elemental de la vida humana (Gadamer (1998)) y considerando que los diferentes tipos de juegos por los cuales transita el niño (Piaget (1974)) son aplicables a la música (Delalande 1984 (1995)), se evaluará como los mismos permanecen en el adulto pero reducidos a espacios determinados (autorizados socialmente). La investigación se centrará en el juego sensorio-motor, ya que ante todo se considera que toda escucha es corporal. A partir de allí se sostiene que el acostumbamiento del oído estaría íntimamente ligado al disciplinamiento del cuerpo (al respecto se seguirá a Foucault (1975 (1976, 1999))).

El disciplinamiento corporal / auditivo admitiría un manejo de tiempo fragmentado, con límites y finales claros en donde el sujeto sabría identificarse. Al no poseer la música estudiada ritmos fácilmente memorizables, cadencias claras, timbres habituales, etc. el oyente no reconoce esas estructuras a las que fue acostumbrado (disciplinado) y por tanto la rechaza.

### **Estructura sonora en procesos de identificación musical: una temporalidad compartida**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Gabriela Goldenberg**

Universidad de Buenos Aires

Este trabajo propone relevar algunas teorías en torno a procesos de identificación musical, conectando, desde un análisis, aspectos sonoros con conceptos sobre mecanismos de significación. En este sentido, sin dejar de reconocer la incidencia de representaciones externas a la música, se explorará la manera en la cual su materialidad y estructuración pueden interpelarnos en construcciones de sentido. Partiendo del supuesto de que las identidades subjetivas y/o colectivas tienen una dimensión temporal pues, en parte, son construidas mediante discursos; puede pensarse que la

música, a través de su temporalidad, es capaz de expresarlas o simbolizarlas. Si bien cada oyente posee categorías culturales propias y produce una significación particular de su experiencia musical, el desarrollo de una estructura sonora sugiere determinadas temporalidades más constantes que otras. Es este punto de contacto entre temporalidades, al cual intentará aproximarse este análisis, referido a *Las Cuatro Estaciones Porteñas* de Astor Piazzolla.

Bajo esta perspectiva, es interesante el abordaje de Pablo Vila al implicar identidades y música por medio de la “narrativa”, la cual permite a los sujetos definirse a sí mismos y comprender la dimensión temporal de su existencia. Su propuesta se distancia de la teoría de la “homología” (años ‘60-‘70), que determinaba de cierta estructura social un consumo musical específico, sin poder explicar cambios en los gustos musicales ni la adopción de diferentes estilos dentro de una misma clase social. Contrariamente, en la teoría de la “articulación” (‘80), las prácticas culturales son autónomas respecto a las sociales, pudiendo “interpelar” identidades subjetivas mediante una “negociación” de sentidos, los cuales no residen en la música sino en las significaciones que se le adjudican.

No obstante, esta teoría no pudo dar respuestas de por qué tienen éxito ciertas interpelaciones; para lo cual Vila propone un “ajuste” entre una “trama” subjetiva y una musical, donde ésta “provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales” (1996). Ante esta propuesta, Ramón Pelinski (2000) señala la desatención del momento corporal, inconsciente (apenas nombrable), privilegiado en los procesos de identificación. Desde este punto de vista, la negociación de sentidos se complejiza; arbitraria, casual, puede residir en la seducción sonora de estructuras, instrumentos, ejecuciones, o formar parte de vastas tramas transnacionales y transétnicas.

Considerando estas nociones, se ahondará en la organización sonora de las obras de Piazzolla, valiéndose de conceptos sobre forma y tiempo musical, que permitan dar cuenta de una posible temporalidad de esta trama. Se propondrán aspectos de esta última que pudieron ajustarse a las tramas de ciertos receptores, para cuyos imaginarios porteños algunas características de la experiencia ciudadana contemporánea fueron evocadas por esta música (Corrado, 2002). Es decir, este proceso de identificación involucra no sólo un goce personal con la música, sino una relación entre sus receptores y la construcción de un lugar. En este sentido, se indagarán componentes estructurales y temporales que pudieron “articularse” en determinados sujetos en referencia a un Buenos Aires imaginario.

A través de este caso específico donde lo sonoro funciona como posible interpelador, se desplazaría, sin intención de obviar, el foco sobre el rol determinante de las simbolizaciones discursivas, hacia aspectos situados más acá (corporalidad) y más allá (“cierta autonomía” de lo sonoro) de las argumentaciones subjetivas. “Si aceptamos que narratividad e identidad

están reunidas por el tiempo que les subyace (o las constituye), podemos considerar la música -que es tiempo sonoramente organizado- como expresión de esta unidad” (Pelinski, 2000). Y tal vez haya sido la organización de esta música -como un “cuerpo” en movimiento vertiginoso y agonizante con materiales heterogéneos y cíclicos-, el espacio de expresión de una temporalidad compartida.

## **De los procesos hermeneúticos en las producciones sonoro-musicales**

**Diana Zuik**

Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. IUNA

En el inter-juego compositor / productor - oyente / co-productor se tergiversa la esquematicidad comunicativa pautaada para los lenguajes artísticos a partir de los trabajos que Roman Jakobson realizara con respecto a la lingüística y que Umberto Eco transpusiera a los lenguajes artísticos.

En búsqueda de posibles conceptualizaciones acerca de los determinantes del arte, Eco elabora el concepto de poética, a la vez que plasma la categoría de obra abierta, con el fin de jerarquizar el papel del receptor. Tales conceptos también fueron postulados por Hans Georg Gadamer, con sus conceptos de juego, símbolo y fiesta. Es quizá esta última categoría aquella en la que el devenir y la temporalidad trascienden el mero estar presente para convocar el hacer co-creativo de aquél que participa en el *tempus* ceremonial.

Como testimonio de lo ex-puesto vale la consideración de los diferentes grados de apertura propios de las obras musicales, en las cuales el proceso interpretativo no puede ser obviado. El presente trabajo versará sobre la importancia de lo hermeneútico en el ámbito de la receptividad, dadas las especificidades de ambigüedad y simbolismo propios de las producciones sonoras.

No sólo lo signico musical deviene simbólico mediante la lectura que el texto permite sino que la audición receptiva deja de ser mera recepción para convertirse en actividad co-creadora con los haceres propios del intérprete de lo escrito y del fruidor-oyente.

Si bien este tema ha sido objeto de diferentes trabajos en el campo del lenguaje icónico - plástico, es en el de lo sonoro-musical donde las pautaciones determinantes de tal suceder deben ser consideradas en sus determinantes específicos. Dada la idiosincracia inmanente del devenir sonoro como temporalidad, sus acaeceres hermeneúticos presentan esencialidades que se plasman no sólo en lo sonoro sino también en el silencio y sus espesores semánticos.

Las diversidades intencionales que se entre-cruzan en el interpretar-escuchar, patentizados en la diversidad de las sonoridades y *tempus* histórico-sociales-individuales, a través de las cuales se ubican en los ejes de la diacronía y se con-forman en la sin-cronía y plasmadas en los ámbitos de lo melódico-armónico-textural.

Los su-puestos implícitos en las hermeneúicas propias de lo procesual sígnico-simbólico trans-mutan las *morfé* extrínsecas en *forma sedimentada*, en términos adornianos. Es dable considerar las exigencias que la materialidad sonora plantea al creador y al co-creador de lo sonoro-musical. Recordando que la música en Occidente es cultura y que, como tal, es meta-morfosis se considera que las trans-mutación es posible en virtud de la jerarquización de los dos elementos indispensables e indisociables del hacer música.

Las consideraciones de la *aísthesis* como perceptualidad histórica configuraría la sín-tesis de este proceso, en el cual el silencio-los silencios en su disposición sintagmática cobran valores diferenciales. Pero la semanticidad de los mismos puede plantearse también a nivel-dimensión de la pragmática.

Es dable la partitura como texto sígnico en el cual los significantes son *actualizados* en la diversidad de sus significaciones, quedando sin embargo, inmersos en ellos un *plus* oculto – *posibiltas* de la in-finitud superadora de la finitud de lo humano-cargado de posibilidades de de-codificación o lectura.

La presente hipótesis supone un *lector* con-textualizado en un aquí y ahora que determinarán su *creatio*. Por lo cual las inherencias de la creatividad serán postuladas como inmanentes al hombre en cuanto tal y no como proyecciones de una genialidad que sirviera de base y justificativo de las estéticas románticas.

### **Forma y textura: integración y desintegración en obras de Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky**

**Edgardo Rodríguez**

Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo tiene como objetivos generales el estudio de las relaciones entre diversos modos de integración formal y sus correlatos texturales en músicas de la primera mitad del siglo XX. La elección de este período particular de la música occidental se fundamenta en su carácter renovador respecto del lenguaje musical del siglo XIX. Esta renovación está vinculada especial, aunque no exclusivamente, con el progresivo abandono de la

tonalidad funcional verificado por esos años. Dicho abandono provocó, en principio, una reformulación y crítica de las estrategias compositivas responsables de la integración formal. En particular, la música de compositores no pertenecientes a la tradición centroeuropea (Claude Debussy, Igor Stravinsky y Charles Ives, entre otros), se caracterizó por el desarrollo de un proceso altamente consistente de relativa desintegración o fragmentación tanto formal como textural.

En el seno de la Escuela de Viena el proceso fue diferente. Orientado hacia el logro de fuertes niveles de integración formal y textural tendió a mantener las estructuras típicas del siglo XIX.

Para estudiar estas diferencias de concepciones sobre el devenir musical analizaremos la primera pieza de las *Seis Pequeñas Piezas para Piano* (Op. 19) de A. Schoenberg y el comienzo de la *Sinfonía para Instrumentos de Vientos* de I. Stravinsky.

1) Primera Pieza de las *Seis Pequeñas piezas para piano* (opus 19) de A. Schoenberg: en el análisis de esta pieza nos proponemos demostrar que la integración formal se apoya en la integración temático/motívica. Tradicionalmente, la recurrencia interválica o el trabajo con redes interválicas (que, generalmente, reúnen un reducido grupo interválico) han sido los soportes tradicionales sobre los que se desplegó dicha integración temático/motívica.

Pero además, en esta pieza hemos detectado un nivel menos superficial de integración formal intragrupos e intergrupos que denominaremos 'regla del semitono o la tercera'. Ésta describe la tendencia generalizada a comenzar y/o terminar cada uno de los grupos de la pieza con un semitono o, menos frecuentemente, con una tercera. El semitono así usado tiene una innegable implicación cadencial, resabio de las cadencias tonales, lo cual le otorga al devenir musical un fuerte sentido de integración y, eventualmnte, de implicación.

Este modo de integración formal es acompañado de una poderosa integración textural sustentada de manera más o menos tradicional. Además en este ejemplo, la regla del semitono o tercera también controla la superposición de las líneas texturales: semitonos armónicos al comienzo o al final de la superposición.

2) El comienzo de la *Sinfonía para Instrumentos de Vientos* de I. Stravinsky: en oposición al ejemplo anterior, ya los primeros compases de esta pieza se estructuran de manera distinta. En términos de integración formal la obra parece funcionar de manera aditiva, es decir, desintegrada globalmente (aunque integrada localmente). Nuestro problema aquí es describir el modo en cómo se construye la aditividad formal. Con ese objetivo en mente, estudiaremos las condiciones de aplicabilidad de la categoría de 'forma momento' (según Kramer, 1988).

En cuanto a la textura, en este ejemplo Stravinsky se separa de la tradición fuertemente. La textura está altamente desintegrada por el uso sistemático de algunos recursos típicos, por ejemplo, la polimetría vertical. En ese sentido, el principio de adición formal rige también la textura.

Como conclusión: hemos verificado la acción de la regla del semitono en una pieza del período atonal libre de A. Schoenberg. El análisis mostró cómo la misma regla regula las dos dimensiones musicales en sintonía ajustada con el principio schoenbergiano de la Unidad del Espacio Musical (Schoenberg, 1963). Por su parte, en el ejemplo de Stravinsky describimos una estrategia formal y textural diferente, basada en la sucesión y superposición libre de materiales integrados sobre sí mismos pero con débiles vínculos inter-materiales.

### **An Hölderlins Umnachtung de Nicolaus Huber o sobre las tinieblas de la mente como modelo para la creación artística**

**Héctor Rubio**

Universidad Nacional de Córdoba

El compositor Nicolaus Huber, considerado como uno de los más importantes de su generación en Europa, ha concebido en 1992 una obra para conjunto instrumental de cámara, cuyo título podría traducirse provisoriamente como *A las tinieblas de Hölderlins*. En ella ha pretendido concretar una suerte de analogía musical de la experiencia creativa del poeta alemán Hölderlin encerrado por su demencia en la torre de Tübingen. La pieza de Huber contiene, casi hacia su final, un pasaje en que uno o tres ejecutantes deben realizar un dibujo del perfil de Hölderlin en rápidos y sonoros trazos.

Este “extraño” momento, llamado “retrato acústico”, demanda ser comprendido desde los fundamentos intelectuales y compositivos que la obra supone. Para ello, se pondrán en juego dos categorías centrales, la de identidad y la de lingualidad. Con respecto a la identidad, se trata de ver, partiendo del concepto de Huber de “Campo de producción sonora”, qué cualidades determinadas de qué acciones instrumentales sufren un cierto tipo de operaciones. Habrá que distinguir entre el nivel de superficie de los acontecimientos y lo que se mueve en un nivel más profundo afectando tanto instrumentos singulares como grupos de instrumentos. Operaciones tales como transposición de octava o permutación acarrearán consigo “la pérdida” de ciertas cualidades y el extrañamiento del material. A través de las estrategias se revelará una voluntad de ocultamiento o de “devenir otro”. La categoría de la lingualidad, por otro lado, encuentra su justificación, porque si bien la pieza no es una obra vocal, se dan a) una presencia de textos que reclaman su propio espacio y cuestionan la capacidad de la música de hablar sobre ella misma y b) una cadena de acontecimientos, que, a semejanza de lo que sucede en el sintagma lingüístico, dejan aparecer, a pesar de la similitud de sus marcas, lo distinto, según varía el contexto.

Cálculo numérico y medición caracterizan, según Huber, el método de trabajo de Hölderlin, pero también son aspectos de su locura. De diferentes maneras, esta preocupación impregna la obra musical: los números de la serie de Fibonacci se pueden confirmar en aquellas secciones, entre otras, donde la sucesión de acordes en el piano y las armonías configuradas por los glisandos del arpa definen la textura.

## **Mar Solo ¿Conjunto de música folklórica cuyana?**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Jésica Ferrarini Oliver**

Universidad Nacional de San Juan

*Mar Solo*, conjunto vocal instrumental integrado por jóvenes de la capital de la Provincia de San Juan, relevado en el Auditorium Ing. Juan Victoria (Alicia Giuliani, UNSJ, año 2000) tocando junto a personalidades del folklore local, como Mario “Bebe” Flores de Pocito y Viviana Castro de Rawson, se auto definían como conjunto folklórico cuyano. Habiendo observado que los instrumentos utilizados así como los arreglos musicales que aplicaban no se ajustaban a los de uso tradicional cuyano, se tomó la decisión de averiguar cuál era el concepto de folklore que sustentaba la elección del repertorio y la realización de los arreglos, además de tratar de establecer a qué tipo de público dirigían su música.

En la convicción de que el folklore expresa sentimientos y formas de convivencia social que responden a una manera particular de ver el mundo, se tomó como postura teórica de base aquella que considera al folklore como un mensaje con arraigo en el pasado que identifica a un cierto sector socio-cultural.

Metodológicamente a los fines de averiguar las opiniones y categorías que estos músicos manejaban sobre el folklore en general y cuyano en particular, se realizaron varias entrevistas e historias de vida, se asistió a ensayos y presentaciones públicas del conjunto. También se consultó bibliografía, ejemplos musicales, entrevistas, e informes de investigación preexistentes.

Se concluyó que *Mar Solo* construía su imagen como conjunto folklórico partiendo del concepto de que lo folklórico debe responder a las prácticas culturales del ámbito rural, por lo que mantenía en el repertorio ciertos géneros representativos del folklore cuyano, así como el respeto por la melodía y el texto originales. Si bien con algunas incoherencias puesto que utilizaban una tímbrica no representativa de la música cuyana (teclado eléctrico, violín, flauta traversa etc), y fusionaban en sus arreglos estilos extraídos de otras músicas (rock, blues, jazz etc.). Según manifestaron su música estaba dirigida para todo tipo de público siendo sus seguidores

mayoritariamente jóvenes entre los cuales se observaron algunos estudiantes de música. En general los participantes de la música tradicional de San Juan no aceptan este tipo de propuesta, aunque algunos los apoyaron ante la expectativa de que con esta propuesta lograran hacer trascender la música cuyana fuera de la provincia. El grupo intentaba ingresar dentro del círculo de músicos cuyanos para encontrar un espacio de contención y reconocimiento dentro y fuera de la provincia que estuviera social y tradicionalmente validado.

Si bien se ha finalizado con el estudio específico de este conjunto, los resultados han servido para preguntarse cómo visualizan la música folklórica otros conjuntos musicales de jóvenes sanjuaninos. A tal efecto se trabaja como tesis de la Licenciatura en Educación Musical de la UNSJ, en el relevamiento y estudio de jóvenes que dicen hacer música folklórica de los departamentos: Albardón, Angaco y Caucete, bajo la dirección de la Profesora Alicia Giuliani.

### ***La Danza de los Kunthuri.***

#### **Sonidos de una danza aymara: los mismos y otros**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Martín Sessa**

Universidad Nacional de La Plata

La ponencia que se presenta se elaboró como parte de un proyecto de investigación sobre los materiales musicales de la música andina. En el mismo se trabaja con el supuesto de que existen en la música andina aspectos de lo sonoro que pueden ser pasados por alto o considerados meros detalles o variantes si se analiza la música sin considerar su contexto sociocultural, pero que al ser tenido en cuenta este último pueden tornarse sumamente significativos, y hasta esenciales.

Teniendo este punto en mira, se estableció una delimitación de carácter heurístico de dos repertorios dentro de la música andina: el primero, correspondiente a la música ejecutada con el propósito de ser grabada, editada discográficamente y comercializada; el segundo, a cualquier otra música andina que no fuera realizada con estos propósitos. Se está trabajando en la comparación entre músicas de ambos repertorios, buscando en los sonidos rasgos o elementos que puedan vincularse con los contextos de ejecución y con contextos socioculturales más amplios. La vinculación de estos elementos con sus posibles significados culturales se formula a nivel de hipótesis en la presente etapa de desarrollo del proyecto, y en relación con los materiales con que se cuenta.

Existen antecedentes de investigaciones con enfoques similares. Puede mencionarse en primer lugar la obra *Andean music. From Incas to Western*

*popular music* de Pedro van der Lee, en donde el autor compara los estilos de *performance* rurales y urbanos en la música andina, atendiendo a aspectos como el timbre y la afinación, y también a los usos colectivos y solistas de los instrumentos tradicionales. Además, van der Lee caracteriza distintos estilos de música andina, considerando, además de lo sonoro, variables históricas y culturales. Otros investigadores han abordado los vínculos del sonido y la *performance* con cuestiones culturales dentro de la música andina, como Gilka Wara Céspedes y Ramiro Gutiérrez Condori en Bolivia, y Américo Valencia Chacón y Raúl Romero en Perú. El estudio de este problema en Argentina es, hasta donde sabemos, incipiente.

En el caso específico de esta ponencia se expone un análisis de la “Danza de los kunthuri”, una sikuriada ejecutada y grabada por el grupo Ollantay, comparándola con la partitura de esta sikuriada, que fuera el vehículo a través del cual el grupo accedió a una música perteneciente a lo que hemos llamado el segundo repertorio para recrearla. Se toman en consideración las acciones interpretativas llevadas a cabo sobre la partitura por parte del grupo y se formulan hipótesis para situar estas acciones y sus resultados sonoros culturalmente y también en su contexto histórico. Se compara la sikuriada de Ollantay con otros contextos de ejecución de sikuriadas y, de esta manera, se muestra una posible lectura acerca de la interpretación de la música y la cultura andinas que Ollantay pone en acto a través de su ejecución.

El aporte de este trabajo radica en su contribución al estudio de las relaciones entre música y cultura en la música andina argentina, y en realizar un análisis de lo sonoro más pormenorizado que el que pudimos observar en otros trabajos que abordan la misma cuestión. Asimismo, se reconoce que las lecturas que se proponen sobre los aspectos sonoros no pueden superar en este nivel el carácter de hipótesis, resultando un paso previo para avanzar sobre la problemática con metodologías que otorguen un gran peso al estudio de los ámbitos de la producción y la recepción con una perspectiva etnográfica.

### **Hacia la búsqueda de una etnomusicología reflexiva**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Marta Andreoli, Ofelia Plantade y Ana María Romaniuk**

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla (Buenos Aires)

Es nuestro propósito reflexionar, desde la etnomusicología, sobre la crisis de representación acaecida en los estudios de la cultura en los últimos años, para avanzar hacia la articulación en la práctica de estas premisas que se postulan desde la teoría. Para ello, algunas experiencias recogidas en campo

orientarán las consideraciones teóricas en cuestión.

Partiendo de una perspectiva dinámica e interaccionista, retomaremos cuestiones tales como: la construcción del objeto desde las distintas miradas discursivas en función de la sociedad estudiada y desde la ubicación del investigador; la redimensión de la concepción interpretativa de la disciplina, herencia de la etnografía, basada en la intersubjetividad humana; y la finalidad que persigue la etnomusicología no sólo en función de la (re)colección de datos significativos para su clasificación y análisis, o la homologación de expresiones musicales que representen determinadas posiciones sociales, sino con el fin de construir con el “otro” espacios de encuentro que permitan la relación intercultural que de cuenta de los sentidos que los diversos grupos humanos atribuyen a la realidad en la que están inmersos.

A partir de una intervención etnomusicológica entendida como investigación participativa, es lícito reflexionar en lo que denominaremos “marco ético” de la disciplina, retomando lo expuesto por Pelinski (1997) que atiende a la puesta en práctica de la problemática mencionada: ¿Cómo equilibrar la relación asimétrica entre investigador y estudiado, entre trabajo de campo y escritura académica, entre vivencia y representación? ¿Cuánto aporta nuestra disciplina al conocimiento del ser humano? ¿Cuáles son las obligaciones de reciprocidad frente a los miembros de la cultura que se estudia?

La propuesta se orienta, así, hacia la construcción de un saber de manera colectiva que se proponga cierta acción transformadora de la realidad, atendiendo a los aportes interdisciplinarios, y aplicando el enfoque crítico que otorgue a la investigación musical la incidencia social que le dé sentido.

### **La cumbia en Argentina de 1989 a 2003. De *El humo del cigarrillo* a *El humo de mi fasito***

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Diego M. Pérez**

Universidad Nacional de Cuyo

A partir del verano 1990-91, la denominada música tropical empezó a tener una mayor presencia en los medios locales, como consecuencia de una mayor producción, inversión y mayores ventas. Las producciones musicales de ese “mercado tropical” trascendieron entonces el circuito originario que incluía únicamente “bailantas”, radios y programas de TV tropicales, con receptores y consumidores propios de las clases populares; para ocupar

lugares en los shows, góndolas de hipermercados, radios, con mayoría de receptores y consumidores de la clase media argentina.

De las músicas producidas por el mercado tropical, la cumbia fue la de mayor éxito y la que más se explotó durante los 90, en Argentina una década signada por las privatizaciones, el modelo neoliberal, la convertibilidad, la corrupción, la impunidad, y las "relaciones carnales" con EEUU.

El presente trabajo estuvo centrado en el análisis musical y textual, que fue posible realizar debido a las características musicales de la cumbia producida en Argentina. Las mismas fueron obtenidas desde la heurística y la hermenéutica, con intenso trabajo de campo. Esas características, sumadas a las contextuales y escénicas, se describirán con ejemplos musicales de las distintas corrientes (norteña, peruana, santafesina, show, tradicional, villera, con comparaciones de remakes) y se explicarán sus implicancias en lo contextual. Se explicará además de la justificación y metodología de la selección de ejemplos musicales.

Caben agregarse las distintas experiencias que el expositor tiene en el mercado tropical: interpretación, composición, realización de arreglos, publicaciones en un sitio web tropical ([www.muevamueva.com](http://www.muevamueva.com)), divulgación de análisis crítico de discos en radios tropicales (por ejemplo, FM Imperio), entre otras actividades. Las mismas le han permitido un intercambio permanente con otros actores de "la movida tropical": músicos, productores, técnicos, clubs de fans, locutores, periodistas, y otros.

Los aspectos a desarrollar: El subtítulo de la ponencia, hace referencia a una canción y sus remakes. La original es una salsa; luego, la versión de Víctor Hugo (El humo del cigarrillo) es de principios de los noventa, en estilo norteño, con público inmigrante y en bailantas. La última remake (El humo de mi fasito) es reciente, una cumbia villera cantada por Pablo Lescano, quien según "la historia oficial" de los medios, es el creador de la cumbia villera. Se dará cuenta en la ponencia de los cambios en la cumbia y su contexto, a lo largo en una década.

Se explicará además el verdadero origen y "creador" de la cumbia villera. Se darán numerosos ejemplos musicales a fin de explicar las características de cada corriente (norteña, peruana, santafesina, show, tradicional, hasta la villera)

Cabe resaltar, finalmente, que la significativa diferencia cigarrillo-fasito, este último de marihuana, posibilitará reflexiones en cuanto a los cambios a nivel contextual, y en los locales del circuito de difusión de la cumbia.

## **El Rock como la Música. “Árbol”, expresión de la *multiestética* en el rock alternativo.**

**Diego Madoery**

Universidad Nacional de a Plata

Los estudios estéticos sobre la música popular se encuentran entrecruzados en muchas oportunidades por análisis con fundamentos en las estéticas de la música académica europea. En algunos casos aparecen resabios modernos clásicos-románticos y en otros derivados de las vanguardias de comienzo de siglo.

La marcada visión peyorativa sobre la industria cultural envuelve muchos estudios sobre música popular sobre todo en los casos de grupos o movimientos relacionados con el mercado de la música. Esta expresión anterior (mercado de la música) posee ya una multiplicidad de interpretaciones valorativas, desde las más críticas hasta las mas inclusivas o complacientes.

Estos trabajos que se han centrado en el estudio de ciertas características del grupo Árbol forman parte de en un proyecto de investigación que intenta establecer otras formas de valoración estética de la música popular inserta en la industria cultural. La propuesta pretende establecer nociones que permitan ampliar la mirada sobre lo popular en relación a los medios masivos y la industria de la música.

Dada la diversidad de actores como géneros de música popular involucrados en el establecimiento de estas valoraciones, la investigación se desarrolla a partir del análisis de casos que aportan conocimientos particulares e intentan verificar la siguiente hipótesis:

La industria de la música popular establece valoraciones estéticas. Estas valoraciones se fundan en la mezcla de tres pensamientos aparentemente contradictorios:

1 El arte de la modernidad, con sus paradigmas estéticos desarrollados en torno a “la autonomía y desinterés práctico del arte y a la creatividad singular de individuos aislados” (García Canclini.1992).

2 El desarrollo industrial tecnológico moderno, con sus valores de mercado y mercancía y

3 La ritualización y fetichización de la producción cultural, rasgos premodernos que se actualizan de diferentes formas.

Asimismo, Árbol (como muchos otros casos) presenta características que invitan a la redefinición de categorizaciones rígidas que se presentan tanto en la industria como en la musicología.

“Árbol” es un grupo de rock “alternativo” de la Argentina que combina estilos de hardcore, rapp, funk, reggae y algunos de raíz folklórica como la chacarera.

En esta ponencia pretendo analizar el entrecruzamiento estético que el grupo propone en su segundo trabajo realizado bajo la producción artística de Gustavo Santaolalla y el sello Surco – Universal titulado “Chapusongs”.

El grupo establece su estética a partir de una multiplicidad de estilos - géneros que encuentran una identificación personal en Árbol. Este segundo CD profundiza esta línea.

Intento acercarme a la compleja y variada recepción del “rock” como género, movimiento y expresión identitaria de la cultura joven urbana. El trabajo muestra cómo la multiplicidad se unifica y cómo la unidad se construye a partir de la diversidad.

La metodología consiste en el análisis estético – musical de la totalidad del disco. En la presente ponencia el análisis se desarrolla sobre tres temas que resultan más significativos para el tema en cuestión. Estos son: “La nena monstruo”, “Cáscara máscara” y “Chapusongs”.

Posteriormente las conclusiones abordan la hipótesis del trabajo.

Se muestra por un lado cómo Árbol construye su identidad apartándose de la necesidad de establecerse en un solo género o estilo. En definitiva, cómo la identidad surge de una forma de expresión particular donde los estilos aparecen mediados por Árbol. Por otro lado, siendo éste un caso entre tantos grupos de diverso origen que teniendo al rock como género matriz hacen suyos otros géneros, resulta importante observar como cada nueva amplificación del género rock genera progresivamente un marco casi tan amplio como la música misma. El rock como un saco donde entran mercado y resistencia, modernidad y posmodernidad, experimentalismo y raíces regionales.

## **¿De qué música me habla? Construcción del campo del folklore y de la música popular en Chile**

**Juan Pablo González**

Instituto de Música. P. Universidad Católica de Chile

La música ha sido objeto de múltiples delimitaciones internas, las que hasta el siglo XVIII estaban principalmente orientadas a diferenciar las prácticas sacras de las profanas, los géneros vocales de los instrumentales, y

los estilos nuevos de los antiguos. Es sólo a comienzos del siglo XIX que las delimitaciones se orientan a diferenciar las manifestaciones artísticas de las populares. En efecto, si en los siglos anteriores un mismo compositor podía componer un réquiem mientras escribía danzas para las fiestas de la corte, como sucedió con Mozart, por ejemplo, a partir de la década de 1820 estas prácticas comienzan a diferenciarse, surgiendo un compositor especializado en música de baile, mientras que los compositores cultos se relacionan cada vez menos con la música popular de su entorno. La mirada de este compositor recaerá más bien en las prácticas musicales de las comunidades rurales que habitan los territorios donde se conforman las nuevas repúblicas europeas y americanas. Estas prácticas, denominadas folklore musical, alimentarán el nacionalismo de mediados del siglo XIX, y darán cuenta del campo popular en forma exclusiva y excluyente para la musicología del siglo XX.

En efecto, a partir del desarrollo de la sociedad burguesa, las manifestaciones populares sólo lograrán legitimarse en la medida que califiquen como un folklore de impronta premoderna, vinculado al territorio que conforma la nación, con las consiguientes dosis de pureza, nacionalismo y tradicionalismo asociados. De este modo, a pesar de los cambios sufridos en nuestra vida pública y privada debido a la industrialización y mediatización de la música, y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, ésta permaneció prácticamente ignorada por la musicología, que ha pretendido dar cuenta de la totalidad del campo musical dividiéndolo solamente en dos grandes áreas: música de tradición escrita -llamada docta, culta, erudita o clásica- y música de tradición oral -llamada tradicional o folklórica-.

Desde la década de 1920, repertorios populares urbanos empezaban a adquirir masividad internacional gracias a la consolidación tecnológica, económica y social de la industria musical. Sin embargo, este nuevo repertorio no se adscribía ni a la pureza de la oralidad ni a la erudición de la escritura, y por lo tanto era ignorado por una academia preocupada principalmente de textos escritos y secundariamente de textos orales. En efecto, cuando la academia se interesó por la cultura popular, privilegió el estudio de las culturas tradicionales y locales, ligadas a las prácticas de la oralidad, adquiriendo en este proceso tendencias más cercanas a la arqueología de los usos y costumbres que a la demología o estudio de una cultura popular viva, ligada tanto a expresiones ancestrales como a sus formas de transformación modernizadoras.

Esta ponencia revisa el modo en que se ha construido en Chile esta concepción del campo musical, considerando las acciones del Estado y de la academia en la conformación de un folklore nacional; la relación del compositor chileno con dicho folklore; la acción de la academia en la definición del campo de la música docta y sus campos asociados (música antigua y contemporánea); y los intentos realizados por los propios músicos y nuevos intelectuales por articular y legitimar lenguajes populares urbanos. En este afán se revisan las interacciones y debates producidos entre

individuo, comunidad y masa, donde se manifiestan problemas éticos y estéticos, cuestiones de prestigio y de poder, y están en juego capitales culturales y posicionamientos políticos. Así mismo, se aborda la incidencia de esta concepción hegemónica del campo musical en el ámbito educativo, artístico y comunicacional chileno, considerando también sus modos de resistencia.

## **Mapa Musical Argentino para Grupos de Cámara**

(Comunicación de Proyecto Institucional en Curso)

**Beatriz Plana y Leopoldo Martí**

Universidad Nacional de Cuyo

Se trata de un proyecto que tiene como objetivo contribuir al desarrollo musical del intérprete en el ámbito académico a través de un material elaborado para formaciones musicales de cámara sobre música de raíz folklórica, perteneciente a las diversas regiones del mapa musical argentino. El material de estudio producido incorpora la complejidad de la música argentina en sus aspectos técnico-expresivos, en función del desarrollo de las habilidades y capacidades del intérprete musical.

En los ámbitos de la educación superior, no hay partituras de música argentina de raíz folklórica para grupos de cámara reunidos en forma de mapa musical. Habida cuenta de que los estudiantes y aún los músicos profesionales que integran grupos de cámara en nuestro país, poco a poco van sintiendo la necesidad de incorporar este tipo de repertorio, tanto para la formación integral del músico como para la presentación en conciertos, se trata de aportar en ese sentido, proyectando los resultados en los ámbitos de educación universitaria. Esta es una problemática en todo nuestro país.

La necesidad de contar con material especialmente escrito para formaciones camarísticas sobre música folklórica argentina, se fundamenta en el hecho de que a diario nos encontramos con estudiantes y músicos interesados en interpretar en ensambles estas músicas. Esto, además, redunda en una ausencia permanente de música argentina de raíz folklórica en los programas de estudio y repertorios de conciertos. Por ello, este proyecto propone incorporar la música de raíz folklórica argentina a diversas formaciones camarísticas tradicionales en la música académica, produciendo un material especialmente escrito para vientos de madera y cuerdas frotadas. Esto permitirá enriquecer la música de raíz folklórica argentina con el aporte de un variado instrumental de vientos u cuerdas, aplicando en la enseñanza de estos instrumentos obras de música folklórica argentina para estudiantes de diversos niveles de enseñanza superior.

Nuestra realidad cultural ha determinado que ciertos instrumentos no participen de la tradición folklórica, por lo cual no existen obras para vientos de madera y cuerdas frotadas. Por ello, la incorporación de éstos permitirá que la música se vea enriquecida con el aporte técnico y musical de esas nuevas herramientas expresivas, que abrirán, sin dudas, otros caminos a la creación y re-creación musical.

Por último, debemos reconocer que la interpretación de nuestra música folklórica ofrece un sinnúmero de dificultades técnicas y musicales que requerirán a nuestros estudiantes el desarrollo de sus capacidades musicales y por ende un adiestramiento muy particular que redundará en un mayor potencial artístico, aplicable a todo tipo de repertorios.

El proyecto supone el desarrollo de diversos tipos de actividades y por ende variadas metodologías de trabajo. Desde la Selección de obras y el Análisis musical de las mismas, hasta la Transcripción, Instrumentación y Arreglos de las obras para diversas formaciones y combinaciones instrumentales, que concluirán con la edición del material de partituras. Una vez lograda esta etapa, se trabajará en la enseñanza de las obras a estudiantes de los diversos instrumentos, para propiciar el estudio técnico y musical de las obras, su práctica en ensambles y la posterior interpretación pública de las mismas, comenzando entonces la etapa de transferencia directa.

A su vez, se realizará una transferencia indirecta en la difusión en instituciones de enseñanza musical superior de nuestro país, y, una vez concretado un registro de audio del repertorio, la difusión en medios de comunicación locales, regionales y nacionales.

## **Catálogo de la producción para guitarra entre 1900 y 1950**

(Comunicación de un Proyecto Institucional en Curso)

**Cristina Cuitiño, Mirtha Poblet,**

**Elena Dabul, Sebastián Giorgi**

Universidad Nacional de Cuyo

A partir de nuestro trabajo “La producción musical guitarrística latinoamericana entre 1900 y 1950”, que estamos desarrollando en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, nuestro propósito es construir un catálogo de obras para guitarra escritas por compositores de países latinoamericanos, cuya producción se ha llevado a cabo durante la primera mitad del siglo XX. El mismo incluye un breve

análisis de las obras más relevantes de cada compositor, consignando las características de los recursos compositivos utilizados y las corrientes estéticas correspondientes, estableciendo fuentes referenciales. Este proyecto ha sido subsidiado por la mencionada Facultad.

El repertorio musical de Latinoamérica escrito para guitarra sola, canto y guitarra y guitarra con otros instrumentos no ha sido editado en su totalidad. Numerosas partituras aún pertenecen a la biblioteca del compositor o de sus familiares y descendientes, lo cual hace más difícil, especialmente para nuestro medio provincial, el acceso a las mismas. Ello constituye, en algunos casos, una de las causas del desconocimiento de la existencia de obras completas o partes de obras, como ha ocurrido, por ejemplo, con algunos de los “Doce Estudios” del compositor brasileño Heitor Villa Lobos. Los mencionados estudios, dedicados por el autor al prestigioso guitarrista español Andrés Segovia, fueron publicados en 1952 por la Editorial Max Eschig de París, Francia. En dicha publicación se han omitido ciertos fragmentos y se observan algunos cambios en lo referente a la notación musical, ritmos e indicaciones, respecto de los originales del autor, a los cuales se ha podido acceder posteriormente a la mencionada edición.

Existen recopilaciones de música para guitarra tanto en el país como en el extranjero. Varias de ellas forman parte de catálogos generales que contienen obras pertenecientes a distintos períodos de la historia de la música universal. Sin embargo no se ha encontrado suficiente información con respecto al ordenamiento del repertorio musical latinoamericano para guitarra en la primera mitad del siglo XX (1900/1950), en un solo catálogo que lo reúna, lo clasifique y dé cuenta, además de los autores y obras, de un estudio general sobre éstas y su contexto de producción. Un antecedente fundamental para este trabajo es el proyecto “Raíces musicales” que dirige actualmente la Profesora de Piano Elena Dabul, de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, en el cual se recopila y sistematiza la producción musical contemporánea de Latinoamérica, escrita para todos los instrumentos y el canto.

Nos hemos abocado a la tarea de relevamiento, recopilación, estudio, análisis y clasificación de partituras y manuscritos. En el estudio de las obras hacemos hincapié en la observación de los recursos y técnicas de composición que han utilizado los autores y en las características de la técnica guitarrística que requieren las obras, realizando el análisis desde el punto de vista de la interpretación musical.

Los resultados de esta labor serán transferidos a la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX (carrera de posgrado recientemente creada en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo), a las Cátedras de Guitarra y Música de Cámara de las Carreras Musicales de grado de nuestra universidad y de otras universidades y a otras instituciones musicales del país y del extranjero. Por otra parte, se realizarán conciertos comentados, conferencias ilustradas, publicaciones en revistas especializadas y la confección del catálogo en formato texto. Con

este trabajo se aspira a contribuir con la construcción del conocimiento, la interpretación musical y la preservación de un repertorio específico, que ya forma parte del acervo cultural latinoamericano.

## **Las partituras como patrimonio. Un archivo de Música popular urbana**

(Comunicación de un Proyecto Institucional en Curso)

**Carmen Gutiérrez de Arrojo**

Universidad Nacional de Cuyo

Nos proponemos en este trabajo sobre un “Archivo Mendocino de Música Popular Urbana” analizar las tensiones estéticas y sociales que recayeron sobre la producción y los autores de la Música Popular Urbana (MPU), como voz silenciada en el campo de la cultura dominante.

El código de continuidad y de validación estética que han aplicado y aplican las estructuras dominantes sobre los productos simbólicos de las clases subalternas, emerge hoy en la falta de apoyo presupuestario para las propuestas de protección, investigación y difusión de nuestra historia reciente.

El desarrollo del tema se hará con base en la experiencia realizada en la Asociación de Músicos de Cuyo sobre una importante donación de partituras, álbumes, programas, afiches, publicaciones en diarios y revistas, fotos, contratos de trabajo con clubes, radios y cabarets, y sobre historias de vida.

La donación fue hecha a la Asociación de Músicos de Cuyo por el bandoneonista Adolfo Caballero, que a su vez la recibió de la familia de Félix Guerra, otro destacado bandoneonista. Guerra había formado su propia orquesta típica, y como era costumbre de las editoriales, le enviaban toda la producción de música impresa.

A partir de tomar conocimiento de la existencia de esa donación y conocer el estado de indefensión y de abandono en que se encontraba, nos propusimos, junto a las distintas Comisiones de la Asociación, convertirla en un capital patrimonial de la música en la Provincia. En Mendoza los estudios del patrimonio musical se han dedicado siempre a la música nativa, especialmente al repertorio oral y rural, como sucedió en todo el país, debido al paradigma liberal que ubicó a lo rural como auténtico, valioso y decente. Mendoza cuenta con tres cancioneros rurales que ejemplifican esta realidad, todos editados en la década del '30 al '40. Ellos son “Cancionero Popular Cuyano”, de Juan Draghi Lucero (1938); “Cancionero Mendocino”, de Ismael

Moreno (1936), y “Cancionero Cuyano”, de Alberto Rodríguez (1936). El solo nombre de los tres nos evidencia el interés de investigar, producir rescate y transcribir el patrimonio rural de la región. Sin embargo, el campo de la MPU se consolidó con la incorporación y urbanización del cancionero rural.

Deseamos revertir con este proyecto el silencio histórico que sostuvo la cultura mendocina con respecto a la MPU y sus territorios existenciales (conventillos, inquilinatos, hospedajes, clubes nocturnos, prostíbulos, cafés, cabarets, clubes sociales y todo el arrabal como margen de la ciudad).

Fue excluido el sujeto protagónico del margen (obrero industrial y campesino desterritorializado), y en consecuencia silenciadas sus expresiones simbólicas, lugares de producción y consumo y prácticas.

Se comenzó el trabajo con la búsqueda de consenso, en el ámbito gremial, político, cultural y gubernamental. (Se exhibirán los avales de organismos estatales y privados.) Hemos sustentado para nuestro trabajo, con los organismos oficiales, la necesidad de conocer y estudiar la legislación patrimonial vigente (Leyes Provinciales N°6.034 y 6.133, y el Decreto N°1.273), y las políticas culturales de Mendoza en cuanto a becas, préstamos y subsidios a cargo del Fondo Provincial de la Cultura.

El consenso y la legitimación social que obtuvo el proyecto puso a prueba la necesidad de realizar un programa completo de investigación sobre el material existente, el que comprende: música manuscrita y editada de autores mendocinos, nacionales y latinoamericanos, popularizada a través del disco, la radio, el cine y el teatro, y un número destacado de solistas, instrumentistas, compositores, directores, arregladores, copistas, editoriales, empresas discográficas, luthiers, afinadores, conservatorios y orquestas locales cuya circulación artística comprendió hasta Santiago de Chile, Río Cuarto, Villa Mercedes, San Luis y San Juan.

### **El “Centro de Documentación y Difusión del Patrimonio Musical de Mendoza”: un intento de preservación del legado musical.**

(Comunicación de un Proyecto Institucional en Curso)

**Diego Bosquet**

Dirección de Patrimonio Histórico-Cultural

Provincia de Mendoza

La documentación musical es una disciplina de escaso desarrollo en nuestro país, especialmente si lo comparamos con el que ha tenido en otros

países (incluso latinoamericanos). Tanto desde la musicología como desde la archivística y la bibliotecología, se ha mostrado durante años un gran desinterés hacia esta actividad, lo cual se ve reflejado en escasez de profesionales dedicados a la documentación musical.

Afortunadamente, el panorama ha ido cambiando en los últimos años y podemos observar, actualmente, diversos proyectos tendientes a la consolidación de la disciplina y a la creación de centros de documentación y archivos musicales, como así también la realización de acciones relacionadas con la formación de los profesionales.

Centrándonos en el panorama de Mendoza, notamos que tuvo una actividad musical muy rica a través de su historia, continuando hasta el presente. Muchos de los materiales generados permanecen dispersos en manos privadas o en reparticiones oficiales que no son las adecuadas para su utilización, manteniéndose, en la mayoría de los casos, ignoradas por los investigadores y estudiosos. Tal vez, al no existir un repositorio creado para tal fin, las donaciones llegan a los lugares que no son los apropiados. En lo que respecta a registros sonoros, no hay en la provincia ninguna fonoteca oficial. Durante el trabajo previo a la publicación del “Catálogo de instrumentos sonoros arqueológicos en museos y colecciones de la Provincia de Mendoza”, noté grandes deficiencias en el tratamiento de los instrumentos musicales que poseían los repositorios, en lo que atañe a su conservación, exposición y depósito. Estas son sólo algunas de las situaciones que podríamos seguir enumerando.

Frente a esto, desde la Dirección de Patrimonio Histórico-Cultural de la Provincia de Mendoza estamos desarrollando el proyecto del “Centro de Documentación y Difusión del Patrimonio Musical de Mendoza”, cuya misión es el “rescate, protección, conservación, difusión e investigación del patrimonio musical de Mendoza, teniendo como eje a la documentación musical”. Como visión del proyecto, “se elaborará un banco de datos del patrimonio musical de Mendoza, se crearán las condiciones aptas para el resguardo de ese patrimonio y se promoverán acciones tendientes a su difusión”.

A través de la creación de este Centro, queremos responder a la demanda de información de la actividad musical de la provincia, la que proviene de sectores muy diversos (establecimientos educativos, centros de investigación, musicólogos, intérpretes, historiadores, museos, etc.). Estamos convencidos de que la documentación musical es una herramienta fundamental en toda acción tendiente al rescate, protección, conservación, difusión e investigación de todo lo relacionado con los materiales, documentos y fondos musicales.

## **Base de Datos “Raíces Musicales”**

(Comunicación de un Proyecto Institucional en curso)

**Elena Dabul, Cristina Cuitiño, Silvia Persio, Silvia Nasiff, Beatriz Plana, Mariela Nedyálkova y Omar Arancibia**

Universidad Nacional de Cuyo

“Raíces musicales” es una base de datos, producto del proyecto “Raíces: Creación de una base de datos de Música Latinoamericana Contemporánea”. El trabajo está acreditado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo.

La base de datos es el corazón de un sitio en internet que creamos especialmente para desarrollar esta tarea.

La idea surgió para responder a las necesidades educativas y artístico-musicales actuales, en el contexto nacional e internacional, a fin de rescatar, preservar, estudiar y difundir el patrimonio musical latinoamericano. Con la premisa de la búsqueda en nuestras raíces podremos aproximarnos a la construcción de una identidad como latinoamericanos.

No todos los compositores latinoamericanos gozan del reconocimiento y la difusión que merecen. Por este motivo gran cantidad de obras no están editadas, no son interpretadas o en el mejor de los casos se ejecutan rara vez. Tampoco están catalogadas en su totalidad ni existe una base de datos completa que las reúna.

Es difícil valorar la propia identidad sin conocerla, interpretarla e investigar dónde y a partir de quiénes surgió. Por ello nos hemos propuesto reunir todas las obras de los compositores latinoamericanos a partir del año 1900 hasta la actualidad, incluyendo las producciones para instrumentos solistas, grupos de cámara, obras vocales, corales y sinfónico-corales. Esta base de datos contextualiza las obras en sus zonas geográficas de procedencia y las cataloga teniendo en cuenta su autor, país, año de composición y orgánico. Con sólo uno de esos datos se puede realizar la búsqueda. Al examinar la obra elegida se puede obtener información sobre movimientos, edición, descripción de la edición o manuscrito, estreno, grabaciones, autor del texto en el caso de una obra vocal, transcripciones, dedicatorias, premios, entre otros detalles significativos. La actualización y la carga de datos es permanente. De esta manera obtenemos la recopilación y la clasificación del repertorio latinoamericano contemporáneo, disponible en todo el mundo a través de la web.

Existen bancos de datos de música latinoamericana en otros países como Estados Unidos, pero no son suficientes. Además contamos con el

antecedente del camino que hemos recorrido docentes-investigadores de nuestra institución, quienes desde hace muchos años estamos dedicados al estudio y difusión de nuestra música por el mundo. Los frutos de los proyectos sobre Interpretación de la música argentina para piano, Música contemporánea argentina y latinoamericana para flauta, Estudio interpretativo de obras para canto y piano en Mendoza, Repertorio latinoamericano para violín, violonchelo y piano, Práctica musical desde lo académico hacia lo popular, por nombrar sólo algunos, constituyen la prueba que demuestra la necesidad de estudiar este tipo de repertorio. Los productos de nuestros trabajos han sido mostrados y editados a nivel nacional e internacional, tras lo cual, alentados por la trascendencia lograda, decidimos reunirnos en el presente proyecto.

Los resultados son transferidos a la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, carrera de posgrado recientemente creada en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Esta iniciativa articula de manera original en nuestro país, la formación teórica con la interpretación musical, en base al estudio del repertorio latinoamericano. Los aportes de quienes realizan el posgrado, profesores y alumnos, son sistematizados e incluidos en esta base de datos. Otro propósito en un futuro no muy lejano, es crear un Centro de Documentación de obras inéditas que recupere y ponga en valor la producción musical contemporánea de Latinoamérica.

En definitiva, este proyecto logra, abordando el fenómeno musical, el incremento del acervo cultural de los latinoamericanos para proyectarse con una inserción más justa en el contexto universal.

### **Gourmet Musical: Una herramienta para quienes trabajan en música y musicología de Latinoamérica**

**Leandro Donozo**

Buenos Aires

Gourmet Musical es un sitio dedicado a la investigación, documentación y distribución de música y musicología argentina y latinoamericana. Su tarea es reunir, ordenar y brindar información confiable y autorizada sobre la bibliografía y discografía existentes en el área. Su objetivo principal es ofrecer una herramienta para mejorar las condiciones de trabajo en el campo de la investigación musical, estimular el intercambio entre investigadores y artistas e incentivar la producción musical contemporánea, sobre todo aquella que tiene menos difusión a través de los canales tradicionales.

El propósito de esta presentación es mostrar brevemente cómo este sitio de Internet puede funcionar como una herramienta de trabajo para aquellos que se dediquen a la investigación o producción de música de Latinoamérica.

GM opera a través de un sitio en Internet: [www.gourmetmusical.com](http://www.gourmetmusical.com) y ofrece una amplia variedad de servicios a músicos, investigadores, musicólogos, docentes, bibliotecarios, estudiantes y melómanos. La principal tarea del sitio es mantener una base de datos con información actualizada permanentemente sobre libros, discos, compositores, investigadores, géneros musicales, países e instituciones relacionados con la música y musicología argentina y latinoamericana.

Una de las premisas para la realización de la base de datos y de la información incluida en el sitio es que los datos sean lo más confiables posibles, es decir que quien utiliza el sitio como recurso de trabajo pueda citar Gourmet Musical como fuente.

La base de datos comprende: información bibliográfica y discográfica, bibliografía especializada, reseñas y comentarios sobre libros o discos, biografías sobre músicos, compositores o investigadores, obras de referencia, entre otras. De esta manera, considerando las diferentes áreas en las que trabaja el investigador musical, la base de datos se confeccionó teniendo en cuenta distintos niveles informativos: por un lado, una información de contenido (músicos, grabaciones, libros etc.), por el otro, referencias acerca de los espacios institucionales y de difusión de la música latinoamericana (publicaciones, academias de música, etc.). La puesta en serie de estos dos niveles permite optimizar y ampliar las búsquedas específicas.

La distribución de los contenidos dentro del sitio está pensada para facilitar la labor de investigación, con posibilidades de búsqueda y de detalles diferentes de lo que se acostumbra en los catálogos de las bibliotecas. De esta manera, al iniciar una búsqueda el usuario puede acceder a varios niveles de información simultáneamente (autor de un tema musical, discos grabados, intérpretes, etc. ); al mismo tiempo, las posibilidades del hipertexto permiten extender la búsqueda proponiendo itinerarios con entradas múltiples (para un autor: grabaciones que incluyen alguna de sus obras, grabaciones en las que participó como intérprete, etc.).

Gran parte de este material presentado de manera virtual en el sitio constituye un archivo real de discos, libros y revistas, además de otro tipo de impresos que por lo general no son guardados en las bibliotecas públicas. De esta forma, el sitio pone a disposición del investigador un material muchas veces no tenido en cuenta, y que sin embargo permite acceder a áreas habitualmente poco exploradas por la musicología.

## **Salomé. Una mujer *fin de siècle*, entre el orden conservador y la modernidad**

(Ponencia presentada en la Categoría “Investigadores Noveles”)

**Silvia Glocer**

Universidad de Buenos Aires

En 1913, ante la anunciada puesta en escena de la ópera Salomé de Richard Strauss en el Teatro Colón de Buenos Aires, un grupo de mujeres pertenecientes a la elite dominante de la época, apoyadas por la prensa conservadora, peticiona ante el intendente de la ciudad, la prohibición de la obra.

Luego de su levantamiento en 1908 fue estrenada en 1910, en el Teatro de la Ópera de la Ciudad de Buenos Aires. En 1913, un fuerte boicot desde los diarios conservadores de la época ayudará al pedido de las damas patricias.

A diferencia de otros estrenos controvertidos ocurridos durante el mismo año, como el *Skandalkonzert* en Viena y la *Consagración de la primavera* de Stravinsky en París, no fue una cuestión específicamente acústica la que ocasionó la protesta porteña. Distintos motivos convergen en el pedido de censura: el miedo a la degeneración -provocado por el texto de Wilde- en vinculación directa con la gran ola inmigratoria, problemas internos de la elite dirigente, la administración del Colón en manos de una empresa privada y finalmente la escritura musical de Richard Strauss.

Este trabajo, intentó reconstruir el episodio y analizó los diversos motivos que generaron el pedido, a partir de la recolección de datos tomados de: la prensa del momento, La Nación, La Prensa, La Razón, Crítica, La Protesta, La Vanguardia, Caras y Caretas, PBT, El Tiempo, El Pueblo, El Diario, La Tribuna, La Ilustración Sud-Americana; y documentos del Archivo de la Biblioteca del Teatro Colón y del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Se vinculó el hecho con el marco sociopolítico de la década del '10, teniendo en cuenta algunos factores: el discurso de la modernidad frente al orden establecido; las probables disputas intraelite; la voluntad política de la oligarquía por controlar el discurso artístico; el Teatro Colón como lugar hegemónico de la cultura de la elite; el poder de la prensa.

## **Mujer vestida de hombre: el papel de las mujeres en la puesta en escena del teatro musical del barroco hispanoamericano**

**Susana Antón Priasco**

Universidad de Buenos Aires. CONICET

El lugar protagónico que ocuparon las mujeres en el teatro musical español e iberoamericano de los siglos XVII y XVIII le confirió a éste una característica que lo diferenció de las manifestaciones dramáticas de cortes como Francia, donde la práctica habitual era que hombres y mujeres representaran sus respectivos papeles, o Italia donde los *castrati* interpretaban también los personajes femeninos. Las actrices, tanto españolas como americanas, estaban preparadas para, además de representar, cantar y danzar tanto en comedias de capa y espada como en zarzuelas, óperas o entremeses, actuar como escritoras, músicos o dirigir compañías teatrales.

Esta importante participación de la mujer en el teatro barroco hispanoamericano es un aspecto que prácticamente no ha sido tenido en cuenta dentro de los estudios musicológicos y que sin embargo creemos que debería ser considerados.

El objetivo de nuestra ponencia es analizar del papel de la mujer en la puesta en escena del teatro musical, atendiendo a aspectos tales como quiénes interpretaban el repertorio musical que se ha conservado, la composición y funcionamiento de las compañías teatrales, su complejo papel actriz, cantante y bailarina, las formas de aprendizaje musical de las mujeres dentro de las compañías, etc.

Dedicaremos una atención especial al tema de la mujer como intérprete de papeles masculinos ya que esta peculiaridad lejos de ser un dato pintoresco fue una característica que como ya hemos dicho, otorgó identidad propia al teatro español. Estos son aspectos que más allá del interés histórico que pueden tener serían útiles a tener en cuenta para ser trasladados a la interpretación y puesta en escena del repertorio de música teatral conservado.

Este aspecto en particular resulta sumamente llamativo si se tiene en cuenta, tal como ha señalado la musicóloga Pilar Ramos, la paradoja de que "en España los hombres hacían las voces agudas en las iglesias mientras que en los teatros las mujeres cantaban los papeles masculinos" (Ramos, 1997: 40). Esta práctica tenía raíces más profundas ya que la costumbre de otorgar a las mujeres la interpretación de todos los papeles es el resultado del concepto despectivo que existía en España con respecto al canto, una

actividad que era considerada propia de sacristanes, de mujeres o de personas afeminadas e indigna de hombres de bien (Cerone, 1613). Este juicio habría colaborado para que, al aumentar la cantidad de música dentro del texto dramático, fuera mayor el protagonismo de la mujer dentro de la escena, llevándola a interpretar los papeles masculinos.

Esta práctica provoca a nuestros ojos situaciones paradójicas tal como analizaremos en el *Baile del Flechero Rapaz* (baile dramático escrito en España por Bances Candamo y cuya partitura se encuentra en el Archivo Nacional de Bolivia), un texto misógino que es interpretado por mujeres que "hacen" de hombres, viéndose "obligadas" a despreciar su propia condición femenina, situación a la que debía sumarse las continuas condenas que a lo largo de todo el siglo XVII pronunciaron los moralistas y teólogos contra las actrices.

Creemos que este protagonismo que la mujer adquirió en el teatro fue el causante de que continuaran las condenas al teatro críticas que resultan incomprensibles si tenemos en cuenta las características que estos géneros fueron adoptando hacia 1700 con una mayor sofisticación, en lugares de representación como el palacio virreinal y por lo tanto con público aristocrático. El teatro fue, no sólo, una fuente de diversión sino también una herramienta de poder para la monarquía, un "divertimento guiado" cuyo fin era cautivar a los espectadores y su estrategia difundir nuevos cánones de gusto que debilitaran cualquier potencial de crítica social; dentro de esta maquinaria la mujer ocupó un lugar que debe ser analizado con mayor cuidado.

### **Primera Aproximación a una tradición postergada: las cantoras de Malargüe**

**Diego Bosquet**

Dirección de Patrimonio Histórico-Cultural, Mendoza

**Graciela Beatriz Restelli**

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Los estudios sobre la música tradicional en la provincia de Mendoza se han llevado a cabo, generalmente, siguiendo los modelos en boga de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Los folkloristas más renombrados de esta zona, como Alberto Rodríguez, Juan Draghi Lucero, Jorge Segura, etc., se convirtieron en su momento en los "guardianes de la tradición" (Díaz Viana, 2002). Al ser establecidos por estos folkloristas los criterios de autenticidad y los parámetros a través de los cuales se determinó,

generalmente de manera arbitraria, cuál era la música representativa de Mendoza y de la región cuyana, las manifestaciones musicales que no se encuadraban dentro de estos cánones fueron ignoradas por los recopiladores y los estudiosos. Este es el caso de una tradición presente en el sudoeste del departamento de Malargüe, el más austral de la provincia de Mendoza: las denominadas “cantoras de Malargüe”.

Esta tradición no es exclusiva de la zona mencionada, sino que es compartida en nuestro país por el norte de Neuquén. Las mismas cantoras reconocen que su tradición tiene origen en la vecina República de Chile, pero la ausencia de proyectos integradores para favorecer los estudios que excedan los límites políticos ha llevado a circunscribir la investigación a las cantoras de Chile (Chavarría, 1999) y a “las cantoras del Neuquén” (Aranda y Muñoz, 2001), por separado, sin que se haya tenido en cuenta a las que se encontraban al norte del Río Barrancas y al este de la Cordillera de los Andes

Los géneros musicales que se ejecutan son la tonada, la cueca y la canción. Aunque comparten el nombre con géneros representativos del folklore cuyano, se diferencian de éstos de manera notable, asemejándose a los homónimos de Chile. Cada cantora se acompaña a sí misma con la guitarra y, excepcionalmente, puede llegar a cantar a dúo con otra cantora; pero en esta ocasión, no está establecida la idea del dúo desde un plano exclusivamente musical, sino para ayudarse entre sí. En las cuecas y en los estribillos de las canciones participa habitualmente el “tañador”, un hombre o una mujer que va percutiendo el ritmo en la caja de la guitarra.

El contexto habitual de *performance* son las fiestas, especialmente las “velaciones de los santos”.

Aunque estamos en una etapa inicial de la investigación, las experiencias llevadas a cabo en el campo nos permiten comenzar a trabajar sobre algunas hipótesis:

1) Es posible que la tradición de las cantoras desaparezca. Los argumentos expuestos por las mismas cantoras sobre este tema están vinculados al creciente auge en la zona de la “música cuyana” y la “música mexicana” –el corrido-. Un período de duelo personal y la falta de renovación en el repertorio también aparecen como posibles motivos de esta situación.

2) Desde la problemática del género, en el contexto social vigente, la subordinación de la mujer, no sólo al esposo, sino al resto de la familia con quien convive, puede influir en la voluntad de la cantora para exponerse a un público (amplio, o reducido como en el caso de la instancia de grabación por un musicólogo). Para este análisis, tomaremos como base las teorías expuestas por Robertson (2001)

3) Aparentemente tiene primacía el aspecto sonoro sobre el contenido semántico del texto.

Otros de los temas a ser tratados en otra etapa de la investigación tratar en un futuro son los conceptos locales de “tono”, “voz baja”, “canciones”, “afinación”, etc., y los criterios locales de excelencia, así como también los aspectos relacionados con la oralidad, la funcionalidad y las coherencias (Cruces, 2002) de este tipo de canto.

Será necesario llevar a cabo un proyecto que abarque toda la zona en la que está arraigada esta tradición, para no caer en fragmentaciones que tienen más relación con los límites políticos que con el concepto de “región cultural”.

### ***La Gaceta Musical como fuente documental en la construcción del canon (1874-1887)***

**Graciela Albino**

Universidad de Buenos Aires

*La Gaceta Musical, Semanario de música literatura y modas*, es una publicación aparecida entre los años 1874 y 1887, destinada específicamente a la difusión y crítica de la actividad operística y de la música académica en general. Se trata de uno de los primeros periódicos musicales de la ciudad que, sostenido por la suscripción de sus lectores, se mantuvo en circulación durante trece años. Se publicaba durante los seis meses que duraba la temporada de ópera y si bien informaba sobre la actividad musical en general, la ópera determinaba las fechas de aparición. El período de la colección se circunscribe a la etapa de transformación de la estructura social del país y consolidación del estado nacional. Nuestra comunicación se propone analizar la organización y las formas en la que se da a leer el semanario, las condiciones de producción y circulación. De esta manera, relacionaremos la construcción discursiva sobre intérpretes y repertorio, con las convenciones y gustos de una época, comprenderemos así aspectos de la vida musical académica de Buenos Aires finisecular. En este estudio preliminar trabajaremos la articulación entre prácticas críticas y de difusión vinculadas con la producción de las temporadas de ópera del Teatro Colón. Armaremos un corpus en el que figuren diferentes criterios de selección: estrenos y óperas de diversos estilos y compositores. Lo que nos interesa es abordar las estrategias textuales del juicio estético, su formulación prescriptiva y canónica (acentuaciones, estereotipos). Asimismo, analizaremos los mecanismos argumentativos, los principales tópicos del discurso, niveles de jerarquía de los mismos y omisiones, tributarios todos de la ideología del crítico (Weber 1999).

*La Gaceta...*, coincide con el período fundacional del discurso crítico y dada la regularidad de su aparición, diagramación y relativa estabilidad de

sus secciones, es una fuente hemerográfica valiosa. En el "prospecto" (denominado así al folleto de difusión) se daban a conocer los objetivos del semanario: "[...] Formado el gusto por la música, nos resta formar el criterio musical. Poseemos la inteligencia, pero nos falta la educación del oído. Meridionales por carácter, el sentimiento ahoga en nosotros el instinto de la crítica. La imaginación deslumbrada descuida la estética del arte. Nosotros trataremos de aliar estos elementos desunidos y de ligar el sentimiento con la crítica, el entusiasmo que aplaude con la filosofía que raciocina".

El propósito de los editores es contribuir a la formación del *criterio musical*, destacándose la aplicación estilística de autoridad. Estas diferencias en los modos de adquisición de la cultura musical, marcaban una diferencia entre estetas y aficionados, una formación de consumidores, lectores implícitos que encontraban un espacio común en el semanario. El crítico es entonces el mediador o portador social necesario para ingresar al universo priorizado en la Gazeta: la ópera.

En los estudios referidos al canon, el musicólogo William Weber (*op.cit.*) propone una guía tentativa para la comprensión del canon en la música occidental. Allí se establece que a partir de 1870 se produce una relación estable, no cuestionable de los repertorios canonizados, por entonces repertorios de ópera. *La Gaceta...* como fuente posibilita la reconstrucción del repertorio musical representado tanto en Buenos Aires como en los principales teatros europeos. Si bien la reconstrucción del repertorio constituye el armazón del canon, el discurso crítico (distinción que pauta Kerman: 1985) lo legitima y potencia, dotando de autoridad a las obras.

En síntesis, desde un punto de vista historiográfico, esta información sobre intérpretes y obras representadas constituye un corpus de discursos críticos, como herramienta para el estudio del canon.

## **El canon nacionalista, los renovadores y la representatividad**

**Julio Ogas**

Universidad de Oviedo (Asturias, España)

Siguiendo las escuelas nacionalistas europeas y las ideas de fundación nacional promulgadas por el positivismo argentino, los compositores de finales del XIX y principios del XX comenzaron la selección de obras representativas con las cuales estructurar el canon de lo nacional, a partir del simple principio de asociar referencia folclórica a identidad nacional. A pesar de los importantes cambios generados en el panorama musical argentino, especialmente a partir de la inserción del neoclasicismo por parte de Grupo Renovación, y las no menos trascendentes modificaciones

culturales, sociales y políticas producidas en el país, hemos seguido aceptando la construcción de un doble canon en la música argentina del siglo XX. Por una parte, las obras representativas de las diferentes formas de tratamiento de lo folclórico y , por otra, las composiciones que más se acercan a los cánones establecidos por las diferentes tendencias internacionales. Algunos estudios musicológicos lo hacen explícitamente, determinando las obras selectas y representativas de cada vertiente y otros, a pesar de no aceptar ese doble canon -especialmente en lo referido a lo nacional-, conducen a una atomización de las producciones grupales y/o individuales. En definitiva, en ambos casos se sigue aceptando la existencia de obras que representan o se interesan por lo nacional y otras que no lo hacen. Como se puede observar en la mayoría de los trabajos referidos a nuestra época de estudio, la de los compositores del Grupo Renovación y los que se dan a conocer en la década del treinta y principio de la del cuarenta, como Ginastera, Guastavino, García Morillo, Saenz, entre otros, a los que denominamos genéricamente renovadores.

En nuestro estudio sobre la obra para piano de estos creadores, entendemos necesario encontrar elementos que nos permitieran relacionar los valores intrínsecos de las obras musicales con su contexto y sus circunstancias, más allá de que contuvieran referencias folclóricas o no. Para ello suplantamos el eje axiológico de la doble canonización, folclore-identidad nacional, por aquel constituido por la oposición complementaria tradición-modernidad. De modo que las tensiones que se dan en este universo sonoro, entre las tendencias más avanzadas y las antiguas o menos nuevas y las representaciones de diferentes ámbitos culturales a través del folclore o de otros materiales temáticos, se nos presentan con características muy semejantes a las que se dan en otros ámbitos, culturales, educativos, sociales o políticos, en los que la necesidad de modernización del país se conjugaba de diferentes maneras con la exigencia de mantener un anclaje en la tradición.

Desde esta perspectiva, podemos ampliar el concepto de música que representa lo nacional. Así, podemos constatar como la música renovadora, se engarza claramente con el proceso de mitificación del pasado y de las posibilidades futuras del país, que se da en las circunstancias culturales que la rodean, especialmente en el ámbito de la literatura. Para profundizar en el análisis de la inserción de la música en este neomitologismo, según la denominación de Lotman, recurrimos a la semiótica, partiendo de la conocida relación entre mito y música planteada por Levi-Strauss y Tarasti para profundizar, especialmente, en las dimensiones semánticas y pragmáticas que se dan en el contexto musical argentino. De manera que, podemos constatar como las unidades lingüísticas con valor referencial que conforman el discurso musical, le otorgan a este una semanticidad semejante a las observadas en la producción literaria -novelas, novela-ensayo, ensayos, etc.- de autores como Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada, Borges, Marechal, Sábato, entre otros, en los cuales se intenta, de una manera u otra, dar respuesta al pasado y al futuro de la nación. Comprobamos así, que la música participa activamente en la necesidad de

esta época de dar respuesta al concepto de identidad nacional, el cual, evidentemente, iba más allá de la simple referencia a lo folclórico.

El presente trabajo fue realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D BHA 2002-02504 *Veinte años de música española (1960-1980): en el camino hacia Europa*.

### **Una deuda por saldar: la musicología chilena y los intérpretes nacionales del siglo XX de música académica.**

**Carmen Peña Fuenzalida**

Instituto de Música. P. Universidad Católica de Chile

Contrariamente a lo que sucede con los compositores nacionales de música académica, la musicología ha olvidado a los intérpretes. Las publicaciones periódicas musicales demuestran que el quehacer compositivo y la actividad de los creadores se ha constituido en uno de los principales ejes de trabajo, congregando un número significativo de estudios de análisis de obras, posturas estéticas, vinculaciones con otras artes, catálogos de la producción, etc. Esta prioridad es comprobable, además, en los artículos panorámicos y en los libros de historia de la música en Chile editados. De los segundos, los intérpretes, la situación es diametralmente opuesta: los estudios son escasos y los datos disponibles insuficientes y dispersos. Con frecuencia su aparición se limita a alguna sección informativa de la crónica. Por otra parte, en términos generales, las publicaciones sobre ejecutantes distan de ser homologadas con las de los creadores en términos de orientación metodológica y grado de profundidad. La mayoría de los escritos está motivado por tres situaciones: un homenaje, un premio o un fallecimiento. Para las dos primeras el resultado es un escrito similar a una semblanza y para el tercero un breve "In Memoriam". En todos los casos se trata de referencias básicas biográficas y de trayectoria artística.

No obstante lo anterior, hay contadas excepciones. La revisión bibliográfica de algunas publicaciones especializadas del país –*Marsyas* (1927-1928), *Aulos* (1932-34), *Revista Musical Chilena* (1945-) y *Resonancias* (1997-)– da cuenta sobre intérpretes del siglo XX de música académica que han merecido atención. Por ejemplo, la Orquesta Sinfónica de Chile, como cuerpo vinculado a la Universidad de Chile, y solistas tales como los pianistas Claudio Arrau (Merino, 1984) y Elvira Savi (Merino, 1983), el cantante Ramón Vinay (Cuadra, 1996) y el violinista y director de orquesta Víctor Tevah (Merino, 1980). En lo referente a libros, Sala Viú incorpora las principales figuras al discurso de la primera parte de *La creación Musical en Chile 1900-1951* y Samuel Claro en *Oyendo a Chile* (1979), libro didáctico,

incluye un breve acápite en el cual al menos nombra un centenar intérpretes.

Mención aparte merecen tres trabajos que, aunque muy disímiles, desde la perspectiva de la musicología constituyen un aporte metodológico: “Ramón Vinay. Un análisis vocal y discográfico”, de Gonzalo Cuadra (1996), “Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente”, de Luis Merino (1993) y *Rosita Renard. Pianista chilena*, de Samuel Claro (1993). El primero sintéticamente aborda a Vinay en su propia especificidad de cantante y su proyección a través de la discografía comercial; en el segundo -si bien se trata de una figura del siglo XIX-, Merino aporta un acucioso estudio integral de una figura de doble militancia: compositor e intérprete; y el tercero, es un libro que rescata la figura del intérprete en el contexto de la historia musical nacional e internacional. Además, incluye un casete que recupera material auditivo histórico.

Una visión crítica sobre el tema nos lleva a admitir que los intérpretes del siglo XX no han sido incorporados de manera natural y sistemática al discurso de la historia musical chilena, a pesar de ser la cara visible de la música y, en un número significativo, los responsables de la formación musical profesional. Desde esta perspectiva, la musicología ha mantenido enraizadamente un “no discurso”, a nuestro juicio, con implicancias, por ejemplo, en las políticas institucionales, la educación, y en el ejercicio de la crítica.

Por lo anterior, junto con dejar al descubierto el problema, la presente ponencia se propone reflexionar acerca de las posibilidades que le ofrece a la musicología la investigación en este campo y su aporte tanto a la propia disciplina como a la vida cultural del país.

Principales aspectos a desarrollar son: fuentes y posibilidad de desarrollo de propuestas metodológicas innovadoras; el desafío de incorporar a los intérpretes al discurso de la historia de la música en Chile, los beneficios para la musicología; y repercusión en la vida cultural del país.

## **Stravinsky y la constelación ideológica Argentina en 1936**

**Omar Corrado**

Universidad de Buenos Aires. Universidad Católica Argentina

Igor Stravinsky visita la Argentina en 1936. Permanece casi un mes (del 24 de abril al 19 de mayo), durante el cual ofrece innumerables conciertos como director e intérprete de sus obras en Buenos Aires y en Rosario. Desde antes de su llegada, los diarios dan detalles de su viaje y comentan la magnitud del evento. A partir de las primeras declaraciones efectuadas a su

llegada, en las que afirma su descreimiento de la democracia y su crítica al gobierno soviético, la percepción que cada sector ideológico local tiene del compositor y sus opiniones estéticas y políticas se confirma, se refuta, se modifica. El debate se articula en torno de los siguientes sectores y núcleos conceptuales:

1) la izquierda observa el hecho desde distintas perspectivas, centradas en la incongruencia entre la revolución estética que su obra musical produjo y su regresión política.

2) los influyentes sectores de la ultraderecha celebran la nueva flexión hacia la tradición y la religión que exhiben las piezas stravinskyanas contemporáneas, apoyados en el anticomunismo militante del autor, en la compartida identificación con los pensadores católicos franceses contemporáneos y el posible conocimiento de la simpatía del compositor por Mussolini.

3) los voceros del nacionalismo musical, que habían depositado en el período ruso del compositor la prueba de la validez estética de ese programa para aplicarlo a la música contemporánea argentina, se esfuerzan con dificultad por extender esos principios a su obra neoclásica reciente, como modo de mantener el paradigma en pie.

4) los compositores locales, preocupados por la actualidad del lenguaje, ajenos a los debates políticos, reflexionan sobre la pertinencia y alcances del giro neoclásico de Stravinsky, al que otorgan distintos significados y valoraciones, y con el cual miden sus propias producciones.

5) los agentes de la vida musical institucionalizada, que filtran los componentes conflictivos y lo celebran como visitante ilustre. En esta actitud coinciden las formaciones más conservadoras con aquellas enfrentadas a ellas en la década anterior, lo que implica por una parte, una unificación considerable del campo, y por otra, la asimilación de una vertiente de la modernidad que había originado rechazos en los sectores tradicionalistas en la segunda mitad de la década anterior.

La visita de Stravinsky opera entonces como doble catalizador: estético y político. En el primer caso, la discusión ya no se apoya en las antiguas polémicas sobre la legitimidad de la vanguardia musical, sino que instala el debate en torno de la posible articulación entre el material, el pasado, el progreso y los rasgos identitarios en tanto problemas estéticos generales y, sobre todo, como preguntas a las que las propias obras de los compositores argentinos deberían dar respuesta. En el segundo, su presencia proporciona una nueva oportunidad para que las fracciones ideológicas en pugna renueven sus batallas verbales: las derechas pro-fascistas, a través de la apropiación del prestigio del músico para legitimar sus posiciones; las izquierdas, para denunciarlas y oponerles las propias. Que estos combates, expresados en la superficie del discurso público, mediático y masivo, hayan sido desencadenados por un compositor, constituye ya un hecho

extremadamente singular en la historia musical argentina, y lo es más al tratarse de una obra que toca a un segmento selectivo y mínimo de audiencias.

Hasta donde sabemos, no hay estudios previos referidos a esta visita de Stravinsky. Sobre su posicionamiento político y las tensiones estéticas e ideológicas de la época existe, en cambio, una importante bibliografía, relativamente reciente –Richard Taruskin, Harvey Sachs, Fiamma Nicolodi, Michel Faure–, que se utiliza aquí como marco referencial. Con respecto a la metodología, se partió de un extenso relevamiento documental, y de una interpretación del material obtenido mediante el empleo parcial de herramientas teóricas provenientes de distintas vertientes. Así, se utilizan los conceptos articulados de tradición, instituciones y formaciones formulados por Raymond Williams, la consideración de los aspectos retóricos de las fuentes recomendada por Dominick LaCapra y las metáforas adornianas de constelación y campo de fuerzas, a través de la lectura extensiva que de ellas propuso Martin Jay. Los estudios recientes de historia de la década del 30 en Argentina –Sandra MacGee Deutsch, David Rock, Cristián Buchruckert, Federico Finchelstein, Daniel Lvovich, entre otros– proporcionan asimismo marcos contextuales imprescindibles para este trabajo.