

DEL 18 AL 21 DE AGOSTO DE 2016

**XXII Conferencia de la Asociación  
Argentina de Musicología  
XVIII Jornadas Argentinas  
de Musicología**

**«CONMEMORACIONES. PROBLEMAS  
Y PRIORIDADES DE LOS ESTUDIOS  
MUSICOLÓGICOS ACTUALES  
EN LATINOAMÉRICA»**

**RESÚMENES**



XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII  
Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología  
"Carlos Vega"

*Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los  
estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*

## Resúmenes

18 al 21 de agosto de 2016  
Santa Fe, Argentina

XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Resúmenes.

Editado por Silvina Luz Mansilla; Fátima Graciela Musri. 1a ed.

Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2016.

92 p.: 21 x 14 cm.

ISBN 978-950-99271-3-1

1. Musicología. 2. Música. I. Mansilla, Silvina Luz, ed. II. Musri, Fátima Graciela, ed. III. Título. CDD 780.72

Esta reunión científica ha sido declarada de interés académico por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Resol. CD 2807/16) y la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (Resol. D. 07/16). Cuenta con el aval académico de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo (Resol. CV 153/16)

## **ORGANIZADORES**

Asociación Argentina de Musicología

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Ministerio de Cultura de la Nación

Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral

## **COMITÉ DE LECTURA**

Dra. Cintia Cristiá

Dr. Julio Mendivil

Dr. Luis Merino

## **COMISIÓN ORGANIZADORA**

### Coordinadores:

Héctor Luis Goyena (Coordinador INM)  
Silvina Luz Mansilla (Coordinadora AAM)  
Damián Rodríguez Kees (Coordinador UNL)

### Integrantes:

Marcela Abad (AAM)  
Edgardo Blumberg (UNL)  
Omar García Brunelli (INM)  
María Inés López (UNL)  
Fátima Graciela Musri (AAM)  
Hernán G. Vázquez (INM)

## **COMISIÓN DE APOYO**

Julio César Barreto  
Raquel Bedetti  
Mauro Bertotti  
Leonardo Caudana  
José Olivera  
Fabián Pínnola  
Verónica Pittau  
Juan José Villaggi

## **AUTORIDADES DE LA UNL**

Rector UNL: Arq. Miguel Irigoyen  
Decano FHUC: Prof. Claudio Lizárraga  
Director ISM: Mgter. Damián Rodríguez Kees  
Secretaría Académica ISM: Prof. Raquel Bedetti  
Secretario de Extensión ISM: Lic. Julio César Barreto  
Secretaría de Investigación y Posgrado ISM: Prof. María Inés López  
Coordinador de Asuntos Estudiantiles ISM: Prof. Mauro Bertotti

## **AUTORIDADES DE LA AAM**

### **Comisión Directiva:**

Presidente: Dra. Silvina Luz Mansilla

Vice-Presidente: Dra. Fátima Graciela Musri

Secretaria: Lic. Marcela Abad

Tesorera: Lic. Romina Dezillio

Vocal Titular: Lic. Florencia Igor

1ª Vocal Suplente: Mgter. Silvia Susana Mercau

Vocal estudiantil titular: Juan Pablo Páez

Vocal estudiantil suplente: Lic. Hernán D. Ramallo

### **Órgano de Fiscalización:**

Titular I: Lic. Yolanda M. Velo

Titular II: Lic. Héctor L. Goyena

Suplente: Dra. Cintia Cristiá

## **AUTORIDADES DEL INMCV**

Director: Lic. Héctor Luis Goyena

### **MODERADORES:**

Cintia Cristiá. (Conferencia inaugural)

Juan Pablo González. (Conferencia de cierre)

Silvina Luz Mansilla. (Primera sesión)

Adriana V. Cerletti. (Segunda sesión)

Graciela Beatriz Restelli. (Tercera sesión)

Romina Dezillio. (Cuarta sesión)

Silvia Susana Mercau. (Quinta sesión)

Verónica Pittau. (Sexta sesión)

Natalia Solomonoff. (Séptima sesión)

Damián Rodríguez Kees. (Octava sesión)

Edgardo Blumberg. (Novena sesión)

María Mendizábal. (Décima sesión)

Hernán G. Vázquez. (Undécima sesión)

Héctor L. Goyena. (Duodécima sesión)

Diego Madoery. (Décimo tercera sesión)

## **CONFERENCIA INAUGURAL. Auditorio ISM**

### **Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano**

**Deborah Schwartz-Kates**  
Universidad de Miami, EEUU

En el año 2016 tenemos la oportunidad de celebrar eventos de suma importancia para la historia argentina. Uno de estos eventos es el centenario del nacimiento del compositor Alberto Ginastera, quien hizo una gran contribución para la cultura musical de este país. Es un momento para celebrar el éxito notable que Ginastera alcanzó y para reconocer los logros musicológicos que han ampliado el conocimiento acerca del compositor hasta el día de hoy. Además de darnos un motivo para celebrar, el centenario nos da la oportunidad de analizar de forma crítica el estado actual de la investigación acerca del compositor. De esta manera, podemos evaluar los objetivos, métodos, cuestiones, logros y retos e imaginar nuevas sendas que nos lleven al próximo siglo de Ginastera.

Esta conferencia empieza con una breve reseña de los estudios canónicos sobre el compositor, creados por las doctoras Pola Suárez Urtubey y Malena Kuss y con un profundo agradecimiento por este aporte, que nos proporciona la base fundamental para lo que viene. También reconoce la contribución innovadora de un nuevo grupo de investigadores, la mayoría de los cuales ha empezado sus trabajos durante el comienzo del siglo XXI. Sin embargo, a pesar de este panorama de estudios tradicionales y nuevos de alta calidad, todavía hay aspectos de la investigación que faltan y proyectos importantes por abordar.

Uno de los elementos claves que se necesita es un estudio musicológico completo y actualizado. Entre los desafíos que afrontamos se encuentra la rareza o ausencia de fuentes primarias que puedan iluminar detalles esenciales sobre la vida, la obra y el contexto del compositor. Otra cuestión es que el repertorio está dividido en dos partes: la autorizada y la no autorizada. La parte autorizada por el compositor tiene aproximadamente cincuenta y cinco obras

(menos las composiciones incompletas o las que son reelaboraciones). La otra parte del repertorio que no está autorizada por el compositor contiene veintidós obras. Este conjunto diverso de composiciones incluye, entre otras obras, un concierto, sinfonías, música para el cine y piezas para el teatro. Hasta hace poco tiempo, no se había estudiado este repertorio extraoficial. El dilema está en que las dos partes del repertorio provienen de la pluma del mismo compositor y no es posible entender una sin conocer la otra.

La presentación continuará con un estudio de caso basado en la música cinematográfica del compositor. Analizaremos la primera obra de Ginastera para el cine, la música para la película *Malambo* (1942). Sugeriremos que esta obra ejemplifica el impulso hacia la modernidad que vemos de manera constante en las obras de este periodo del compositor. Observaremos que el fuerte deseo de Ginastera de alinearse con las corrientes más recientes fue lo que lo llevó a componer música para el cine y específicamente para la película *Malambo*. Mostraremos cómo la música de Ginastera intensifica uno de los elementos más innovadores de *Malambo*: el *double flashback*, una técnica considerada vanguardista en relación a las normas cinematográficas de su época.

El análisis de *Malambo* nos dirige hacia el tema central de esta conferencia: “el poder” de los musicólogos en cuanto a sus objetos de estudio. En el caso de la música cinematográfica, la decisión de recuperar un repertorio suprimido por el propio compositor corre el riesgo de contradecir sus intenciones. Reflexionamos sobre esta problemática con el fin de reconciliar los deseos del compositor con los requisitos de la investigación –requisitos que incluyen la necesidad de desafiar conceptos tradicionales, fomentar la transmisión de nuevos conocimientos y ampliar la forma de conmemorar a un músico apreciado de manera completa y en todo sentido–.

## PRIMERA SESIÓN. Auditorio ISM

### Géneros musicales tradicionales presentes en la localidad de Tres Lagunas (Provincia de Formosa) (Comunicación)

Héctor Luis Goyena

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Esta comunicación se propone dar a conocer el relevamiento etnomusicológico que se realizó en la localidad de Tres Lagunas, provincia de Formosa, en el marco de un acuerdo de cooperación celebrado entre el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Bucharado", de la Universidad Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación. Este viaje fue el primero en la historia del Instituto de Musicología que se efectuó a dicha provincia para obtener documentación musical en una comunidad no aborigen.

En la investigación de campo participó un grupo de alumnos de posgrado de la Especialización en Musicología de la UNA, que cursó el Seminario de Etnomusicología que dictáramos en el año 2015. El Seminario se complementó con un Taller de práctica de investigación de campo efectuado entre el 2 y el 5 de noviembre de 2015 en Tres Lagunas. El relevamiento, una investigación mínima dado el período de tiempo en que se desarrolló, tuvo como objetivo conocer y documentar los géneros musicales tradicionales vigentes en esa localidad.

Para realizar el trabajo se emplearon técnicas de registro audiovisual (filmación, fotografía y grabación de audio), complementadas con observación directa y entrevistas abiertas y estructuradas.

Tres Lagunas es una pequeña localidad que se encuentra en el Departamento de Pilagás a ciento cuarenta kilómetros al noroeste de la ciudad capital de la provincia de Formosa y debe su nombre por estar ubicada en un área que encierran las lagunas Coiná, Coiná Cloé y Pighó. Su poblamiento se inició en la década de 1920, principalmente con inmigrantes procedentes del Paraguay. Según el censo de 2010 contaba con 1598 habitantes y se destaca como una importante zona preponderantemente ganadera.

A pesar de la brevedad del relevamiento, fue posible tomar contacto y anotar un rico y variado repertorio musical ejecutado por solistas vocales y/o instrumentales y por conjuntos integrados con una o dos voces, dos o tres guitarras, con la fusión, a veces, de acordeón a piano y de bajo. Entre los géneros musicales tradicionales predominantes se encuentran el *chamamé*, la polca y la chacarera. Los tres se presentan en diversas variantes con particularidades musicales y/o coreográficas.

La cercanía del Paraguay y la fluida comunicación, tanto social como comercial con la localidad estudiada, se pone de manifiesto en el numeroso grupo de polcas recogidas, provenientes de ese país y cantadas casi siempre en



guaraní. Otros géneros musicales que se han asentado con fuerza en la región por influencia de los medios de comunicación paraguayos que difunden ese repertorio, son valeses, corridos y rancheras mexicanas, al que los intérpretes denominan simplemente como “mexicano” y asimismo la cachaca, una versión paraguaya de la cumbia.

En la presente comunicación se hará una aproximación a los diversos géneros musicales de raíz folclórica vigentes en la localidad de Tres Lagunas, analizando sus particularidades y variantes y las formas de ejecución documentadas. Asimismo, se han de señalar los modos de transmisión del repertorio, su funcionalidad, el espacio que ocupan en la tradición local y el contexto en que se producen.

**Una aproximación al estudio de las idealizaciones y representaciones de la música del Litoral y su práctica en Buenos Aires durante el peronismo ‘clásico’**  
(Ponencia)

**Guillermo E. Dellmans**

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Este trabajo examina las idealizaciones y representaciones de la música del Litoral, de su práctica y de sus cultores, que se hicieron dentro del campo cultural argentino durante los primeros períodos presidenciales de Juan Domingo Perón. Teniendo en cuenta el poder que poseen para la construcción y el arraigo de estereotipos las obras literarias, el género ensayístico y el cine en el imaginario colectivo, se busca desentrañar la consanguinidad sociocultural que desde estas disciplinas se trazó entre música y política, entre *chamamé* y peronismo. A su vez, cómo se constituyó a partir de este proceso un paradigma discursivo que terminó canonizándose en torno a esta música como una práctica de connotaciones poco favorables social y artísticamente.

A mediados de los años 30, surgieron en Buenos Aires las primeras manifestaciones musicales de lo que más tarde se conocerá como *chamamé*. Para la década siguiente, ya se habían radicado en esta ciudad los principales

músicos y compositores como Ernesto Montiel, Isaco Abitbol y Tránsito Cocomarola. Asimismo, comenzaron a publicarse revistas como *Iverá* que contenían todo tipo de información referida al movimiento "chamamecero" y nutridos noticiarios acerca de las presentaciones de importantes conjuntos del momento. De manera paralela, se inauguraron progresivamente, numerosos salones de bailes en diferentes puntos de la ciudad donde solían presentarse el Cuarteto Santa Ana y el Trío Cocomarola, entre otros. Hacia mediados del siglo xx, el *chamamé* se convirtió en el género musical de raíz folclórica más representativo del litoral del país. Asimismo, se llevó a cabo un proceso de recepción por el cual las demás músicas de la región fueron reducidas al género estudiado.

Este florecimiento masivo se basó fundamentalmente en la presencia de un alto número de ciudadanos provenientes del noreste argentino que habían formado parte de una nueva clase obrera generada por el proceso de migración interna que atravesó Argentina por esos años. Este nuevo actor social produjo cambios culturales y políticos que inmediatamente se hicieron eco en el sector 'ilustrado' de la sociedad porteña. La recepción de la cultura migrante en Buenos Aires por parte de la elite cultural quedó plasmada en muchas de sus producciones de aquel momento. En un contexto caracterizado por el avance de las clases populares sobre la ciudad, volvieron a tomar consistencia las categorías decimonónicas de civilización / barbarie para resignificarse en las dicotomías popular / culto, peronismo / antiperonismo, 'alpargatas / libros'. Así, en el mismo momento histórico en que se produjo el ascenso del peronismo, también el *chamamé* logró una gran difusión en Buenos Aires, hecho por el cual las vinculaciones y asociaciones entre este último y el movimiento político no tardaron en llegar. Burda, primitiva, incivilizada, son algunas de las caracterizaciones con que se representaron indistintamente a la práctica musical y a la ideología en cuestión. Varios de los principales representantes de la llamada intelectualidad antiperonista como los escritores Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Beatriz Guido y ensayistas como Ezequiel Martínez Estrada y Juan José Sebrelli se refirieron, en algunas de sus obras, de manera directa o indirecta a la cultura popular del Litoral como un conjunto de costumbres en congruencia con un fenómeno sociocultural: el peronismo.

## El folclore musical en San Juan a la llegada de Carlos Vega (Ponencia)

**Fátima Graciela Musri**

Universidad Nacional de San Juan, Gabinete de Estudios Musicales

Carlos Vega desarrolló su labor de prospección etnomusicológica en la provincia de San Juan en tres viajes: el primero en 1938 –solo–, el segundo en 1940 secundado por Isabel Aretz y el último en 1953 acompañado por su esposa Silvia Eisenstein. También en 1940, Isabel Aretz realizó una campaña similar en forma independiente a departamentos cercanos a la capital provincial. Los cuadernos de viaje de Vega y Aretz atestiguan la ‘toma directa’ (transcripción musical *in situ*) de canciones y danzas, a la que se sumó el registro fonográfico con equipos eléctricos de algunas piezas por parte de Vega en su último viaje de 1953. Como se sabe, estos estudios privilegiaron un enfoque evolucionista que enfatizó la oralidad, el contexto y la procedencia rural de estas músicas para comprender y justificar su legitimación folclórica y tradicional.

La comparación de las danzas y canciones colectadas por Vega y Aretz con fuentes de información más tempranas da cuenta tanto de la vigencia como de la transformación u olvido de algunos géneros en la ciudad de San Juan. Es que, desde la década de 1920, la música tradicional cuyana –que hasta ese entonces había sido predominantemente rural– avanzaba sobre la capital, transportada en el canto y la danza de quienes migraron a la zona urbana en busca de trabajo. El acceso de esta música a la radio favoreció su circulación urbana y la conformación de una nueva cultura popular que se mostraba en los escenarios barriales. Esta cultura popular incorporaba el canto y la danza de los géneros más típicamente ‘aquerenciados’ en la provincia: tonadas, cuecas y valeses, gatos y zambas.

Ciertos factores socio-económicos como el progreso de la clase media basado fundamentalmente en la actividad vitivinícola, afectaron la sociedad en su conjunto y repercutieron en el alza del consumo de lo que ofrecía la industria musical. Gradualmente aquella música tradicional, proveniente de los bodegones, bares y de las ‘ramadas’ periféricas, entró en las casas sobre todo a través de la escucha radiofónica, se exhibió en las escuelas, teatros y certámenes ‘decorosamente’ organizados por el gobierno provincial. Estos

cambios en las preferencias musicales urbanas se potenciaron con la radiodifusión de la música cuyana y criolla del centro-norte del país, y por la presencia de artistas y recolectores en los escenarios sanjuaninos como Montbrun Ocampo, Buenaventura Luna, Alberto Rodríguez, Los Trovadores de Cuyo, Ana Schneider de Cabrera, Arturo Schianca, entre muchos. Este impulso tradicionalista originó una Comisión oficial de Arte Nativo en 1936, que se ocupó de organizar concursos de músicos que, radiodifundidos, alcanzaron una amplia divulgación.

Así, la masividad alcanzada por la comunicación radial también fue impulsada por mediaciones del Estado, en su interés por modelizar un pasado propio, de 'noble tradición', y afianzar la identidad nacional frente a la 'amenaza' de la inmigración y la anarquía. La necesidad de autoconocimiento, de explorar el país, aquel que quedó a las espaldas del Gran Buenos Aires, y documentarlo, despertó la curiosidad por la música de 'tierra adentro', adjudicándosele valores de pureza primigenia, representatividad rural, autenticidad, tradición, incontaminación urbana y mediática, lejanía, atributos mantenidos históricamente gracias a su oralidad.

Entonces, el propósito de esta ponencia es dar cuenta de esta doble realidad de la música criolla cuyana en la década de 1930 –la oralidad y la mediatización–, a partir de un enfoque que no se encuentra en las investigaciones de Vega-Aretz. Así, se las revisa a la luz de conceptos del propio Vega (folclore, tradicionalismo, supervivencia) y de ideas de Juan Pablo González (modernización, mediatización, masividad), que ponen en cuestión la misma definición de folclore musical.

## **La práctica musical del carnaval en San Blas de los Sauces: interpretaciones del pasado y *performance* musical** (Ponencia)

**María del Pilar Polo**

Instituto Sup. del Prof. de Música N° 5932 "Carlos Guastavino" (Rosario, Santa Fe)

Este estudio se incorpora a un creciente número de trabajos que han revisado los usos creativos del pasado musical en las poblaciones del noroeste

argentino. El análisis se enfoca principalmente en las prácticas musicales tradicionales más antiguas de la región que forman parte de los festejos del carnaval en San Blas de los Sauces: la baguala y la vidalita andina. Centramos la mirada en la *performance* musical de esta fiesta, el canto colectivo que realizan los pobladores acompañándose con un tambor –también denominado ‘caja’–. Se hace foco en el modo de producción del canto de carnaval con el fin de comprender el significado que sus productores construyen en torno a esta práctica musical. Para ello se toman en cuenta los antecedentes sobre el tema y principalmente la información obtenida en base al trabajo de campo realizado entre los años 2003 a 2011. La vacancia existente en cuanto al enfoque multidimensional sobre esta práctica musical tradicional en la actualidad en San Blas de los Sauces, provincia de la Rioja, como así también la inexistencia de trabajo de campo sobre el tema desde la década del cincuenta hasta el presente en dicho departamento, dan relevancia y sentido a nuestro estudio.

Abordamos el canto del carnaval en San Blas de los Sauces, no como un evento estático sino como parte de una *performance* de gran dinamismo en la que se recrean experiencias del orden histórico y social. La *performance* como categoría de análisis nos permite indagar cómo los participantes, nutriéndose de la dinámica histórica, escenifican distintas experiencias a través de la práctica de bagualas y vidalitas en el contexto de la fiesta del carnaval. El devenir en la actuación posibilita el tratamiento del vínculo dinámico entre las prácticas musicales tradicionales en relación con las identidades de los sujetos. Nuestra perspectiva implica una visión de las identidades como construcciones sociales sujetas a negociaciones coyunturales, como procesos complejos y dinámicos, fruto de los actos de decir / hacer de los sujetos.

El enfoque multidimensional de nuestro estudio está orientado a comprender ‘qué hace’ una *performance* musical –en términos de construcción de subjetividad de los actores intervinientes y legitimación / reforzamiento de las relaciones sociales–. En este sentido se recurre al análisis desde la dimensión performativa (que alude a los efectos perlocucionarios e ilocucionarios de la *performance*) y se toma en cuenta en el análisis su dimensión performática, es decir la *performance* escenificada en sí misma y los diversos medios que los participantes utilizan para experimentar intensamente y transformarse en el marco de un evento determinado. Al mismo tiempo, se hace foco en los ‘valores indiciales’ que están siempre adjuntados a una *performance* e inferidos por los actores durante la misma.

A partir de la integración de estas dimensiones puestas en juego en la *performance*, buscamos denominadores comunes entre la práctica musical y su contexto de actuación que a su vez nos permiten determinar cuáles son los elementos móviles y estáticos que rigen su relación. Dicho de otro modo, el estudio de esta *performance* musical nos ayuda a comprender 'qué es lo que la música hace' en términos realizativos, cómo hacen los sujetos y cómo a su vez los 'valores indiciales' de la práctica musical aportan en la construcción de significados en tanto expone las formas clasificatorias existentes en el grupo social. Al mismo tiempo, abre las puertas al tratamiento del vínculo dinámico entre las prácticas musicales tradicionales en relación con las identidades de los sujetos en la actualidad.

## SEGUNDA SESIÓN. Auditorio ISM

### La transición estilística del tango luego de la crisis de 1930 (Ponencia)

Omar García Brunelli

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

La crisis económica de 1930 redujo notablemente la escena musical del tango e incluso su capacidad de interpelación sobre el público rioplatense. Los intentos de los principales actores del género por sortear esos años difíciles los llevaron a plantear innovaciones, con diverso éxito, que luego de algunos años derivaron en un nuevo estilo tanguístico. Este trabajo aborda algunos aspectos de esas propuestas de ampliación y cambio en la escena del tango luego de la crisis, como parte del proceso que condujo al género desde la etapa de la Guardia Nueva (1920-1935) hacia la siguiente, denominada Época de Oro (1935-1945). Dicho proceso se desarrolló aproximadamente en el lapso que va de 1932 a 1937, durante el cual varias de las más importantes orquestas de tango elaboraron diversas estrategias y presentaron algunas variantes del

género que marcaron un fuerte contraste con respecto a la sólida y uniforme conformación estilística del tango durante la década de 1920. Ese interregno de inestabilidad y cambio fue seguido luego por otra etapa de estilo estable, muy homogénea y exitosa, en la década de 1940, lo cual confirma su carácter transicional. El objetivo principal es poner de relieve las cuestiones que condujeron al tango de un estilo al otro como un aporte para la comprensión de su devenir histórico.

Me ocuparé de varios aspectos estilísticos que caracterizaron dicha transición, como el llamado 'tango sinfónico', la ampliación del repertorio de géneros abordados por las orquestas típicas, las modificaciones en el orgánico de las orquestas y la variación en los *tempi* (por lo general con tendencia a la aceleración). Analizaré la aparición de estos aspectos en las grabaciones de las principales orquestas de esos años: las de Julio De Caro, Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro, Roberto Firpo, y la Orquesta Típica Victor. También me ocuparé tangencialmente de otras como las de Edgardo Donato, Juan D'Arienzo y Miguel Caló.

Las historias del tango y los trabajos monográficos sobre esos directores solo se ocupan ocasionalmente de algunas de las innovaciones mencionadas, como una curiosidad histórica o un capítulo más en su biografía. A la vez, tampoco detectan el carácter transicional del período que ellos protagonizaron.

Expondré el resultado de los análisis de las grabaciones de las obras seleccionadas en el contexto de: las definiciones estilísticas sobre el género que se explicitan en el Volumen 2 de la *Antología del tango rioplatense*, los artículos respectivos del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, los trabajos monográficos sobre los directores estudiados y los estudios de Pablo Kohan sobre los estilos compositivos de la década de 1920. Recurriré asimismo al marco teórico de Leonard Meyer sobre el estilo musical, adaptándolo conceptualmente para aplicarlo a la música popular. Este autor define la innovación estilística como el surgimiento de nuevas estrategias y realizaciones novedosas, que pueden ser determinadas por constricciones internas (dadas por el compositor mismo, las circunstancias estilísticas y los problemas compositivos) y por constricciones externas (condiciones culturales generales y específicas y las condiciones musicales).

Espero aportar de esta forma una visión global de las innovaciones realizadas durante esos años que trascienda su mera exposición en inarticulados ensayos dedicados a cada uno de los directores que las realizaron.

## Horacio Salgán: 100 años de 'tanguedad' (Ponencia)

**Bárbara Varassi Pega**

Codarts University of the Arts, Rotterdam, Países Bajos  
Fontys University of Fine and Performing Arts, Países Bajos  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

Horacio Salgán (1916) es uno de los músicos argentinos más destacados. Pianista, arreglador, compositor, director y docente, su prolífica obra abarcó diversos géneros musicales y múltiples formaciones instrumentales. A cien años de su nacimiento y no obstante el gran reconocimiento obtenido a nivel nacional e internacional, el estudio de su obra continúa siendo postergado en los ambientes de investigación musical. Este trabajo se centra en *Don Agustín Bardi* (1947), una de sus composiciones más representativas y ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la Época de Oro del género (década de 1940). El 'homenaje' se presenta por partida doble: al centenario mencionado, se suma la ofrenda de Salgán al famoso violinista, pianista y compositor que da el título a la obra.

En primer lugar, realizaremos una breve contextualización histórica de la labor de Salgán; luego, un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético. Abordaremos los procedimientos creativos presentados tanto en la composición como en el arreglo de la obra por medio del análisis estructural basado en la grabación orquestal de 1950. *Don Agustín Bardi* es un ejemplo de la impronta que Salgán imprimió a su orquesta y que fue el rasgo más distintivo de su estilo: dirigir, componer, orquestrar y arreglar desde el piano, instrumento que utilizaría, además, de forma 'concertante'. La función estructural del piano concertante se verifica por la persistente intervención del instrumento en pasajes solistas o conectores con los que se articula la instrumentación y la utilización frecuente del registro agudo. Esta centralidad estructural del piano en el arreglo y su preponderancia en la orquesta son novedosos en la historia del tango.

*Don Agustín Bardi* se estructura sobre el modelo de forma tripartita típico de la Guardia Vieja: A, B, C (o Trío) y presenta las características sobresalientes del tango instrumental: segmentación en secciones de dieciséis compases (dos



frases de ocho compases cada una) con diferenciación clara del carácter y de los modelos rítmicos de acompañamiento; cierres de frase y de sección por medio de cadencias perfectas, y pasajes conectores que enlazan las frases. Sin embargo, otros factores como la utilización de estructuras rítmicas cambiantes y sincopadas, la orquestación y el uso del piano concertante lo convierten en un tango singular que revela aspectos típicos del estilo de Salgán. El uso generalizado de la síncopa es llamativo: hemos constatado que en la obra existen pocos y breves momentos de marcación en cuatro –la más usada en el tango– sin ritmos sincopados superpuestos, y que estos momentos están ligados a la segmentación de frases y secciones. Por otro lado, algunos pasajes con el bajo en cuatro se perciben como sincopados por la superposición de frases acéfalas con acentuaciones divergentes de la pulsación. Esto confirmaría el uso generalizado de la síncopa como marcación típica del estilo de Salgán y el uso de la marcación en dos o en cuatro, con función formal. Se tratarán, además, aspectos relacionados con la configuración melódica y las técnicas de variación.

Salgán utilizó materiales y técnicas de escritura típicos del género de manera novedosa e introdujo otros que están hoy estrictamente ligados a su estilo. En cuanto al aspecto estético, su contribución al corpus del tango se verifica en la influencia de su obra en algunas líneas de desarrollo posteriores.

## **Cuestiones de autoría de letra y música del tango rioplatense en la ciudad de Buenos Aires en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), a través del caso de algunas de las grabaciones fonográficas de Ángel G. Villoldo** (Ponencia)

**Mariana Nazarena Tsiftsis**

Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales

En el contexto de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), Buenos Aires se consolidaba como ciudad-puerto moderna en un período de grandes cambios, transición y heterogeneidad en distintos aspectos – políticos, socioculturales, económicos, arquitectónicos y tecnológicos– junto con el artístico-musical. La aparición del fonógrafo y el gramófono –inventos de fines

del siglo XIX– produjo una gran modificación en los hábitos de escucha de la música, el incremento de la velocidad de la difusión musical y el crecimiento de la industria discográfica, afectando significativamente también la manera de concebir a la obra musical y a su autor, en un momento de transición donde la oralidad se encontraba aún muy presente. En el Centenario la legislación al respecto era incipiente en el país y recién comenzaban a realizarse los primeros registros de propiedad intelectual.

Con el propósito de profundizar en el análisis de ciertos fenómenos artísticos, musicales, culturales y sociales que definieron las identidades sudamericanas rioplatenses, este trabajo tiene por objetivo analizar y reflexionar acerca de problemáticas autorales de música y letra del tango rioplatense en el contexto señalado, a través del caso de cuestiones y controversias planteadas en relación a algunas de las obras musicales grabadas de y por Ángel G. Villoldo, como su exponente. El destacado artista realizó entre 1905 y 1914 numerosas grabaciones fonográficas de un amplio "repertorio criollo" –que incluía un porcentaje importante de tangos y milongas– registrando muchas de dichas obras en el Centenario.

Acerca del estado actual de la cuestión, podemos señalar que si bien es muy amplia la bibliografía sobre la historia del tango rioplatense –con textos que incluyen menciones a Ángel G. Villoldo y su relevancia, además de breves biografías suyas– hay pocas investigaciones profundas y extensas sobre dicho artista y su obra, y también son poco numerosos los trabajos específicos sobre el tango rioplatense en el período. En los últimos años se realizaron diferentes investigaciones teniendo en cuenta la circulación cultural y la relación entre música y nación en Sudamérica y El Caribe a inicios del siglo XX.

El marco teórico en el que se inscribe nuestra investigación es el de los estudios culturales (cultura popular). Recurrimos a diversa bibliografía relacionada con la obra de Ángel G. Villoldo, el tango rioplatense, el contexto socio-cultural, la circulación musical, el crecimiento de la industria discográfica y la legislación de los derechos autorales en la época.

En cuanto a la metodología empleada, recabamos un *corpus* de los fonogramas correspondientes. Analizamos la bibliografía relativa al planteo de dichos casos, y buscamos articular los resultados obtenidos al contexto sociocultural desde claves interpretativas / hermenéuticas, en búsqueda de una comprensión que abarque a la música, los actores y el contexto. Para abordar los procesos de pasajes y transiciones en los años tratados y específicamente las problemáticas relacionadas con la autoría del tango rioplatense,

consideramos necesario posicionarnos, buscando un descentramiento, en las "fronteras", concebidas éstas como "lugares" de pasajes y heterogeneidad.

Nuestra intención en este trabajo es realizar un aporte acerca de la reflexión sobre las cuestiones de autoría en el tango rioplatense de inicios del siglo XX con foco en 1910, posicionándonos como señalamos en las "fronteras" y entendiendo al tango de dichos años en el contexto de grandes cambios y transiciones en aspectos diversos.

***La Tupungatina, una tonada de Cristino Tapia en la versión como tango de Osvaldo Pugliese. Análisis de los elementos compositivos-constitutivos del estilo del tango que intervienen en el arreglo***  
(Ponencia)

**Ana Belén Disandro**

CONICET – Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes

En el presente trabajo, indagamos acerca de la toma de posición del arreglador en función de proponer una versión como tango de una tonada, teniendo en cuenta las conductas compositivas y estilísticas, los recursos idiomáticos y los elementos constitutivos utilizados para este fin.

Nos preguntamos acerca de la permanencia y la modificación de los elementos musicales de la tonada, la adecuación y transformación estilística para la concreción del arreglo como tango. El objetivo principal es preguntarse: ¿Qué es lo que determina que se identifique este arreglo de la tonada según nuestra enciclopedia cultural auditiva como un tango en el mejor estilo Pugliese?

La investigación de pretensión científica en música popular urbana nos lleva a plantear el análisis del arreglo desde un punto de vista musicológico, de suerte que permita ampliar la plataforma conceptual para el estudio del lenguaje musical del tango y sus recursos técnicos. Por otro lado, se trata de acercarnos a identificar el marco estilístico entendido como conjunto de reglas o normas del género, así como la cuestión de las decisiones estéticas operadas por el arreglador en su trabajo.

El estudio del tango desde una perspectiva musicológica es una vacancia en el área de investigación del estilo, en lo que a la producción de tango del interior

se refiere. Inclusive el estudio de los arreglos de música popular en general falta casi por completo. Estamos convencidos de que las miradas desde esta problemática pueden contribuir a afianzar perspectivas analíticas en el campo de la investigación de los géneros de la música popular.

Las líneas de análisis extraídas de algunos referentes teóricos en esta materia tales como Jorge Novati, Néstor Ceñal, Irma Ruiz, Inés Cuello, Pablo Kohan, Julián Peralta, Hernán Possetti, Ramiro Gallo, Omar García Brunelli, Horacio Salgán, entre otros, nos facilitan el camino en el tipo de estudio básico requerido por el trabajo con el material fonográfico aquí propuesto.

Para el análisis interpretativo del arreglo de *La Tupungatina* se busca confrontar la versión de Osvaldo Pugliese grabada en 1952, que corresponde al arreglo que realizara junto a su bandoneonista Roberto Héctor Peppe, y la tonada en la versión del dúo Gardel / Razzano grabada en 1921 (el mismo año en que Cristino Tapia la compuso).

El estudio del tratamiento del arreglo se orienta según las siguientes cuestiones: la forma: la organización estructural que se escogió respecto al original, las disposiciones de las secciones, la funcionalidad formal de las unidades musicales; la melodía: su configuración y diseños motivicos, el análisis del carácter melódico y la adecuación de la melodía a las tipologías características en el tango de 'melodía rítmica' y 'melodía expresiva o ligada'; el tipo de acentuación, figuración, articulación y fraseo en la versión de Pugliese; el contrapunto planteado en relación al material original; los modelos de marcación o acompañamiento que se aplicaron en diálogo con las posibilidades que originariamente proponía la tonada; el tipo de orquestación y la propuesta textural en el arreglo como decisiones estilísticas; el tratamiento armónico; el plan tonal, las alternativas de rearmonización, los diseños de bajos y el uso de los yeites tanguísticos que otorgan un color específico en el arreglo.

## TERCERA SESIÓN. Auditorio ISM

### La música en el cine argentino clásico: sentido, tópicos y codificaciones (Comunicación)

Rosa Chalkho

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo

El presente trabajo investiga la música en el cine argentino clásico de las décadas de 1930 y 1940, focalizándose en la música incidental o extra-diegética y en su intervención en la construcción de sentido del filme. El recorte temporal se inscribe dentro de la periodización establecida por Claudio España, que asume el lapso 1933-1956, y dentro de esta categoría temporal se toman las dos primeras décadas abarcando los inicios y consolidación de este modelo enunciativo.

Con el nacimiento del cine y su masificación en el siglo xx, la capacidad de representar sentimientos, climas y emociones mediante la música comienza a construir estrechas codificaciones por efecto de la propia asociación directa con las distintas escenas de la narrativa cinematográfica. Mientras la música es utilizada para construir el clima o emoción predominante de una escena, es al mismo tiempo encasillada, afectada y semantizada por la trama discursiva de estos géneros.

Uno de los postulados que orientan este trabajo es la suposición de que estas músicas aplicadas no lo son en tanto rasgos propios o inmanentes, sino que es la función y los contextos los que hacen actuar por ejemplo a una misma obra como absoluta en la sala de concierto o como funcional a la construcción del significado de una escena cinematográfica.

Los estudios sobre la música cinematográfica ya llevan unas décadas. Sin embargo, en los estudios sobre cine argentino se observa una notable ausencia de la música, no solo de investigaciones específicas sino también en las varias y nutridas historias del cine, donde la cuestión musical es poco mencionada y relegada frente a otros elementos del discurso audiovisual como la fotografía o la narrativa. Es así que este trabajo se propone reponer, en parte, esta vacancia a partir de construir una historia crítica de las prácticas de musicalización en el cine argentino.

La mayor dificultad que enfrenta la investigación es la ausencia de fuentes; por ejemplo, apenas están acreditadas las orquestas que grababan la música, o no se encuentran partituras de músicas incidentales. Es por esto que la metodología de investigación se basó, por un lado, en rastrear fuentes y documentos en publicaciones de la época, y por el otro, en diseñar grillas de observación de los filmes que permiten develar y analizar el funcionamiento de la música y sus instancias de producción.

Una de las hipótesis que guían el trabajo es que la música incidental maneja un discurso internacionalista basado en la herencia del romanticismo que tiñe

toda la música cinematográfica de este periodo. Sin embargo la épica de lo nacional es un elemento central en el cine argentino de esta época y esta impronta local está dada por la inclusión de las canciones (tango y folclore). De esta manera, la música incidental expresa un discurso que pertenece a los elementos técnicos de enunciación del cine de la época, mientras que las canciones populares son los atributos que construyen lo local.

La investigación toma como marco general a los estudios culturales, a través de los cuales las producciones audiovisuales y musicales son consideradas prácticas sociales y analizadas como sistemas de representación en un contexto situado. Precizando el campo disciplinar, el trabajo se enrola en los llamados *music studies* y *film studies*. Específicamente para la música, la investigación abreva en la teoría tópica que permite analizar los aspectos semánticos de la música en el discurso audiovisual y sus grados de codificación.

**Jazz y 'música tropical' en el film *Radio Bar* (1936).  
El 'no' hito de la música popular argentina moderna**  
(Ponencia)

**Berenice Corti / Carlos E. Balcázar**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales  
Instituto de Investigación en Etnomusicología (CABA)  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

Tal como propone la convocatoria a las presentes jornadas, este trabajo busca reflexionar sobre los modos en que se constituyeron los hitos en la música popular argentina a través del análisis de un caso en particular, como es el film *Radio Bar* de Manuel Romero (1936).

Aparecida azarosamente en el transcurso de nuestros trabajos de investigación, y a ochenta años de su estreno, *Radio Bar* surge como musicalmente relevante por varias razones. Entre ellas, esta pieza cinematográfica participa de una serie más amplia en donde la música cumplió un rol de popularización de las industrias culturales durante la década del treinta en Argentina, proceso del cual las músicas que en ellas participaron emergieron con un pronunciado efecto modernizante sobre sí mismas. A nivel micro, este caso en particular constituye una ventana privilegiada para observar y escuchar qué se ofrecía como música popular y moderna a la vez en las pantallas y el *broadcasting* de la época.

El tango, por ejemplo, aparece representado por cantantes que en calidad de trabajadores se ganan la vida en la actividad nocturna, alejados ya del modelo tradicional de los compadritos de antaño. En este contexto, la industria cultural es la vía de acceso a la fama y el éxito, y con ello, al ascenso social. Pero, a diferencia de lo resaltado por otros estudios ya realizados, queremos destacar que esta modernización del tango hace sentido en el contexto de un repertorio más amplio de músicas, que amerita ser estudiado como complejo de *performance*.

De esta forma, aparece con un rol preponderante el jazz, a través de la participación de la orquesta Dixy Pal's conducida por el estadounidense Paul Wyer, quien luego de una trayectoria artística junto a músicos clave de la historia de este género musical se encontraba radicado en la Argentina desde hacía más de diez años. Su orquesta interpreta en *Radio Bar* dos *fox trots*, uno que da nombre a la película y otro de autoría del mismo Wyer, *Misterio negro*.

Finalmente, otra de las piezas musicales incluidas en el film es la denominada 'rumba' con el título de *Qué tengo yo*, a cargo de la Orquesta Colombiana de Efraín Orozco, lo cual presumiblemente constituya una de las primeras apariciones de la llamada 'música tropical' en el cine argentino. Este músico compositor que llegó a Buenos Aires en 1934 procedente de una gira por Sudamérica, permaneció durante dieciocho años en la Argentina, gestando, junto a otros músicos colombianos, el proceso que dio origen a lo que hoy se conoce como cumbia argentina.

Desde una perspectiva en estudios culturales y con una metodología de análisis socio-discursivo y de *performance*, nuestro trabajo buscará comprender la función musical que estas músicas proveyeron a la banda de sonido del film, con el objeto de destacar su importancia desde el punto de vista sonoro y simbólico y contribuir al debate sobre las narrativas de constitución de las músicas populares en el país.

**El problema del humor abordado con seriedad:  
una mirada desde los estudios musicológicos**  
(Ponencia)

**Juliana Guerrero**  
Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – CONICET

Es sabido que desde la antigüedad hasta nuestros días, el humor ha sido estudiado desde diversas disciplinas. Los filósofos, por ejemplo, aportaron –al menos– tres teorías distintas al respecto; la sociología y la lingüística, por su parte, compartieron una concepción del humor como actividad social. Un aporte más específico es el que han ofrecido algunos musicólogos, al vincular la música con el humor. Los trabajos musicológicos de Alexander Brent-Smith, Eva Mary Grew, Rossana Dalmonte, Benet Casablanca y David Huron explicaron el concepto de humor en términos de la identificación de desviaciones de las reglas y convenciones compositivas del material sonoro. En otras palabras, lo consideraron como una propiedad del objeto (ciertas expresiones musicales son humorísticas porque es posible rastrear el humor entre sus elementos compositivos, por ejemplo) o como una propiedad de los agentes (ya sea del sentimiento o emoción del oyente o la intención del compositor). Desde esta perspectiva, prevalece la idea de que la música y el humor son objetos.

En esta presentación, propongo, en cambio, una comprensión del humor distinta. Específicamente, defiendo la idea –extrapolada de los estudios lingüísticos– de que el humor es un evento, al que llamaré humor-música. El nuevo enfoque comprende cuatro elementos que conforman el evento en el caso del humor verbal: el humorista, el chiste, la audiencia y la situación particular que reúne a estos tres elementos. En el caso de la práctica musical, la manera de entender el chiste permite incluir, además del material sonoro, recursos tales como los instrumentos, las herramientas ludo-lingüísticas y figuras retóricas, los géneros musicales, las *performances* y las acciones de los sujetos intervinientes. Es decir, en lugar de abordar el estudio del humor como una propiedad de un objeto o un agente, esta otra perspectiva lo concibe como una instancia comunicativa, que acaece en un tiempo y espacio determinados, en la cual los músicos encuentran complicidad con el público. Ello supone, entonces, una comprensión de la relación de la música y el humor que incluye a los sujetos, las circunstancias y todos los elementos intervinientes en la práctica musical.

Para ilustrar esta propuesta, me valdré de algunos ejemplos musicales del grupo argentino Les Luthiers. Su trayectoria de casi cinco décadas ininterrumpidas ofrece un copioso corpus analítico que permite ejemplificar todos los recursos que conforman el evento humor-música. Las decenas de 'instrumentos informales', la invención de un compositor apócrifo –Johann Sebastian Mastropiero– y la compleja red de personajes que lo secundan, los espectáculos (cuyas reposiciones también han modificado su carácter performativo) y la reelaboración de los géneros musicales son los recursos



mediante los cuales mostraré cómo es que sus obras mantienen elementos propios de los géneros musicales, transforman otros con fines paródicos y desenmascaran y desnaturalizan los cánones establecidos.

**Militancia política y producción musical en el exilio.  
Venceremos de Sergio Ortega y Taller Recabarren**  
(Ponencia)

**Ariel Mamani**

Universidad Nacional de Rosario  
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Sergio Ortega fue uno de los músicos más importantes de la llamada Generación de los 30, compositores ligados al ámbito académico que renovaron en cierta medida el panorama de la música clásica en Chile. Sin embargo, la figura de Ortega trasciende ampliamente la producción y participación en el ámbito de la música docta ya que se vinculó estrechamente con el mundo de la música popular, especialmente con la Nueva Canción Chilena, siendo considerado muchas veces, junto a Luis Advis, miembros plenos de ese movimiento. Este vínculo enriqueció tanto a los jóvenes artistas de la Nueva Canción Chilena que indagaban nuevos horizontes sonoros, como al propio Sergio Ortega, que buscaba ampliar los estrechos márgenes donde se desarrollaba la música de concierto para llegar, con un lenguaje comprometido políticamente, a mayores sectores de la población.

Esta misma apuesta estética puso en peligro la integridad del compositor cuando en 1973 se produjo el golpe de estado que derrocó al gobierno de la UP, debiendo exilarse en Europa. Esta ponencia trata de reconstruir parte de la trayectoria de Ortega en el exilio francés, analizando uno de los trabajos discográficos –*Venceremos*– junto al grupo Taller Recabarren, donde el compositor antofagastino intenta enlazar su participación artística, su militancia política y su apuesta estética en pos de crear un arte no elitista, de raigambre popular pero sin descuidar la excelencia artística. Se intentará, por lo tanto, establecer una serie de hipótesis acerca de cómo se produjo la articulación entre praxis política, experiencia en el exilio y actividad artística. Por su parte, esta apuesta analítica surge de la idea de considerar el producto discográfico como un tipo de enunciado, complejo desde el punto de vista semiótico y donde esa

complejidad posibilita pensar al disco como un todo que encierra múltiples significados. Si bien un análisis musical es ineludible, la motivación extra-estética que acompañó el surgimiento de esta producción musical torna necesario un acercamiento más complejo y ajustado. Por esta razón es menester aclarar que la especificidad del soporte discográfico no pretende centrarse únicamente en la dimensión sonora del fenómeno. El análisis deberá apoyarse en las múltiples esferas de acción que pone en juego un producto discográfico (material sonoro en sí, contexto de producción, características de los participantes, difusión, circulación, gráfica que acompaña la edición, etc.) evitando caer así en enfoques inmanentistas que aislen el análisis del proceso de semiosis.

Si bien el tema del exilio chileno durante la última dictadura militar ha desarrollado una cantidad importante de publicaciones sobre el tema, no son muchas las publicaciones acerca del desarrollo de la música chilena en dicho contexto. Algunos números de la *Revista Musical Chilena* han dado cuenta del asunto, brindando una importante serie de testimonios y reflexiones de muchos de los protagonistas. Algunos artículos se han centrado en los aspectos biográficos de los músicos que sufrieron el extrañamiento y otras publicaciones fueron aportando algunos análisis de la trayectoria de los artistas a partir del análisis de los cambios desarrollados en el exilio a nivel poético, estético y político.

El exilio musical chileno es una temática que no debe ser soslayada en la investigación musicológica actual. Por ello este trabajo intenta ser un aporte a la temática del exilio chileno en general y en particular al panorama musical que se desarrolló fuera de Chile entre los años 1973 y 1990, como una parte esencial de la reconstrucción de la memoria histórica.

## CUARTA SESIÓN. Aula 1 E

El 'perfume' del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino  
(Ponencia)

**Hector Gimenez**

Instituto Superior de Arte (Formosa)

Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras

El presente trabajo intenta vislumbrar en qué medida el compositor argentino Carlos Guastavino ha plasmado el ritmo de *chamamé* en su canción *Noches de Santa Fe*, compuesta en 1964 sobre una poesía de Isaac (Guiche) Aizenberg. El problema de investigación se centra en la producción musical de raíz folclórica argentina, puntualmente en aquellas canciones ligadas, desde un punto de vista compositivo, a las del Litoral. Se trata de un aspecto no tratado en investigaciones anteriores, en especial en las de Mansilla.

A pesar de que el acompañamiento de *Noches de Santa Fe* se indica para ser realizado con piano, se postula que Guastavino intentó plasmar la particularidad tímbrica de la guitarra en su modo de ejecución del ritmo de *chamamé*, acompañamiento de ejecución muy variada de acuerdo a la región o sector cultural de realización.

Como marco teórico para el presente trabajo, realizo en primer lugar un recorrido por los conceptos de nación e identidad y sus vinculaciones con el concepto de 'topos musical'. En la "construcción discursiva de una nación", como establece Plesch, la música ocupa un lugar de distinción ya que posee las características necesarias para la "creación de valores simbólicos" y de esta manera contribuye a la creación de ese imaginario colectivo llamado 'nacionalismo'.

Se puede expresar que la figura de la 'guitarra' como un 'lugar común' dentro del discurso compositivo de los nacionalistas argentinos, se inscribe en el concepto de 'topos musical'. La figura de Carlos Guastavino emerge aquí de manera distinguida en relación a la utilización en forma consciente de la 'guitarra', como instrumento representante del 'nacionalismo musical argentino'. También, por la utilización de géneros folclóricos como zambas, cuecas, vidalas, milongas, y en menor medida, 'litoraleñas', en la llamada canción de 'raíz folclórica'.

Respecto del *topos* musical, Plesch expresa que el nacionalismo musical argentino utilizó los *topoi* en red, y que dicha red tópica provino primero del patrimonio de la región pampeana, posteriormente del imaginario incaico, seguidamente de la región central y "finalmente –si bien en menor medida– del Litoral o noreste".

En el análisis de *Noches de Santa Fe* del compositor santafesino se recorren los aspectos rítmico, textural y tímbrico del acompañamiento realizado por el piano, en la búsqueda de la presencia de rasgos identitarios del ritmo de *chamamé*. Se observa el mayor o menor grado de distanciamiento en relación a

ese patrón rítmico en dicha litoraleña, y la presencia en forma 'evocativa o textual' de 'la guitarra', emblema de la argentinidad como se ha expuesto anteriormente.

Hablar sobre el chamamé es ingresar a un terreno difícil de transitar científicamente debido a la poca sistematización del tema y sobre todo, de los orígenes del mismo, según lo expresa Rubén Pérez Bugallo en su libro *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*.

Considero que a través del análisis realizado, se evidencia la presencia en forma evocativa de la guitarra y la incorporación de las características fundamentales del ritmo de *chamamé* en la composición mencionada. La realización a través del piano de los planos sonoros con la percepción alternada de los mismos, la utilización de la textura a través de una 'activación textural' del progreso armónico y la propuesta 'fímbrica' a través de las indicaciones en el toque remiten, con suma precisión, en auditores enculturados en la música del Litoral argentino, al ritmo de *chamamé*.

### **"La ilusión biográfica o el arte de la con-memoración": un acercamiento al estudio de las biografías del compositor**

**Alberto Williams**

(Ponencia)

**Adriana Valeria Cerletti**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras

El compositor Alberto Williams ha ocupado un indiscutible lugar de privilegio en la historiografía musical argentina, probablemente debido a su autoproclamado carácter 'fundador' de la música académica nacional. Instalado como una de las figuras cruciales orientadas a construir el imaginario de la identidad nacional argentina cosechó un éxito casi inmediato entre sus contemporáneos, pero el eco de ese llamado iniciático se extendió largamente en la bibliografía tradicional. A pesar de la posición hegemónica mencionada hasta el momento, el espacio biográfico en Williams no ha sido objeto de estudio por parte de los investigadores. Las recientes tendencias de los estudios culturales han demostrado sin embargo, la importancia que adquieren los discursos para la construcción y pervivencia del canon. En este contexto, el estudio de las fuentes biográficas presentan una excelente oportunidad para deconstruir las naturalizadas condiciones esencialistas presentes en ellas, a la

vez que se constituyen en un índice certero de los mecanismos de consagración llevados a cabo en torno a la figura del compositor.

Las fuentes a analizar son las tres biografías dedicadas a Williams realizadas por Zulema Rosés Lacoigne, Vicente Risolía y Jorge Pickenhayn: las dos primeras escritas en vida del compositor fueron publicadas en 1942 y 1944 respectivamente; la tercera, publicada por Ediciones Culturales Argentinas se editó en 1979 durante la Dictadura militar.

Como principio ordenador tomaremos la idea de espacio biográfico de Arfuch (2002) destacando el carácter creador y transformador del lenguaje y las implicancias de la acción lingüística. En ese contexto, la narración de una vida, lejos de venir a 'representar' algo ya existente, impone su forma y su sentido a la vida misma. Así, el espacio biográfico no solamente alimentaría 'el mito del yo' como exaltación narcisista sino que operaría como orden narrativo y orientación ética, en una modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas constitutivas del orden social.

La metodología de análisis utilizada combina enfoques comparativos que tienen en cuenta tanto las especificidades de los lugares de enunciación como sus puntos de encuentro. A través de ellos intentaremos poner en evidencia cómo las cualidades veridictivas recurrentes de estas biografías condensan también algunos 'tonos' de época inherentes asimismo al género: la compulsión de realidad en el énfasis testimonial, la autenticidad, y lo emblemático de su origen en una acción narrativa que ritualiza fuertemente la información, el valor de lo épico en la vida ejemplar y hasta el uso de una retórica que lejos de ser un mero adorno del lenguaje pasa a ser el campo primario de constitución de la 'objetividad'.

Durante el desarrollo del trabajo nos centraremos en las siguientes temáticas: el modelo de narratividad que entronca la historia personal del 'patriarca de la música argentina' con el proceso de la organización nacional, el uso de la prensa como órgano legitimante en la consagración de su trayectoria, las modelizaciones narrativas del mito del origen de la música argentina en su legendario viaje a Juárez y el aspecto evolutivo de la periodización de sus obras musicales en su camino hacia el nacionalismo.

En las reflexiones finales intentaremos articular los aportes de Bourdieu provenientes de la sociología con el estudio de la recepción de Dahlhaus (1997) y las concepciones de canon expuestas por Kerman (1983) Kennedy y Bloom.

De esta manera, a partir del estudio del espacio biográfico como camino de

construcción del canon intentaremos abordar la consideración de especificidades sin perder de vista su dimensión relacional, su interactividad temática y pragmática y sus usos en las distintas esferas de la comunicación y de la acción.

## **Alcances y límites de la categoría de 'escuela nacional' para comprender las experiencias musicales en las modernidades periféricas: un análisis a partir del caso de Rusia** (Ponencia)

**Martín Baña**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – CONICET  
Universidad Nacional de San Martín

El presente trabajo intenta debatir y superar el concepto de *escuela nacional*, ampliamente expandido en la historiografía para hacer referencia a las experiencias musicales de las modernidades periféricas, a través del desempeño del grupo de compositores rusos conocido como *moguchaya kuchka*. A partir de los resultados de nuestra investigación constatamos que dicha categorización es incompatible con la experiencia analizada y es por ello que buscamos esbozar una serie de fundamentos para una superación del concepto que pudiera ser aplicable tanto para Rusia como para otras experiencias históricas similares.

Durante el siglo xx, la historiografía ruso-soviética y la occidental adoptaron sin problemas la denominación *escuela nacional* y la aplicaron al análisis de la experiencia rusa. Este mecanismo fue el resultado de una red más amplia de prejuicios y distorsiones respecto de la sociedad rusa en general que se expandió desde el siglo xix. En la década de 1980 se gestó una fundamental renovación historiográfica en el mundo anglosajón encabezada por el musicólogo Richard Taruskin y a partir de allí se revisaron muchos de esos preconceptos. Como consecuencia de este proceso se obtuvo una imagen de la música rusa mucho más cercana a su realidad histórica. Sin embargo, el concepto de *escuela nacional* fue escasamente discutido y revisado; más aún, todavía sigue siendo elegido como una denominación válida. Nuestro trabajo se inserta así dentro de la renovación historiográfica mencionada pero también incluye los aportes de otras perspectivas, como las abiertas por la Historia Transnacional. En tanto la música se configuró como un código transnacional, ya que poseía técnicas convencionales que eran compartidas más allá de las

propias regiones en las que se la trabajaba, los compositores rusos pudieron cuestionar la modernidad europea para precisar los alcances de su recepción dentro del país. De esta manera, lo que observamos a partir del caso de *kuchka* es que hubo una circulación de ideas, prácticas y valores entre Rusia y Europa, que no tuvo una única dirección ni una única forma y que supuso una revisión fundamental del espacio en el cual precisamente se produjo ese intercambio. Los flujos de influencias que determinaron la construcción de una serie de composiciones musicales no se entienden únicamente solo desde el plano nacional ruso, ni como mera influencia de Europa sobre Rusia. Esto es lo que permite descartar la etiqueta de *escuela nacional (rusa)* que durante tanto tiempo ha sido utilizada para caracterizar a los compositores de ese país (y, en general, a otras experiencias musicales de las modernidades periféricas). El corpus documental analizado –que consiste en partituras, correspondencia y artículos de la época estudiada– confirma que los miembros de *kuchka* manipularon elementos culturales propios de su país pero que, al mismo tiempo, se apropiaron de un lenguaje dotado de una legitimidad europea para dar proyección a sus composiciones, no siempre teniendo como objetivo la composición de una música *nacional*.

La tarea que emprendieron los compositores de *kuchka* deja bien en claro la conformación de un nuevo espacio de flujos e intercambios que la perspectiva del análisis transnacional intenta analizar para dar cuenta de la conformación de los procesos históricos modernos e impugna la utilización de la categoría mencionada. Al mismo tiempo, su caso permite pensar alternativas que dejen de lado los prejuicios nacionalistas y que permitan avanzar en la construcción de conceptos que revelen una imagen histórica y musicológica más cercana a la realidad.

## **El interés de la ayuda. Política cultural norteamericana, filantropía e innovación musical en Latinoamérica entre 1960-1970** (Ponencia)

**María Paula Cannova**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

En el contexto de la Alianza para el Progreso, y en el más amplio marco de la Guerra Fría, Estados Unidos desarrolló políticas culturales en tanto

*intervenciones* concretas en Latinoamérica. Algunas se instrumentaron en forma directa con donaciones del gobierno norteamericano o mediante organismos internacionales (como la OEA). Otras contaron con la planificación y la acción de diversas *fundaciones filantrópicas*. En ese proceso de *institucionalización de la cultura*, en el que se ubica Argentina en la década de 1960, se estimularon la formación, la producción y la difusión musicales, destacándose en el rol de la innovación en la música de concierto norteamericana. Dicha promoción cultural se organizó a través de la fundación filantrópica, configurándose como un poderoso instrumento de la política norteamericana. En ese intersticio, Alberto E. Ginastera produce una articulación bifronte: en tanto gestor cultural y como compositor podrá entrelazar proyectos fundacionales de la modernidad regional (como el CLAEM) y, en paralelo, producir obras con mayor grado de experimentación sonora. La relación personal del compositor argentino con el país del norte se inicia en 1942 cuando obtiene la beca Guggenheim, seguida por de una beca de la fundación Fromm y el encargo de la *Cantata para América mágica*, el incremento y la calidad de los vínculos con las fundaciones Ford y Rockefeller tornándose paradigmáticas.

Las relaciones sociales que existieron entre músicos, funcionarios, empresarios y públicos requieren de un análisis que reconsidere la música, el mundo sonoro contextual, los agentes antes mencionados y la declarada política cultural hemisférica. Porque el papel que desempeñaron las fundaciones filantrópicas en la década del sesenta en Latinoamérica configura el proceso de institucionalización de las políticas del gobierno norteamericano, a la vez que concretaba acciones culturales en manos de las corporaciones de la industria cultural y productivo financiera de Estados Unidos.

El estudio de esas relaciones es posible mediante los documentos escritos tales como los asientos de las fundaciones, los documentos epistolares que la gestión cultural requería en la época, los testimonios de los protagonistas en reportajes y notas en revistas especializadas, así como en el análisis de las obras y sus ejecuciones públicas.

La continuidad de la intervención cultural mediante las fundaciones es tal que entre 2010 y 2012, solo las donaciones del rubro Arte y Cultura en América Latina, sumaron veintitrés millones de dólares, según publica el Foundation Center en 2014.

En el caso de este trabajo se pretende concentrar el estudio en tres fundaciones concretas que por su relevancia y por el desarrollo de conocimiento ya existente al respecto representan un corpus apropiado para el campo



musical: las fundaciones Ford, Rockefeller y Fromm. Asimismo, las tres han tenido relación directa con el compositor argentino en las dos dimensiones mencionadas, como músico y como agente promotor de la música.

El modo en el que se entrelazan innovación / conservación sonora, configuración identitaria de pretensión hemisférica, lucha contra el avance del comunismo y proclamas liberales de producción artística entre 1960-1970 y colabora en la construcción de los imaginarios actuales sobre la práctica de la composición musical y su incidencia en el universo cultural latinoamericano. Aún a pesar suyo, Ginastera obró material, sonora e intelectualmente en ese ámbito que reúne filantropía e intereses económicos, políticos e ideológicos, con un sistema de 'mecenazgo liberal'.

## QUINTA SESIÓN. Auditorio ISM

### La creación musical en Rosario y su inserción institucional en la primera mitad del siglo xx

(Comunicación)

**Pablo Ernesto Jaureguiberry / Hernán Gabriel Vázquez**

Universidad Nacional de Rosario, Escuela de Música

La ciudad de Rosario posee una actividad musical significativa y es ampliamente reconocida como uno de los centros nacionales productores de intérpretes y compositores. De hecho, al margen de la actividad privada llevada a cabo por entidades o agentes individuales, en la ciudad existen cuatro instituciones públicas que se dedican en diverso grado a la enseñanza gratuita de la interpretación, la composición y la pedagogía musical.

Desde fines del siglo xix, con el paulatino crecimiento del puerto rosarino y la llegada de inmigrantes, la vida social de la ciudad comenzó a adquirir un mayor despliegue y, junto a otras manifestaciones, la música supo ocupar un lugar importante. Testimonio de ello es la existencia, en la primera década del siglo xx, de importantes teatros que ofrecían funciones diarias de ópera, zarzuela y variedades musicales. En cuanto a la educación musical, desde fines de 1880 existieron instituciones privadas dedicadas a la enseñanza de distintos aspectos de la música. Sobre la composición, los datos encontrados muestran la supremacía de una enseñanza individual y privada. El dictado de clases medianamente institucionalizadas surgió durante la década de 1940, todavía

bajo la forma de cursos con sustento privado. Recién a mediados de los años cincuenta el entonces Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (actual Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario) comenzó a dictar cursos de composición. Puede considerarse como la etapa culminante de este proceso el período comprendido entre 1959 y 1968: la asunción de Emma Garmendia como directora del Instituto, el posterior ingreso de Virtú Maragno a la cátedra de composición y la creación de la Universidad Nacional de Rosario.

A partir de diversos datos biográficos y algunas fuentes secundarias se ha podido realizar una aproximación parcial a la dinámica de la vida socio-cultural rosarina, el desempeño profesional de los compositores y las redes que se entablaron entre personalidades y entidades del campo cultural nacional e internacional. La carencia de producción musicológica local sobre el tema, debido al énfasis puesto en la formación de 'músicos prácticos', implica realizar una ardua búsqueda de fuentes primarias en archivos institucionales y familiares. Dicha tarea toma como puntapié inicial a un pequeño grupo de publicaciones específicas surgidas hacia fines de la década del noventa, textos de historia regional y algunos trabajos de investigación inéditos de alumnos de la propia Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario.

Esta comunicación tiene como fin presentar los objetivos planteados en un proyecto de investigación radicado en la UNR y los resultados parciales alcanzados en una primera etapa. Entre los objetivos generales del proyecto podemos mencionar el establecimiento de las condiciones socio-políticas que dieron lugar a las primeras instituciones oficiales de enseñanza musical 'cultiva', dilucidar los espacios privados y oficiales donde comenzó la enseñanza formal de la composición, y observar los modelos estilísticos que circularon entre los compositores. El recorte temporal del proyecto corresponde al período 1935-1965. En esta exposición abordaremos los aspectos que consideramos relevantes de la primera década, donde la actividad institucional oficial era incipiente. El rastreo inicial en archivos y la consulta hemerográfica permitieron esclarecer algunos de los vínculos que existieron entre la práctica compositiva y las prácticas sociales (enseñanza, eventos musicales y mediaciones). La mayoría de los compositores abarcaron diversos aspectos profesionales: interpretación, escritura, creación de organismos, educación general y puestos públicos. En este sentido, destacamos la creación de una importante cantidad de 'repertorio oficial', himnos y marchas; y, a su vez, la publicación de trabajos de

corte musicológico. Esto muestra una etapa prolífica y ciertamente menospreciada del campo musical argentino.

**Conjunto de Instrumentos Antiguos del  
Instituto Goethe de Córdoba**  
(Ponencia)

**Myriam Kitroser**

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes

Este trabajo es parte de una investigación mayor que intenta dilucidar la formación y el desarrollo del movimiento de la música antigua en la ciudad de Córdoba. Teniendo en cuenta que la construcción del concepto de música antigua, como género, como repertorio, y como movimiento socio cultural, ha sido progresiva y cambiante durante la modernidad y la posmodernidad, estudiamos las distintas construcciones y las consecuencias estéticas que pueden desprenderse de las prácticas de los protagonistas, en este caso cordobeses, durante la segunda mitad del siglo xx.

Partimos de la idea de que el campo de la música antigua local se caracteriza por ser una actividad generada por el accionar de los propios músicos, apoyados a veces por algunas instituciones. Es el caso del Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe, primer grupo local dedicado al repertorio de la música antigua de manera sistemática y sostenida.

Comenzó sus actividades en 1965 y se incorporó dos años después a la institución, continuando sus presentaciones hasta la década de 1990. En el transcurso de los años, los integrantes, modos de trabajo y repertorio abordado fueron cambiando, así como las políticas institucionales del Goethe. La lectura de programas de mano, junto con artículos de distintos diarios locales y provinciales revisados en el archivo de la hemeroteca de la Legislatura provincial, nos permitieron hacer una reconstrucción de su trayectoria, de la cual realizamos algunas interpretaciones.

Consideramos esta documentación (programas de concierto, artículos y críticas) como textos que adquieren independencia y se van resignificando con el paso del tiempo por las múltiples interpretaciones de que son objeto. En esa realidad del autor, el texto mismo y de nuestra realidad como intérpretes se

conjuga un diálogo como experiencia del círculo hermenéutico que describe Gadamer.

Debido a la extensión del tema, para esta ocasión seleccionamos tres etapas del extenso recorrido del conjunto. En la primera, entre los años 1970 a 1973, se advierte una cierta estabilidad de integrantes, con una dirección al principio de la doctora Herta Noack y luego cedida a uno de sus integrantes, Raúl Alvarellos. Como rasgo característico esta etapa se define no solo por el repertorio ejecutado –con una fuerte predominancia en el barroco tardío– sino también por un acento especial en los instrumentos utilizados como paradigmas de la música antigua. En este caso, los textos aludidos en el párrafo anterior denotan un espíritu nostálgico, la espera de escuchar sonidos especiales, y el uso de instrumentos considerados 'antiguos': flautas dulces y espineta.

En la segunda etapa, a partir de 1973, cuando Alvarellos asiste al 2° Curso de Perfeccionamiento de Flauta Dulce en el Camping Musical de Bariloche, vemos un cambio en el repertorio, en su organización programática, en la incorporación de nuevos integrantes y en la utilización de instrumentación más variada. Vislumbramos el comienzo de una crisis más clara con las prácticas más tradicionales de la academia y el conservatorio.

Finalmente, durante la tercera etapa, desde 1976, cuando Alvarellos se va a Europa, se invita una temporada a Sergio Siminovich quien brinda talleres y dirige al Conjunto. A partir de su visita cambian nuevamente los paradigmas del conjunto. El desafío ya no es solo el uso de instrumentos históricos con posibilidades sonoras diferentes a los 'modernos', sino también la construcción de una prosodia y una praxis de ejecución alejada de las tradiciones de la música llamada clásica. Dice Siminovich en la editorial de la *Revista Ficta*, 1976: "Hacer Música Antigua es quizás la tarea de descubrir la verdadera música oculta tras la 'ficción' de los documentos que la registran en forma incompleta, rastrear las líneas de una mayor autenticidad y actualizar con las improvisaciones y ornamentos aquella espontaneidad original que no ha podido preservarse en el papel".

**Música electrónica e “investigaciones para la comunidad”.  
Propuestas para la reconstrucción de la actividad de las áreas de  
música contemporánea y tecnología del CICMAT (Buenos Aires,  
1972-1977)  
(Comunicación)**

**Miguel Garutti**

Investigador en Formación

Universidad de Buenos Aires – FONCyT

Universidad Nacional de Quilmes, Archivo von Reichenbach

Abordado sintéticamente por la bibliografía específica, el CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) fue un espacio interdisciplinario que funcionó entre 1972 y 1977 en la Ciudad de Buenos Aires. En él, especialistas en diferentes áreas continuaron las tareas que venían desarrollando desde el Instituto Torcuato Di Tella, pero en un contexto política y financieramente hostil. Desde las primeras aproximaciones a las áreas de Tecnología y Música Contemporánea –cuyos profesores-investigadores fueron Fernando von Reichenbach, Francisco Kröpfl, José Maranzano, Gerardo Gandini y Gabriel Brncic– surge la problemática en torno al conflicto entre esta demanda del contexto por la toma de posición en relación a los discursos sobre política y a la propia dinámica de las actividades específicas del área, que se mantuvieron más próximas a una estética modernista, conservando los ideales de la autonomía del arte.

El objetivo de la comunicación es dar cuenta del avance de la investigación que se propone recuperar la historia del área de Música Contemporánea y Tecnología de este centro, con atención a las conexiones entre la composición de obras autónomas y los sonidos producidos para el “servicio para la comunidad”, de acuerdo con la denominación que le dieron los propios actores. Con este fin, se mencionará el análisis de documentación administrativa recientemente encontrada donde se detallan las actividades de los primeros años de funcionamiento del CICMAT. Por ejemplo, a partir del análisis del “Registro de trabajo del Laboratorio de Música Electrónica”, un libro que dejó Reichenbach en la cabina del laboratorio con el fin de que los asistentes mencionaran su actividad e indicaran la fecha y la hora en la que esta se llevó a cabo, se puede establecer la siguiente clasificación: actividad pedagógica para

becarios (clases y prácticas de laboratorio), actividad pedagógica para instituciones externas, producción de materiales didácticos, producción de obras (autónomas) por compositores formados invitados, organización de conciertos, producción para otras áreas del CICMAT, producción para otras dependencias de la Municipalidad, asesoramiento a instituciones ("organizaciones") externas y visitas guiadas para presentar el laboratorio tanto a instituciones musicales, educativas en general o de carácter oficial. En consecuencia, es posible establecer una distinción entre el tipo de actividades destinadas al interior del campo de la música contemporánea y las que se corresponden con el objetivo del "servicio a la comunidad" y, de esta manera, indagar sobre los modos en que se dio la relación entre ambas de acuerdo con las variaciones en la situación política. Se propone, asimismo, que de estas variaciones puede inferirse una periodización de los años de actividad.

Por otra parte, se mencionan otros intereses de este proyecto en curso: una revisión de la recepción productiva de imaginarios que repercutieron en las prácticas de las músicas de concierto –en relación a la composición y a las manifestaciones discursivas de diversos géneros como los discursos pedagógicos, estéticos en relación con las obras, o directamente políticos–; y un interés en los sonidos destinados a otros propósitos, producidos con medios electroacústicos por algunos de los actores que pasaron por el CICMAT. En este sentido, se comentarán obras de compositores que proponen líneas de trabajo que incorporan directamente problemáticas del contexto político.

## **"Los años que vivimos en peligro". El incierto comienzo de la Escuela Superior de Música de Concepción**

(Ponencia)

**Nicolás Masquiarán Díaz**

Universidad de Concepción, Departamento de Música, Chile

Trabajos previos sobre el desarrollo de la institucionalidad musical en la ciudad de Concepción, Chile, han conseguido presentar un abanico de perspectivas y problemáticas que, por la relativa escasez de producción, todavía es de cortos alcances. Los conflictos de poder intrínsecos y extrínsecos, y el afianzamiento de una identidad local fundada en el constructo de la 'capital cultural' han sido los ejes conductores en la articulación de los primeros relatos

de una musicología histórica penquista que, hasta ahora, ha ofrecido interpretaciones bien optimistas de las fuentes consultadas, optando por delinear una relación positiva entre la comunidad y su quehacer musical.

La fundación de la Escuela Superior de Música de Concepción, en marzo de 1963, aparece como punto de inflexión dentro de estos relatos. Inaugura la posibilidad de proveer una formación musical profesionalizante en la ciudad y, en consecuencia, completar un circuito que la instituya como un polo de desarrollo artístico-musical alternativo, autosustentable y capaz de competir con la hegemonía de la capital nacional. No obstante, el acontecimiento se despliega en medio de una solapada tensión entre las instituciones involucradas. Una, la Universidad de Concepción, agente legitimador de la actividad cultural ante la comunidad; otra, la Corporación Sinfónica de Concepción, una poderosa institución que pujaba sobrepasar a la Universidad como adalid de la cultura artística, valiéndose para ello tanto de la música como de la construcción de redes de influencia que se insertaran en la orgánica del Estado. El convenio suscrito entre ambas es entendido como un apuntalamiento de la escena local que consolida el apelativo de 'capital cultural de Chile'. No obstante, el futuro inmediato no fue tan promisorio: la Escuela sufrió el abandono de ambas partes.

El presente trabajo busca expandir la investigación sobre el desarrollo institucional de la música en Concepción, tanto en su temporalidad como en la posibilidad de elaborar nuevos enfoques sobre las relaciones entre música y comunidad. Se propone reconstruir los primeros años de existencia de la Escuela Superior de Música a partir de la revisión crítica de nuevas fuentes: los archivos y registros de la Universidad. En ellos se plasman los conflictos de su puesta en marcha y la latente posibilidad de su supresión. En el ojo del huracán, el discurso romántico y optimista se entremezcla con el debate pragmático de modo tal que los espacios institucionales para música aparecen al mismo tiempo como un insistente anhelo y un obstáculo para intereses prioritarios.

En este marco nos preguntamos si es apropiado considerar como hito fundacional la firma de un convenio que originó un organismo huérfano y disfuncional, una Escuela que pese a su actividad debió aguardar por seis años para existir oficialmente.

Adscribiendo a la idea de la historia como intriga de Veyne, donde "los hechos no existen aisladamente, sino en mutuas relaciones objetivas", se recurre a insumos teóricos mixtos de la historia cultural y la microhistoria,

que nos permitan comprender el complejo de subjetividades que da sentido a las acciones de la sociedad acotando nuestro territorio de modo que podamos relacionar la singularidad local con el escenario nacional. De esta forma buscamos reconstruir las posiciones en el tablero y dar sentido a las operaciones de una comunidad que, en buena medida, se autodefine en su intención de sobreponerse a la hegemonía de la capital nacional. Se plantea como hipótesis que la música, otrora una de las principales herramientas de la comunidad para apuntalar un discurso de superioridad entre pares, alcanza aquí un punto crítico que evidencia las limitaciones locales y la incapacidad de responder plenamente a las demandas que impone un circuito musical bien constituido, obligando a replantear los discursos, prácticas y aspiraciones.

## SEXTA SESIÓN. Aula 1 E

### Ambigüedad y pretensión de absoluto en la música de Morton Feldman (Ponencia)

**Héctor Rubio**

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes

La música del compositor norteamericano Morton Feldman, que hoy fascina a ciertos círculos europeos, se distingue por sus tiempos lentos, sus notas de duración indefinida, la inmutable suavidad de sus sonoridades, su afán de poner a prueba la atención del oyente, su carácter invariablemente melancólico. El concepto moderno de melancolía lo opone al del humor, pero considera que ambos "se alimentan de la contradicción metafísica de finitud e infinitud, de transitoriedad y eternidad..." (Erwin Panofsky). ¿Cómo se manifiesta ese infinito en las piezas de Feldman? Quizás ante todo, en la disposición gráfica de sus partituras. Grandes espacios vacíos, escasas notas dispersas como las estrellas en el cosmos, la frecuente renuncia al empleo de las barras del compás o cualquier otra forma de circunscribir el flujo temporal. Contribuye a ello también la definición de su movimiento, que no progresa hacia ninguna dirección, que no parece comenzar sino estar allí siempre, que gira alrededor de un centro ausente. Un ejemplo lo proporciona su pieza para ensamble *For Franz Kline*, que



dura poco más de cinco minutos. El análisis permite detectar en ella la presencia de cortos moldes irregularmente repetidos. La tentación sería entender este procedimiento como una sucesión de variaciones. Pero el compositor se rehúsa a esa interpretación, cree ver allí más bien una luz que ilumina siempre de manera diferente, un contexto que se diversifica constantemente. El todo ha sido sometido a un intenso proceso de destilación, que ha dejado el material reducido a una abstracción. Lo único que se ha salvado de ese reduccionismo es el timbre. No por casualidad muchas piezas de Feldman llevan como título el o los instrumentos que exige su ejecución ("su color").

Otras obras utilizan como nombre la técnica compositiva de la que se valen – *Crippled symmetries*– o bien convierten una dedicatoria en título –*For Samuel Beckett*–. Todo apunta a una ausencia de lo concreto que coincide con una voluntad de abstracción. Esto se identifica con el deseo subyacente de llevar a cabo la plasmación de un absoluto (en última instancia, de base romántica). Es decir, un algo separado, no relativo, que rompe el orden de la cotidianeidad, o un todo, que se proyecta como una experiencia excepcional. Sin embargo, esta pretensión no escapa a su anclaje en lo histórico. Por un lado, es deudora de la gran tradición occidental de la música instrumental entendida como "pura" (desde el clasicismo vienés). Por otro lado, no puede menos que responder a un afán de modernidad irrenunciable (en la ruptura de la sintaxis, en la novedad del discurso, en el interés obsesivo por el sonido).

En tercer lugar, y esto cierra el espacio de la ambigüedad, se puede percibir en la modalidad de Feldman las señales de una música ambiental (en el sentido de "la *musique d'ameublement*", de Erik Satie). La baja intensidad sonora permanente y la ausencia de desarrollo y elementos conectivos aparentes la convierten en música de fondo, en unas simpáticas bambalinas, que no nos perturban en el sucederse de nuestra vida diaria.

**Quando Grieg jugaba al Tetris: música y plástica en *Du Roi de la Montagne* (2007) de Max Gómez Canle, Nicolás Bacal y Violeta Nigro**

**Giunta**

(Ponencia)

**Cintia Cristiá**

Universidad Nacional del Litoral, Instituto Superior de Música

La instalación *Suite d'Or* de Max Gómez Canle (1972) fue presentada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en 2007 y consistió en una habitación en la que se reunían objetos, pinturas y mobiliario para crear un espacio que aludía a una sala de estar burguesa del siglo XIX. El punto neurálgico de dicha *suite* era un mueble de madera sobre el cual se apoyaba una escultura de bronce con forma de montaña y una pequeña pantalla. Allí se proyectaba un video de unos once minutos de duración que parecía una variación del videojuego llamado Tetris. La música que se oía en el video, compuesta por el músico y artista visual Nicolás Bacal (1985), estaba también expuesta en forma escrita. En una suerte de atril-vitrina se habían dispuesto las diez páginas de una pieza titulada *Du Roi de la Montagne, für klavier und formspiel*. En una notación 'tetrizada', elaborada por ambos artistas, los signos dorados sobre el papel negro indicaban no solamente las alturas, duraciones y matices, sino también su combinación con las piezas geométricas que caían en el video. Según se informa en la ficha publicada en esa ocasión, "partiendo de un estilo musical romántico y jugando con su análogo paisajístico en las pinturas de Gómez Canle, Bacal se inspira en una pieza del compositor noruego Edvard Grieg, *La sala del rey de la montaña*, llevándola a un lenguaje musical contemporáneo". La versión en piano corresponde a Violeta Nigro Giunta y aporta a crear un espacio sutil y metafísico, que remite a la vez al artista plástico Roberto Aizenberg, a quien está dedicada la obra. Este conjunto audiovisual (tril con partitura, mueble, escultura con pantalla y video) se presentó nuevamente en 2003 en la exposición *Diálogo de musas* (OSDE, Rosario).

Más allá de los textos publicados en cada exposición no existen estudios dedicados a esta obra. Sin embargo, presenta algunas cuestiones interesantes para comprender la interrelación de las artes en el siglo XXI. Por un lado, se verifica la superación de espacios y roles tradicionalmente atribuidos a los artistas según sus especialidades, ejemplificando la *intermedia* de Dick Higgins.

Luego, se trata de un caso en el cual migran elementos de la plástica a la música (en la pieza musical) y a la vez convergen ambas artes (en el video y en el conjunto), fenómenos que se abordan en el proyecto de investigación en el cual se enmarca el presente trabajo. La referencia al romanticismo no parece casual, dada la estrecha relación de las artes durante dicho período artístico. Mediante un análisis de la pieza musical, tanto en su relación con la pieza de Grieg y con las pinturas de Gómez Canle, como con el video con el que dialoga (empleando la metodología sugerida por Nicholas Cook), y una reflexión crítica y hermenéutica sobre dichas relaciones, se buscará describir la interrelación entre

los elementos visuales y sonoros, apuntando a definir el tipo de migración y convergencia según las categorías definidas en dicho proyecto. Este trabajo aportará nuevas precisiones acerca de las poéticas artísticas contemporáneas en la Argentina, tanto en su aspecto colaborativo como multimediático, en el tratamiento del material sonoro y visual y en su interrelación.

**La música en el pensamiento estético de Luis Felipe Noé.  
Caso de estudio: *Preludio en Re menor* (1979)  
(Ponencia)**

**Danisa Alesandroni**

Investigadora en Formación  
Universidad Nacional del Litoral, Instituto Superior de Música

La obra del artista plástico argentino Luis Felipe Noé (1933) posee, en algunos casos, notables relaciones con la música y, en un sentido más amplio, con el sonido. El enfoque de esta investigación reside en profundizar la lectura estética que el artista tiene sobre la interrelación entre la música y la plástica y determinar los niveles de interrelación presentes en la obra *Preludio en Re menor* (1979), del mencionado pintor. A pesar de que él mismo manifiesta la vinculación que hay en sus cuadros con otras artes, hasta el momento no se han realizado estudios específicos sobre la presencia de la música en su obra. Por lo tanto, el estado de la cuestión es realmente escaso. El marco teórico que se utiliza corresponde al proyecto CAI+D (2011) y está conformado por autores que han estudiado la temática de la interrelación entre la música y la pintura. Spengler y Hegel son autores que Noé cita en sus libros cuando aborda este tema. Los textos de Klee y Kandinsky también son valorados en este trabajo, puesto que han influenciado los cuadros de Noé y su teoría estética. Adorno y Cristiá son autores que aunque no son citados por el pintor, han desarrollado una extensa teoría sobre la vinculación artística y sus textos han sido muy útiles para despejar ciertas dudas frente a la interpretación de las obras. Nos apoyamos, además, en la teoría estética desarrollada por el mismo artista, la cual no es específica de esta temática pero, en diversos textos, se aproxima y teoriza sobre la misma.

*Preludio en Re menor* es un dibujo inspirado en la *Metamorfosis de los Preludios de Chopin* de Enrique Villegas y presenta diferentes niveles de interrelación con la música. La metodología empleada para llevar a cabo el análisis se desarrolla en tres instancias. En primer lugar se realiza una lectura sistemática y ordenada de los elementos presentes en la obra utilizando las herramientas propuestas por Roland Barthes en *Image, Music, Text*. A continuación, se contextualiza a la pieza en el entorno histórico y social al cual pertenece y se fundamenta cada resultado con bibliografía del artista y de críticos de arte. En esta instancia, también se estudia el preludio mediante una comparación entre la pieza original de Chopin y la versión de Villegas. Finalmente se determinan los niveles de migración artística presentes, utilizando las tipologías definidas en el proyecto CAI+D (2011), mencionado anteriormente.

Gracias al análisis completo del dibujo se ha podido determinar que la relación planteada entre la música y la plástica es posible y en diferentes niveles. Teniendo presentes las características musicales-estéticas de la versión del *Preludio N° 24 en Re menor* que realiza Villegas, se pudo determinar en el dibujo la presencia de elementos musicales que migraron a través del canal *emocional*, como el gusto musical y la vinculación afectiva; del canal *material*, como la presencia de notación musical, del piano y del pianista; del *textural*, como el trabajo contrapuntístico asociado al contrapunto blanco-negro pictórico; y del *conceptual*, como el concepto de improvisación musical asociado al tratamiento de la línea. Este caso de estudio también nos indujo a concluir que se debe tener presente este tipo de lectura inter-relacional al analizar las obras, puesto que puede haber muchos casos así, pero aún no han sido estudiados con estas herramientas.

## La convergencia músico-plástica en León Ferrari

(Ponencia)

**Rodrigo E. Sambade**

Investigador en Formación

Universidad Nacional del Litoral, Instituto Superior de Música

La producción artística de León Ferrari admite el estudio desde diversas disciplinas. La propuesta inicial del presente trabajo fue una aproximación a la

producción de León Ferrari con el fin de descubrir en qué medida el elemento musical está dentro de su obra y cuál es el rol que desempeña en ella. Con ese objetivo, en una primera instancia se rastrearon e identificaron los casos de interrelación con la música que pudieron ser hallados en su producción. Si bien la cantidad de obras con relación musical parece escasa en relación a la vasta producción del artista, es de destacar la recurrencia de este tipo de interrelación a lo largo de los diferentes períodos que conforman la biografía del Ferrari, como así también la relevancia que algunas de estas obras llegaron a alcanzar.

Posteriormente se propuso analizar con mayor profundidad aquellos casos hallados que responden a la categoría de la *convergencia*, según la tipología propuesta por Cintia Cristiá. Se seleccionaron dos casos de convergencia músico-plástica: las *esculturas sonoras*, serie de obras cuya realización comenzó en la década de 1970, y la muestra *Los músicos*, del año 2007. A ambas obras se les realizó una primera aproximación de tipo hermenéutica y un análisis tanto de los elementos que componen los casos como de su articulación con obras de otros géneros artísticos.

Las esculturas sonoras de León Ferrari fueron realizadas durante su exilio en Brasil; se trató de una serie de esculturas, cada una conformada por barras metálicas dispuestas verticalmente y sostenidas por una base de madera. Al ser agitadas, estas barras chocan entre sí produciendo un resultado sonoro aleatorio. Sobre esta serie de obras que el mismo artista ejecutó en concierto a modo de instrumentos musicales, existen valiosas fuentes escritas y audiovisuales que posibilitan una mejor comprensión de su funcionamiento. Durante la década del 2000, Ferrari revisa y amplía su serie de esculturas sonoras, demostrando así el interés del artista en esta experiencia estética.

El segundo caso analizado fue el de la muestra *Los músicos*. Esta se compone por un grupo de esculturas antropomórficas realizadas con poliuretano coloreado. Dichas figuras recrean la escena de algo similar a un concierto. Algunas esculturas son músicos sosteniendo instrumentos reales y otras, peculiares espectadores. La muestra se completa con la grabación del álbum *Bitches Brew* de Miles Davis que suena paralelamente durante la exposición. Habiendo dado cuenta de las características tanto de las esculturas de Ferrari como de la música de Davis, se realizó una comparación entre ambas artes implicadas a partir de la cual se esbozaron algunas apreciaciones.

Finalmente, luego de considerar detalladamente ambos casos, se procedió a compararlos entre sí. El caso de *Los músicos* es un caso de convergencia

fundamentalmente conceptual. En las esculturas sonoras existe además una relación a un nivel de los fenómenos físicos. De allí se desprendió la conclusión de que claramente tienen diferentes naturalezas aun perteneciendo a la misma categoría de la convergencia.

## SÉPTIMA SESIÓN. Auditorio ISM

### Ilusiones acústicas, herencia de Varèse y testimonialidad encriptada en *La visión de los vencidos* de Eduardo Bértola (Ponencia)

Oswaldo Budón

Universidad de la República / Sistema Nacional de Investigadores, Uruguay

En múltiples obras para conjunto instrumental de Eduardo Bértola (1939-1996), se manifiesta una realimentación creativa entre pensamiento electroacústico y composición instrumental, como así también un interés en explorar el potencial de determinadas ilusiones acústicas. Pueden asimismo detectarse en estas composiciones evidencias de una elaboración particular del legado artístico de Edgard Varèse (1883-1965).

La cuarta sección de su pieza *La visión de los vencidos* (1978) –en su primera versión para cuatro flautas–, es un ejemplo particularmente claro de una música en la que la 'escritura del sonido' se instala en un lugar central de las preocupaciones del compositor. Consiste en un encadenamiento de acordes agudos con dinámica *ff* que genera sonidos diferenciales. Estas ilusiones acústicas crean un estrato continuo –relativamente difuso– en la región grave. La música pone así en juego un singular procedimiento constructivo que recurre a la interacción entre alturas reales e ilusorias y se ofrece a la escucha como un contrapunto de estratos: uno agudo, escrito en la partitura, otro grave–'fantasmal'–, no escrito.

La alquimia sonora de Bértola se nutre de varias fuentes: sus estudios de acústica con Émile Leipp, la experiencia acumulada en su trabajo con medios electroacústicos, las ilusiones visuales exploradas por los artistas vinculados al *Op-art* con los que colaboró en París y la obra de Varèse.

Los trabajos de Paraskevaídís (2001), Opanski y Basso (2002), Borém (2003) y Budón (2007) han aportado elementos para comprender la naturaleza y el valor de la música de Eduardo Bértola. Sin embargo, a veinte años de su muerte, los estudios sobre su obra y sus aportes a la construcción de una identidad en la nueva música latinoamericana siguen siendo escasos.

En esta presentación, se ofrecerá un análisis de *La visión de los vencidos*, concentrado en la cuarta sección (cc. 76-103). El análisis dará cuenta de los recursos compositivos movilizadas para la creación de una singular configuración sonora. En particular, se identificarán las frecuencias de los sonidos diferenciales que forman la trama 'fantasma' para mostrar cómo esta comparte con los acordes de flauta un único principio organizador de las alturas. A partir de estas constataciones analíticas, se mostrará cómo en esta pieza operan transferencias tanto de sonoridades desde la electroacústica hacia lo instrumental, como de ilusiones perceptivas desde el campo visual al campo sonoro. Se pondrá luego la pieza en perspectiva histórica para argumentar que *La visión de los vencidos* se posiciona en la continuidad de las exploraciones compositivas de Edgard Varèse.

Estas observaciones darán pie para valorar la originalidad del pensamiento de Bértola en el contexto de su generación, que, superando la antinomia nacionalismo / universalismo, planteó sobre nuevos ejes el debate sobre la identidad. Se mostrará asimismo la afinidad de sus búsquedas con las de otros compositores del continente americano, quienes, con independencia de Europa, practicaron lo que podríamos llamar un 'espectralismo disidente', cuyo origen puede identificarse en los trabajos de Varèse y de Henry Cowell (1897-1965).

Finalmente, se discutirán las implicancias del nombre de la composición, en tanto este habilita interpretaciones que cargan a la música de significado extra-musical. Si bien el título *La visión de los vencidos* está tomado de una recopilación de narraciones indígenas sobre la conquista de México, emergen del cruce entre este, las imágenes sonoras que la pieza exhibe y el contexto histórico de la Argentina de 1978, otras referencialidades posibles que dan a la obra una encriptada dimensión testimonial.

## La técnica del borrado en *Sarabanda et double* para cello, de Gerardo Gandini (Ponencia)

Pablo Fessel

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – CONICET

La poética intertextual que Gerardo Gandini desarrolló desde fines de los años 60 puede entenderse como una expresión de la recepción del post-serialismo en el campo de la música contemporánea argentina. Entre los múltiples procedimientos compositivos elaborados a partir de esa poética se encuentra uno al que el propio compositor denominó, tomando categorías de la plástica, 'borrado-cavado-frotage-pentimento'. El procedimiento se relaciona estrechamente con el 'filtrado' que dio origen a *Eusebius*, y la 'sustracción' que hizo lo propio con el primer número de *Lunario sentimental*, ambas ampliamente tratadas en la literatura especializada. La singularidad de estos procedimientos está dada por la reelaboración de un material preexistente no original, el cual, sin aparecer necesariamente bajo la modalidad de la cita fragmentaria, se constituye como un sustrato que subyace y configura la nueva obra en su totalidad. La *Sarabanda et double* para violonchelo solo (1973) de Gandini representa un caso temprano en su producción del empleo de esta técnica, aplicada a la *Sarabanda* de la *Suite en Do menor* BWV 1011 para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach. (La obra daría lugar, con reelaboraciones ulteriores, al cuarto movimiento de *...E sarà*, en sus versiones para piano (1974) y para orquesta (1976) así como, tardíamente, al segundo movimiento de la Sonata para cello, compuesta en 2006.)

La sucesión que conforma la *Sarabanda* de Bach es objeto, en la pieza de Gandini, de un borrado selectivo de alguna de sus notas, articulándose las restantes en los mismos momentos y conservados sus valores de duración, de forma tal que su extensión y estructura general se mantienen inalteradas. En cierto sentido, el procedimiento de borrado extrema las omisiones propias de la polifonía implícita en la pieza de Bach. Sin embargo, las elisiones en la *Sarabanda* convierten la continuidad de la textura bachiana en una escandida por silencios. Sin considerar otras elaboraciones, la simple elisión de elementos produce así una significativa transformación en la naturaleza de la música reelaborada. El borrado se combina en la *Sarabanda et double* con un procedimiento de cita que el compositor caracterizó, en el prólogo de la edición



facsimilar de la Sonata, con la metáfora, también plástica en su origen, de las 'ventanas': éstas dejan oír, como cuadro dentro del cuadro, fragmentos de otras sarabandas. El trabajo expone un análisis de la pieza, con el objeto de contribuir a establecer una caracterización y una genealogía de las técnicas de relectura en la música de Gandini.

**"...el espacio siniestramente familiar". Formas de escuchar**  
***Entropías*, de Mariano Etkin**  
(Ponencia)

**Hernán Gabriel Vázquez**

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Durante los nueve años que el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM) organizó conciertos públicos, la crítica especializada siguió el devenir de esos eventos. Las reseñas muestran el mayor o menor grado de aceptación por parte de la crítica de las obras presentadas entre el Primer Festival de Música Contemporánea (1962) y el Seminario de Composición de 1970. En los conciertos dedicados a obras de los becarios que transitaban el CLAEM se presentaron más de cien obras para instrumentos solistas, sonidos electrónicos y distintas combinaciones vocales e instrumentales. Desde un comienzo, los críticos utilizaron una concepción binaria en sus reseñas y clasificaron a las obras como vinculadas con las vanguardias de entonces o con alguna tradición.

En 1965 se presentó el primer grupo de obras de becarios que provocó una toma de posición por parte de la crítica. *Entropías* (1965) de Mariano Etkin fue escrita para sexteto de bronce y, durante el estreno, se ofreció al público la definición conceptual de entropía junto a la traducción de una cita de un poema de Antonin Artaud, presente en la partitura. Esta obra cerró el concierto y, a diferencia de las demás, desconcertó a los críticos, quienes la encontraron de escaso interés o directamente la descalificaron.

Existen aproximaciones analíticas a las obras creadas en el CLAEM y a los procesos de recepción crítica producidos a partir de las mismas. Sin embargo, hasta el momento no se han puesto debidamente en relación ambos estudios. Esta ponencia parte de trabajos previos y en esta instancia pretendo ahondar en algunos aspectos y acercarme a otros. Por un lado, realicé un análisis estilístico

de la obra *Entropías* donde me centré en el proceso de recepción y apropiación de modelos musicales por parte de Etkin. Entre los recursos figuran el entramado micropolifónico y bloques aleatorios, característicos de producciones musicales de Penderecki, Górecki y Ligeti. Junto a estos modelos, la textura de algunas corrientes del jazz más la riqueza espectral propia de los bronces en los conjuntos liderados por Dámaso Pérez Prado (y similares) también formaron parte, parafraseando a Leonard Meyer, de los materiales sonoros disponibles con los que Etkin elaboró su obra. Por otra parte, mediante algunas herramientas provenientes de la teoría de la recepción y el análisis del discurso, estudié la recepción crítica de las obras de los becarios en las publicaciones que circularon en la ciudad de Buenos Aires.

El estudio del contexto de creación de *Entropías* y de la recepción que obtuvo la obra implica distintas instancias perceptivas. La relación entre la particular escucha de los diferentes actores sociales permite explicar tanto la selección de materiales y procedimientos musicales utilizados por Etkin como la recepción poco satisfactoria de los críticos. Mediante este trabajo pretendo mostrar cómo, junto a tendencias de la vanguardia musical de los años sesenta, algunos compositores becarios del CLAEM se nutrieron de ciertas músicas 'comerciales'. Además, postulo que esta combinación de elementos pudo haber determinado la particular recepción de los críticos, donde su horizonte de expectativas –en tanto una instancia de concierto de música 'académica'– divergió de la propuesta musical de Etkin. La reposición del contexto de escucha durante la instancia de producción de estos textos (el musical y el verbal) permite confluir en un vínculo entre la obra y su recepción para, así, iluminar aspectos que considero latentes y, tal vez, dejados a un lado en la construcción de la música argentina realizada por la musicología.

### Alrededor de *Otros soles*

(Ponencia)

**Marcela Perrone**

Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto "Julio E. Payró"  
Conservatorio J. J. Castro – Conservatorio S.M.Manuel de Falla–ESEAM Esnaola

Nuestra investigación aborda el latinoamericanismo como tendencia dentro de las búsquedas estéticas en el campo de la música de concierto argentina (1968-1989). Analizamos obras representativas de compositores y estudiamos

los procesos históricos asociados a instituciones y agrupaciones como el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella (1962-1971) y los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989) que visibilizan las preocupaciones de un grupo de creadores latinoamericanos especialmente activos en la segunda mitad del siglo XX.

En esta oportunidad nos centramos en la obra *Otros soles* (1976) para clarinete bajo, trombón y viola, del compositor argentino Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943-2016). Esta combinación instrumental heterogénea (madera, metal y cuerda) resulta poco frecuente en la producción camarística. Tiene como antecedente *Soles* (1967), para flauta, corno y contrabajo de este mismo compositor. Pero, mientras que allí utilizaba elementos aleatorios y renunciaba a cierto control de la resultante total, en *Otros soles* encontramos una escritura minuciosa que nos brinda la posibilidad de apreciar algunos rasgos característicos 'etkinianos': la utilización de los registros extremos en cada instrumento, el uso de intensidades en los límites máximo y mínimo, la búsqueda de similitudes y diferencias tímbricas, la ambigüedad entre la estaticidad y el movimiento que genera una discursividad particular, el trabajo sutil entre la repetición y la variación, la austeridad de los materiales, entre otros.

La evaluación de las potencialidades de los instrumentos elegidos se relaciona con la consideración de todas las posibilidades combinatorias (en registro, en dinámica y modos de ataque), lo cual lleva a una exploración: qué características espectrales, morfológicas y gestuales tienen esos objetos sonoros surgidos de los dúos o del trío, para proceder a su selección.

Hay un tipo de predilección por la sonoridad en sí misma más que por la especulación apriorística (algunos autores lo han descrito como "centrarse en la materialidad del sonido") que nos remite a ciertas obras de compositores contemporáneos vinculados a Etkin, como Graciela Paraskevaïdis, Eduardo Bértola u Oscar Bazán.

Estos compositores han escrito también sobre la identidad regional como problemática y han manifestado su posicionamiento en tanto creadores. En algunos aspectos encontramos coincidencias con Etkin. El compositor se ha referido al choque entre el mundo autóctono y el mundo europeo y a las idiosincrasias que dieron lugar a formas culturales distintas en cada uno de los países de la región. Según Etkin, no habría una cultura común pero 'hay un espacio común', una manera de 'estar', y, de alguna manera, un diferente transcurrir del tiempo 'aquí' respecto del viejo mundo. Luego de 1960 observa en

nuestra música de concierto un desplazamiento de la altura como parámetro privilegiado (entendida en su función melódica y armónica) que conlleva una revalorización de lo textural, lo tímbrico y lo formal.

Los ensayos de Etkin desde 1989 en adelante reflejan una postura escéptica respecto de los "intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes [...]". Así, observando la existencia de influencias voluntarias e involuntarias, de las cuales los compositores pueden no ser conscientes, prefiere que el paso del tiempo ayude a develar esos procesos identitarios.

Transcurridos, pues, cuarenta años desde la composición de esta obra, nos proponemos analizarla en el marco de nuestro estudio, relacionarla con obras contemporáneas y con las ideas que este grupo de compositores latinoamericanos intercambiaba en sus ensayos y su labor docente.

## OCTAVA SESIÓN. Aula 1 E

### ¿50 años de Los Jaivas? Historia vs memoria en la producción, práctica y escucha musical

(Ponencia)

**Juan Pablo González**

Universidad "Alberto Hurtado" SJ  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Un grupo musical, tal como una persona o una institución, requiere de una memoria histórica desde la cual construir narrativamente un referente de identidad. En este afán, efemérides como el nacimiento o la fundación son primordiales, los que adquieren especial interés social al conmemorarse aniversarios de números redondos, como los cincuenta años o Bodas de Oro. Sin embargo, y al igual que en otras bandas populares chilenas longevas, los cincuenta años de Los Jaivas –celebrados en el frontis del Museo de Bellas Artes de Santiago el 15 de agosto de 2013– plantea algunas interrogantes sobre la construcción de memoria histórica, antropológica y social en música.

La memoria en música popular contiene hitos fundacionales como la aparición del primer disco y la definición de la orientación estética o estilo de la banda. Sin embargo, en el caso de la efeméride de Los Jaivas, nada de esto sucedía, puesto que su primer disco apareció ocho años después de su alegado nacimiento del 15 de agosto de 1963. Además, la agrupación desarrolló tres prácticas musicales distintas: banda de *covers* bailables (1963); colectivo de experimentación sonora (1968); y grupo de fusión latinoamericana (1970) – cambiando incluso de nombre, de The High Bass a Los Jaivas en 1970–. En la actualidad, luego de perder a dos de sus integrantes emblemáticos y disminuir su actividad creativa desde 1999 –aunque no sus apariciones públicas–, pareciera que Los Jaivas desarrollaran una cuarta práctica; la de una banda de *covers* de sí misma.

En esta ponencia propongo que si Los Jaivas poseen un hito fundacional, este debiera ser la canción que los catapultó a la fama y cristalizó su propuesta ética y estética: *Todos juntos* (Santiago: IRT 1972). La canción no solo se transformó en emblema del hippismo chileno de los años setenta, sino que fue uno de los pocos intentos de producción simbólica que interpelaba a la unidad de todos los chilenos en medio de la crisis política que vivía el país y que desencadenaría el golpe de estado del año siguiente. Sobre la base de un patrón rítmico de huayno tocado en *kultrún* y batería, *Todos juntos* se enmarca dentro de la ampliación de la forma propuesta por el rock progresivo de los años setenta, en este caso con una prolongada improvisación de percusión al final de la canción, que la lleva a bordear los seis minutos de duración. Al mismo tiempo y fiel a la corriente de fusión de la época, la banda mezcla instrumentos de *las tres músicas* latinoamericanas: oral –*kultrún* y charango–; grabada –guitarra, bajo y batería–; y escrita –flauta dulce y piano–. Mezclando al mismo tiempo dos instrumentos de etnias distantes –mapuche y quechua– y dos instrumentos de períodos históricos distintos –renacimiento y romanticismo–. En esta ponencia me interesa dilucidar la estrategia interpeladora de *Todos juntos* en términos sonoros, musicales y performativos; y el modo en que la canción construye memoria histórica al articular –reconocer, ejercer– a comienzos de los años setenta las tres prácticas musicales de la banda.

**El análisis estilístico.**  
**Aspectos rítmicos de las canciones de Charly García**  
(Ponencia)

**Diego Madoery**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

En tiempos donde cualquier signo de positivismo en las ciencias sociales es visto con desconfianza o más bien con cierto desprestigio, y sincrónicamente, los *big data* estudios ya se arriman a la musicología (al menos en los países centrales), en nuestro país estas contradicciones pueden producir cierta parálisis en las investigaciones sobre música popular y nuestra disciplina puede quedar diluida en un espacio hermenéutico donde todo se parece a todo.

El análisis estilístico es una herramienta fundamental para el conocimiento y reconocimiento de las ideas musicales puestas en juego en la música popular en su diversidad de artistas, estilos y géneros. A su vez, el análisis orientado hacia la detección de rasgos de estilo le otorga un sentido práctico a la abstracción que, en algunas oportunidades, supone el análisis estructural. La notable expansión de las carreras que forman en música popular, tanto en universidades como en instituciones de nivel terciario, precisa de conocimientos que deberían ser aportados por la musicología, entre otras disciplinas. En este sentido, el presente trabajo pretende realizar una contribución en relación con la segunda parte del *topic* de este congreso: 'Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica'.

El caso que se presenta en esta ponencia pertenece a una investigación de más amplio alcance que tiene por objetivo detectar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García desde el primer disco de Sui Géneris, *Vida* (1972) hasta el disco *Say no more* (1996), de su etapa solista. Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por ciento veinticuatro canciones firmadas por Charly García exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida.

El análisis se funda en las noción de estilo de Leonard Meyer ([1989]-2000) y ha sido desarrollado en aspectos melódicos, armónicos, métrico-rítmicos y texturales / instrumentales.

En esta oportunidad expondré los rasgos métrico-rítmicos mediante la utilización de tres criterios: las disonancias rítmico-métricas (Biamonte, 2014), la relación entre los acentos musicales y los propios del texto (Temperley, 1999), y el vínculo entre las estructuras formales de texto y música en los segmentos cantados.

La noción de 'disonancia rítmico-métrica' ha sido tomada de Nicole Biamonte en su artículo: "Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music" (2014). En este, la autora encuentra tres tipos de disonancias que fueron analizadas en las canciones de Charly:

- 1.- 'Disonancia rítmica': se refiere tanto a los desplazamientos rítmicos acentuales (síncopas) como a las disonancias producidas por los grupos rítmicos que en el *subtactus* contradicen la organización métrica.
- 2.- 'Disonancia métrica': aquí incluye tanto cambios métricos transitorios como desplazamientos acentuales entre melodía y acompañamiento que superan el compás y generan dos posibles interpretaciones métricas.
- 3.- 'Disonancia hipermétrica': esta se produce cuando los grupos hipermétricos son asimétricos.

Por su parte, indagué en el desplazamiento de las sílabas tónicas del texto a partes débiles de *tactus* o de la división. David Temperley en "Syncopation in Rock" (1999) lo presenta como un rasgo característico del rock; sin embargo, es probable que este procedimiento atravesase a otros géneros de la música popular.

Finalmente, del análisis de la relación entre estructura métrica del texto y estructura formal de la música apareció un conjunto de segmentos que subvierten la idea de que una melodía construida sobre una métrica textual regular implica cierta regularidad en la forma y viceversa, la irregularidad en la métrica supone asimetría formal.

Estos aportes tienen como fin contribuir al conocimiento de la música de Charly García y por extensión a una historia del rock en Argentina que aborde la música en sus relatos.

## De las técnicas a las prácticas discursivas en el estudio de grabación: algunas finalidades e implicancias estéticas del acto de sobregrabar (Ponencia)

Lisa Di Cione

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"  
Universidad Nacional "Dr. Arturo Jauretche"

"Nunca hay música, sólo exhibidores de música" (Hennion, 2002: 291). La cita resalta la evanescencia del hecho sonoro y la consiguiente cadena de mediaciones necesaria para hacerla aparecer ante una audiencia. Esto es así aún en los casos de ejecución pública de la música en directo. A fines del siglo XIX, el fonografismo, produce una ruptura crucial en la historia de las mediatizaciones de lo musical. Desde de entonces se instaura una nueva configuración intersubjetiva a partir de la posibilidad de separar espacial y temporalmente la situación de producción y recepción del sonido. Sin embargo, aún es necesario insistir en la necesidad del estudio diferencial de las ocurrencias sonoras del mundo inmediato y de aquellas otras que corresponden a la mediatización articulada por el desarrollo de las técnicas y tecnologías de grabación.

Los principios de la grabación magnética tuvieron un desarrollo paralelo al de la grabación mecánica, aunque su aplicación en el campo de la actividad musical tuvo lugar varias décadas más tarde. A fines de la década de 1940, diversos usos experimentales de esta técnica ofrecen la posibilidad de realizar *overdubbs* [sobre-grabaciones o grabaciones superpuestas] que rápidamente se incorporan en las ediciones de música comercial. Esta novedad, profundiza y consolida las bases de la grabación analógica electromagnética no lineal y favorece el abandono del estatuto "documental" de las grabaciones en beneficio de la creación de eventos fonográficos cada vez más autónomos respecto del contexto original de ejecución.

Un evento fonográfico tiene lugar durante la reproducción de un fonograma, pero nunca es mera reproducción de las ocurrencias sonoras del pasado. El



proceso físico desencadenado durante la reproducción constituye un nuevo evento cada vez y no siempre responde a un proceso físico análogo al que tuvo

lugar en producción. El proceso de transformación de una ocurrencia sonora en fonograma suele involucrar una cadena de mediaciones y manipulaciones con diferente grado de complejidad. El fonograma resultante es huella y materialización de toda esa dimensión procesual.

Denomino "operaciones técnico-discursivas" al conjunto de prácticas o acciones concretas que tienen lugar en el estudio de grabación, durante el proceso de producción de un fonograma, cuyas marcas pueden ser inferidas e interpretadas como tales en cada reproducción. Dichas operaciones son "técnicas" debido a que en su puesta en práctica intervienen competencias específicas asociadas a un determinado "ambiente tecnológico" (Thèberge, 2006) pero también "discursivas", en tanto constituyen la condición de posibilidad de una determinada discursividad: aquello que se produce, circula y engendra efectos de sentido en una sociedad dada (Verón, 2004: 48).

A sesenta y cinco años de la edición de "How High The Moon" (Les Paul, 1951), una de las primeras grabaciones comerciales en las cuales se realizaron sobre-grabaciones, este trabajo propone el estudio de algunas finalidades de su empleo, considerando que en la actualidad el tiempo dedicado al *overdubbing* llega a ocupar las dos terceras partes de la totalidad del tiempo de producción en el estudio de grabación.

Considero al *overdubbing* no solo como una técnica asociada a un determinado "ambiente tecnológico" (Thèberge, 2006), sino también una entre otras "operaciones técnico-discursivas". Esta conceptualización se propone aquí como una posible herramienta de análisis del proceso de producción y circulación musical, abordando al fonograma como superficie textual significativa.

## Del éxtasis a la agonía. La canción *La argentinidad al palo* y la configuración cultural de una nación (Ponencia)

Martín Liut

Universidad Nacional de Quilmes, Escuela Universitaria de Artes

En el marco del proyecto *Territorios de la música argentina contemporánea* me propuse estudiar la canción *La argentinidad al palo*, del grupo de rock Bersuit Vergarabat, editada en el CD homónimo de noviembre de 2004.

No solo la letra, sino también la música y el video clip oficial configuraron una declaración pública identitaria que permite analizar cómo un sector de la sociedad se posicionó respecto de qué significaba la 'nación argentina' luego de la crisis económica y política por la que atravesó el país en 2001.

Los conceptos teóricos de 'nación', 'identificación' y 'configuración cultural' serán centrales para estudiar los sentidos prácticos, contextuales y situados que pretendieron darle sus autores. Luego, analizamos aspectos de la "biografía social" de la canción, esto es, los usos y disputas por el sentido mismo de *La argentinidad al palo*, desde 2004 hasta 2015.

Estamos hablando de una obra creada por un grupo de rock perteneciente a la clase media porteña, cuyo disco tuvo una circulación masiva, ya que fue editado por una compañía discográfica multinacional y cuyo video oficial estuvo a cargo del periodista Jorge Lanata.

La elección de Lanata como director del videoclip muestra la sincronía del grupo con el tipo de enfoque que el periodista le estaba dando a la revisión de la historia argentina. Lanata publicó, en el mismo mes que salió el disco de La Bersuit, un libro titulado: *ADN. Mapa genético de los defectos argentinos*, con la difusión masiva de la Editorial Planeta.

Como señaló Pablo Semán en 2006 en su libro *Bajo continuo*, el libro de Lanata se inscribió dentro del contexto de una serie de textos no académicos con destacada repercusión pública en los que se trataba a la historia argentina como el augurio o el presagio de la catástrofe que la Argentina acababa de atravesar a fin de 2001. Dentro de un discurso de tipo esencialista, la novedad de dicho abordaje fue lo que Semán denominó "narcisismo negativo": las desgracias de la Argentina, según esta perspectiva, estarían fatalmente inscriptas en sus propios orígenes.

Estudiando la canción se puede constatar el carácter situado histórico y socialmente de la idea de lo argentino. Se puede comparar por ejemplo cómo algunas categorías sedimentadas por el proceso social de la 'nación argentina' son puestas en cuestión con la incorporación a la vieja idea del crisol de razas a los 'indios, negros, cabecitas'. También hay categorías que permanecen intactas, como es el caso, notable, de que una banda de rock elija como ritmo musical de base para esta canción a la chacarera. Esto es, al folclore, siguiendo una idea esencialista establecida por el nacionalismo musical argentino a principios del siglo xx según lo estudiado por Melanie Plesch.

A partir del análisis de la canción, su contexto de producción y recepción, el trabajo intenta establecer algunos lazos con otras composiciones musicales del período que comparten esta perspectiva narcisista negativa de la nación, en el campo de la música contemporánea en particular.

Además, se esboza un estudio de cómo el sentido de la canción se vio modificado a lo largo de la década que pasó desde su estreno, a partir de lo ocurrido con la recepción del público, la historia del grupo y su relación con el pasado gobierno Kirchnerista que llegó a convocar a la banda para cerrar varios de los últimos actos populares realizados en Plaza de Mayo.

## NOVENA SESIÓN. Auditorio ISM

### Imágenes musicales y horizontes de expectativas. Las representaciones folclóricas en las representaciones de ballet en *Estancia de Ginastera* (Ponencia)

**Mariana Signorelli**

Institutos Superiores de Formación Artística "Nelly Ramicone" – "Aída Mastrazzi"

La representación del folclore como metáfora de lo nacional, observado en motivos melódicos, rítmicos, 'topos' de la guitarra (Plesch) en la música del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera fue arduamente analizada por varios musicólogos (Kuss, Suárez Urtubey, Schwartz-Kates, entre otros) e incluso justificado por el mismo compositor en algunos escritos. Cómo el material popular folclórico se hace presente y representa al gaucho como metonimia de lo nacional también ya ha sido abordado no solo en el área que nos agrupa (por Plesch, por ejemplo),

sino en otros lenguajes artísticos y en la literatura. Dichas representaciones configuran una funcionalidad social e identitaria de la obra. Jauss (1986) señala que "la función social de la obra artística está en relación con las expectativas que transmite". [...] El horizonte de expectativas codificado en la obra es fijo, es parte del sistema de la obra. El horizonte social es, por el contrario, variable, pues es parte del sistema de interpretación del lector histórico en cada caso, en cada época".

En este trabajo se plantea analizar los "horizontes de expectativas" y los "horizontes sociales" de *Estancia* en sus versiones coreográficas. Para ello se recurrirá a mirar / leer / mostrar las referencias folclóricas de las imágenes (Marin, Chartier) musicales / performáticas y a las menciones a sus "temas de encuadre" (campo / ciudad) realizado a través de un minucioso recorrido por los anuncios previos al estreno y por las críticas plasmados en la prensa periódica y especializada.

La obra *Estancia* puede ser considerada como una "ficción fundacional" en términos de Bhabha (2000). En ella parecen converger "nación y narración". Una narración que se propone contar a través de imágenes los mitos originarios de la nación. El proceso de fundar y refundar la nación consiste en un constante reforzamiento de los mitos (Zayas de Lima, 2010) y de los personajes míticos. Tal es lo que sucesivamente se observa en *Estancia*, donde se retoma a *Martín Fierro*, su ambiente, su cotidianeidad, su música y sus danzas. "En cada una de estas 'ficciones fundacionales' los orígenes de las tradiciones nacionales se vuelven tanto actos de afiliación y establecimiento así como momentos de desaprobación, desplazamiento, exclusión y contienda cultural"(Bhabha).

Las músicas categorizadas 'nacionales' o con explícita pretensión nacionalista ¿mantienen a lo largo del tiempo la misma lectura, la misma función, la misma representación? Los materiales 'folclóricos' y sus representaciones en los nacionalismos de principios del siglo xx no son lo mismo en los años 50 o en el contexto del Bicentenario sino que se presentan actualizados, replanteados. ¿Cómo colabora el soporte visual y performático en la lectura identitaria o abstracta de la obra musical? ¿Cómo se conjuga la producción de determinados materiales musicales con la producción de símbolos y de deseos? ¿Qué reconfiguraciones ha habido en el imaginario de lo nacional a partir de la danza? Estas son algunas de las preguntas que guiarán el trabajo a desarrollar analizando los comentarios de prensa luego de los estrenos y reestrenos de *Estancia*, en sus versiones de ballet en el Teatro Colón (1952, 1966, 2001) y en

el Teatro Argentino de La Plata (2010) y la versión del Ballet Folclórico Nacional (1989).

***Tres amores de Diana Rud: otras particularidades de los micromodos de Francisco Kröpfl***  
(Ponencia)

**Pablo Ernesto Jaureguiberry**

Universidad Nacional de Rosario, Escuela de Música

La compositora, docente e intérprete Diana Elena Rud nació en Rosario en 1940 y a temprana edad concluyó sus estudios formales de piano. Luego de más de una década dedicada a ampliar su formación y a ejercer la enseñanza, incursionó en la composición. Cuenta con un catálogo que se inicia en 1970 y hasta la fecha posee cuarenta y cinco obras, estrenadas en su mayoría. Obtuvo distinciones y encargos nacionales e internacionales y su producción es interpretada en varios países. Su música, con escasas excepciones, no ha recibido atención por parte de la musicología a pesar de ser una personalidad activa con una amplia trayectoria. Una posible causa de esta falta de interés se relaciona con el hecho de que las búsquedas estético-poéticas de Rud frecuentemente la han mantenido alejada de las corrientes compositivas de vanguardia.

*Tres amores*, para piano solo, compuesta en 1986, fue estrenada ese mismo año en la Fundación San Telmo de Buenos Aires e interpretada en reiteradas oportunidades en diversas salas del país. Esta obra surge durante el período en que Rud estudió con Francisco Kröpfl, luego de una etapa inicial de formación con Virtú Maragno y Dante Grela. Hasta donde hemos podido profundizar, *Tres amores* es la primera pieza en la que Rud aplica sistemáticamente la técnica de los micromodos propuesta por Kröpfl. Su título hace referencia a cuestiones autobiográficas, aporta información sobre la estructura de la pieza y, debido a la inclusión del número tres, refuerza su relación con los micromodos.

La propuesta de Kröpfl consiste inicialmente en una cantidad limitada de colecciones de tres grados cromáticos distintos, que forman una red de tres intervalos, y que, a su vez, generan campos armónicos diversos. Fue creada como una manera de organizar las alturas en la música no tonal, aplicable en diversos géneros y estilos tanto al análisis como a la composición. Es relevante

destacar que esta propuesta nunca fue publicada por su autor y pareciera no poseer una formalización teórica definitiva. No obstante su transmisión casi exclusiva por vía oral, los micromodos han sido utilizados por una cantidad considerable de creadores y analistas de manera eficaz. Estos fenómenos han dado lugar a una no muy numerosa cantidad de artículos que, a su vez, presentan diferencias de diversa índole, desde las taxonomías hasta los supuestos epistemológicos que las sustentan.

Uno de los aspectos descuidados o menos explorados en la bibliografía sobre el tema es el que se refiere al enlace de micromodos y a la determinación de estructuras de más de tres sonidos. Debido a esta carencia nuestro trabajo pretende mostrar el uso particular que hace Rud de esta técnica de composición en *Tres amores*. Para profundizar sobre estas cuestiones nos centramos en el análisis micromodal de los dos primeros números de la obra, lo que nos remitirá a las alturas y su disposición. En este sentido destacamos la utilización, en el primer número, de colecciones de cuatro grados cromáticos diferentes que pueden entenderse como una unidad y, en el segundo, la disposición de micromodos yuxtapuestos tanto horizontal como verticalmente en función de una textura determinada. Asimismo, esta ponencia procura aportar nuevos elementos que posibiliten un mayor acercamiento a la formalización de la propuesta de Kröpfel.

## Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina (Ponencia)

**Miguel Ángel Baquedano**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

El interés por las cualidades tímbricas y su jerarquización en el hacer compositivo es uno de los rasgos distintivos de la música contemporánea argentina. La figura pionera de Edgard Varèse, su concepción de la música como 'sonido organizado', configuración libre de la materia sonora con prescindencia de condicionamientos estructurales, la preeminencia otorgada a los fenómenos tímbricos y el planteo de la composición no-dialéctica, había despertado el aprecio y la admiración de destacados compositores americanos de diferentes latitudes a partir de los años treinta del siglo pasado. En nuestro

medio, la personalidad de Juan Carlos Paz fue de singular importancia por sus precusores aportes a la divulgación y el conocimiento de la obra del compositor franco-americano. El estudio de la influencia varessiana en la música argentina, entendida esta como 'transmutación', y la cuestión del interés prioritario por el suceso acústico y el relegamiento de la concepción lineal del tiempo, confirmando a esta búsqueda una significación que enraíza con valores de cultura en un sentido amplio, constituyen antecedentes de consideración para nuestra indagación. Asimismo, trabajos de compositores y estudiosos suman aportes críticos y amplían la comprensión del panorama referente a esta postura, signada por la predilección por la materia y las cualidades tímbricas, en ciertas estéticas musicales de nuestro país. La perspectiva en torno de una música donde los atributos tímbricos tienen una preeminencia relativa fue arraigando paulatinamente y se fue diversificando de acuerdo a las características específicas de la forma de apropiación y expansión de los recursos propios de las diferentes generaciones de compositores. Así, el trabajo examina la función relativa del timbre en música contemporánea argentina de las últimas décadas, focalizando en las cualidades del tratamiento de la materia sonora, su preeminencia relativa en la composición y su vínculo con los medios sonoros empleados, en vista de aportar al conocimiento de los logros artísticos de semejante actitud estética. Propositiones sobre las que se apoya nuestra aproximación son las siguientes: a) el estudio del timbre únicamente adquiere significación ligado a la composición y al estadio histórico del lenguaje; b) como fenómeno estético, el timbre deviene de una apreciación cualitativa, como componente conexo a la configuración de un hecho musical; c) la aptitud 'funcional' del timbre solo puede ser estudiada (tal como ya fuera mencionado) considerando el hecho musical o 'sustrato', fundado en la conjunción alturas-duraciones-intensidades, que sirve de soporte al mismo; d) a partir de la adopción de criterios de selección de alturas no jerárquicos (desde el atonalismo de principios del siglo veinte y todas las tendencias no tonales que sobrevinieron posteriormente), el timbre se ha vuelto principio de 'circulación' o 'desplazamiento', o bien, de 'amalgama'. Desde el punto de vista metodológico, se contemplan dos acercamientos complementarios y concurrentes: a) selección y análisis de obras, apuntando a dilucidar la construcción de la materia sonora, su evolución en el tiempo y su vínculo con los medios instrumentales; b) estudio de textos de los propios compositores, tratando sobre asuntos específicos –en

su propia obra, y en la obra de otros compositores–, y consulta / entrevista a los mismos.

## Aspectos técnicos y estéticos de *Fonosíntesis I* (1966) y *Adiabasis* (1970) de Luis Arias (Ponencia)

**Edgardo J. Rodríguez**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

En trabajos anteriores hemos caracterizado algunas de las diversas modalidades en las que se manifestó la modernidad musical argentina surgida en los años sesenta en torno del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Los alcances e influencias del CLAEM son difíciles de evaluar, pero fue, sin dudas, un centro diseminador de los modelos hegemónicos de su tiempo y un catalizador de la modernidad musical vernácula que, de distintas maneras, se apropió de ese legado para desarrollar poéticas diferenciadas.

En ese marco hemos dedicado varios estudios a la descripción técnica y estética de las obras de Luis Arias (Buenos Aires, 1940) a quien consideramos uno de los exponentes más relevantes de aquella tendencia crítica (estudió composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA –entre 1962/66– y durante los años 1967/68 fue becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella). Su producción musical tiene dos ejes principales sucesivos. El primero se estructuró alrededor del experimentalismo con aleatoriedad controlada. Posteriormente, a comienzos de los setentas, Arias introduciría el jazz en sus composiciones como un modo de zanjar el problema formal que aquellas obras experimentales planteaban. Desde ese momento, su producción se basa casi exclusivamente en la yuxtaposición (siempre variada) de tópicos del jazz con contextos musicales atípicos y radicales produciendo un poderoso y característico efecto de extrañamiento.

En esa línea se han estructurado las obras *Polarizaciones* (1972, para orquesta), *Ricercare´s blues* (1976, para orquesta), *Proyecciones III* (1994, para orquesta), *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)* (2003, para conjunto de cámara) y



*Motivación o deconstrucción* (2012, para dos pianos y contrabajo), entre muchas otras.

El primer objetivo de este trabajo es realizar un análisis estructural somero de las piezas *Fonosíntesis I* (1966, para dos violines, viola, dos clarinetes, piano, coro femenino, percusión y dos grabadores) y *Adiabasis* (1970, para al menos diez instrumentos y doce voces mixtas): dos obras representativas e importantes pertenecientes a la primera fase de su trabajo compositivo que sigue sin ser considerado musicológicamente.

A través del análisis se busca estudiar en primer lugar, la concepción semi-aleatoria de los procesos, que incluye en *Adiabasis* la escritura proporcional y la indeterminación de las alturas y el orgánico. En segundo lugar, el uso no convencional de los instrumentos y la voz humana (técnicas extendidas que incluyen la *scordatura* y la preparación del piano). En tercer lugar, el *cluster* como elemento estructurante y, en el caso particular de estas obras, la alternancia tímbrica entre el producido instrumentalmente y el vocal. Finalmente, el vínculo con los medios electroacústicos: *Fonosíntesis I* requiere la grabación y reproducción simultánea de ciertos sectores de la pieza para obtener un efecto de reverberación.

Al mismo tiempo, se procurará determinar la relación establecida con ciertos tópicos estéticos de los sesenta: el problema formal y algunas ideas relacionadas pero con matices diferenciales, a saber, la idea de *obra abierta*, la aleatoriedad controlada y la indeterminación paramétrica; la experimentación con nuevas relaciones entre la obra y los intérpretes, y la obra como campo.

## DÉCIMA SESIÓN. Aula 1 E

### Tensando la cuerda del folclore: Manolo Juárez

(Ponencia)

**Tomás Mariani**

Investigador en Formación

Universidad Nacional de Quilmes, Escuela de Artes

El presente es un proyecto de investigación en proceso, enmarcado en el proyecto TeMAC (Territorios de la Música Argentina Contemporánea), Universidad Nacional de Quilmes. En esta comunicación daremos cuenta de

algunos avances en nuestro trabajo sobre la trayectoria de Manolo Juárez, en particular en lo realizado en cuanto a análisis del discurso estético. Análisis hecho basándonos en las categorías y caracterizaciones de Simon Frith (2014). Este sociólogo propone que los juicios de valor están contruidos a partir de discursos estéticos históricamente contruidos y más o menos establecidos y caracterizables. Agrupa estos discursos en tres: "Art", "Folk" y "Pop".

A modo de presentación, Manolo (Manuel) Juárez es pianista, compositor, arreglador y docente. Nacido en Córdoba, Argentina, el 22 de abril de 1937 y criado en Buenos Aires. Influenciado por el ambiente artístico familiar se acercó primero a la música 'clásica' y más tarde a la música popular y en particular el 'folclore'. Su trayectoria incluye cerca de veinte discos editados, con producciones y circulación tanto de la tradición de la música 'popular' como de la música 'culta', con reconocimiento y participación activa en instituciones de la música y la cultura en general y con una larga labor en la docencia.

Nuestra hipótesis sostiene que en los dichos de Juárez, a lo largo de su trayectoria, pueden verse los valores que defiende, relacionados principalmente con el discurso "Art", lo cual tiene relación directa con su formación académica-clásica. Con esos valores trabaja dentro del género folclore tensando los límites del género. Por supuesto, también hace propios valores del discurso "folk" muy relacionados con el género 'folclore'.

Analizando el discurso estético de Juárez nos encontramos con que en la biografía publicada en su página oficial nombra a sus maestros, sus participaciones en instituciones del arte y la música, más adelante en el texto también sus premios, sus becas, y luego sus producciones. Es curioso cómo en esa breve biografía se detalla su trayectoria académica, nombrando colaboraciones con profesionales de ese ámbito y en cuanto a su trayectoria en el ámbito popular se limita a recontar su discografía sin más descripciones. En su discurso oral se ve más matizado.

En diversas entrevistas da cuenta de su formación académica, el conocimiento de la historia de la música europea, la armonía, las técnicas de composición, ilustres compositores europeos, en particular Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg pero también clásicos, románticos y hasta algunos menos canónicos como Ives o Varèse. Por otro lado, como docente recomienda "transitar por obras maestras".

Hace uso de la escritura como modo de establecer la obra, sin embargo, se permite modificarla con nuevas escrituras y/o con interpretaciones que las

varían. Combina el valor "Art" puesto en la escritura con el valor "folk" de la inmediatez, la construcción colectiva y participativa.

Juárez toma un posicionamiento en el debate socio-cultural: ubica su música dentro del género 'folclore', dentro del espectro de la proyección folclórica y distanciada del tradicionalismo, apoyando su discurso estético en su formación académica, en valores "Art", en el saber 'culto', en el repertorio canónico tanto de la tradición 'culto' como de la tradición 'folclórica'. Pone al 'folclore' y al tango en el centro de la identidad de la música argentina, y a la vez se diferencia del nacionalismo representado en la figura de Ginastera.

Juárez responde al paradigma occidental para mirar la música que la divide en música 'culto' y música 'popular' como universos diferenciados, con una jerarquía superior de la música 'culto' en su escala de valores. Siguiendo la apreciación de Fischerman (*Página 12*, 07-11-2014), Juárez varía entre el culto al saber 'culto' y la apología de la ingenuidad.

**Angola, 1597. Una práctica etnomusicológica incipiente que testimonia la formación de la diáspora africana como posición política**  
(Ponencia)

**Norberto Pablo Cirio**

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

En 1597 el aventurero inglés Anthony Knivet documentó en São Paulo da Assumpção de Luanda (actual Angola) un canto que hacían los africanos esclavizados al embarcarlos hacia América y plasmó su breve letra en un libro de su viaje por el litoral de lo que hoy es Brasil, la Argentina, Sudáfrica y Angola, publicado en vida en 1625. Este registro puede ser entendido como una práctica etnomusicológica incipiente y, si bien el libro fue estudiado muchas veces, ese pasaje no ha recibido tratamiento musicológico entre quienes escribimos en español. En esta ponencia deseo analizarlo como un temprano testimonio de la organización de la conciencia de la diáspora africana en tanto formación política-cultural *sui generis* de su capacidad resiliente a la presión de las metrópolis que permitió, junto a su invasión a América, el surgimiento de la modernidad.

Aunque sólo queda su letra y un esbozo de su contexto, reúne suficientes elementos para analizarlo, eligiendo para ello las teorías poscolonial y la decolonialidad del poder. De la primera me baso en Paul Gilroy, quien propone

entender al barco negrero como una unidad viva de índole político-cultural y no mero soporte del comercio triangular, siendo un eslabón primordial en el surgimiento del pensamiento mestizo americano. El autor denomina "Atlántico negro" al espacio circundado por esos microsistemas o cronotopos al forzar, durante tres siglos y medio, el tráfico de africanos. De la segunda son pertinentes los textos de su creador, Aníbal Quijano, pues permiten problematizar el surgimiento de los conceptos de raza y color, inherentes a la estructura colonial y luego asumidas, con la pingüe experiencia que redituó la esclavitud, como científicas (es decir, objetivas y neutrales) hasta tiempos recientes. Conjugando ambas teorías, argumentaré que la conciencia diaspórica no surgió en América sino en África y fue reforzada durante la travesía, generando una nueva sensibilidad cosmopolita discrepante. Así, esta contracultura es parte de las *travelling cultures* al ser producto de choques, encuentros, viajes y fusiones de grupos, alentado su actitud desafiante a fin de sobrevivir.

El canto difundía entre los afros información sobre la esclavitud, organizaba la conciencia de lucha proporcionando coraje para sobrellevar la adversidad del terror racial en el Nuevo Mundo del africano, pero también del blanco. Pese a su brevedad, tiene vocablos en cuatro idiomas (dos africanos, uno americano y uno europeo), lo que demuestra el carácter poliglótico y cosmopolita de sus cultores. Dado lo temprano del testimonio de cara al comercio negrero, según los estudios lingüísticos sobre el surgimiento de las lenguas *creoles*, también puede entenderse como un antecedente de estas y de la musicología. Operada su traducción al español y debidamente contextualizado, testimonia que ya entonces los esclavizados tenían conciencia como grupo por encima de sus diferencias étnicas y, amalgamados involuntariamente por la esclavitud, la música fue punta de lanza artística de su sentido diaspórico. Como en la actualidad, en los grupos afroamericanos la práctica musical es mucho más que una manera de manifestarse identitariamente, es *locus* primordial de su sentido generador de idea de grupo. La particularidad babélica del canto es poco común en la música étnica y puede explicarse como consecuencia del sometimiento de muchos pueblos a extremas condiciones de dominación y migración, sólo comparable con la música sefaradí y, sugerentemente, la afroargentina. De hecho, una palabra suya persiste en esta y es uno de los pocos afroargentinismos vigentes.

**Del texto al contexto en un repertorio tradicional colectado por  
Carlos Vega**  
(Ponencia)

**Nancy Marcela Sánchez**  
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

En ocasión de conmemorarse los cincuenta años del fallecimiento de Carlos Vega, distintos investigadores han revisado su obra a la luz de las perspectivas actuales. Entre ellos, Irma Ruiz, hace una crítica sobre distintos aspectos del marco teórico y metodológico en el que se inscribieron los estudios etnomusicológicos de Vega. Entre otras cuestiones, señala que su tarea -igual que la de los demás 'folcloristas' de su época-, se orientó hacia la búsqueda de estructuras formales y a la creación de clasificaciones taxonómicas con fines comparativos. De esa manera, en los trabajos de campo del siglo pasado se dejaba de lado todo lo referente a los modos de cognición, a las significaciones que los protagonistas les asignaban a las prácticas, a las maneras en que los nativos pensaban y vivían la música y las danzas. Además, a través de la transcripción de las *performances* observadas, se producía una descontextualización de los discursos, procedimiento mediante el cual se convertía un evento comunicativo en una cosa, se incurría en una reificación de la cultura.

Los estudios de la etnografía del habla, la sociolingüística y la 'folclorística', reorientaron el enfoque de los estudios del folclore como contenido material hacia el folclore como comunicación. A partir de la década de 1970, Richard Bauman y Charles Briggs, hicieron énfasis en el arte verbal como ejecución (*performance*). Como resultado de estas investigaciones interdisciplinarias, el término "folclore", difuso y problemático, fue desplazado por el término "arte verbal" (*verbal art*) que no carecía de antecedentes ni era arbitrario, ya que había estado en el centro de un terreno más abarcador, en el pensamiento de antropólogos, lingüistas y 'folcloristas'.

Bauman y Briggs estudiaron el mecanismo generador de textualidad o 'entextualización'. Explicaron el proceso a partir del cual un discurso se convierte en un 'texto', pasible de ser manipulado y transformado. Si bien esta perspectiva fue desarrollada en el campo de la lingüística (los actos de habla y los géneros

del habla), existe consenso en la conveniencia de aplicarla en el estudio de las *performances* musicales.

En esta ponencia se propone una reflexión siguiendo esta línea teórica, para explicar la descontextualización y recontextualización del discurso se tomará como base las fuentes documentales producidas en esos viajes, tales como las pautaciones musicales, los registros fonográficos efectuados *in situ*, los cuadernos y las fichas de viaje. Las mismas pertenecen al Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología y al Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica homónimo, de la UCA. Específicamente, se abordará el proceso de 'entextualización' o textualización de lo sonoro, producido a partir de la transcripción y la grabación del carnaval y el carnavalito documentado por Vega en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca (1931-1945). Se examinarán los procedimientos, la metodología y las estrategias empleadas por el musicólogo en el registro de esas expresiones de tradición oral. El objetivo es revelar de qué manera las ejecuciones, una vez extraídas de su contexto de producción y de su ámbito interaccional original, se convierten en 'textos', adoptan otras formas, asumen nuevas significaciones y funciones.

Si en el contexto de la documentación se hicieron 'adaptaciones' de las *performances*, las preguntas que surgen son: ¿en qué aspectos y de qué modo se transformaron las ejecuciones musicales? ¿en base a qué criterios los participantes seleccionaron determinadas músicas y omitieron otras? y en relación con la intertextualidad ¿qué conjunto de prácticas letradas académicas se insertaban en la escritura musical del carnaval y el carnavalito?

Con respecto a las relaciones de poder, ¿qué roles asumieron el musicólogo y los músicos-informantes en las entrevistas? ¿qué estrategias implementó Vega para obtener información?

**La muerte: una conmemoración que dialoga con la formación de los discursos sobre Violeta Parra *mitificada* y *canonizada* en Chile**  
(Ponencia)

**Lorena Valdebenito Carrasco**  
Universidad "Alberto Hurtado" SJ (Santiago de Chile)

El nacimiento y la muerte bastan para la conmemoración de los sujetos que han pasado a formar parte importante en la historia, como es el caso de Violeta Parra. Figura de gran relevancia en el desarrollo cultural, tanto en Chile, como en América Latina.

Actualmente, existe una buena cantidad de trabajos sobre Violeta Parra que abordan su figura de manera biográfica, literaria y artística entre otras. Existen unos pocos trabajos musicológicos, principalmente artículos, que han sido pioneros en una perspectiva discursiva respecto del personaje. Sin embargo, después de casi cincuenta años de su muerte, y a casi cien años de su nacimiento, se hace necesario considerar cómo ha sido tratada su figura a nivel historiográfico e intentar profundizar sobre ciertas preguntas relacionadas con la formación discursiva del personaje de un modo más sistemático, como: ¿Qué discursos se han ido construyendo en torno a su figura? ¿Cómo aparece Parra en estas narraciones? ¿Cuáles aspectos del personaje se ocultan o cuáles se evidencian? ¿Qué aspectos concordantes o discordantes aparecen en estos discursos?

El presente trabajo se enmarca dentro de una investigación doctoral más extensa acerca de la formación de cinco discursos sobre Violeta Parra como figura de la música en Chile (*Violeta mitificada*, *Violeta canonizada*, *Violeta autora*, *Violeta mujer* y *Violeta suicida[da]*). Esta investigación ha sido abordada desde presupuestos metodológicos del análisis crítico del discurso de Norman Fairclough y de la concepción teórica del discurso de Michel Foucault.

Según la perspectiva teórica de Foucault, el discurso adquiere relevancia cuando los sujetos forman parte de la construcción de fenómenos sociales, donde la verdad, que antes era de carácter científico, ahora tiene un carácter diverso y se encuentra en permanente construcción. En este caso, la noción de discurso de Foucault nos permite realizar un acercamiento crítico acerca de cómo se han ido formando estos discursos sobre Violeta Parra, con el objetivo de descentrar y poner en tensión los énfasis que ha recibido su figura.

De Fairclough tomamos la perspectiva crítica sobre el análisis del discurso, pues nos interesa justificar metodológicamente ciertos mecanismos semióticos e inter-discursivos que operan al interior de los dos discursos que abordaremos en esta ocasión.

Por un lado, y tal vez, uno de los discursos más representativos a nivel colectivo, ha resultado ser el de *Violeta mitificada*, construido a partir de su muerte. Este se va formando a través de los relatos que surgen sobre los

momentos conmemorativos considerados como relevantes para su valorización –tanto los que refieren a su nacimiento, como a su muerte– teniendo gran importancia la idealización que los poetas chilenos realizan sobre el personaje. Por otro lado, principalmente músicos y musicólogos, van formando simultáneamente un discurso sobre *Violeta canonizada*, que ocurre en distintos niveles y con distintos énfasis, donde la muerte también se convierte en el hecho que marca un inicio en términos discursivos.

El discurso como categoría de análisis no solo incluye lo que el lenguaje escrito o hablado dice de alguien, sino también la representación musical de Violeta Parra, en este caso, en músicos chilenos. Esta representación se ha desarrollado en homenajes o diálogos musicales entre diversos músicos y Violeta Parra, siendo este un mecanismo que contribuye, de algún modo, a su canonización musical.

Con esta ponencia nos proponemos aportar nuevas perspectivas acerca de la construcción de Violeta Parra como figura de la música en Chile, a través de los hitos conmemorativos ya mencionados, que configuran un tramado discursivo abierto y siempre vigente.

## UNDÉCIMA SESIÓN. Auditorio ISM

### La escena musical porteña de entre-siglos: un análisis desde las teorías del "cambio musical" (Ponencia)

**Daniela A. González**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad, un conjunto de estudiosos de la etnomusicología han intentado explicar o interpretar –según los casos– lo que se ha dado en llamar el "cambio musical". A partir de finales de la década de 1980 este campo de reflexión se diversifica considerablemente dando lugar, entre otras cosas, a perspectivas analíticas que abordan el tema del cambio a partir del estudio de las migraciones y mediante conceptos como 'minoría étnica', 'diáspora', 'nostalgia', 'nomadismo', 'desterritorialización' y 'reterritorialización', entre otros. A través de estos conceptos, los estudiosos buscan hacer foco en el complejo entramado procesual que tiene lugar cuando un conjunto de sujetos y



sus correspondientes expresiones musicales se trasladan de un contexto cultural, histórico y geopolítico a otro.

Con el objetivo de explorar los alcances de esta perspectiva, en este trabajo analizaré los diálogos interculturales que se gestan en la ciudad de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX –y que inciden en el desarrollo y modificación (parcial) de algunos géneros musicales de procedencia rural–, a partir de los conceptos de ‘territorialidad’, ‘desterritorialización’, ‘reterritorialización’ y ‘nomadismo’. Para ello, presentaré en primer lugar las definiciones y discusiones en torno a dichos conceptos y luego me adentraré en la interpretación de la escena musical porteña de entre siglos, fundamentalmente a través del estudio de un conjunto de folletos y cancioneros de la época que forman parte de la prolífica colección Biblioteca Criolla, del recolector alemán Robert Lehmann-Nitsche.

Vale aclarar que el concepto de “escena musical” será empleado aquí únicamente para referir a un espacio-tiempo en el cual se encuentran un conjunto heterogéneo de actores sociales y sus músicas, haciendo énfasis en el carácter fluido, cosmopolita y transitorio de la actividad musical que allí se desarrolla.

A fin de dar cuenta de por qué propongo la articulación de este conjunto particular de herramientas conceptuales con el caso específico, considero importante destacar algunos aspectos del escenario urbano bonaerense de entre siglos. En primer lugar, es fundamental observar que hacia finales del siglo XIX la urbe porteña se encuentra signada por un cambio demográfico sin precedentes, asociado al aluvión inmigratorio europeo y a la llegada de numerosos habitantes del ámbito rural a la ciudad. Este fenómeno da lugar al encuentro –en muchos casos forzado– de un conjunto heterogéneo de actores sociales que tejen una compleja trama de relaciones (horizontales y verticales, de aproximación y de distanciamiento, etc.) y gestionan una serie de acciones y de discursos tendientes a delimitar lo ‘propio’ y lo ‘ajeno’, y a aceptar, rechazar y/o resignificar aspectos de su cultura a partir del contacto con la otredad. En este particular contexto las prácticas musicales devienen en ‘espacios’ de diálogo y de pugna: al interior de las mismas, y como consecuencia de una serie de procesos para nada unívocos, tienen lugar negociaciones y redefiniciones identitarias.

Teniendo en cuenta lo antedicho, el ejercicio de (re)pensar la escena musical porteña de entre siglos desde la perspectiva del “cambio musical” puede servir para hacer foco, en los procesos y resultados de estos intercambios, al tiempo

que puede contribuir a reflexionar sobre los alcances y limitaciones de esta perspectiva.

## **Sur, jazz y después: cuarenta años del disco del Trío de Jazz Moderno, de Concepción** (Ponencia)

**Rodrigo Pincheira Albrecht**

Universidad Católica de la Santísima Concepción (Chile)

Desde mediados de la década del 40, Concepción, al igual que otras ciudades chilenas, comenzó a sostener una práctica jazzística y en 1945 esta sureña ciudad organizó el Primer Congreso Nacional al que asistieron músicos de Santiago, Valparaíso, Viña del Mar y Los Ángeles. Posteriormente, el Club de Jazz penquista realizó entre 1956 y 1965, seis festivales, cuatro de ellos de tipo internacional, contribuyendo a la descentralización, la ruptura de la hegemonía santiaguina y la formación de público. La Universidad de Concepción se sumó a esta iniciativa en 1959 cediendo un pequeño local con 80 butacas y financiando la compra de instrumentos. Fue una instancia única en el país.

Estas y otras iniciativas permitieron la generación de músicos aficionados y culteranos del jazz, cuyas prácticas se extendieron entre los penquistas y especialmente entre los jóvenes interesados también en otros géneros musicales como el temprano rock and roll y la bossa nova. Herederos de esa tradición, en algunos casos, un asunto familiar, en 1970 se formó el Trío de Jazz Moderno, integrado por Moncho Romero, piano, Eugenio Urrutia, contrabajo, y Alejandro Espinosa, batería. Los dos primeros eran músicos profesionales de la Orquesta Sinfónica penquista. La calidad, exigente repertorio, arreglos novedosos y la difusión de los nuevos lenguajes jazzísticos, permitieron que la agrupación se presentara con singular éxito en la ciudad y en Santiago, donde fue muy bien recibido llegando incluso al Teatro Municipal capitalino, escenario siempre esquivo para este tipo de música.

En 1976, el trío grabó su primer y único disco homónimo (EMI Odeón) y un año después desapareció para siempre, marcando un antes y un después en la música de esta ciudad. Además, este registro fue el último realizado por jazzistas chilenos en la década del setenta, época posterior al golpe de estado y muy difícil para la difusión de esta música.

A partir del análisis de este disco y sus características esenciales, proponemos revisar su historia, subrayar su importancia para el jazz y la cultura de Concepción, explicar de modo descriptivo, crítico, reflexivo e intertextual procesos de conflicto entre la tradición y lo moderno en el jazz, el tratamiento de un nuevo lenguaje representado por las corrientes del *be-bop*, *cool* y *postbop*, la dicotomía centro-periferia, procesos de imitación, asimilación y relectura del jazz, la relación con la industria cultural y las vinculaciones entre el jazz, la música popular y académica ocurridas en la ciudad en los años setenta que permitieron la construcción de un imaginario reconocido hoy día como representativo e identitario de la cultura penquista.

El Trío de Jazz Moderno, quizás sin proponérselo, colaboró en la formación de audiencias mayoritariamente de capas medias universitarias que, desde mediados de los setenta y más tarde, en plena dictadura militar, estaban ávidas no solo de nuevas músicas sino de diferentes perspectivas creativas, novedosas, imaginativas, diferentes, contraculturales o de protesta silenciosa, en una ciudad caracterizada por valorar y reconocer esta expresión artística al punto que Concepción es llamada la 'capital del jazz chileno'. Sin embargo, también es posible advertir en la práctica musical del trío asuntos relativos a la búsqueda de la libertad, a la participación y estar en el mundo, quizás un modo de decir y reafirmar una condición social y humana, sostenida en espacios de encuentro y reunión en medio de la opresión, la censura y la persecución política.

## **El rock te transforma. Análisis, rock nacional, neo-riemannismo y teoría transformacional**

(Ponencia)

**Federico Sammartino**

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes

En los últimos años, las ideas planteadas originalmente por David Lewin (*Generalized Musical Intervals and Transformations*, 1987) y que actualmente se conocen como Neo-Riemannismo, Teoría Transformacional o Post-Lewinismo, dominan fuertemente en el mundo anglosajón de la teoría y el análisis. No obstante, en nuestro país y en la región, han recibido prácticamente nula

atención, pese a que estamos a punto de cumplir tres décadas desde su formulación. Tales ideas buscan reflejar, con una tecnología sofisticada, la forma en que la música es experimentada.

En años recientes, no obstante, una de las críticas hacia este corpus teórico han apuntado hacia la definición de la energía que mueve el espacio tonal. Kenneth Smith, en una ingeniosa comparación con el renombrado Bosón de Higgs, señala que el descubrimiento de la energía que mueve el espacio tonal es la partícula elemental de la música y, del mismo modo que la partícula que se busca en el colisionador de hadrones, la conocemos solo a partir de sus efectos. En tal sentido, según Smith, lo que le está faltando a las teorías transformacional y al post-lewinismo es, por un lado, un mayor compromiso con las ideas de la *Funktionstheorie* de Riemann y, por el otro, colocar en un plano de igualdad los sistemas octatónicos y hexatónicos. De este modo, el entramado que ofrece el *Tonnetz* posibilitaría análisis más profundos dando cuenta de una mayor comprensión de la descarga de la energía tonal.

Este tipo de análisis ha trascendido las fronteras limitadas en las cuales se movía, a saber, el romanticismo con un alto grado de cromatismo. En efecto, desde hace unos años, varios autores han utilizado esta tecnología para el estudio de la música popular. Tal es el caso de los análisis de la música de Jimi Hendrix realizados por Dimitri Tymoczko, o de canciones de Radiohead y Beck, llevados adelante por Guy Capuzzo. A mi entender, estos abordajes complementan la comprensión del lenguaje armónico en el rock, propuestos en aportes ya clásicos por autores tales como Richard Middleton, Allan Moore o John Covach.

En el presente trabajo, se presentará el análisis de tres canciones del rock nacional, a saber, *Puentes Amarillos*, de Almendra (1973), *Fanfarria del cabrío*, de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1996), e *Instantes de cielo*, de Fricción (1988). Siguiendo las propuestas de Kenneth Smith y Guy Capuzzo, en primer lugar, se presentará un modelo de análisis muy poco conocido por estas latitudes que echa luz sobre la organización armónica de cierto repertorio del rock nacional. En segundo término, se realizará un aporte sobre esa partícula elusiva del espacio tonal, al considerar un repertorio sobre el que aún queda mucho por explorar, más aún cuando las características formales, armónicas y texturales son diferentes a las del lenguaje romántico.

## ¿Qué vemos cuando nos vemos? En búsqueda de una epistemología política en el campo musicológico

(Ponencia)

**Patricia Verónica Licona**

Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional de Tres de Febrero

Una de las preguntas que se despliega del tema convocante de estas Jornadas, es si la Musicología como ciencia, ejerce poder en relación con sus objetos de estudio. La pregunta pone a reflexión una problemática relevante respecto de la gestión en investigación. Más allá o más acá de las cuestiones epistemológicas propias de la disciplina, que comúnmente se circunscriben a cuestiones de métodos cuya impronta proviene de lo que se denomina 'concepción heredada', nos interesa proponer y reinstalar en este encuentro una reflexión sobre una epistemología política, tal como la entiende Oscar Varsavsky, particularmente en su obra *Ciencia, política y cientificismo* (1969). Una epistemología tal es aquella que define el proceso de producción del conocimiento, su jerarquización y su contexto pedagógico, entre otras temáticas. En vista a ello, se hace necesaria una indagación meta-epistemológica de las instituciones que gestionan agendas de investigación en música. Si damos por afirmativa la consideración de que la musicología interactúa e intercambia con los diferentes actores de los procesos que analiza la agenda que propone, nos preguntamos si la misma surge de esta interacción.

Reafirmar este tipo de epistemología nos lleva a deconstruir las instituciones gestoras de investigación como factores decisivos de la política científica. En la presente ponencia no haremos hincapié netamente en una epistemología 'interna', si es que puede denominarse de este modo, sino en una meta-epistemología, como aquella que brinda los lineamientos institucionales de prácticas propiamente epistemológicas en las distintas instituciones musicológicas. Esta mirada nos puede ayudar a pensar algunas respuestas posibles del tema convocante: por ejemplo respecto de qué, quién, o cómo se determina una 'agenda' musicológica, y de qué manera se establecen los problemas y prioridades de los estudios musicológicos en Latinoamérica.

Creemos que la musicología, en tanto ciencia social, puede y debe hacer explícitos los mecanismos epistemológicos dominantes que demarcan caminos de investigación más allá de intereses netamente personales de los

investigadores del área. Por ejemplo, en este encuentro, se hace hincapié en las 'conmemoraciones'. La misma circular pone en cuestión la prioridad y la legitimidad en el tratamiento de 'figuras célebres', como son los casos de los cincuenta años de la muerte del investigador Carlos Vega, y el aniversario del natalicio del compositor Alberto Ginastera, y de 'hitos' como el Bicentenario de la Independencia de nuestro país. Podríamos también, sumar a estas referencias, la conmemoración de los cuarenta años del golpe cívico militar de marzo de 1976.

En este trabajo vincularemos dos temáticas conceptuales que pueden ayudarnos a pensar el lema de esta Conferencia. Por un lado, como ya anticipamos, reflexionar sobre una meta-epistemología, encuadrada en lo que se denominaría epistemología política, y por otro, el concepto de "acontecimiento", apoyándonos en las especulaciones de M. Foucault y A. Badiou, al respecto. "Acontecimiento" para Badiou, es la creación de nuevas posibilidades, una concepción del devenir histórico centrada en la "discontinuidad" y en la rareza del sujeto político, en oposición a un "estado de situación" que coacciona la posibilidad de los casos posibles. En tanto para Foucault, si bien comparte con Badiou, el rasgo de discontinuidad del "acontecimiento" (discursivo) a partir de los umbrales que engarzan las diferentes *epistemes*, su impronta se circunscribe al rechazo de los hitos, de los hechos trascendentes, de los grandes hombres de la Historia, de 'La' Historia, para resaltar los espacios de la bio y micropolítica en las diferentes disciplinas sociales. Conmemoración, celebración, efeméride, hito, etc., remiten al término acontecimiento. Nuestro interés es resignificar este uso del término tal como lo trata la historiografía tradicional, y ponerlo en diálogo con un concepto ontológico/epistemológico sustentado en las perspectivas filosóficas de los autores arriba señalados, para rever y repensar 'agendas' musicológicas.

## DUODÉCIMA SESIÓN. Aula 1 E

### Revalorización de la música de Arturo Trigueros.

#### Aproximación a su estilo compositivo

(Ponencia)

Cecilia Argüello / Lucas Rojos

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes

La convocatoria a la presente reunión musicológica alude a las conmemoraciones, el estudio prioritario de las 'figuras célebres' o 'hitos', la patrimonialización y la legitimación de distintos hechos de la música latinoamericana. En relación con esto, consideramos que el desconocimiento de las 'celebridades locales' es generalizado entre los estudiantes y profesionales de la música en las distintas instituciones de la ciudad, incluso en aquellas en las que se desempeñaron.

Es por esto que, rescatar del olvido las figuras que trabajaron como compositores en nuestra ciudad contribuye a la escritura de una historia de la música académica en la ciudad de Córdoba dando cuenta de sus principales actores.

La bibliografía existente se limita a dos textos: *La cultura musical cordobesa*, de Rafael Moyano López, y la voz "Arturo Agustín Trigueros", del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Por otra parte, en nuestro relevamiento de partituras y documentos realizado en el "Museo del Teatro y de la Música Cristóbal de Aguilar" perteneciente al Teatro del Libertador San Martín, hemos podido fotografiar tanto partituras (manuscritos y ediciones) como fotografías y escritos referidos a Arturo Trigueros. Entre ellos se encuentra un texto anónimo que podría pertenecer al director del Museo (Víctor Manuel Infante) o a un familiar del compositor cuyo nombre figura al pie: ingeniero Juan Guillermo Bosch Trigueros.

De esta bibliografía se desprende que Arturo Agustín Trigueros nació en 1884 en la ciudad Abanto y Cierbana, provincia Vizcaya de España. Inició sus estudios de música en Bilbao con el maestro Vicente Lozano entre 1896 a 1901. Estudió piano y armonía en el Real Conservatorio de Madrid con el maestro José Tragó, a cuyas clases asistieron compositores como Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Enrique Granados. Obtuvo el primer premio en el último curso de "Harmonía" y calificaciones de sobresaliente y notable en otras asignaturas.

En 1911, en ocasión de un viaje a la ciudad de Córdoba, dio un extenso concierto en la residencia del Dr. Félix T. Garzón luego del cual este solicitó "al ministro [Antonio del Viso] que lo nombrara en el conservatorio que estaba próximo a fundarse" –hoy Conservatorio Provincial de Música Félix T. Garzón–. En esta institución se desempeñó como profesor Titular de la Cátedra Superior de Piano y del Tercer año de Teoría y Solfeo hasta su jubilación en 1935. Además de su labor docente compuso numerosas obras cuyas interpretaciones en conciertos fueron un acontecimiento de jerarquía para la ciudad.

En el presente trabajo nos planteamos como objetivo realizar una primera aproximación a las obras de este compositor, atendiendo al hecho de que hasta el momento no se ha realizado una caracterización estilística de las mismas.

Las únicas referencias encontradas indican que las obras de Trigueros están compuestas en el lenguaje clásico-romántico y en las composiciones para canto y piano muestra un 'gran arraigo hispánico'. También se afirma que recibió influencia de la corriente incaica y criolla pues utilizaría temas de escala pentatónica y elementos de la poesía norteña. Sin embargo, hasta el momento no hemos podido notar estos rasgos americanistas en aquellas composiciones a nuestra disposición.

Para este trabajo hemos elegido un corpus de siete canciones para canto y piano, por ser el género que más se repite entre los manuscritos y ediciones que hemos logrado recopilar.

En primer lugar realizamos una transcripción de las partituras que se encuentran en manuscritos y de algunas ediciones que no están en buen estado de conservación. En segundo lugar, hacemos un análisis técnico musical – armonía, melodía, texturas, forma, etc.– con el fin de establecer características de su estilo compositivo poniéndolas en relación con compositores reconocidos en el canon europeo con quienes Trigueros estudió y se formó.

***Himnos evangélicos* de J. R. Naghten (Buenos Aires, 1881):  
comienzos y proyecciones en la actividad musical de iglesias  
protestantes en Argentina y en Chile**  
(Ponencia)

**Cristián Leonardo Guerra Rojas**

Universidad de Chile / Pontificia Universidad Católica de Chile

Dentro de una línea de investigación que he llevado a cabo hace cerca de catorce años, la historia de la música en las iglesias cristianas no católicas en Chile y (en el último tiempo) Hispanoamérica, he podido realizar trabajos respecto a la música en las iglesias bautistas y pentecostales en Chile, gracias a la existencia de publicaciones como revistas o boletines que se han conservado y sobre todo de himnarios o cancioneros, especialmente aquellos que poseen partituras de los cantos.



En lo que respecta al siglo XIX la situación es diferente, pues gran parte de los himnarios que se han conservado de esa época solo contienen la letra de los cantos. Pese a esto he logrado identificar relaciones relevantes entre las prácticas musicales y procesos socioculturales más amplios, como el caso de la música en la Union Church en Valparaíso. Además, he podido acceder a copias digitalizadas de tres himnarios decimonónicos 'con música', los que presentan principalmente arreglos para cuatro voces en estilo de coral. A dichos himnarios me referí en la ponencia que presenté en la XXI Conferencia de la AAM y XVII Jornadas Argentinas de Musicología (Mendoza, 2014) titulada "Rostro divino ensangrentado: Teoría y praxis en la actividad musical de iglesias protestantes en Hispanoamérica en el siglo XIX a partir del estudio de sus himnarios", publicada en las actas respectivas.

Sin embargo, recientemente he podido acceder a un cuarto himnario con música, conservado en formato papel en el archivo de la catedral de la Iglesia Española Reformada Episcopal (IERE) en Madrid, España. Se trata de *Himnos evangélicos*, publicado por J. R. Naghten en Buenos Aires en 1881 y que se basa en un himnario de letra publicado cinco años antes en la misma ciudad por el misionero metodista George P. Jackson. El examen de este himnario permite establecer relaciones de permanencia y cambio entre los repertorios que se presentan en esta fuente, en las ediciones que se hicieron del himnario de Jackson en Chile en las décadas de 1890 y 1900, así como en la compilación de Willis C. Hoover que constituyó la base de las prácticas musicales en el movimiento pentecostal chileno que surge en la década de 1910.

En esta ponencia y dentro del marco del proyecto *Consolidación de la modernidad en el cultivo de las prácticas musicales en Chile, la música clásica y la música de las iglesias cristianas no católicas. 1887-1928* (FONDECYT 1130371, 2013-2015), que conduce el profesor Dr. Luis Merino como investigador responsable, propongo un primer estudio de este himnario en términos de sus contenidos, del discurso que presenta su prefacio y de su proyección en las décadas siguientes. Para esto tomo como marco teórico de referencia los planteamientos de autores como Stevenson (1953), McConnell (1983) y Rumsey (1994) sobre elementos de himnodia musical evangélica, así como hallazgos y reflexiones generados por los trabajos de investigación que he realizado en este ámbito en los últimos años. Mediante la comparación entre *Himnos evangélicos* de Naghten, las ediciones chilenas del himnario de Jackson y la recopilación de Hoover precisaré esas relaciones de permanencia y cambio

a las que me he referido en el párrafo anterior, las que inciden en las prácticas musicales de iglesias evangélicas en la actualidad, como quiero mostrar.

## **Repensando la figura de Juan Pedro Esnaola: aportes desde el análisis de su música religiosa** (Ponencia)

**Fernanda Escalante / Clarisa Pedrotti / Lucas Rojos**  
Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes

A partir del hallazgo de tres juegos de *particelle* de una *Tercia a cuatro voces* de Juan Pedro Esnaola (1808-1878), que se encontraban repartidos en la Colección Musical "Pablo Cabrera" (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba) y en el Archivo del Convento San Jorge de Franciscanos de Córdoba, se planteó la posibilidad de realizar una transcripción y edición crítica de la obra. Los documentos encontrados, también, fueron confrontados con los manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Venezuela, provenientes del Archivo Franciscano del Convento de Buenos Aires. Se consideraron para este fin, las similitudes y diferencias existentes en cada juego, producidos por distintos copistas, insertos en contextos y prácticas semejantes, pero nunca idénticas.

Juan Pedro Esnaola nació en Buenos Aires en 1808 en el seno de una familia emparentada con el ámbito eclesiástico. Su tío, José Antonio Picasarri era el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana con quien debió emigrar a Europa entre 1818 y 1822. De regreso al país, Esnaola comenzó a insertarse en la alta sociedad porteña dedicándose a la composición de música religiosa así como de piezas para piano y más tarde canciones para canto y piano.

En este trabajo nos proponemos repensar la figura y la producción compositiva de repertorio religioso de Esnaola a partir de dos ejes teóricos principales: por un lado, los estudios que postulan la díada centro-periferia (Walter Mignolo, Edgardo Lander, Enrique Dussel) y por el otro, las actuales discusiones que plantean los Estudios Subalternos (Dipesh Chakrabarty, Ranajit Guha).

La corriente teórica que postula la díada centro-periferia ha sido utilizada para explicar la particular dinámica de funcionamiento de las prácticas musicales (culturales) en entornos alejados de los grandes centros de poder –la periferia

entendida como aquello que “rodea” al centro– desatendidos por los discursos historiográficos hegemónicos justamente por su falta de “centralidad”. El discurso historiográfico tradicional de la musicología no ha tomado en cuenta las situaciones periféricas por considerarlas faltas de representatividad en la construcción de un relato paradigmático en el que ha primado el descubrimiento del ‘genio’ y de la ‘obra maestra’ como ejes principales de investigación.

Los ‘estudios subalternos’, por su parte, constituyen una corriente crítica a la historiografía de la India surgida a partir de 1980. Estos plantean un rechazo a las cronologías únicas, a las historias locales y al supuesto posicionamiento de Europa como sujeto paradigmático de ‘la’ Historia occidental. Se caracterizan por marcar la discontinuidad de las narrativas historiográficas y por proponer estudios “situados” desde una perspectiva localizada.

Teniendo en cuenta la fecha aproximada de composición de la *Tercia*, el género y las ediciones realizadas se determinaron, a través de un análisis de tipo hermenéutico, algunas características del estilo compositivo de Esnaola.

Si bien de nuestro análisis se desprenden ciertos rasgos característicos, estos no son suficientes para determinar un estilo extensivo a la totalidad de la producción de Esnaola. El aporte, en este sentido, se restringe a particularidades del repertorio religioso de un período poco abordado del compositor. Creemos que más allá del análisis inmanente que realizamos es importante el enfoque humanístico sobre la obra y la figura de uno de los primeros compositores profesionales argentinos. En este sentido, asumimos la idea de que todo discurso científico, así como los objetos que estudia, se construyen desde paradigmas principales que están, por cierto, histórica e ideológicamente situados.

## Hacia el establecimiento, la interpretación y el análisis de la obra completa para piano de Pascual de Rogatis

(Comunicación)

**Guillermo Carro**

Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Hace quince años, en la primera aproximación que tuve a la obra para piano *El viento* de Pascual de Rogatis, inicié una búsqueda de las distintas composiciones que el autor escribió para ese instrumento. Comencé a rastrear el

material bibliográfico, el cual se encuentra, en parte editado y otra permanece en forma de manuscrito. Durante el año 2011 realicé la primera grabación de la totalidad del material editado, en un disco compacto llamado *El americanismo musical* que editó en 2013 el sello argentino PAI. Posteriormente, a través del Maestro Jorge Fontenla, llegué al manuscrito de la *Suite* de 1952 en sus dos versiones, llevando el nombre de *Suite argentina* en su primera versión. Estudiando los dos manuscritos, la extensa bibliografía consultada y el aporte de Jorge Fontenla, que fue quien estrenó esta obra, se pudo establecer que la versión del año 1952 es la definitiva, intitulada *Suite*. Al anoticiarme que el manuscrito de la obra *Danza negra* se encontraba en el archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pude ir en su búsqueda y así establecer

el corpus completo de la obra pianística de Pascual de Rogatis. A la fecha, según la bibliografía consultada, está integrada por las siguientes composiciones: *Fantasia romántica*, *El viento* –Poema para piano–, *Danza negra*, *Coyas bajando la montaña*, *Suite* y *Carnavalito y copla*. Como cualquier compositor, Pascual de Rogatis atravesó distintos caminos a lo largo de su labor creativa, desde el punto de vista estético. Este derrotero lo llevó a enrolarse en lo que recibió el nombre de "corriente americanista". En este orden de ideas, a lo largo de la recopilación y estudio de la obra se observa un estilo inicial de corte universalista y se puede verificar un proceso a través del cual el compositor desembocará en su elección estilística definitiva. Al comparar las distintas obras y en un período compositivo que va desde 1909 (*Fantasia romántica*) a 1957 (*Carnavalito y copla*), pude observar algunas características que aparecen en forma reiterada, a saber, distintos elementos que van desde giros rítmicos, melódicos, elementos armónicos, planteos en la escritura con referencia a la ejecución pianística. Las mismas conforman el estilo personal del autor y le dan identidad propia y unidad a su obra total para piano. Por estas razones, el trabajo que presento en este congreso representa un nuevo enfoque para poder arribar a una interpretación como la que he efectuado después de un largo período de estudio, recopilación y búsqueda del material que al cabo de los años ha permanecido en bibliotecas y no fue editado. El objetivo final de esta investigación tiene estricta relación con la interpretación de la obra completa para piano de Pascual de Rogatis en el transcurso del año 2017 y el reestreno de la *Suite* (1952) y la *Danza negra* (1938). En el caso de la *Suite* se volvería a escuchar luego de sesenta y cinco años de su primera audición.

## DÉCIMO TERCERA SESIÓN. Auditorio ISM

### ***Producciones Matus: las prácticas y discursos de Oscar Matus a través de su productora discográfica independiente*** (Ponencia)

**María Inés García**

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes

**María Emilia Greco**

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes, INCIHUSA – CONICET

El trabajo se enmarca dentro del proyecto *Prácticas, discursos y construcciones identitarias en músicas populares en Mendoza. Los fundadores del Nuevo Cancionero*. El mismo continúa una línea de investigación en el campo de la música popular en Mendoza, donde abordamos la tensión tradición-renovación en las prácticas musicales locales y cómo esta dicotomía incidió en la construcción de identidades musicales y socioculturales. En ese marco se estudia el movimiento del Nuevo Cancionero, que representa un imaginario de renovación desde lo sonoro y lo ideológico. Las diferentes prácticas de los fundadores del Nuevo Cancionero se consideran estrategias discursivas que colaboraron en la construcción de identidades socioculturales del momento las que, por otro lado, fueron significativas en su recepción.

A lo largo del desarrollo de este proyecto, hemos abordado las producciones discográficas de algunos de los referentes de este movimiento, como Oscar Manuel Matus, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa. Pudimos así dimensionar la actividad desarrollada por Matus como creador de un sello discográfico independiente. Entre 1963 y 1967 produjo una serie de discos, entre los que figuran discos con canciones y otros con poemas recitados. El nombre de la productora fue El Grillo en sus comienzos, pero cambió a Juglaría y luego a Producciones Matus por problemas con el registro de nombres, según nuestros informantes.

Recientemente nos enfocamos en la actividad de esta productora. Nos preguntamos por el contexto en el que se desarrolló, por la relación con otros sellos discográficos del momento. Ahondamos en el accionar de la productora: criterios de selección del repertorio a grabar, quiénes grababan, cómo lo hacían, cómo se promocionaban, cómo se distribuían, a quiénes se dirigían las

producciones. Analizamos los paratextos de las producciones, donde distinguimos conceptos comunes y en consonancia con los principios señalados en el Manifiesto del Nuevo Cancionero como, por ejemplo, el objetivo de "convertir el auge de la canción nativa en una toma de conciencia profunda y popular, para que la canción responda a un auténtico ser y querer ser de nuestro pueblo y sirva de vehículo de comunicación verdadero entre cada región del país y de América" (*Canciones con fundamento*). De este modo, consideramos que la experiencia de una productora independiente en la década del sesenta puede entenderse como una estrategia pero también un posicionamiento político respecto del mercado, frente al cual planteaban una propuesta alternativa. La creación de una productora independiente, que se ocupa de la producción discográfica en su totalidad, incluyendo actividades como la selección de músicas y músicos, la redacción de los textos que acompañan las producciones y la realización de los artes de tapas; puede considerarse una búsqueda y una lucha por el control del discurso.

En esta oportunidad, queremos detenernos en la figura de Oscar Matus como músico y compositor de gran parte de las canciones incluidas en los discos de la productora. Nos planteamos como objetivo el análisis musical desde uno de los ejes que atraviesa las prácticas y discursos de los fundadores del Nuevo Cancionero: la ya mencionada tensión entre tradición y renovación. De este modo, desde el análisis del nivel inmanente y sus articulaciones con otras dimensiones analíticas, se indagará sobre las estructuras musicales y sus significaciones sonoras y conceptuales. Es decir, nuestra propuesta es avanzar en el análisis de las prácticas y discursos de Oscar Matus, esta vez a partir del análisis del discurso musical incluido en sus producciones independientes y su relación con los otros textos presentes.

### **La música de la etnia QOM 'folclorizada': *Antiguo dueño de las flechas*, de Ariel Ramírez y Félix Luna** (Ponencia)

**Carlos Peralta**

Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes

En este trabajo nos interesamos por el plano de discusión sobre música y producción musical en lo que refiere al lugar que ocupan los elementos musicales étnicos dentro de los cancioneros 'folclóricos' y/o repertorios

nacionalistas. Asimismo, intenta describir algunos de los dispositivos político-culturales que en materia musical han permitido clasificar (entre un sinnúmero de producciones musicales) las 'músicas' a proponer y promover como entidades 'simbólicas' de la 'argentinidad' o bien de una 'latinoamericanidad' enunciada desde el campo del 'folclore nacional'.

A los fines, proponemos un análisis desde una aproximación a un caso: la canción *Antiguo dueño de las flechas* (Ariel Ramírez - Félix Luna, 1972). Vemos necesario abordar esta música desde perspectivas múltiples o en todo caso superadoras de los límites categoriales de las disciplinas tradicionales. Una suerte de triangulación, conjunción o confluencia de perspectivas, una "revuelta multidisciplinaria" en términos de González (2013), permitirán que el análisis no redunde en clasificaciones estereotipadas sobre la música folclórica por un lado y la cosmovisión étnica por otro.

En principio, notamos que la canción *Antiguo dueño de las flechas*, que anidó (o anida) en el acervo 'folclórico nacional', estuvo basada en una música étnica QOM ancestral, según analizamos a partir del discurso musical.

Si así ha resultado en nacional una música particular (pre-nacional), si se ha 'folclorizado' una música étnica, y si vale corresponderla a lo que Díaz (2009) ha llamado "paradigma clásico del folclore", intentamos centrarnos sobre la "contextualidad" y algunos de los dispositivos que han legitimado (o legitiman) tales procesos.

(¿) Acaso esta transmutación de lo étnico a lo 'folclórico reivindica a los pueblos originarios, los rescata, los integra (?) Entre lo posible y lo controversial, advertimos aquí y ante todo una cuestión compleja. Compleja en sentido de atender a las instancias por las cuales se ha supuesto necesario integrar lo étnico a la escena nacionalista; ese imaginario común de la Nación debería entonces compartirse también y ahora desde los grupos étnicos y sus producciones. Aunque, (¿) qué posibilidad hay que 'al gran público (al gran pueblo argentino...) le guste, le conmueva, le signifique', una música QOM ancestral (?) ¿O, quizás sea precisa una mediación estética a la medida de este 'gran público'? La dimensión estética tiende a ser una problemática en cuestión: (¿) Si el 'fin' ha justificado un abanico de 'medios', también 'el fin' justifica cualquier tipo de estética (?). Desdibujados aquellos opuestos clásicos 'forma-función-arte-utilidad', la autonomía del campo artístico (musical), entre relativa y difusa, ha sido flexible a ser subsidiaria de o subsidiar a otros campos. Una suerte de 'estetización' de variados campos simbólicos (sobre todo político-

nacionales o el mismo campo del folclore planteado por Díaz [op. Cit.] ha posibilitado la conformación de una agenda aplicada a sensibilizar al 'gran público'; así multiplicarse, masificarse y finalmente consolidarse. Ciertos 'intereses' contextuales, histórico-socioculturales suscritos al proyecto nacionalista han respondido sobre el sentido de la música producida a partir de un particular enfoque estético. Sabemos en lo que aquí nos compete que "la música no ha pasado desapercibida a los 'constructores de nacionalidades'" (Plesch). Pero en lo que atañe a la *canción del indio toba* [sic] que analizamos, nos cuestionamos si, posicionada ahora en el acervo folclórico y a nombre de la etnia QOM, la música que 'habla de esta' también 'habla por esta'. O quizá, reinvente la etnia de cara a la escenificación nacional.

### **Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical** (Ponencia)

**Alejandro Martínez**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

En este trabajo nos proponemos abordar cuestiones vinculadas a la forma musical en la especie zamba, en términos de enfoques recientes de la teoría musical. Estos enfoques –aunque originados en la música académica o erudita–, aportan, a nuestro juicio, una perspectiva enriquecedora sobre la organización formal en músicas populares o folclóricas. Desde esta perspectiva, el presente trabajo se inscribe en una amplia serie de propuestas (e.g., Summach [2012], Almada [2012 y 2014], DeClerq [2012], Nobile [2014], Santa & Forrester [2014], Richards [2016]) que no encuentran una dicotomía absoluta en las problemáticas formales / estructurales entre músicas populares y la música académica. Por el contrario, se trata de un enriquecimiento mutuo, un diálogo en el que ciertos conceptos y herramientas teóricas proveniente del estudio de la música académica se reformulan, flexibilizan o expanden de modo de ampliar su poder explicativo al aplicarse en músicas populares. En este sentido, intentaremos continuar algunas líneas de investigación expuestas en trabajos previos (Rodríguez y Martínez [2012], Martínez [2012]) en los que aplicamos a diferentes géneros musicales la teoría de las funciones formales, tal como es expuesta en



Caplin (1998, 2013) y continuada y expandida por otros autores (Bailey Shea [2004], Vande Moortele [2011], Richards [2011]).

Por su asociación con la danza, la estructura formal de una zamba está fuertemente pautaada. Normalmente, una zamba comprende una introducción (de ocho compases, aunque puede llegar a diez), una primera sección (la *estrofa*) de doce compases que se repite y una segunda sección (el *estribillo*) de doce compases. Estos cuarenta y cuatro compases componen una 'vuelta'. Una zamba completa comprende dos 'vueltas'. Tanto la estrofa como el estribillo constituyen unidades formales completas (o 'temas', si aplicamos la terminología de la teoría de las funciones formales).

Existen varias razones por las que abordar más profundamente la cuestión formal en músicas populares resulta necesario. En primer lugar, puesto que es un aspecto muchas veces postergado, por varias razones. La primera de ellas – como se aprecia en el caso de la zamba–, es, precisamente, su convencionalismo: la estructura temático / formal resulta tan obvia y evidente que pareciera que no hay nada significativo por decir. En segundo lugar, muchos estudios sobre la música popular suelen abordarla en sus múltiples vinculaciones con la sociedad, la cultura y los individuos que la practican o participan de ella, ya sea como intérpretes, oyentes o consumidores, relegando a un segundo el estudio inmanente y estructural de la organización musical.

En este trabajo intentaremos una aproximación a la problemática formal en la zamba indagando en la constitución formal "intratemática" de la estrofa y el estribillo. Nos interesa abordar de qué modo se conforma la organización interna de cada una de estas secciones, qué funciones formales se evidencian y qué relación guardan entre ellas, qué tipos formales se presentan con más frecuencia, qué patrones armónicos son utilizados y, también, qué ejemplos concretos de zambas subvierten o se apartan de la convención,

De este modo, esta propuesta –sin aspirar a constituir un estudio exhaustivo sobre la zamba en cuanto a su organización formal–, pretende llenar un vacío en la literatura sobre las especies folclóricas argentinas.

## Usos políticos, sonidos, representaciones e imaginarios en composiciones pampeanas vinculadas al agua: el *Cancionero de los ríos (robados) 2015* (Ponencia)

Ana Romaniuk

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Educación Elemental y Especial

En 2015 se cumplieron treinta años de la primera edición del *Cancionero de los ríos* en la provincia de La Pampa, y en conmemoración la Cámara de Diputados lanzó una cuarta edición revisada y ampliada. Esta compilación ha tenido como meta reunir composiciones que se vinculan con la problemática del agua, en particular en torno a un reclamo histórico que promueve la provincia para con su vecina jurisdicción de Mendoza en relación a la libre distribución y uso equitativo de las aguas del interprovincial Río Atuel. El trabajo reúne en dos tomos más de cien partituras, dos CDs con una selección de treinta y nueve grabaciones comerciales y documentales que se corresponden con algunas de las músicas pautadas, y un DVD que contiene la versión digital de los libros y una cantidad importante de material documental sobre la historia del conflicto.

El *Cancionero de los ríos* tuvo en sus primeras ediciones una fuerte vinculación con músicas populares de raíz folclórica. En esta oportunidad se ha incorporado un número importante de composiciones que no poseen una adscripción genérica que los vincule a las músicas de base tradicional. Homi Babha afirma que "la localidad de la cultura no es ni unificada ni unitaria en relación consigo misma, ni debe ser vista como 'otra' en relación con lo que está fuera o más allá de ella, es que emerge el efecto de significación incompleta como transformación de las fronteras o espacios '*in between*' a través de los cuales los significados de autoridad cultural y política son negociados" (2000: 217). Pensar en este sentido habilita a ampliar el campo de lo que los cultores denominan "música pampeana" a géneros de la música popular no vinculados con el folclore, como el rock o la música electrónica, para ser incluidos en el catálogo.

En la edición 2015 del *Cancionero* se han incluido tres versiones de la *Zamba para el río robado*, cuyo texto es autoría del poeta salteño Manuel J. Castilla, y se han detectado también obras posteriores que se apropian de la frase "los ríos robados" enunciada y legitimada por el puño de Castilla.

Coincidentemente el Ministerio de Cultura y Educación de la provincia edita en el mes de noviembre de 2015 en video una versión coral 'oficial' de la misma zamba, y un músico independiente sube a la red varias composiciones pertenecientes a una obra conceptual dedicada a "la problemática de los ríos robados".

En este contexto, nos proponemos dos objetivos principales para este trabajo: por un lado analizar los usos políticos que se hacen de estas composiciones, considerando los vínculos que se establecen entre músicos, música y estado ante la nueva edición de la recopilación, al editar el video, al organizar eventos deportivos y festivales como la "Correcaminata por el Atuel", y otros. Por otro lado, nos proponemos realizar un acercamiento a las representaciones e imaginarios sobre el conflicto que se recrean en las composiciones desde la heterogénea categoría de 'música pampeana', observando continuidades y cambios en cuanto a las temáticas y géneros musicales abordados, recursos compositivos e interpretativos, tomando como hilo conductor y elemento orientador para el recorte la mención textual o referencial al "río robado".

## **CONFERENCIA DE CIERRE. Auditorio ISM**

**Carlos Vega: ayer y hoy**

**Enrique Cámara de Landa**

Universidad de Valladolid

Entre las numerosas aproximaciones a la evocación de la figura de Carlos Vega es posible elegir la que parte de la mención del contexto científico, social y tecnológico en el que emprendió su ciclopea labor y prosigue con la consideración de algunas de sus facetas más destacables en cuanto escritor, compositor, investigador, gestor y docente, que admiten ser observadas desde la doble perspectiva de la producción y la recepción. Es útil recordar las repercusiones motivadas por algunas de sus propuestas gracias a su contenido heurístico, que desde hace más de medio siglo interpela para dialogar con ellas

a quienes experimenten la necesidad de actualizarlas. La actitud de vigilancia crítica que él ejerció sobre las teorías que iba conociendo en su campo disciplinar y en otros afines invita a evitar la evocación inerte de las suyas emprendiendo su revisión creativa. Es con esta intención que tiene sentido hoy comentar algunos aspectos de su producción científica –tarea facilitada por la existencia de algunos textos escritos por estudiosos que lo trataron personalmente y que revisaron a fondo su bibliografía– e interrogarse tanto sobre los efectos de sus teorías sobre la musicología argentina como acerca de su eventual vigencia ante los retos que esta debe afrontar hoy.

Para proponer respuestas posibles a esta cuestión se impone valorar los aportes de la impresionante obra que nos legó Vega sin caer en la falacia de juzgarla desde la actual plataforma de herramientas científicas a nuestra disposición. Sin embargo, aun teniendo en cuenta los desarrollos recientes de las disciplinas musicológicas, sorprende constatar la amplitud de miras con la que él supo anticipar algunas de las problemáticas que abordarían posteriormente investigadores de otras latitudes, en algunos casos provistos de potentes recursos para la difusión de sus ideas al transmitirlas a través de canales de consolidada

reputación. Son ejemplos de ello la elaboración tripartita de las proyecciones del folclore que publicó en la temprana década de 1940, el neologismo "musicar" que acuñó mucho antes de que Christopher Small lo "inventara" y lo hiciera conocer en el primer mundo (motivo por el cual Gilbert Rouget lo citaría sin recordar o conocer el antecedente argentino) o la caracterización de lo que denominó mesomúsica como campo de pesquisas de indispensable abordaje (el exponencial incremento experimentado a comienzos de nuestro siglo por los estudios sobre *popular music* nos permite confirmar lo certero de su formidable intuición). Vega ayer, entonces, protagonista de un serie de iniciativas de las que los musicólogos argentinos seremos siempre deudores; pero también Vega hoy, no solo estimulando nuestra curiosidad científica desde distintas perspectivas, sino también proponiendo una y otra vez las cualidades que lo convirtieron en modelo y ejemplo: disciplina, perseverancia, rigor, capacidad inagotable de trabajo y crítica, de convocar sinergias y transmitir entusiasmo, de superar los propios hallazgos (véase su revisión de la taxonomía de cancioneros que no alcanzó a publicar) y de interpelar a las instancias del poder político para colocar a la naciente musicología argentina en un lugar que garantizara algo más que su supervivencia: su futuro crecimiento, que hoy suscita nuestra gratitud.



ASOCIACIÓN  
ARGENTINA DE  
MUSICOLOGÍA



Ministerio de Cultura  
Presidencia de la Nación



Instituto Nacional de Musicología  
"Carlos Vega"

**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**

Ciudad Universitaria  
Paraje El Pozo. (3000)  
Santa Fe, Argentina  
Tel +54 (0342) 4511622/3



ASOCIACIÓN  
ARGENTINA DE  
MUSICOLOGÍA



INSTITUTO NACIONAL DE  
MUSICOLOGÍA CARLOS VEGA

ISM

UNL



Ministerio de Cultura  
Presidencia de la Nación