XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología

XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

23-26 de agosto de 2018

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

Resúmenes

23 de agosto de 2018

Conferencia inaugural

Al reencuentro con Emilio Grenet (La Habana, 1901-1941) en la musicología latinoamericana

Victoria Eli Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

«…vemos a nuestra sugestiva y sufrida Mamá Inés, símbolo de nuestros ancestralismos más nobles e indiscutibles, olvidada por una vampiresa que siente a la americana y que viste y baila a la española» (Grenet, 1939:IX). Esta cita del libro *Música popular cubana* publicado en La Habana en 1939 por el músico Emilio Grenet abre en su contenido varias sendas a la conceptualización musicológica y a la práctica interpretativa en un periodo donde los géneros de la música popular de Cuba se insertaban cada vez con mayor fuerza en el mercado nacional e internacional. La antología de partituras que incluye la obra muestra un segmento de esa música popular en un lapso de algo más de cuarenta años. El estudio introductorio –"Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio"– que precede a las ochenta partituras de la antología es una de las más tempranas propuestas teóricas para la caracterización y agrupamiento de los géneros de la música cubana. La conferencia a mi cargo pretende analizar la obra de Emilio Grenet en medio de las diversas líneas discursivas, ideológicas y prácticas sobre la construcción de la identidad musical en Cuba y su inserción en las redes comerciales de la industria cultural de entonces.

Mesa 1

Moderador: Federico Sammartino

Aspectos ideológicos en la música para danza contemporánea en la Ciudad de La Plata

Ramiro Mansilla Pons

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
ramiromansillapons@gmail.com

La investigación tiene como objeto de estudio la composición musical incidental en el ámbito de la danza contemporánea en la Ciudad de La Plata entre los años 2009 y 2017, indagando específicamente los modos en que las músicas se vinculan con propuestas ideológicas que, en diferentes grados, se abordan como temáticas discursivas en algunas obras dancísticas.

A través de entrevistas semiestructuradas a compositores y coreógrafas del ámbito y mediante el análisis musical, coreográfico y audiovisual de una selección intencional de obras, se estudiarán los procesos compositivos y las formas en que temáticas específicas con características ideológicas intrínsecas se articulan en los discursos sonoros, considerando para ello la selección y el tratamiento de los materiales y de las fuentes sonoras, la puesta en escena, la utilización del espacio, la relación –según la teoría de la funcionalidad audiovisual– de la música con la coreografía y el grado de explicitación con que se articulan los elementos ideológicamente referenciales.

El marco teórico contemplará la investigación que realicé a modo de tesis de maestría sobre las características de la música incidental para danza contemporánea (Mansilla Pons, 2017), revisando las tipologías habituales que se emplean en gran parte de la bibliografía sobre historia de la música cuando se estudia la relación entre música e ideología (Cannova, 2008). Se examinarán aspectos situados de las formas en que las ideologías se materializan en las producciones culturales (ZIZEK, 2003) y se considerarán algunas prácticas apropiacionistas (Prada, 2001), procedimientos que resultan habituales en la música para danza contemporánea. Se utilizarán también los postulados de la teoría de la funcionalidad audiovisual (Chion, 1997) para el estudio de las formas en que se relacionan las música y las coreografías, así como también se trabajará con las características discursivas de la danza contemporánea (Fontaine, 2012; Lehmann, 2013) otorgando especial atención a los modos en que la danza se desarrolla en los espacios no convencionales (Feral, 2004).

El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar y describir un aspecto particular del modo en que se componen e interpretan las músicas para danza contemporánea, aspecto que le otorga una relevancia teórica y una perspectiva original debido a que en nuestro país no abundan las investigaciones referidas al tema. Asimismo, se pretende que el trabajo coopere con la valoración de la producción artística local, a la vez que posibilite la transferencia de los conocimientos desarrollados hacia instituciones educativas y hacia ámbitos de producción tanto dancísticos como musicales.

Inervación y segunda técnica en *Vilanos* de Luciano Azzigotti

Daniel Halaban
Universidad Nacional de Córdoba
danielhalaban@gmail.com

En este trabajo nos proponemos pensar la obra "Vilanos", para dos flautas amplificadas, del compositor argentino Luciano Azzigotti, poniendo en juego los conceptos benjaminianos de "inervación" y "segunda técnica". La apuesta consiste en poner en juego estas categorías, las cuales han sido vastamente retomadas para pensar el cine, y transponerlas a la reflexión sobre música,

para acercarnos, desde una perspectiva poco explorada, a un problema central de la Nueva Música: el uso de medios técnicos electrónicos.

Consideramos que en la obra de Azzigotti el modo particular de amplificación -un pequeño micrófono de condensador colocado adentro de cada una de las flautas y un compresor en la amplificación-, tienen un papel decisivo, tanto en la construcción de la pieza, cuanto en su recepción. Podemos escuchar en detalle todas los sonidos de las llaves, las articulación más sutiles de los intérpretes en la embocadura, e incluso acoples que se producen debido a la preparación de la flauta.

De este modo, las singularidades de la pieza apelan a un modo específico de interacción entre el cuerpo del intérprete y el instrumento musical, volviendo sobre reflexiones en torno a Marx y la relación entre la tecnología y lo humano.

Con estos elementos se procura, no solo decir algo sobre "Vilanos", sino en avanzar en una propuesta de reflexión que pueda captar algunas implicancias políticas y filosóficas de los usos de la técnica en las obras musicales, un aspecto central en la composición de Nueva Música en la actualidad.

Transtextualidad, criptografía, y elaboración caleidoscópica en *Quenouille* de Jorge Horst

Pablo Ernesto Jaureguiberry
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
eljaurito@hotmail.com

El compositor, docente y teórico Jorge Manuel Horst (Rosario, 1963) ocupa un lugar destacado en el campo de la música contemporánea argentina desde principios de la década del noventa. Su importancia en el campo socio-cultural se ve incrementada por ser autor de una serie de escritos –los cuales suelen enfocarse en las relaciones entre música e ideología y en aspectos técnicos de la composición– y por su participación en la creación de nuevos espacios para la difusión musical. Horst posee un catálogo con más de ciento quince obras, que se inicia con *Tres piezas para viola* (1982), la mayoría de las cuales han sido estrenadas en diversas ciudades tanto argentinas como del exterior.

Se ha producido una cantidad considerable de trabajos musicológicos que profundizan en su producción y un rasgo distintivo que los vincula consiste en estar impregnados por el discurso del rosarino en diversas formas. En este marco, pudimos encontrar referencias al procedimiento compositivo que Horst denominó "elaboración caleidoscópica" y aplicó, según los materiales de los que disponemos, en *Van Gogh* (1990) y *Herético furor* (1998, rev. 2001). El concepto es mencionado

por el propio Horst en una enumeración de procedimientos generales utilizados en *Herético furor* y explicado por su maestro y amigo Jorge Molina en un breve trabajo sobre *Van Gogh*. Además, encontramos referencias tangenciales a lo caleidoscópico en un análisis de Molina sobre *Herético furor* y en citas textuales de Horst incorporadas a un artículo de Diego Macías Steiner que aborda aspectos intertextuales en *Quenouille* (2012) y *Barro sublevado* (2003).

Quenouille fue compuesta por Horst durante junio del 2012 y se estrenó el 10 de octubre del mismo año en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. Hasta el momento, es la quinta y última de sus obras para piano solo y está dedicada al pianista Daniel Cardoso. Los procedimientos asociados con el *borrowing* se presentan en la pieza de diferentes maneras e involucran la manipulación de materiales tomados de los compositores franceses Erik Satie y, en una medida ínfima, Claude Debussy. Esta característica nos remite a la elección del idioma utilizado en el título y, a su vez, se relaciona con cuestiones biográficas que conectan a Horst con el dedicatario, el cual es incorporado a la obra desde el paratexto y mediante la criptografía. En este caso, el proceso consiste en utilizar grados cromáticos cuyos cifrados coinciden con las iniciales del homenajeado.

En función de estas peculiaridades nuestro trabajo pretende, en primer lugar, mostrar cómo Horst combina prácticas intertextuales y criptográficas para dar forma a los materiales musicales de *Quenouille*. Asimismo, a través de un análisis de la obra en su totalidad, intentamos develar la manera concreta mediante la cual el compositor trata estos materiales y, por este medio, acercarnos a una formalización de la denominada "elaboración caleidoscópica". Por último, nuestra ponencia procura aportar elementos que permitan caracterizar la poética de Horst concebida en sentido amplio, es decir, sin dejar de lado su propia producción teórica.

Mesa 2

Moderadora: Silvia Lobato

Tres estudios sobre la obra musical de Julián Aguirre en el sesquicentenario de su natalicio. Canon, pedagogía y legitimación artística

(Mesa temática)

Silvina Luz Mansilla (coordinadora)
Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
silman@filo.uba.ar

Luisina García
Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
luisinaigarcia@gmail.com

23 de agosto de 2018

Pablo Daniel Martínez
Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
martinezpablod@hotmail.com

Romina Dezillio (interpeladora)
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Departamento de Artes Musicales
Universidad Nacional de las Artes
romy_dezillio@yahoo.com.ar

Se conmemora en 2018 el sesquicentenario del nacimiento de un músico de innegable relevancia histórica: Julián Aguirre (1868-1924). Compositor que estuvo entre quienes encabezaron la corriente del nacionalismo cultural, el estudio de su obra presenta, no obstante el tiempo transcurrido, inexplicables áreas de vacancia. Integrante de la llamada "Generación del 80" de la historia musical argentina, fue también hacia comienzos del siglo XX, crítico musical y pedagogo.

Un recorrido por las fuentes secundarias nos recuerda la existencia de solo dos libros dedicados a este músico, uno de los cuales es una biografía breve que no excede una aproximación desde la divulgación; y el otro, una recopilación de sus críticas publicadas en la revista *El Hogar*. La entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, si bien contiene datos fehacientes, no le hace justicia en cuanto a una comprensión profunda de su figura y aportes. Los análisis realizados por Melanie Plesch desde la teoría tópica, en cambio, corresponden a estudios rigurosos y enfocados, con los que se cuenta dentro de la musicología reciente.

En esta mesa se abordan tres recortes de su producción, visitada desde distintos ángulos metodológicos. En primer término, a partir de una conferencia ofrecida por el compositor en octubre de 1919 y publicada después en *El Monitor de la Educación Común*, Luisina García se propone dar cuenta del pensamiento con el cual Aguirre concebía la enseñanza de la música en la escuela primaria, su conexión con el contexto social y político de la época y algunas posibles relaciones con las canciones escolares de su autoría. Con la idea de que el repertorio vigente necesitaba ser renovado a causa de la intromisión de sonoridades "extranjeras", Aguirre va a plantear un repertorio vocal en línea con la corriente nacionalista, lo que se evidencia por ejemplo, en *Las banderas.* Pablo Martínez, en cambio, propone un abordaje de corte técnico-musical: analiza una transcripción de *Huella*, pieza canónica de la tendencia nacionalista original para piano, que ingresó a la música sinfónica argentina en 1925 legitimada por la paradigmática orquestación del director suizo Ernest Ansermet. Posteriormente, más adaptaciones para distintas formaciones instrumentales realizadas por otros músicos compartirían un poco esa recepción apoteótica inicial con la cual quedó señalada, fama solo compartida con la interpretación de la adaptación de

Ansermet que realizó la orquesta de la NBC en 1940 dirigida por Arturo Toscanini. Así, esa versión y sus derivadas se transformaron en las obras sinfónicas de Aguirre más ejecutadas por orquestas, bandas sinfónicas y ensambles, cubriendo la escasez de repertorio sinfónico de su catálogo. La tercera panelista, Silvina Luz Mansilla, aborda ciertos intentos de canonización de la canción *Caminito*, basada en un poema de Leopoldo Lugones publicado en su libro *Las horas doradas,* de 1922. Dedicada al mismo escritor, la obra fue interpretada, entre otros cantantes, por las sopranos Ninon Vallin, María Barrientos, Brígida Frías de López Buchardo, Conchita Badía y el tenor Carlos Rodríguez. Se analiza cómo la grabación para el Sello Nacional Odeón por este último, en 1929, divulgada en la creciente radiofonía intentó –fallidamente– canonizar la partitura dentro del llamado 'nacionalismo musical argentino'.

Aún con las metodologías diversas que los panelistas proponen en función de sus distintos intereses, manifestados en las preguntas investigativas que formulan al repertorio estudiado, una inquietud común recorre las propuestas de esta presentación conjunta: la de problematizar la conmemoración del sesquicentenario de Aguirre, cuya producción vuelve a interpelar a la comunidad musicológica acerca de las prioridades investigativas y las áreas de vacancia.

Mesa 3

Moderadora: Clarisa Pedrotti

Interpretación musical en la era de la grabación: técnica y tecnología en la música antigua, el tango y el pop

(Mesa temática)

Marina Cañardo (coordinadora)
Universidad de Buenos Aires
Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales
marina.canardo@gmail.com

Cristian Villafañe
Universidad Nacional de Rosario
Universidad Nacional del Litoral
cristian.villafane@gmail.com

Myriam Kitroser
Universidad Nacional de Córdoba
mbkitro@gmail.com

Leonardo Waisman (Interpelador)

El tema general de la mesa será la interpretación musical en cruce con la técnica (principalmente vocal) y la tecnología (de grabación). La idea será abordar desde una amplia variedad de objetos musicales y perspectivas de estudios esa temática que es de crucial actualidad en momentos de crecimiento exponencial del acceso a las músicas grabadas. Desde hace un par de

décadas, la musicología viene estudiando el fenómeno de la grabación sonora y su impacto en las prácticas musicales (Day 2002, Katz 2004, Rink 2006, Maisonneuve 2009 entre otros). La tecnología de grabación, lejos de capturar la música para difundirla sin modificaciones, se ha vuelto ella misma una herramienta de creación musical (Arbo 2014 y López Cano 2018). Las técnicas instrumentales y vocales también se vieron alteradas por el registro sonoro sea porque se hicieron versiones ad hocpara grabar sea porque lo que grabado deviene en canon y por lo tanto resulta "modélico"para futuras interpretaciones.

Partiendo de ese vasto panorama, nos proponemos realizar estudios de casos variados que aporten a la reflexión sobre la interpretación musical y su estudio musicológico. Es por ello que Myriam Kitroser analizará la interpretación de la música antigua a partir de un estudio comparado de grabaciones de algunos conjuntos representativos tomando las voces femeninas como centrales: Monserrat Figueras (Jordi Savall), Jill Feldman (Les Arts Florissant), Adriana Fernández (Les Sacqueboutiers), Andrea von Ramm (Studio der frühen Musik). Su objetivo será tomar los distintos parámetros desarrollados por Frith (2014) y contextualizar la recepción de la música antigua dentro de este panorama. Su hipótesis será que sin pertenecer al campo de la música popular ni el de la académica, la música antigua comparte características de ambos. El trabajo de Marina Cañardo también tomará como objeto de estudio una selección de grabaciones para considerar cuestiones de interpretación vocal en otro caso particular: los cantantes líricos masculinos que interpretaron tangos (concentrándose en los ejemplos históricos de los tenores Tito Schipa y Yoshie Fujiwara). Se ponen allí en juego una serie de competencias interpretativas en cruce con singulares horizontes de expectativas que otorgan al tango nuevos sentidos que se suman a las múltiples apropiaciones que caracterizaron a este género tempranamente globalizado (Pelinski 2000). Cristian Villafañe se propondrá analizar la construcción y diseño de la dimensión acusmática de la canción"Rastro", perteneciente a la cantautora argentina Marilina Bertoldi. Empleará para ello las metodologías de análisis *soundbox* y *sonic spaces*, elaboradas por Allan Moore (2001) y Lelio Camilleri (2010) respectivamente. Su hipótesis será que las decisiones tomadas en la instancia de posproducción de la canción están orientadas a complementar las características y rasgos propios de cada parte, estableciendo un vínculo íntimo entre el diseño sonoro y la inmanencia de la canción. Realizar una inducción de esos variados objetos de estudios nos permitirá a la vez preguntarnos por las características comunes de las músicas grabadas. Se podrá entonces discutir en términos más generales acerca de los márgenes de libertad para los intérpretes dentro de cada género, los usos aceptados para las tecnologías de grabación según el tipo de música, la recepción de las músicas y el (des)conocimiento por parte de los oyentes de las variables técnico-tecnológicas analizadas e incluso

la pertinencia de la división entre músicas populares y académicas para pensar el fenómeno de las músicas "reproducidas mecánicamente" como se las llamaba al comenzar el S XX.

Mesa 4

Moderadora: Silvina Mansilla

Lo hispánico en la obra para guitarra de Leo Brouwer (1939) y Eduardo Morales-Caso (1969): (dis)continuidades y convergencias ideo-estéticas desde la música cubana

Iván César Morales Flores
Departamento de Historia del Arte y Musicología
Universidad de Oviedo
ivancmf48@gmail.com

En el ámbito de la música culta latinoamericana la guitarra representa uno de sus espacios de mayor difusión y relieve, al tiempo que se inscribe en el transcurso de la historia musical y cultural del continente como instrumento de referencia del legado musical hispánico. Son mucho los compositores del continente que han dedicado a la guitarra un lugar importante de su creación a lo largo del siglo XX, con obras de un contenido idiomático de clara ascendencia hispánica y heterogéneo acento latinoamericano: Manuel M. Ponce, Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, María Luisa Anido, Abel Carlevaro, Antonio Lauro o Gustavo Becerra Schmidt. En Cuba, a pesar del arrollador impacto que alcanza la música afrocubana en la primera mitad del siglo, compositores como José Ardevol, Julián Orbón y Harold Gramatges dedican al instrumento obras de sustancial influjo español. La generación de la revolución cubana aporta a este ámbito de creación al compositor latinoamericano más representativo de su tiempo: Leo Brouwer, cuya obra constituye uno de las contribuciones técnicas, estéticas e interpretativas de referencia mundial. Dentro de las nuevas generaciones destaca, por su parte, Eduardo Morales-Caso, joven referente de la composición guitarrística cubana, afincado en Madrid tras la experiencia habanera del llamado "Período Especial".

Apreciar el modo en que Brouwer y Morales-Caso abordan en su discurso guitarrístico la relación con la hispánico, permite observar desde diferentes enfoques, estilos de composición, épocas, ideologías y contextos, la ductilidad de este recurso idiomático y cultural tan característico en el hacer composicional de la guitarra clásica cubana y latinoamericana. Mientras Brouwer busca en lo español un componente más dentro de la conformación raigal de lo cubano, marcada en su caso por su importante vínculo con las vanguardias de los años 60 y 70 del pasado siglo y los cruces recurrentes con el universo músico-cultural afrocubano, Morales-Caso se apropia de él como

elemento característico e identitario de su hacer compositivo dentro de la diáspora cubana del siglo XXI.

Nuestra propuesta se dirige, pues, a un análisis comparativo de la discurso guitarrístico de estos dos compositores cubanos, a partir de los elementos idiomáticos de la música española y sus usos estilísticos. Para ello, nos apoyamos en la perspectiva que proponen autores como Leonard Meyer (1999) y Georgina Bron y David Hesmondhalgh (2000), con énfasis en la construcción estilística y estructural de los diferentes niveles de signos, aplicados aquí al lenguaje propio de la música para guitarra de dos compositores representativos de dos épocas generacionales en diferente situación ideológica, estética y formativa.

Pervivencias de las figuras retóricas en el discurso musical de Mozart. A propósito de la Sinfonía en sol menor Kv 550

Héctor Edmundo Rubio
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
hector_rubio_cba@yahoo.com.ar

Se da por sentado que el clasicismo vienés se desarrolla en cuanto a la música instrumental siguiendo pautas estilísticas bien diferentes de las del Barroco. En contraste con las composiciones vocales religiosas, donde se puede constatar la fuerza de una tradición secular y su carácter más conservador, el sinfonismo de Haydn, Mozart y Beethoven, así como sus obras de cámara y para piano, suponen la maduración de un lenguaje y una concepción formal del todo autónomos respecto de las épocas precedentes. Sin embargo, esto está lejos de ser absoluto. Un hilo conductor parece poder trazarse entre composiciones de tiempos e intenciones muy disímiles, que muestran, a pesar de resultar inconfundibles, un rasgo común: están en la misma tonalidad.

El primer movimiento de "El verano" de *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi y el primero movimiento de la *Sinfonía KV 550* de Mozart, ambos en sol menor, permiten establecer, al diseccionar el primero y segundo tema de la forma sonata mozartiana, cómo están presentes en su conformación las figuras retóricas del pathos sufriente y del suspiro esperanzado. Figuras estas de la elocución, que Vivaldi emplea de manera descarnada y cuyo sentido se precisa al ir acompañadas de las líneas de un soneto, que las ilumina. Que esta proximidad entre las dos composiciones no es un hecho fortuito lo fortalece la aparición en la partitura mozartiana de rasgos musicales que apuntalan de una manera coherente una similar configuración retórica para las dos obras comparadas: armonía estática que se mantiene durante varios compases antes de moverse, disonancias de paso y "roces" armónicos, uso del "passus duriusculus" (2ª. aumentada) en el tratamiento de la línea melódica,

enfática articulación de figuras de semitono ascendente con una duración mayor para la primera nota, abundancia de pasajes melódicos constituidos por escalas cromáticas. En la sección del desarrollo, así como en la coda final, domina de manera absoluta el primer tema o sus materiales, imprimiendo su carácter único a un tempo, que suena casi monotemático.

El segundo movimiento, Andante, en la tonalidad de Mi bemol mayor, renuncia al principio del contraste entre movimientos lentos y rápidos en lo que al material temático se refiere. De nuevo aparecen aquí las dos figuras retóricas de pathos y suspirium (o suspiritus) combinadas con arte para dar lugar a una sucesión de fragmentadas ideas temáticas, no menos de tres bien perfiladas (compases 2, 5, 7). Pero a diferencia del All° inicial, y en coherencia con la tonalidad mayor, prevalecen en ellas no la figura del sollozo sino la del suspiro. El Menuetto con su Trío no parecen tener que ver con el mundo de la retórica y dominan en su desenvolvimiento los giros propios de la danza. El Finale trae consigo nuevos nexos con las figuras, aunque de manera más sutil o disimulada (en forma más evidente se manifiestan en la concepción del segundo tema de esta forma sonata.)

Las relaciones argumentadas en referencia a la tradición retórica plantean consecuencias para la interpretación (que han escapado a la mayoría de los directores), de las cuales se siguen, a su vez, nuevos y complicados problemas. Señalo dos de gravitantes efectos. 1) ¿Cómo hay que medir el Allegro molto inicial de la sinfonía en sol menor? Casi todas las versiones resultan o demasiado rápidas, con lo cual no se respetan las ligaduras de expresión cada dos corcheas (presentes en la enunciación del tema principal c. 1 ff) y se destruye el patetismo de la idea principal, o demasiado lentas, lo que lleva a una intención muy distinta de lo querido por el compositor. Habrá que entender que a) el compás real no es el 2/2 escrito por Mozart, sino 4/4 y que b) la indicación Allegro, en tiempos del clasicismo vienés, no era necesariamente sinónimo de veloz, sino más bien una referencia de carácter, como animado, agitado, y que la ejecución en esa época era mucho más oscilante en cuanto al tempo de lo que ha venido a imponerse a comienzos del siglo XX, con su rígida unidad metronómica. 2) ¿Deben ponerse de relieve las figuras retóricas, cuando ellas hacen su aparición en el curso de la ejecución? La respuesta es más bien sí, lo que ateniéndose a la escritura mozartiana resulta que, a veces, es imposible, porque, por ejemplo, la sonoridad de las cuerdas se impone sobre las maderas, a pesar de que estas llevan la idea principal (un caso: compases 16 a 20). La respuesta es que las maderas, en la época en que se estrenó esta sinfonía, respondían a una sonoridad más gruesa y áspera que la de los instrumentos actuales, por lo cual la solución es que el director de orquesta suavice la intensidad de las cuerdas, para permitir que las maderas sobresalgan suficientemente.

Aportes a la interpretación pianística de *Payada* de Ángel Lasala a la luz de la retórica del nacionalismo musical argentino

Ana María Portillo
Departamento de Música
Facultad de Filosofía, Humanidades y Arte
Universidad Nacional de San Juan
portilloanama@gmail.com

Ángel Eugenio Lasala (1914-2000) desarrolló una profusa actividad artística, incluyendo la composición, la interpretación pianística, la docencia y cargos de gestión en distintas instituciones. Contó con una nutrida producción que abarcó distintos géneros. Dentro de las obras para piano solo, tiene diez obras en las que predomina la tendencia nacionalista manifestada por la utilización de títulos evocativos, por homenajes a compositores icónicos del nacionalismo musical argentino y diálogos con sus obras y por la utilización de *topoi* de la retórica musical nacionalista argentina.

Este trabajo es parte de una investigación mayor sobre la retórica del nacionalismo musical argentino en *Impresiones de mi tierra* de Ángel Lasala, dentro del marco de la Tesis de la Maestría en Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX.

El primer objetivo del presente trabajo es identificar los *topoi* de la retórica del nacionalismo musical argentino en "Payada", segundo número del cuaderno 2 de *Impresiones de mi tierra* (1939-1942) –primera obra nacionalista lasaliana–, determinando cómo se articulan allí las redes tópicas. El segundo objetivo es transferir este análisis retórico a mi interpretación pianística –fraseo, dinámica, pedalización e interpretación global del sentido de la obra–, plasmado en diferentes aportes, relacionando de manera significativa la investigación musicológica y la interpretación pianística.

Con respecto al estado de la cuestión, la mayor parte de la bibliografía existente sobre Ángel Lasala brinda brevemente datos biográficos: mención de estudios realizados, cargos de gestión, ubicación de su obra casi exclusivamente dentro de la estética nacionalista, catálogo de composiciones y escuetas características de una ínfima cantidad de ellas. Solamente en *Ángel Lasala, su obra* (2009), Jorge Fontenla ofrece un análisis musical y estilístico de la obra integral del compositor.

Referido a los conceptos de nacionalismo musical considero a Carl Dalhaus (1980); a Gérard Béhague (1983) sobre la música latinoamericana y, especialmente, Malena Kuss (1998), Melanie Plesch (1992; 2008) y Silvina Mansilla (2011) sobre la música argentina en particular.

Sobre la teoría tópica aplicada al nacionalismo musical argentino son fundamentales los trabajos realizados por Melanie Plesch (1996; 2002; 2008; 2015). Sobre el folclore argentino tomamos los aportes de Carlos Vega (1944; 1948; 1952; 1953; 1986) e Isabel Aretz (1952). En mi

aproximación al tema de la aplicación del análisis retórico a la interpretación pianística he considerado a Casella (1942), Chiantore (2011), Curbelo González (2014), entre otros.

Para el análisis musical en sus aspectos sintácticos y formales, me baso en los textos de María del Carmen Aguilar (1988; 1999). Los aspectos semánticos de la obra fueron estudiados con el apoyo de la teoría tópica. La metodología incluye la ejecución de la obra seleccionada y la identificación de motivos rítmicos-melódicos, organizaciones de alturas, texturas, estructuras formales, recursos alusivos a instrumentos propios de géneros folclóricos y también la consideración de referencias literarias y palabras del compositor sobre la obra. Estas observaciones las confronto continuamente con el estudio y audición de géneros folclóricos y obras de compositores argentinos que aluden a aquellos. Este estudio ilumina asimismo mi ejecución pianística de "Payada".

Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino

Héctor Giménez
Departamento de Artes Musicales
Universidad Nacional de las Artes
hjgmnz@gmail.com

Carlos Guastavino (1912–2000), representante destacado de la música argentina, compuso obras para canto y piano que responden a un 'estilo del Litoral'. Es sabido que en sus canciones utilizó aires de huella, zamba, cueca y también, que empleó el subtítulo 'canción del Litoral' para un grupo de piezas invisibilizado dentro su repertorio. En efecto, salvo La siempre viva –que es la más interpretada de este grupo de obras– varias de esas canciones han sido dadas a conocer en forma póstuma.

Si bien la indicación del compositor en relación a la pertenencia regional de las obras no deja entrever a qué ritmo folclórico en particular se estaría refiriendo, se deduce que estaría haciendo sugerencia al ritmo del chamamé. La forma de expresarlo, sin embargo, resultaría disfrazada o encubierta, a través del mencionado subtítulo 'canción del Litoral'.

Aunque la entrada léxica del Diccionario de la música española e hispanoamericana advierte sobre las visiones tradicionales que construyeron una imagen monística de la música de Guastavino, el estado de situación en relación al estudio del repertorio mencionado se encuentra sin la aproximación científica que amerita. Si bien existen algunos consensos, resulta necesario, entre otras tareas musicológicas, contar con ediciones críticas de las partituras que validen o no las hipótesis que se manejan en forma informal en el plano de la interpretación musical.

En este trabajo realizo una exposición panorámica de las canciones que se subtitulan 'canción del Litoral' y la contrasto con expresiones de músicos como Edgar Romero Maciel (1921-2002) y Albérico Mansilla (1925-2016), publicadas en la década de 1960 en la revista Folklore. Esas

entrevistas, contemporáneas de la producción de Guastavino, refieren con claridad al chamamé y a la llamada 'litoraleña'. A través de un análisis detallado de las menciones extraídas, se intenta establecer una vinculación entre la llamada 'litoraleña' y la 'canción del Litoral' compuesta por Carlos Guastavino y en consecuencia, establecer su conexión con el chamamé.

Algunos aspectos de la teoría tópica, planteada por Leonard Ratner y sus seguidores y desarrollada por Melanie Plesch para el nacionalismo musical argentino en diversos artículos y capítulos de libros, me auxilian como base teórico-metodológica. Asimismo, en busca de una interpretación informada, se intenta realizar una aproximación a la edición crítica, para lo cual se cuenta con las pautas más frecuentes en la musicología actual, en especial las que proceden del musicólogo James Grier, en su libro La edición crítica de música, de 2008.

Indago en especial la versión del Trío Guayacán de la canción Noches de Santa Fe, para poner en evidencia la relación triádica que se estableció entre el compositor, la obra y los intérpretes. De esta manera, se concluye que el compositor Carlos Guastavino no solo se constituyó como un creador prolífico en el mundo de la música argentina de tradición escrita, sino también en relación al mundo del folclore del Litoral. En consecuencia, su producción –lejos de la simplificación propuesta en la visión de la musicología tradicional– destaca, por el contrario, por una pluralidad de representaciones de la nación argentina.

Mesa 5

Moderador: Guillermo Dellmans

La colección del Museo del Teatro y de la Música "Cristóbal de Aguilar". Un legado de memoria musical de Córdoba

Cecilia Beatriz Argüello
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
cearguello1@gmail.com

El presente trabajo es un avance de investigación de lo realizado hasta el momento en el en el Archivo y en el Museo del Teatro y de la Música "Cristóbal de Aguilar" pertenecientes al Teatro San Martín de la ciudad de Córdoba. Esta tarea forma parte del subproyecto *Córdoba en la transición a la modernidad* perteneciente al proyecto *Espacios musicales del pasado iberoamericano,* dirigido por la profesora Marisa Restiffo en el marco de los proyectos del Grupo de Musicología Histórica Córdoba desde 2012.

En un trabajo inicial, presentado en colaboración con el profesor Lucas Rojos en las Jornadas de Investigación en Artes del CIFFyH, hice un informe sobre el contenido de las listas de

donaciones que confeccionó el fundador del museo Víctor Manuel Infante. En ellas pude dimensionar la magnitud del legado que contiene el museo y con el que hasta el momento no he podido tomar contacto en su totalidad.

En la misma presentación realicé una comparación entre un inventario de manuscritos iniciado por el Dr. Bernardo Illari en la década del ´80 y las partituras de ese tipo que hasta el momento había fotografiado.

Los estudios de caso realizados sobre ese material, consistentes en análisis de obras de algunos de los compositores más destacados, como Victor Kühn y Arturo Trigueros permiten, no sólo establecer características del estilo compositivo de cada uno, sino también avizorar qué lugar ocuparon estos músicos en el medio cultural de Córdoba.

En esta oportunidad presento un informe sobre el contenido de la base de datos elaborada a partir de aquellos materiales. En la misma he consignado, con la ayuda de Lucas Rojos, la información de aproximadamente 2000 fotografías de documentos pertenecientes al mencionado museo y al archivo.

La lista de manuscritos, si bien importante históricamente, es la parte más pequeña de las colecciones. La gran cantidad de música editada que compone los legados, la mayoría perteneciente a músicos e instrumentistas activos en la ciudad en aquellos años, podrían permitir establecer qué repertorios se interpretaban conjuntamente con las obras de los compositores locales. La escasa bibliografía disponible al respecto dice que esta práctica era habitual a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En este sentido es interesante resaltar la presencia de gran cantidad de música de salón, principalmente danzas, entre las que se destacan por su número, las mazurkas y los valses para piano. La comparación entre ejemplos canónicos de cada género (encontrados en el museo) y las obras de autores locales puede constituir otra línea de investigación por ejemplo mazurkas de Chopin con las de Amavet y Berutti entre otros.

Otro repertorio digno de ser considerado, por la cantidad de ejemplares que se encuentran en las donaciones, está constituido por las fantasías para instrumento solista con acompañamiento de piano, muchas de ellas basadas en arias de óperas famosas.

Por otra parte hemos encontrado manuscritos que constituirían materiales elaborados con fines didácticos que merecen su estudio específico para la función que creemos pudieron cumplir. Para esto será necesario realizar indagaciones biográficas de los compositores con el fin de establecer los ámbitos de su utilización.

Como vemos, existen al menos cuatro líneas de investigación que pueden ser abordadas para poder trazar un panorama de la actividad musical de la Ciudad de Córdoba en el giro del siglo las cuales pueden constituirse en un futuro proyecto de tesis doctoral.

El juicio oculto. El lugar de los intérpretes en la historia de la música

Cecilia Trebuq
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
ceciliatrebuq@hotmail.com
Leticia Zucherino
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
zuclet@hotmail.com

A simple vista, las actividades de la historiografía musical y la interpretación de música parecieran no tener relación en los relatos histórico-musicales. El hecho de que para la historiografía tradicional romántico-positivista el rol del sujeto de la historia sea exclusivamente reservado al compositor, implica otorgarle al intérprete el rol, secundario y periférico, de mediador entre el compositor y el oyente. En concordancia, el excesivo foco sobre la obra musical ponderando sus características de individual y autónoma, segrega de estos relatos el aporte al sentido y al significado tanto de los intérpretes como de los oyentes. De esta forma, la obra es una comunicación en sentido único que se mueve del compositor al oyente.

En este ideal el intérprete reduce su tarea a descubrir las verdaderas intenciones del compositor plasmadas en la partitura o buscar la autenticidad de la interpretación siendo fiel a las condiciones originales de su ejecución. El objeto de estudio seleccionado por esta perspectiva es la obra musical cerrada y fijada en partitura por el compositor en el momento de su creación.

Podemos ver entonce cómo las reflexiones que se desprenden a partir de las concepciones, nociones y métodos de los diferentes modelos historiográfico musicales imperantes en la actualidad han tenido fuertes implicancias en las diferentes modalidades de interpretación musical aceptadas y legitimadas incluso por los propios instrumentistas. El estilo, en tanto herramienta y categoría operacional de la historiografía tradicional, ha funcionado, y aún funciona, como etiqueta o categoría de la interpretación (Taruskin, 1996) . Siguiendo esta línea podríamos sostener al mismo tiempo que la consideración de los ejecutantes musicales como objetos de estudio historiográfico

podría impactar en la construcción de los relatos históricos más amplios, volvería a la historia más accesible y la dotaría de nuevas significaciones.

Durante las últimas décadas, desde la historiografía social de la música se han realizado aportes que cuestionan los supuestos, las concepciones y los métodos de aquel paradigma historiográfico, argumentando que desde esa perspectiva han quedado fuera de la historia las músicas que practican las mayorías.

Es así, que partiendo de la afirmación de que la música no es un objeto aislado sino una actividad social relativamente autónoma, se han ensayado diversas alternativas que permitirían incorporar objetos y sujetos relegados para la historiografía musical, considerándose imprescindible para ello lograr trascender las concepciones idealistas sobre la obra y la voluntad compositiva, y su correlato exclusivo en partitura. En este sentido, el rol del intérprete y la ejecución musical ha cobrado relevancia y ha generado nuevos interrogantes.

Al interpretar toda música del pasado "la arrancamos del pasado, desconectandola de su propio mundo y nos apropiamos de ella al interpretarla para nosotros" (Treitler, 2002). Tal afirmación obliga, tanto al intérprete como al historiador, a preguntarse sobre el encuentro con la música de tiempos pasados en cuanto a su "preteridad" y su "presentidad". Este interrogante nos permitirá adentrarnos en una problemática poco abordada y difundida acerca de los supuestos que subyacen y se filtran en las decisiones interpretativas musicales.

Grupo de Musicología Histórica Córdoba, informe de investigación (2010-2017)

Marisa Restiffo
Departamento de Música
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
marisarestiffo@gmail.com

A través de esta comunicación pretendo dar a conocer los avances de las investigaciones que se vienen realizando en el seno del Grupo de Musicología Histórica Córdoba (en adelante GMH), bajo la dirección general de Leonardo Waisman y la coordinación de Marisa Restiffo. Este equipo de trabajo, nacido a partir de diferentes proyectos acreditados, financiados y evaluados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC, CONICET y FonCyT, se encuentra relevando una considerable cantidad de músicas de diversas épocas y procedencias. El GMH está integrado por docentes investigadores, estudiantes avanzados y egresados de la UNC, la mayoría de los cuales se encuentra ya realizando estudios de posgrado. En la actualidad comprende dos grandes subproyectos: 1) prácticas musicales en Córdoba durante el largo siglo XIX y la transición a la

modernidad y 2) músicas virreinales, que comprende el estudio de las prácticas musicales en el espacio colonial americano, especialmente en los virreinatos del Perú y del Río de la Plata.

La comunicación incluye:

a) La descripción de los objetivos generales de ambos subproyectos:
   1. Comprender las prácticas musicales en Córdoba durante el período 1810-1932, tanto en la música sacra como en la naciente vida musical profana de la élite, y enriquecer el patrimonio musical del largo siglo XIX disponible para estudio y ejecución.
   2. Completar y consolidar diversas áreas del conocimiento sobre la actividad musical en los virreinatos del Perú y Río de la Plata.
b) Los principales marcos teóricos que inspiran nuestro trabajo: la propuesta teórica de la musicología urbana y el paisaje sonoro; la música entendida como práctica social desde la perspectiva de la sociología de la cultura; enfoques historiográficos del postestructuralismo, de la microhistoria, de los estudios subalternos y poscoloniales y de la historia cultural.
c) Las diversas hipótesis formuladas hasta el momento para cada uno de los subproyectos.
d) Los hallazgos musicales encontrados en los principales repositorios de la ciudad de Córdoba, entre los que se cuentan dos obras sinfónico corales de Juan Pedro Esnaola, una de ellas unicum, no incluida hasta ahora en el catálogo del compositor; una decena de piezas de Inocente Cárcano, de quien hasta el momento no se conocían obras compuestas; un Magnificat de Carlos Baguer, también unicum hasta donde se ha podido determinar.
e) Los logros y grado de avance de las tareas proyectadas, entre los que podemos contar una propuesta de periodización para el estudio del siglo XIX musical en Córdoba.
f) Los problemas metodológicos que se nos plantearon, algunas propuestas para enfrentarlos y los desafíos que nos quedan por delante.

Estudio sobre nación y música en el Uruguay: avances y resultados parciales del Proyecto I+D"Música y concepciones de identidad en el Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985)"

Gustavo Goldman
Leonardo Manzino
Pablo Oliver
Adriana Santos Melgarejo
Johana Trujillo
Grupo de Investigación Campo Musicológico
Escuela Universitaria de Música
Universidad de la República

Durante el bienio 2017-2019 la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República, Uruguay (UDELAR), financia el Proyecto I+D *Música y concepciones de identidad en el Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985)*. La ejecución de este proyecto está a cargo de los musicólogos Gustavo Goldman y Leonardo Manzino que integran el grupo de investigación *Campo Musicológico*; un equipo de musicólogos (docentes, y egresados de la Universidad de la República, Uruguay) que promueve el trabajo intergeneracional con estudiantes de la Licenciatura en Música / Opción Musicología de la Escuela Universitaria de Música (EUM) para enriquecer su formación y colaborar con su inserción en el ámbito de la investigación musicológica y en la vida musical y académica del medio uruguayo. El proyecto aborda el estudio sobre *nación y música* en el Uruguay atendiendo a las intersecciones entre el campo musical y el campo político en dos períodos de gobiernos autoritarios que duraron una década cada uno y que están separados cronológicamente por un siglo. En ese corte cronológico coexistieron diferentes concepciones de identidad nacional surgidas en diversos contextos políticos: liberales, proteccionistas, democráticos o autoritarios. Este foco comparativo de estudio arroja luz sobre las diferencias entre aspectos estilístico-musicales, de producción musical, de mecenazgo y de la recepción que el público tuvo de la música uruguaya en las dos etapas seleccionadas. Cada uno de estos períodos autoritarios se inscribió en momentos socioculturales diferentes del desarrollo del Uruguay; tanto por la concepción filosófica paradigmática del positivismo (que pujaba por instalarse durante el primero y que estaba cuestionada hacia el segundo período) como para los modelos de gestión cultural imperantes. La producción musical uruguaya en el siglo XIX era gestionada casi exclusivamente por el sector privado; mientras que para el segundo período escogido en el proyecto —el siglo XX— el actor principal fue el sector público.

Esta comunicación expone los avances parciales individuales de algunos participantes del equipo logrados en los primeros quince meses de ejecución del proyecto entre abril de 2017 y julio de 2018. Del corte cronológico que propuso focalizar el estudio, surgieron actividades de investigación que nuclearon el trabajo en torno a dos ejes: el siglo XIX y el siglo XX. En ellos se identificaron hitos musicales de interés que se entiende aportan al estudio sobre nación y música en el Uruguay porque ilustran elementos que apuntaron a definir versiones de una identidad nacional.

Mesa 6

Moderadora: María Paula Cannova

Las prácticas de los fundadores del Nuevo Cancionero: música y política en la producción discográfica

23 de agosto de 2018

María Inés García
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo
inesma.garcia@gmail.com

María Emilia Greco
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo
Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
emilitagreco@gmail.com

En trabajos anteriores hemos analizado las prácticas y los discursos de los fundadores del Nuevo Cancionero, considerando que los mismos permiten observar un posicionamiento de los sujetos involucrados dentro del campo del folklore argentino del momento, pero también dentro de una situación social y política determinada (García, Bravo y Greco 2014, García 2016, García y Greco 2017). Es decir, a través de sus prácticas y discursos, los actores sociales se involucraron como individuos y como miembros de un grupo social, tomando posición política e ideológica en un contexto marcado por profundas transformaciones sociales y políticas. En este sentido, la relación entre música y política no se planteó en vinculación directa con la política institucionalizada en entidades como, por ejemplo, los partidos políticos o dependencias del Estado; por el contrario, entendíamos lo *performativo* de estas prácticas y sus discursos como estrategias de posicionamiento político.

Una de las prácticas en la que nos centramos fue en la producción independiente de discos. Armando Tejada Gómez y Oscar Matus - en particular este último - fueron los productores de Juglaría, El Grillo y Producciones Matus, sellos que comparten una línea común en las búsquedas estéticas e ideológicas de sus producciones. Entre los discos que hemos podido recopilar, encontramos grabaciones de canciones, recitados de poesía, la combinación de ambas posibilidades y un disco de música instrumental. Muchos de ellos contienen creaciones de los integrantes del Nuevo Cancionero; en particular poesías de Tejada Gómez, música de Matus e interpretaciones de Matus y Mercedes Sosa.

La considerable producción obtenida en un relativo lapso de tiempo corto - aproximadamente entre 1964 y 1967 - nos llevó a preguntarnos sobre los modos y medios de producción y el posible apoyo de alguna organización o institución. Por lo planteado, surgió la necesidad de tener en cuenta la articulación de estos actores sociales con determinadas instituciones, que pueden haber cumplido un rol destacado o haber sido un apoyo para la definición de estas prácticas. Puntualmente, nos interesa la relación de los fundadores del Nuevo Cancionero con el Partido Comunista y con colectividades cercanas a éste.

En otras palabras, en esta ponencia nos proponemos presentar la producción discográfica de Tejada y Matus, como también ahondar en el rol que cumplieron algunas instituciones políticas en la configuración de las prácticas y discursos de los fundadores del Nuevo Cancionero. Para ello nos apoyamos en entrevistas realizadas a militantes cercanos a los artistas, así como también en la revisión de fuentes secundarias entre las que se destacan publicaciones recientes sobre la temática.

El tango modernista de Piazzolla en la década de 1950

Omar García Brunelli
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
omar.garcia.brunelli@gmail.com

En la década del cincuenta Piazzolla compuso quince obras académicas, la mayoría para orquesta. Concentrada entre 1950 y 1953, esa producción da cuenta de la adscripción del compositor al neoclasicismo, al que lo condujo la mano de Alberto Ginastera, su maestro. En trabajos previos he mostrado cómo Piazzolla incorporó paulatinamente el lenguaje del tango dentro de la trama de sus composiciones académicas. Podemos considerar la obra de Piazzolla como una expresión más del modernismo en música, ya sea por las herramientas neoclásicas empleadas, como por la voluntad estética desplegada en las mismas. Considero, en tal sentido, la caracterización de modernismo como una tradición multifacética pero definida y continua en la composición del Siglo XX, consecuencia de la convicción fundamental entre las sucesivas generaciones de compositores desde 1900, de que los medios de expresión musical debían adecuarse al carácter único y radical de la época. Durante el período de entreguerras, el neoclasicismo fue un aliado del modernismo en su común rechazo a toda forma de romanticismo, posición que se fortaleció luego de 1945, especialmente en Rusia y Francia. La tendencia a no considerar igualmente la validez de las producciones modernistas fuera de Europa y Estados Unidos ha decaído actualmente, dando lugar a la comprensión de una modernidad en general y una modernidad alternativa dentro de la que se considera las modernidades latinoamericanas en las que se entrecruzan la cultura popular autóctona con la alta cultura.

El fuerte compromiso de Piazzolla con el modernismo alternativo que se dio en Argentina, se manifestó también en el campo de la música popular. Mientras se concentraba en su producción académica siguió operando de manera muy selectiva como compositor de tangos populares. Un repertorio amplio da cuenta de esta actividad entre 1950 y 1957, con la particularidad de que en 1955 Piazzolla da un vuelco y abandona la composición académica para dedicarse por completo a la popular. El conjunto de tangos populares grabados entre 1950 y 1957 constituyen el corpus que indago en este trabajo, que incluye 84 piezas. De ellas sólo me ocuparé aquí de las 24 composiciones

firmadas por Piazzolla, en las que encuentro, en distinto grado, la presencia de por lo menos una propensión estética modernista, seguramente permeada desde su actividad de compositor académico, así como la influencia del jazz que decantó en el compositor por esos años. Por eso planteo la denominación de *tangos modernistas* para este conjunto de composiciones, cuyos rasgos describiré, en los que se observa el uso concreto de técnicas como el empleo de escalas octatónicas, sonoridades disonantes, y una actitud estética que los distancia del género popular (aún sin abandonarlo), densa orquestación y algunos rasgos melódicos que, según mi propuesta, prefiguran la conformación del Nuevo Tango en la década de 1960. Con este enfoque espero echar luz sobre el proceso de gestación del Nuevo Tango como un aporte a la comprensión global del género.

Gabriel de Pedro Quinteto, decisiones en la búsqueda de una sonoridad

Mauricio Andrés Pitich
Universidad Nacional del Litoral
mauripitich@gmail.com

El pianista, compositor y docente Gabriel de Pedro (Santa Fe, 1970) ocupa un lugar importante en la escena santafesina tanguera hace ya varios años. Observando su reciente actividad artística, de Pedro ha compartido escenario con destacados músicos como Néstor Marconi, Lautaro Greco, Guillermo Fernández, Lidia Borda y Nicolás Ledesma, entre otros. En 2016, Gabriel de Pedro Quinteto participó en el festival "La Patria Tanguera" celebrado en el Centro Cultural Kirchner (Bs. As.). En 2017, de Pedro fue convocado para organizar el 1er Festival de Tango de la ciudad de Santa Fe. Actualmente, dirige su Quinteto (formado en 2009) y La 348 Gran Orquesta Típica (2015).

Con casi una década de trabajo ininterrumpido, Gabriel de Pedro Quinteto produjo entre julio de 2017 y febrero de 2018 su primer material discográfico *La mujer árbol*, y no es casual que después de tanto tiempo la agrupación decida producir su primer disco solista con composiciones propias y sin la co-producción con cantantes como sucedió en sus tres discos anteriormente.

Esta producción discográfica concibe a la música como proceso (Cook, 2001) y como performance (Cook, 2013) y no como un producto aislado social y culturalmente. Esta reciente perspectiva musicológica permite la relación directa entre teoría y práctica musical. La grabación en estudio es el registro de una actuación y un producto comercializable compuesto de múltiples tomas y procesamiento de sonido, en otras palabras, la grabación es una performance que nunca existió realmente "en vivo" y es el resultado de un proceso creativo de búsqueda sonora.

El objetivo de este trabajo es describir y analizar el proceso de producción y performance musical en torno a la grabación del disco *La mujer árbol* (EPSA Music, 2018) de la agrupación de tango santafesina Gabriel de Pedro Quinteto. El marco de investigación es la *cadena de decisiones*

(Pitich, 2018), proceso que abarca desde la composición, arreglo, proto-performance, pre-producción, grabación hasta la post- producción (edición digital y física del disco).

La metodología implementada es el análisis musical de las composiciones y los arreglos musicales (Moore, 2003), la observación participante de los ensayos grupales, el medio y las técnicas de grabación, edición, mezcla y masterización, y finalmente, el análisis de las grabaciones (Moore, 2012). Las fuentes utilizadas son partituras, fotos, entrevistas y grabaciones (audio/video).

Este trabajo pretende mostrar cómo en cada etapa de esta cadena de producción (composición, arreglo, grabación, edición, mezcla y masterización musical) se van creando y modificando resultados sonoros basados en la toma de decisiones y objetivos tanto personales como grupales. La búsqueda de una sonoridad musical (individual y grupal) es una construcción constante mediada por diferentes agentes, factores musicales y sociales.

24 de agosto de 2018

Mesa 7

Moderador: Julio Arce

El desquite: canción de Álvaro Henríquez para el largometraje homónimo de Andrés Wood

Pablo Maldonado Presas
pianola89@gmail.com

El presente trabajo es parte del proyecto de tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, el cual consiste en el estudio de la producción musical en tres largometrajes de Andrés Wood: *Historias de fútbol* (1997), *El desquite* (1999) y *Machuca* (2004), como medio de construcción sonora de la identidad chilena desde el período de post-dictadura. El objetivo general de la investigación y, por lo tanto, de esta ponencia en particular, es estudiar el repertorio musical incluido en los largometrajes de Wood con el propósito de definir su relevancia como generador y reforzador de significados en el campo de la identidad musical chilena.

Esta ponencia tiene como objeto de estudio la canción "El desquite", compuesta por Álvaro Henríquez para el largometraje homónimo de Wood. Este filme, estrenado en cines en 1999 y exhibida previamente como serie televisiva, está basado en la obra dramatúrgica de Roberto Parra, y su banda sonora fue compuesta por Henríquez en colaboración con otros compositores, interpretes y recopiladores del folclore chileno y latinoamericano. En este sentido, se parte de la hipótesis de que la canción principal de la producción televisiva y cinematográfica, junto a la banda sonora de la que es parte, asume la responsabilidad de integrar el patrimonio musical folclórico en un lenguaje musical específico que compatibiliza con las tendencias de la época en que se estrenó la cinta.

El presente estudio se sustenta metodológicamente de las consideraciones acerca del análisis musical de Yvan Nommick (2005) y de la intertextualidad en la música popular de Juan Pablo González (2016). Por otro lado, y para entender la relación entre música e identidad, se remite a los argumentos de Simon Frith (1996) y Sara Revilla (2011). Por último, se trabaja sobre el concepto de *leitmotiv*, y su aplicación y utilidad en el ámbito cinematográfico según Philip Tagg (2012).

El primer motivo para llevar a cabo esta investigación es la falta de estudios musicológicos sobre la música del cine en el contexto chileno, con la excepción del artículo de Fernando Purcell y Juan Pablo González (2014), que abarca su inclusión en el cine silente a principios del siglo XX. También existe la publicación en dos tomos de *Historia social de la música popular en Chile*, el primero escrito por Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), en el que se explica la transición del cine silente al sonoro entre las décadas de 1890 y 1950 en el país, y el segundo, al que se suma Óscar

Ohlsen (2009), que versa particularmente sobre el cine sonoro entre 1950 y 1970, con la aparición del Nuevo Cine Chileno a mediados de los sesenta.

Por consiguiente, con esta investigación se busca impulsar el estudio sobre el cine chileno contemporáneo, en particular del período de transición política hacia la democracia, además de estudiar el rol de la música en la producción cinematográfica. De esta manera, el proyecto aportaría con el estudio del fenómeno cinematográfico nacional desde un enfoque interdisciplinario y, más específicamente, musicológico.

Tópico y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943)

Rosa Chalkho
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de Buenos Aires
rosachalkho@gmail.com

Este estudio analiza la música de dos películas argentinas dirigidas por Carlos Hugo Christensen con música de George Andreani estrenadas ambas en 1943. *Safo, historia de una pasión* y *Dieciséis años* inician un cambio narrativo en el canon del cine clásico argentino en la década del '40 de la mano de Christensen, que comienza a introducir temas que la cinematografía vernácula no había tratado, como el erotismo, las pasiones turbulentas, las traiciones o el suicidio adolescente. Desde su primer film comercial *El inglés de los güesos,* Christensen y Andreani forman un tándem estrecho entre director y compositor, que queda evidenciado en los más de veinte títulos en los que trabajaron juntos.

Joseph Kumok (nombre real de Andreani) nace en Varsovia en 1901 y se forma musicalmente en Berlín, Viena y Praga. Antes de llegar a la Argentina (1937) ya había compuesto 38 bandas musicales en Checoslovaquia y Francia, ganando un premio por la música de *El Golem* (1935).

Partimos de la pregunta del por qué de esta relación artística entre Christensen y el compositor, es decir, ¿qué características del estilo y lenguaje compositivo de Andreani ensamblan y refuerzan esta nueva densidad dramática que propone el director? Si bien Andreani, compone la música para unas 75 películas en Argentina incluyendo comedias y películas costumbristas, es especialmente en estas narrativas del melodrama espeso y turbio en donde sus recursos compositivos y de orquestación alcanzan un importante despliegue.

El lenguaje empleado en *Safo* y *Dieciséis* es romántico y postromántico, caracterizado por un uso muy variado de la paleta orquestal. En coincidencia con la enunciación musical arquetípica para el drama cinematográfico de la época enmarcada en cine clásico o Movimiento de

Representación Institucional (Burch), la música cobra una unidad estructurada a lo largo de todo el film. Es así que el motivo presentado desde la introducción del film va enlazando la narración al tiempo en que cambia su carácter y sentido para reforzar empáticamente el clima de cada escena que en ocasiones funciona de modo leit motívico y en otras va transitando por distintos *tópicos musicales* que completan y anticipan la enunciación dramática.

Por esta razón, la ponencia toma como marco a la Teoría tópica, ya que la cuestión del sentido en el contexto del análisis fílmico se vuelve crucial. En particular tomamos como referentes a autores que asumen el estudio de los sentidos musicales desde una mirada culturalista e histórica (Monelle, Ratner, Allanbrook, Plesch) y a autores que aplicaron los tópicos al estudio de la música para cine (Lerner, Cecchi).

Metodológicamente, se abordó el estudio de las películas combinando herramientas del análisis fílmico con instrumentos del análisis musical enfocado desde los tópicos, y considerando el contexto socio-histórico (Karush).

Una de las conclusiones a la que arribamos es que las películas presentan un tipo de enunciación internacionalista o clásica construida por el argumento y por la música, y esto representa una novedad para la época en la que comienzan a aparecer alternativas a la comedia costumbrista o musical de fuerte color local.

La música de Manal para el cine y el teatro

Lautaro Díaz Geromet
Instituto Superior de Música
Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral
lautarissimo@yahoo.com.ar

Los primeros pasos de uno de los grupos fundacionales del rock en Buenos Aires estuvieron ligados a la producción de música incidental para el teatro y el cine. Antes de que el trío grabara sus primeros discos, participó de los ensayos de la obra de teatro *Viet Rock* (1968) improvisando música en vivo para algunas de las escenas. Si bien el grupo abandonó el proyecto antes del estreno de la obra, la propuesta estética de los músicos quedó grabada en el recuerdo de los actores.

Poco tiempo después, el director de cine Ricardo Becher convocó a Manal para componer parte de la banda sonora de su película *Tiro de Gracia* (1969), siendo ésta la primera vez que se incluyó al rock como música incidental en la banda sonora de un *film* en Argentina.

Ambos encargos se caracterizan por presentar una propuesta estética basada en la improvisación y la experimentación musical.

Hasta el momento no se han podido relevar estudios críticos que aborden la producción musical de Manal para el cine y el teatro. Tampoco se han podido encontrar estudios sistemáticos sobre *Tiro de Gracia* o sobre *Viet Rock*. Si bien existen trabajos que abordan técnicas de la vanguardia musical y su relación con la música popular argentina y latinoamericana (Aharonián, 1999; Corrado, 1999, 2000; González, 2005, 2006, 2012; Rodríguez Kees, 1990, 2002, 2006; Juarez, 2012), éstos no se vinculan directamente con las estrategias compositivas utilizadas por Manal para estas obras.

A partir del análisis musical, la historificación de los procesos y el estudio de las condiciones técnicas en que fueron producidos, se pretende contextualizar el surgimiento de estas propuestas en relación con su tiempo histórico, sus condiciones de producción y su grado de mediación tecnológica. Mediante la recopilación de testimonios orales, registros periodísticos y otras fuentes, se intentará reconstruir la cronología de los hechos y "la red de las relaciones de competencia y complementariedad, de complicidad, dentro de la competencia, que vincula a todos los agentes interesados" (Bourdieu; 1990).

Con este trabajo se intenta realizar un aporte al estudio de la experimentación musical en los fonogramas grabados por los grupos fundacionales del rock entre 1968 y 1975 (Grinberg, 1977-1985-1992-2008; Valeria Manzano - Mauro Pasqualini, 2000; Claudio F. Díaz, 2005).

Mesa 8

Moderadora: Marisa Restiffo

Acroama Missale: Las misas Giovanni Battista Bassani en el Viejo Continente y la América Colonial

Lucas Javier Rojos
Becario Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
lucasrojos24@gmail.com

En el año 1709 Johann Christoph Wagner publica una colección de seis misas de Giovanni Battista Bassani en Augsburgo titulada "*Acroama Missale*". Esta colección de misas junto a otras de su producción, Op. 18, 20 y 32, alcanzan una amplia difusión tanto en Europa como en los territorios americanos pertenecientes a la corona española. Hacia principios de s. XVIII se inicia un proceso de propagación de repertorios italianizantes, portadores de un "estilo moderno" de composición musical, del cual las catedrales y las misiones de la América Colonial también se nutrieron. Bassani desempeñó un papel importante en esta tendencia junto a compositores como Corelli, Locatelli, Sazoni, Bencini y Aurisicchio entre otros. Encontramos sus misas en repositorios y archivos de Suiza,

Alemania, Polonia, Hungría, Austria, Suecia, Italia, Francia e Inglaterra. En América Latina las localizamos en Durango, Valladolid, Puebla, Ciudad de México, Guatemala, Moxos y Chiquitos.

Las seis misas del *Acroama* fueron copiadas e interpretadas por J. S. Bach en la década de 1740. Evidencias de su interpretación son el agregado del texto de la entonación "*Credo in unum deum*" al principio de cada Credo y la composición, para el Credo de la misa V, de una entonación polifónica completamente nueva. A su vez Johann David Heinichen toma contacto con el Op. 32 de Bassani y copia su *Prima messa*, que se corresponde con la Misa I del *Acroama Missale* realizando diversos arreglos sobre la misma. En Latinoamérica, además de la copia y re-copia de su música a lo largo del s. XVIII encontramos la mención de su nombre en el índice de un tratado de Ricardo de la Main (1747) titulado "Exposición de la música eclesiástica y alivio de sochantres" como parte de una lista de "los mejores autores modernos".

Este trabajo aborda el estudio de las prácticas interpretativas de las misas del *Acroama Misale* y su difusión, por medio de la realización de ediciones críticas y estudios de filiación estemática. Como parte de mi tesis doctoral "Las misas del Archivo musical de Chiquitos" he editado las seis misas del *Acroama Misale*, y sus correspondencias en Chiquitos, Guatemala, Durango, México, París, Bolonia, Dresde y Berlín.

A pesar de la inmensa difusión de su producción y de su importancia estética e histórica, la música de Giovanni Battista Bassani ha sido poco estudiada. Con el análisis de sus misas se nos presenta la rara oportunidad de identificar, en base a una misma colección de obras, diversas prácticas interpretativas pertenecientes, a su vez, a diversos contextos: cortesanos, catedralicios, conventuales, misionales, europeos e iberoamericanos.

Circulación musical y redes urbanas en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII

Clarisa Eugenia Pedrotti
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
clarisapedrotti@gmail.com

Desde principios del siglo XVIII puede documentarse en las colonias americanas la introducción de una corriente italianizante en la música religiosa que reconoce entre una de sus principales causas la llegada a Lima en 1716 del músico italiano Roque Ceruti como parte del cortejo del Príncipe de Santo Buono, Virrey del Perú. Esta nueva estética musical se relaciona con rasgos de una mentalidad religiosa imbuida del espíritu ilustrado que se estaba intentando imponer en las colonias americanas. En principio se evidencia una creciente preferencia por conjuntos de músicos

conformados por instrumentistas de cuerdas frotadas acompañados de órgano o clave. El uso particular de estos instrumentos se emparenta con cierta sobriedad en el aspecto musical que da la idea de una paulatina búsqueda de ennoblecimiento de la instrumentación para acercarla al estilo presente en otros sitios del mundo por esa misma época.

A través de los intercambios mercantiles, de la circulación de miembros del clero y oficiales reales, de las relaciones de parentesco, se fueron diseminando los rasgos culturales, artísticos, estéticos entre las distintas ciudades americanas. Éstas mantuvieron estrechas relaciones entre sí estableciendo redes que les permitieran subsistir a las vicisitudes de la vida allende los mares y sostener un estilo de vida que emulara al de la metrópoli.

En este trabajo me propongo trazar un panorama general de la presencia de ciertos elementos que permitan dar cuenta de la introducción y difusión de esta tendencia de carácter italianizante en las prácticas musicales llevadas a cabo en las urbes del sur de América tomando como punto de referencia a la periférica Córdoba del Tucumán en relación con Lima, capital del Virreinato, que hacia finales del siglo XVIII va cediendo el espacio a Buenos Aires en la nueva reestructuración impuesta por la monarquía.

Ante la falta de documentación musical escrita, música anotada, como es el caso de Córdoba, apelaré, entre otras, a las ideas en torno al paradigma indiciario propuesto por Carlo Ginzburg para tratar de rastrear a través de fragmentos de datos, señales discontinuas y detalles secundarios los elementos que permitan dar cuenta de la introducción de este gusto italiano en la música religiosa en las urbes del sur de América. Tomaré datos extraídos de los registros de aduana en cuanto al ingreso de instrumentos, listados de compra de partituras (papeles de música) y otros enseres que remitan a la presencia de una nueva tendencia estético-musical; tendré en cuenta la participación de los músicos en los espacios festivos tanto civiles como religiosos a través de los pagos realizados por sus servicios, así como algunas normativas y regulaciones referidas a las celebraciones urbanas.

Se hace evidente que el trasplante de un tipo de mentalidad viabilizada en determinados gustos estéticos está sostenido en la voluntad de imposición ideológica como parte de otras medidas de control y sujeción ejercidas por la corona española en sus posesiones americanas.

Sumaya, tradicionalista disonante

Lucas Reccitelli
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas

lreccitelli@gmail.com

El llamado "stile antico" –o "estilo estricto", en dominios españoles– de los siglos XVII y XVIII ha sido caracterizado tradicionalmente como una tendencia conservadora. Un caso paradigmático de esta visión aparece en *Der Palestrinastil und seine Bedeutung* de Karl Gustav Fellerer (1972). No obstante, algunos trabajos recientes –como *Una modernidad subalterna* de Leonardo Waisman, (2013) o *Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)* de Pablo Rodríguez Fernández, 2016–, sugieren revisar ese planteo. Urge escrutar el repertorio y comenzar a examinar la manera en que los compositores de estilo estricto abordaban la tensión entre lo extemporáneo-antiguo y lo contemporáneo- moderno. ¿Puede haber sucedido que, dentro de este marco de estrictas regulaciones, los compositores se abrieran a la posibilidad de componer un tipo de polifonía un tanto distanciado del modelo renacentista y más coherente con su presente "barroco"? En esta ponencia se explorarán respuestas posibles a esta pregunta a partir del análisis de un caso particular, el del motete *Adjuva nos, Deus* del compositor mexicano Manuel de Sumaya (1678-1755), contrastándolo con las regulaciones que para la composición establece el tratado *Escuela Música* (1723; 1724) del organista sevillano Pablo Nasarre (ca. 1654 – ca. 1730), obra central en la teoría de la música de terrenos hispánicos durante el periodo en que Sumaya se halló activo. En este recorrido teórico y analítico, se hará especial énfasis en el tratamiento de la disonancia. En primer término, se examinarán las categorías básicas por medio de las cuales Nassarre aborda el tratamiento de estas especies (intervalos) disonantes. *Ligadura, glosa, especies que padecen o hacen padecer, suposición,* son algunos de estos conceptos centrales. En una segunda instancia, se profundizará en el tratamiento de la *ligadura*, manera de introducir la disonancia que el organista desglosa minuciosamente en su *Escuela.* Ambos tramos del recorrido se acompañarán de una constatación constante de las regulaciones del teórico en fragmentos extraídos del motete de Sumaya, con el objeto de comprender la relación del compositor con las normas de su tiempo, en función de la tensión ortodoxo-heterodoxo. En un tercer momento, se analizarán tres aspectos o hitos distintivos en el devenir sonoro del motete, a saber: sonoridades disminuidas, falsas relaciones y plan cadencial/clausular. Con las reflexiones que devengan de esta tercera instancia, en balance con las de las dos primeras, se realizará una aproximación al posicionamiento estético del compositor mexicano en torno a la tensión antiguo- moderno. ¿Sumaya es conservador? ¿Sumaya es revolucionario? ¿O quizá "se la juega" entre ambas posturas?

Mesa 9

Moderador: Diego Madoery

Sonido y estilo beat: itinerarios de la música juvenil argentina durante los años sesenta

Julián Delgado
Instituto de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de San Martín
Becario de la Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
juliandelgadojulian@gmail.com

A mediados de 1964, el Canal 13 de televisión sorprendió a más de un televidente con un resonante anuncio: Los Beatles, el conjunto británico de moda que acababa de conquistar el mercado estadounidense, visitaría la Argentina dentro de unas pocas semanas. La exclusiva presentación, que finalmente se realizó en el Canal 9, ocurrió el 8 de julio de 1964 en elprograma "El festival de la risa". Pero el grupo que apareció en pantalla no era Los Beatles sino los American Beetles, un conjunto estadounidense que imitaba descaradamente a losfab four1. La desilusión de la audiencia, en cualquier caso, no fue mucho más que una anécdota. Es que, aun cuando la presencia en persona no se hubiese concretado, aquel evento televisivo había indicado efectivamente un hecho decisivo: los Beatles habían llegado a la Argentina.

Con una mirada atenta a la evolución artística del cuarteto británico, y especialmente luego del éxito masivo alcanzado por el grupo uruguayo Los Shakers en 1965, el fenómeno beat se adueñó de la escena de la música joven argentina, reemplazando a los ídolos nuevaoleros de comienzos de la década. El proyecto y el itinerario de las bandas hoy consideradas pioneras del rock local (Los Gatos, Almendra, Manal, Vox Dei) no pueden ser pensados por fuera de este fenómeno.

Ahora bien, ¿cuáles eran las características musicales y estilísticas del beat? ¿cómo se vinculaba ese fenómeno con la pujante industria discográfica local? Este trabajo se propone en primer lugar recopilar la trayectoria discográfica –efímera en algunos casos, más duradera en otros- del gran número de conjuntos que grabó durante aquellos años distintossimples y LP bajo la vasta etiqueta "beat". Esta tarea será el punto de partida para intentar, en segundo término, una descripción de las principales características musicales y estilísticas del beat local. Finalmente, se planteará una reflexión sobre las lógicas de distinción al interior de la escena musical beat argentina y sus transformaciones a finales de los años sesenta.

La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989)

Nelson Leandro Rodríguez Vega
Facultad de Artes Universidad de Chile

rodriguezveganelson@gmail.com

El hip hop es un movimiento sociocultural integrado por diferentes manifestaciones artísticas entre las cuales se encuentra el género musical del rap que nace a inicios de la década de 1970 en Estados Unidos (Chang 2005), pero que a Chile llega recién a partir de la segunda mitad de los años 1980 (Poch 2011). Esta primera etapa del rap chileno se caracterizó por la escasa difusión en los medios de comunicación masiva, aun cuando haya sido introducido por la televisión local (Meneses 2014).

Los diferentes testimonios que he recopilado mencionan que las radios nacionales no programaban rap durante la década de 1980. Por otro lado, existían escasas grabaciones de bandas locales ya que los raperos pioneros se encontraban en un periodo de aprendizaje de la musicalidad, ni tampoco se comercializaban discos de bandas extranjeras. La difusión de este género quedó subordinada al intercambio de casetes *mano a mano* de forma clandestina, una circunstancia común en aquellos años en Chile ya sea para con músicas que estaban proscritas por la dictadura militar (Jordán 2009), y con géneros nuevos importados desde el extranjero como también fue el caso del punk (Ananías y Canales 2017). Muchos de estos casetes que se intercambiaban fueron traídos por personas que conocieron el rap en países donde hasta la fecha había mayor desarrollo y difusión de este género.

El rol del casete en los inicios del rap en Chile no solo se relaciona con la difusión, sino también con la composición, específicamente con las bases musicales. El procedimiento convencional de creación en este género se realiza con discos de vinilo (Katz 2012), pero debido al limitado poder adquisitivo que poseían los raperos chilenos en aquella época, esto debió ser adaptado al casete por su mayor accesibilidad. Estas grabaciones eran realizadas de forma artesanal, regrabadas varias veces, y correspondían exclusivamente a *samples,* lo que contrasta con la actualidad. Para entender mejor tal contraste analizaré los procesos de creación de bases musicales en los años 1980 (casete) y en el presente (*software*). Así, podré describir y diferenciar de mejor forma la composición musical en aquella primera etapa.

Esta investigación es de carácter exploratoria, concebida principalmente con testimonios de algunos pioneros. Con la presente ponencia pretendo aportar al estudio del rap chileno en diferentes períodos, y revelando en particular el rol del casete en los albores de este género, es cardinal para caracterizar esta etapa desde el punto de vista social (difusión) y musical (composición). Además, tomando en cuenta que las escasas investigaciones que existen en Chile sobre hip hop y/o rap provienen principalmente desde las ciencias sociales, con énfasis en su dimensión contracultural y no en lo musical, una situación común en este tipo de estudios en

Latinoamérica (Dennis 2014), espero contribuir a revertir en parte con esta investigación dicha tendencia. Al mismo tiempo, pretendo situar al rap chileno dentro de los debates de música popular.

Metodologías analíticas de la Música en los Videojuegos: un estudio a partir de "The last of us"

Ignacio Quiroz
Universidad Nacional del Litoral
ignacioquiroz.vl@gmail.com

En 2011 se funda en Inglaterra el primer grupo inter-universitario de ludomusicología, cuyo principal objetivo es acercarse al estudio de la música de videojuegos. La masificación de las nuevas tecnologías y la aparición de las tiendas digitales impulsaron fuertermente al consumo. Este avance inesperado generó nuevas problemáticas a los desarrolladores que trabajan en el audio. La percepción de espacio y los sonidos metonímicos y/o metafóricos son pilares fundamentales en la escucha del jugador, y es trabajo del desarrollador buscar las relaciones que existan entre ellos y las impredescibles acciones que toma el usuario durante el juego. Los resultados sirven para reflejar una experiencia positiva y lograr cautivar al jugador.

La investigación en la que se enmarca este estudio propone generar una nueva herramienta, para aquellos que deseen desarrollar videojuegos y resolver la problemática de la relación jugador/audio. Se utiliza como marco teórico a Tim Summers y Peter Schultz, quienes desarrollaron el tema enfocándose en el entendimiento de lo que sucede dentro del juego y en las emociones del jugador. Karen Collins también aportó escritos sobre historia y análisis in-game, desarrollados a través de procesos tecnológicos. Produjo textos sobre los aspectos satelitales de los videojuegos y sus sinergias.

Se utiliza como metodología un proceso analítico propuesto por Tim Summers, cuyo objetivo es identificar materiales dentro de los videojuegos y determinar los momentos en que son utilizados. Para realizar la extracción es necesario fragmentar al videojuego y analizar cada una de sus capas. Las dos partes que conforman el sonido en los videojuegos son denominadas *in-game Source*y *Satellite Source*.

La sección *in-game* está conformada por datos que están incluidos dentro del videojuego. Para acceder a ellos, es necesario seleccionar el juego y la plataforma dónde ejecutarlo. En este caso se eligió "*The Last of Us*", la versión original para *PlayStation 3*. A continuación se graba la jugada, desde una capturadora, para su posterior revisión. La sección *Satellite Source* se conforma de materiales presentados por la compañía y/o autores del diseño sonoro del juego. Tanto partituras, transcripciones como entrevistas al compositor (Gustavo Santaolalla) brindan información

relacionada a las mecánicas del videojuego y sus sonidos. Finalmente se genera una síntesis de la producción en una macroestructura, la cual fundamentará los procesos utilizados previamente.

A partir de la primera sección del juego, titulada "*Summer*" se pudo determinar que la metáfora de la "naturaleza sobre el hombre" se materializa mediante la combinación del uso del ronroco y ciertos elementos electrónicos. Basado en *Satellite Sources*, se concluyó que la representación de la sociedad postapocalíptica tribal que busca sobrevivir fue lograda por medio del ensamble de percusión. De este modo, el orden que representan estos aspectos de "*Summer*" permiten al desarrollador clarificar los propósitos metafóricos de la música y separar las situaciones con las que se relaciona el jugador durante el *gameplay*. Estas conclusiones colaboran con el desarrollo de una herramienta que cumpla la función de clarificar la incidencia de la música y la manera en que el jugador la percibe.

Mesa 10

Moderador: Rubén Travierso

Repensando o ensino da forma musical da música popular Latino-Americana

Gabriel Henrique Bianco Navia

Gabriel Ferrão Moreira

Nesse trabalho, apresentaremos questões teóricas e pedagógicas envolvidas no ensino de formas de gêneros musicais latino-americanos num contexto multicultural e numa perspectiva de integração entre o ensino de música de concerto e música popular. Tais questões surgiram no decorrer de uma disciplina de graduação sobre análise formal da música popular latino-americana e tornaram-se o princípio condutor de nossa abordagem. Levando em consideração a dificuldade de se trabalhar com toda a diversidade de repertórios de música popular na América Latina, escolhemos gêneros representativos de regiões distintas que guardassem alguma semelhança do ponto de vista estrutural e histórico: o choro brasileiro, o pasillo equatoriano, e dois gêneros argentinos, a zamba e o tango. Tratando cada gênero como um estudo de caso, pretendemos demonstrar os diversos desafios que o professor pode encontrar ao lançar mão de ferramentas desenvolvidas para a análise de repertórios tradicionais para examinar gêneros populares.

Discutiremos como alguns conceitos teóricos, apesar de preservarem suas funções fundamentais, devem ser adaptados às idiossincrasias de cada gênero. O conceito de cadência, por exemplo, é suficientemente claro no repertório Clássico e também existe em muitos gêneros da

música popular, porém seu uso não corresponde aos mesmos parâmetros melódicos e harmônicos em ambos os repertórios.

Outro problema que encontramos é a dificuldade das teorias sobre forma na música popular de produzir sistemas compreensivos que sejam capazes de evidenciar as normas e convenções que regem o funcionamento de cada gênero. Negligenciar a existência de tais normas estéticas pode resultar 1) em uma aproximação meramente tautológica da superfície musical e 2) na impossibilidade de reconhecer procedimentos que extrapolam a norma, geralmente por razões expressivas.

Em muitos casos, a adaptação de conceitos existentes não é suficiente para acomodar os elementos normativos de um gênero. Notamos, por exemplo, que as estruturas fraseológicas dos gêneros populares estudados convergem com aquelas já descritas pela teoria na maior parte dos casos (e.g., antecedente, consequente, etc.). Entretanto, seu agrupamento para a formação de temas é peculiar, resultando em situações não descritas pela teoria. Devido a sua regularidade, tais casos não devem ser considerados como deformações da norma clássica, mas sim abordados como possibilidades formais normativas dos gêneros populares estudados.

Portanto, acreditamos que nosso trabalho contribui não somente para professores e alunos interessados em gêneros populares latino-americanos, mas também àqueles que se dedicam a problemas teóricos da análise musical e buscam desenvolver novas abordagens analíticas. Tal abordagem privilegia uma concepção de análise que que se aproxima de considerações musicológicas e que ajudará na reconstituição das trajetórias de formação e consolidação dos gêneros estudados.

La pronunciación al servicio del buen cantar en tratados del s. XIX. Aportes para pensar un uso expresivo de las consonantes en el canto en español

Mariano Nicolás Guzmán
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
marianoguzman791@gmail.com

Favio Shifres
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
fshifres@fba.unlp.edu.ar

El estudio de la pronunciación ocupa un lugar destacado en la interpretación de música vocal. Por esta razón, la formación de cantantes y directores profesionales promueve la enseñanza de habilidades fonéticas para la ejecución (Carranza, 2013). Asimismo, se han desarrollado valiosos estudios en materia de dicción para el canto (Mahaney, 2006) que, entre otros aportes, describen cómo los sonidos del habla son representados en la escritura de cada lengua. Así, por ejemplo, es posible saber que, en italiano, la *c* se pronuncia /k/ delante de *h* (p. ej., *scherzo* /ˈskertso/) o /ʧ/ delante de *e* (*dolce* /ˈdɔlʧe/), por mencionar algunos casos. Por ello, este conocimiento se traduce comúnmente en un repertorio de "reglas fonéticas" que los especialistas en música vocal pueden aplicar al estudio de las obras, lo que contribuye al desarrollo de una correcta pronunciación y, por extensión, de una buena ejecución. Sin embargo, la pronunciación puesta así al servicio de la "buena ejecución", entendida como aquella que comunica el texto de manera inteligible, conduce a un desaprovechamiento de sus potencialidades expresivas. En el canto en español, en particular, observamos que los requisitos de una pronunciación clara, correcta y precisa –que estarían en favor de la comprensión del texto– desalientan la articulación de consonantes que son posibles en el habla (Guzmán, Shifres y Carranza, septiembre de 2017; octubre de 2017), o bien limitan las potencialidades de su articulación (Guzmán y Shifres, julio de 2018). Se ha propuesto que estos requisitos son el resultado de una imposición epistemológica que, impulsada por el denominado *Modelo Conservatorio* de enseñanza musical, afectan los modos en que hacemos y entendemos la música. Con el objeto de explorar la génesis de esta imposición, sus características y las condiciones de su expansión, se han estudiado 23 tratados en español referidos a la enseñanza del canto que fueron publicados entre 1799 y 1905, época de fortalecimiento y gran expansión del *Modelo Conservatorio*. Los resultados muestran un predominio de la claridad como requisito para la buena ejecución (seguida por otros como exactitud, pureza, naturalidad, etc.) y el presupuesto de que los alumnos de canto nóveles poseen una pronunciación incorrecta y deficiente (que no es otra que la desarrollada en el habla cotidiana) que sólo podrá alcanzar altos estándares de calidad si es moldeada a tiempo y debidamente por el docente. Se espera que las derivaciones de este trabajo promuevan una reflexión acerca de la pronunciación de la música vocal, en general, y de las consonantes en el español cantado, en particular, así como la posibilidad de pensar en un aprovechamiento expresivo de estos sonidos en contextos performáticos.

Canon musical y formación musical académica.
El Diseño Curricular de las Escuelas de Música del GCBA

Sergio García

Universidad Nacional de Lanús
sergiogarciamurillo@yahoo.com.ar

Juan Alfonso Samaja
Universidad Nacional de Lanús
juan.alfonso.samaja@gmail.com

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Canon y formación musical académica*, y de un programa de mayor alcance que venimos desarrollando sobre los procesos de producción-reproducción de la experiencia estética en el campo del arte. Tanto el programa general como este proyecto en particular están dirigidos por Fabián Beltramino para la Universidad Nacional de Lanús.

En los dos proyectos anteriores (*Código musical dominante. Cuestiones de economía cultural*; y *Más de lo mismo. La programación de conciertos de música académica; su incidencia en la reproducción de un oyente conservador*) profundizamos algunas ideas en torno al concepto de *canon musical* (Weber, W; 2001), analizando en paralelo los repertorios musicales de las salas de conciertos ofrecidos en las ciudades de Buenos Aires y La Plata durante los años 2010-2013, todo ello con el objeto de determinar si las obras seleccionadas se desviaban o convergían en torno al *período clásico*, que el siglo XIX asume como paradigma sonoro, según propone Weber. Se trataba entonces de indagar, en el ámbito local, si las instituciones de conservación del patrimonio simbólico reproducían o no un oyente conservador en torno a las manifestaciones del Arte Musical.

Confirmado que el repertorio local convergía hacia el mismo período señalado por Weber como perteneciente al canon para la matriz europea, dimos lugar a una segunda fase de la investigación. Puesto que habíamos podido ya apreciar la función clave que desempeñan las instituciones educativas en la formación estética del ciudadano en torno al proceso de disciplinamiento de la sensibilidad (proceso de pasaje de una sensibilidad somatocentrada a una sensibilidad sociocentrada), comenzamos a plantearnos si la selección de las obras, además de estar afectadas por una preferencia culturalmente conservadora por parte de los programadores, podía explicarse -de modo complementario- a través de la formación de los propios músicos en las instituciones educativas especializadas.

Para responder a esta cuestión, se diseñó una estrategia de rastreo de los repertorios propuestos por los programas de música para las escuelas de música de CABA y Conurbano. Esta presentación hará una exposición de los núcleos principales de ese análisis y los primeros resultados de esta labor, que podemos sintetizar en:

- Un mayor énfasis en hacer de la música una experiencia centrada en el sujeto, tomando a éste como principal centro de la escena.

- La presencia significativa (en cantidades absolutas) de música del siglo XX, en comparación con la programación de conciertos, donde dicha música tiene una presencia escasa.
- La prevalencia, en términos estadísticos, de la música del siglo XVIII y XIX; es decir, la reproducción del parámetro sonoro que encarna el canon musical, lo cual constituye en la formación del músico una *naturalización* de dicho parámetro.
- El hecho de proponerse una innovación en relación al diseño curricular, que -indistintamente de que se consubstancie o no- parece no haber afectado aún en modo alguno la hegemonía del parámetro sonoro.

El canon pianístico: análisis crítico de sus circunstancias actuales en los concursos internacionales de piano

Sandara Velásquez
Investigadora independiente
sandaravelasquez@gmail.com

El canon de la música académica occidental ha sido de gran interés para la interpretación musical, la historia de la música y, principalmente, para la musicología durante las últimas décadas. A partir de los primeros aportes sobre el tema en la década de los años ochenta, la discusión sobre el concepto de un cierto conjunto de obras consagradas y su significación ha generado un debate que, lejos de agotarse, continúa enriqueciéndose en argumentos y alienta a que sea estudiado desde múltiples y novedosas perspectivas. En el caso particular del pianisno es innegable la presencia de un determinado corpus musical legítimo, cuyo existencia se encuentra ya naturalizada dentro de la práctica pianística. Aunque múltiples factores han participado en la instauración del canon pianístico -como algunos aspectos históricos, económicos, de crítica musical, entre otros- la presente ponencia sitúa el centro de atención en los concursos internacionales de piano. Este interés se fundamenta en dos razones; primeramente en el hecho de que los concursos son por excelencia unas de las plataformas legitimadoras con mayor impacto en la comunidad musical académica y, en segundo lugar, porque en ellos se delimita de manera deliberada y suficientemente estricta el repertorio para piano. Estas características propias de los concursos contribuyen significativamente a la actual hegemonía del canon pianístico; alimentan la centralización del repertorio y fomentan la exclusión de numerosos elementos que forman parte de la vastísima literatura pianística. Esta ponencia pretende continuar la discusión abierta por los estudios precedentes sobre del canon, y desarrollará dicha problemática de manera argumentada a partir de dos ejes principales. Por un lado, con el

propósito de presentar evidencia tangible sobre la cual está fundamentada el análisis, se expondrán datos duros extraídos del recuento del repertorio solicitado en los concursos internacionales de piano más recientes. Este concentrado de información ha sido concebido para dar cuenta del estado de las competencias para piano y su repertorio en las circunstancias de la elaboración de la investigación. Por otro lado, la reflexión derivada de las evidencias se encuentra circunscrita dentro la óptica sociológica. Para ello se utilizan conceptos emanados de la teoría del campo de Pierre Bourdieu, los cuales deliberan acerca de la reproducción, consumo, y legitimación bienes culturales. Como resultado de dicho análisis podremos observar en qué medida los concursos internacionales se insertan en el complejo entramado de factores que perpetúan la conservación, transmisión y legitimación selectiva de determinadas obras, posibilitando así la supervivencia del canon pianístico.

Mesa 11

Moderadora: Juliana Guerrero

Cantautoras chilenas y género: representación de la figura femenina a través de diferentes aproximaciones trans-intertextuales

Paloma Martin
Universidad de Chile
palomamartin@uchile.cl

Lorena Valdebenito
Universidad Alberto Hurtado
lvaldebe@uahurtado.cl

Esta ponencia se propone hacer una revisión sobre ciertas problemáticas musicales y estéticas, en torno a la presencia de la figura femenina como eje creativo, en composiciones musicales de dos cantautoras chilenas extemporáneas: Violeta Parra y Pascuala Ilabaca. El objetivo es poner en diálogo los diversos estados ontológicos de "lo femenino" en la música de estas cantautoras chilenas, atendiendo a aspectos de lo inter/transtextual, a través de casos que ejemplifican distintas estrategias creativas en la (re)presentación de la mujer en la música. Para ello, se discutirá dialécticamente ciertos conceptos de la teoría de la trans-textualidad de Gennet (1962) desde la literatura, y Lacasse (2000) y López-Cano (2005) desde la música.

Por una parte, el concepto de trans-textualidad desde una perspectiva metodológica cobra relevancia, pues nos permite evidenciar las características comunes de "lo femenino" como un tópico global en los casos analizados. Mientras que lo inter-textual, nos lleva a destacar las relaciones de "lo femenino" que se dan en un plano más específico dentro de una misma canción. Por otra parte, el enfoque de la teoría de género propuesto por Buttler (2007) y Mc Cann y Kim

(2013) nos permite establecer un fundamento acerca del uso de "lo femenino" y "mujer" como categorías construidas culturalmente en la sociedad.

En el caso de Violeta Parra, revisaremos la representación de "lo femenino" desde diferentes modos de ser mujer: la *mujer campesina*, en la figura de "La Juana Rosa", en la canción homónima; la *mujer intelectual*, en el caso del homenaje que Parra hace a Gabriela Mistral en "Versos por despedida a Gabriela Mistral"; y, por último, la *mujer emancipada* en la canción que dedica a la astronauta rusa Valentina Tereshkova en la canción "Ayúdame Valentina".

En el caso de Pascuala Ilabaca, es posible constatar que la cantautora mantiene una relación de (re)presentación de la mujer desde distintas formas intertextuales. Por una parte, la influencia directa de Violeta Parra en su música y su concepción creativa se establecen tanto en intertextos directos y literales –que sitúan su figura como un modelo femenino con sentido político, que debe ser rescatado socialmente–, como en la cita de estilo tradicional folclórico, en "Violeta y Frida". En segundo término, la evocación "a lo divino" de la presencia religiosa femenina de la cultura andina del norte de Chile, aparece en "Ay Mamita, Mamita". Por último, una intertextualidad de carácter estético se aprecia en "Yma", al homenajear a la cantante Yma Sumac desde la sonoridad característica de su voz, encarnada en la propuesta compositiva de Pascuala Ilabaca.

Territorios del rock penquista: El festival hippie de Quillón

Rodrigo Pincheira Albrecht
Universidad Católica de la Santísima Concepción
ropinal@gmail.com

El rock de Concepción ocupa un sitial de importancia en la música popular chilena. Han pasado unos sesenta años desde que esta práctica comenzara a tomar relevancia y alcanzara el lugar que tiene hoy. Sin embargo, este devenir recién comienza a ser sido historiado, registrado y analizado, ejercicio indispensable para darle estatuto y sentido en el que se reconozca el territorio, espacio de pertenencia y enunciación, identidad, cohesión social y comunidad.

Proponer un modo de contar la historia del rock de Concepción es intentar romper la hegemonía de la historicidad del rock chileno, que se ha contado desde y por el centro. Por y para Santiago. La narración de una historia del rock penquista parece necesaria y puede contener dispositivos de un relato que señala aspectos como el origen, identidad, significación social y construcción de un imaginario. La enunciación del rock penquista permitiría estructurar también una cartografía, un plano y una ciudad que da cuenta de los espacios donde fue y es posible esta música. Un espacio heterónomo parafraseando a Michael Foucault. Desde su origen que remite a un pasado

campesino, mapuche, marítimo y minero hasta un espacio urbano-cosmopolita que originó un ethos pencopolitano, donde el rock es sinónimo de orgullo, pertenencia y patrimonio.

Entre los hitos significativos de este devenir que aún no ha sido historiado, destaca en Festival Hippie de Quillón, realizado entre el 21 y el 23 de septiembre de 1972, localidad de la Provincia del Ñuble, a 72 kilómetros de Concepción.

La reverberación de Woodstock primero (1969), la película estrenada en Chile en agosto de 1970, y el festival de Piedra Roja (octubre de 1970) fueron el ejemplo imitado por un grupo de jóvenes penquistas como realizaron un festival como "una manera de recibir la Primavera, que tuviera repercusión en la ciudad y en la anquilosada sociedad penquista. Reunirse en torno a la música, la amistad, la confraternidad y la buena onda" según señalan algunos de sus protagonistas

Como señala Barr-Melej muchos de los temas históricamente asociados con la contracultura y el hipismo chilenos hicieron su entrada en el debate público a partir del Festival de Piedra Roja, como el uso del pelo largo, el consumo de marihuana y la liberación sexual. A partir de esa "erupción psicodélica", como fue llamado el Festival de Piedra Roja por la prensa. A pesar de los intentos por integrarlos al proyecto revolucionario del nuevo gobierno de la Unidad Popular, los hippies chilenos siguieron cuestionando las pautas culturales y sociales de la generación en el poder, haciendo de la contracultura un factor político manifiesto, y a la vanguardia primitiva una forma no solo de construir una nueva realidad sino que de experimentarla aquí y ahora. Una juventud empoderada que establecía lazos intra-generacionales y potentes vinculaciones que produjeron cambios en la escena de la música popular y juvenil de ese entonces.

¿Cuál fue el origen del festival de Quillón? ¿Qué jóvenes lo organizaron?, ¿Cuáles fueron sus resultados?, ¿Qué significado tuvo para la historia del rock penquista? y ¿Qué conjeturas y tensiones pueden advertirse en el campo cultural? El Festival Hippie de Quillón contiene algunas respuestas y claro, otras preguntas.

Representaciones musicales de la Argentina: desmesura y pesadumbre en *La casa desaparecida* de Fito Páez

Martín Liut
Universidad Nacional de Quilmes
martinliut@gmail.com

En el marco de una investigación en curso sobre representaciones musicales de la Argentina durante la actual era democrática, presentamos como estudio de caso la canción *La casa desaparecida,* de Fito Páez. El tema, incluido en el disco *Abre*, de 1999, forma parte del corpus con el que venimos trabajando desde hace un par de años, que se caracterizan por abordar de modos

diversos el "tema-problema" de definir qué es la Argentina. Páez opta por el camino de la desmesura: el tema se excede de la duración estándar de la canción pop, e incluso de su propio repertorio. Son casi 12 minutos de una narración con viñetas en la que abundan frases crudas y desbordadas sobre personajes "al lado del camino" y una larga lista de asociaciones libres entre personajes, sucesos y productos culturales de la historia y el presente de la nación. El tono general de la canción es catártico y verborrágico, aunque su estribillo es apesadumbrado y melancólico. Páez define a la argentina como una "Casa desaparecida".

Para analizar el tema tomamos como marco teórico la propuesta de Juan Pablo González, asumiendo que una canción es "una pluralidad de textos" que integran música, poesía, performances, videos, discos, discursos, que estudiamos no como "objeto" sino como "proceso". También tomamos aportes del campo de la sociología de la cultura y la musicología crítica para poner en contexto a estas creaciones. La canciones son producto de la intersección entre la posición social del creador, el momento de su trayectoria artística ambas en diálogo o tensión con el devenir histórico del campo musical específico en que interviene. La metodología de análisis supone un "contrapunto intersemiótico" con los discursos recabados. En este trabajo abordaremos la canción en tres momentos-versiones: El CD y la presentación en vivo de 1999 , en diálogo con una nueva presentación del tema en 2006, en el marco de una serie de conciertos realizados en el Salón Blanco de la Casa Rosada.

Existen algunos trabajos sobre la música o las letras de Fito Paez, como así también algunos primeros estudios en curso que analizan la producción del rock nacional alrededor de la crisis de 2001. El presente trabajo hace su aporte dentro de una aproximación transversal de la representación musical de la Argentina en diversos géneros populares y "académicos". Elegimos este tema porque consideramos que conjuga dos aspectos destacables dentro de nuestro corpus: 1) la "desmesura" como forma de evidenciar el carácter heterogéneo y complejo de la Nacion y contraponerlo así a las ideas reduccionistas y escencialistas; 2) la pesadumbre como un testimonio temprano de la percepción crítica sobre la propia identidad nacional, la que tendría su climax alrededor del colapso de 2001.

Nicolás Rainone y Javier Villalba: el resurgimiento étnico de la identidad ranquel entre músicos de la provincia de La Pampa

Ana María Romaniuk
Facultad de Artes y Diseño
Facultad de Educación

Universidad Nacional de Cuyo
anaromaniuk@gmail.com

Nicolás Rainone y Javier Villalba son dos jóvenes músicos de la provincia de La Pampa que han transitado trayectorias y experiencias musicales variadas, pero que poseen una característica en común: han asumido su filiación indígena y han tomado de manera explícita el reclamo por el reconocimiento y el «rescate» de la memoria, la lucha por la visibilización cultural y los reclamos históricos por el acceso a las tierras del pueblo ranquel a través de la música.

Al declararse ranqueles estos músicos asumen una nueva identidad –testimoniada en sus relatos y plasmada en sus trabajos discográficos- que puede ser entendida en los términos que plantea Stuart Hall como «etnicidades emergentes». Esto implica la construcción de una nueva relación con el pasado, una interrogación de la propia historia, que se da en parte a través de la memoria y en parte a través de las narrativas. Es un acto de recuperación cultural, un reposicionarse desde la diferencia (Hall, [1989] 2010, p. 347). En esta reconstrucción de su etnicidad recuperan elementos de su pasado y los incorporan a su propia historia a través de sus composiciones musicales.

Si bien estos músicos han sido integrados en parte al campo de la música pampeana, sus composiciones se alejan de la estética cristalizada en la sonoridad de milongas, huellas, estilos o zambas y de su interpretación del canto con la guitarra: componen sobre géneros folklóricos que se asocian a otras geografías y a otras tradiciones musicales, utilizan percusiones folklóricas y rockeras, e incorporan instrumentos electrónicos para la producción de sonidos y efectos. A pesar de esta propuesta de «ruptura» sonora, estas músicas mantienen una fuerte continuidad en cuanto a las temáticas abordada a través de los textos de las canciones: el canto al paisaje que interactúa con el hombre, a los personajes que habitan ese paisaje y la denuncia ante la inequidad. Con frecuencia utilizan palabras provenientes del idioma ranquel (dialecto del mapudungún, lengua mapuche), e introducen sonoridades provenientes de instrumentos que se asocian con su música (trutruca, cultrún y cascabeles).

En esta ponencia me centraré en dos trabajos discográficos: *Grito pampeano en el patio de la luna* (Rainone, 2013) e *Iñ Ruka* (Villalva, 2015), como un estudio de caso de los cambios que se han producido desde inicios del siglo XXI en relación a los modos de expresión de la diversidad, y que propician la visibilización de alteridades históricas que otrora fueran deliberadamente ocultadas o disimuladas. Desde un enfoque etnomusicológico, esta ponencia propone un aporte a las construcciones identitarias que tienen a las prácticas musicales y compositivas como eje, en un contexto poco estudiado como lo es la música de la provincia de La Pampa.

Mesa 12

Moderadora: María Inés García

El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala y el 'mundo del arte' hacia mediados de los 60

Angélica Adorni
Instituto Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
angelicaadorni@yahoo.com.ar

Ramón Ayala (1927), compositor e intérprete misionero de la canción popular litoraleña argentina, nuevamente es motivo de estudio por la relevancia que ofrecen distintos aspectos de su actividad. La interpretación de fuentes primarias muestra que existió hacia mediados de la década de 1960 una relación de cooperación artística entre él y algunos integrantes del movimiento del *Nuevo Cancionero* (principalmente, Mercedes Sosa, Oscar Matus y Armando Tejada Gómez). Entre esas fuentes se destaca un disco LP de Ramón Ayala que se titula *El hombre que canta al hombre*, álbum en la actualidad prácticamente desconocido, compuesto por doce canciones, poemas y composiciones instrumentales, en gran parte de su autoría. Es la primera producción de Ayala como solista y la segunda de *Ediciones El grillo*, sello discográfico independiente creado y dirigido por Matus. El disco fue lanzado inmediatamente después del LP *Canciones con fundamento*, donde Ayala participa como autor en tres canciones y como guitarrista, acompañando a Mercedes Sosa. Cobra significación la edición, también en la misma época, de una obra discográfica conjunta que contiene canciones de Ayala y poemas de Tejada Gómez.

El trabajo se apoya en estudios musicológicos de María Inés García, Emilia Greco y otros, que han echado luz sobre el *Nuevo Cancionero* y la producción discográfica de Matus recientemente. Sin embargo, se busca descentrar la mirada puesta en los artistas canónicos de ese movimiento para correr el foco hacia la figura de Ramón Ayala, motivo de estudios propios en función de un tema de investigación de mayor alcance. De esta manera se pretende simultáneamente contribuir y complementar los análisis de los objetos que se abordan en la bibliografía existente sobre el tema.

Se realiza un análisis musical y poético de *El hombre que canta al hombre* y se esboza una interpretación socio-histórica acerca de su contexto de producción. Como objeto de estudio el disco es analíticamente rico al permitir ser abordado desde sus diferentes elementos constitutivos (la música, las letras, la gráfica y el texto de tapa). También, desde la visión del contenido en conjunto, como obra integral. El disco de Ayala, con sus particularidades, acompaña la unidad estética e

ideológica que caracteriza las producciones discográficas de Matus y es coherente con los discursos y postulados del *Nuevo Cancionero*. Los mismos se ven reflejados en sus diferentes niveles de significación, poniendo en cuestión lo que Claudio Díaz llama el 'paradigma clásico' del folclore. Se postula entonces que Ayala habría pertenecido – o al menos adherido- al movimiento *Nuevo Cancionero*.

La ponencia utiliza herramientas analíticas de la musicología crítica, que se nutre en gran parte de categorías provenientes de la sociología del arte. Entre ellas, resulta útil la noción de 'mundos del arte' que acuñó Howard Becker y que concibe la creación artística no como hecho individual de creatividad sino como el producto, al igual que toda actividad humana, de la interacción y la cooperación de personas. Son igualmente valiosos los aportes provenientes de la historia oral a partir del testimonio del compositor con el cual se ha podido contar.

Entre los valses decimonónicos europeos y los valses criollos de principios del siglo XX

Silvina Argüello
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
silvinagra.arguello@gmail.com

En un trabajo anterior, presentado en la Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología realizada en Mendoza en 2014, me ocupé de mostrar las conexiones entre las estructuras de los valses vieneses y varsovianos decimonónicos y los valses criollos rioplatenses de comienzos del siglo XX. Posteriormente, Leonardo Waisman –mi director de tesis– me hizo una observación con respecto a que había un salto temporal considerable y diferencias muy notorias entre aquellos valses europeos del siglo XIX y los primeros valses criollos compuestos en las primeras décadas del siglo siguiente. En función de este planteo, me aboqué a investigar dicha franja temporal, sin la pretensión de ofrecer una historia completa, lineal y sin fisuras.

Este mismo interés guio una investigación de Juan María Veniard quien, con argumentos y documentos poco convincentes que avalen su hipótesis, ha afirmado que el vals campero pampeano, luego llamado vals criollo, proviene no sólo de un tipo de vals determinado de fines del siglo XIX, denominado Boston, sino específicamente del vals Boston N° 3 de Hilarión Moreno (conocido con el seudónimo Ramenti), compuesto probablemente en la década de 1890.

A diferencia de Veniard, en este trabajo propongo que, si bien el vals Boston representa un eslabón importante de esa cadena de transformaciones que conecta los valses de los salones europeos del siglo XIX con los valses criollos de las primeras décadas del siglo XX, no hay evidencia

suficiente como para afirmar que a partir de un ejemplar haya surgido el vals criollo. A través del análisis de tres valses Boston muestro algunos cambios que la práctica musical introdujo y que fueron decisivos para delinear el vals criollo rioplatense. Se trata de las composiciones: *Páginas olvidadas,* compuesta por Eduardo Moreno, un Vals-Boston para piano, violín o mandolín –especificaciones que aparecen en la edición impresa; *Corazones tristes*, cuya partitura consigna debajo del nombre la aclaración Vals Boston y a la derecha "por C. Toranzo". El tercer ejemplo se titula *Frívola!* de Víctor Troysi y la edición incluye la leyenda Vals-Boston Hesitación para canto y piano.

En comparación con los valses vieneses decimonónicos, en estas piezas se aprecia una reducción considerable del número de secciones, la recurrencia a la primera sección, los cambios de modo frecuentes entre algunas de ellas, la aparición –en dos de los casos– de una de dichas secciones bajo la denominación de "Trío" y el paso de obra instrumental a canción como se verifica en el tercero de los casos.

Zamba, forma y armonía

Alejandro Martínez
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
martinezalejandro42@gmail.com

Este trabajo es una continuación del presentado en las jornadas anteriores que indaga en la constitución formal del género Zamba. Me propongo abordar algunas cuestiones que amplían aspectos del enfoque planteado en dicho trabajo. El modelo formal del género Zamba que planteo recurre al concepto de *función formal*. Como es sabido, la noción de función formal, está asociada a la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg, luego continuada por Erwin Ratz (1951) y, más recientemente, por William Caplin y su trabajo sobre la música instrumental del período Clásico (1994, 1998, 2009). El enfoque funcional-formal ha inspirado también el estudio de otros repertorios [véase los trabajos de Richards (2011), Vande Moortele (2011), Summach (2012), Rodríguez y Martinez (2012)].

En este modelo, las dos secciones con texto de la Zamba, la *estrofa* y el *estribillo*, constituyen unidades temáticas completas, ambas constituidas por tres *módulos* funcionales. Cada uno de éstos módulos contiene 4 compases y expresa un rol funcional específico en la organización formal total de la Zamba por medio de varios atributos compositivos (principalmente se trata del contenido melódico/rítmico, la estructura de agrupamiento y la armonía). A su vez, la organización

interna de cada módulo expresa una determinada función formal (*Presentación*, *Antecedente*, diferentes modos de *Continuación*, *Respuesta* o -raramente- *Consecuente*).

El tema principal que pretendo abordar en este trabajo es la contribución de la armonía a la diferenciación y caracterización funcional de los módulos de la Zamba. Una revisión de la literatura sobre la Zamba revela que la armonía es un aspecto que ha recibido una atención escasa. Sin embargo, el aspecto armónico es uno de los factores que ayuda a definir la función formal de un pasaje musical. En algunos módulos, por ejemplo, la armonía cobra un papel decisivo en la caracterización formal (como en el primer módulo del estribillo, para expresar un contraste con la estrofa precedente), mientras que en otros ésta aporta un contexto que posibilita la presencia de ciertos patrones melódicos [por ejemplo, el uso de progresiones armónicas secuenciales se vincula frecuentemente a la aparición de secuencias melódicas (como en Zamba del ángel, o Zamba del duraznillo o Alfonsina y el mar)]. Por consiguiente, una parte del trabajo pretende abordar estas cuestiones relevando diferentes zambas en la búsqueda de esquemas o paradigmas armónicos recurrentes. Una herramienta que utilizo es la representación armónica propuesta por Lerdahl y Jackendoff (1983 y Lerdahl, 2001), que permite cierto grado de generalidad y abstracción con respecto a los elementos armónicos concretos a la vez que permite representar con claridad patrones de tensión o distensión armónica en varios niveles.

Asimismo, pretendo ilustrar algunas de las observaciones y conclusiones del trabajo por medio del análisis de dos zambas del Cuchi Leguizamón, Zamba para la viuda y Zamba soltera.

El ingrediente milonga en las *Carbonadas criollas*: un acercamiento a los facticios denominados "Aires Criollos" de Alberto Williams

Adriana Valeria Cerletti
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de las Artes
adrianacerletti@yahoo.com.ar

Este trabajo tomará como fuente los dos volúmenes denominados "Aires criollos" de Alberto Williams, una colección de partituras ricamente encuadernadas por el propio compositor que reúne múltiples obras folclóricas con diverso grado de estilización, dedicadas al piano o a canto y piano. El objetivo es poder determinar, con la mayor precisión posible, cuales podrían haber sido los modelos de composición que tenía en mente Williams al momento de abordar su primera serie de milongas para piano Op. 63, en 1912. Si bien dichos facticios han llamado la atención de algunos musicólogos, hasta el momento no han sido objeto de estudio en tanto corpus.

En un trabajo anterior estudiamos el grado cero de la milonga a partir del texto de Ventura Lynch, el *Folcklore Bonaerense* (1883[1953]), intentando dilucidar cuales podrían haber sido los alcances del término "milonga" en el contexto de la Generación del 80, para entonces de incorporación reciente al repertorio criollo. Aspiramos ahora a continuar el derrotero del género ya cercano al Centenario, analizando continuidades y rupturas.

Como hipótesis proponemos que así como para la contemporaneidad de Lynch en los tempranos 80 la milonga aparecía asociada a los "compadritos" de la ciudad y al "compadraje" de la campaña, básicamente a lo que tenía de forma directa o indirecta una asociación con lo "gringo" y llevaba por lo tanto una sutil pero persistente carga peyorativa, para los años del Centenario la milonga sería percibida ya como un género auténticamente criollo, aunque posiblemente tanto en la producción como en la circulación y recepción de este repertorio el panorama cercano al Centenario diste de ser homogéneo.

El trabajo seguirá el siguiente esquema. En primer término caracterizaremos la fisonomía de las composiciones organizando géneros, autores, editoriales y la gráfica de sus tapas. Seguidamente se analizará *Carbonadas criollas* de Ángel Villoldo como caso paradigmático en su especie, con el objeto de estudiar el lugar adjudicado a la milonga dentro de las secciones que componen la obra y comparar las características del género con las definiciones tradicionales en su doble vertiente, campera y urbana (Vega: 1944, 2015, Wilkes: 1946, Aretz: 1952, Novati: 1980). Finalmente se problematizará el carácter representativo de esta antología en el imaginario del Centenario rastreando la manera en la que opera la milonga en las payadas; para este fin resultaran claves tanto el texto de Prieto (1988) como los estudios sobre el tema payadoril de Moreno Chá (2005, 2016), entre otros. En las conclusiones consideraremos también cómo se posicionan las voces que no conciben a la milonga como género representativo de lo criollo, tomando el caso de *El payador* (1916) de Lugones.

Estudiar la manera en que es percibida la milonga estableciendo semejanzas o divergencias con respecto a las conclusiones del anterior trabajo nos permitirá establecer un puente respecto al cual Williams deja su primer legado de diez composiciones destinadas al género y observar qué toma y qué agrega como propio a ese rico y misterioso bagaje cultural de fuerte raigambre identitaria.

Mesa 13

Moderadora: Cecilia Argüello

La música sinfónica en la producción compositiva de Celia Torrá

Lucas Méndez

Celia Torrá (Concepción del Uruguay, 1884 – Buenos Aires, 1962), considerada por numeroso sautores como la primera compositora profesional de la música nacional de tradición escrita, compuso dos obras para orquesta sinfónica, que se encuentran entre las primeras creadas por una mujer en la música nacional: La *Rapsodia Entrerriana* (1931), premiada por la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) en el año 1931; y la *Suite Incaica* (1937), una obra programática en tres movimientos, que obtuvo un premio en el Segundo Salón de Música Argentina en 1938, estando el jurado integrado por los maestros Alberto Williams, Ricardo Rodríguez, Athos Palma, Rafael Peacan del Sar y Miguel Mastrogianni.

Entre la bibliografía escrita acerca de la artista solo existe una publicación que aborda la *Rapsodia Entrerriana,* realizada por la profesora Romina Dezillio (2015). Ésta realiza un estudio del contexto histórico y recepción de la obra con una perspectiva de género, y el análisis musical incluido en ella caracteriza algunos de los rasgos esenciales de la obra. El resto de la bibliografía con la que contamos actualmente, ya sea la publicación realizada por la investigadora Marcela Méndez (2010), como las menciones realizadas por autores como Ana Lucía Frega, Roberto García Morillo, Rodolfo Arizaga, Oreste Schuima, Otto Mayer Serra, entre otros, en volúmenes colectivos, o del tipo enciclopédicos, son eminentemente biográficas. Por lo tanto nos encontramos con que no contamos con trabajos específicos que, centrados en un análisis inmanente, den cuenta de los méritos compositivos que la convirtieron en una figura destacada dentro de los creadores de la música de tradición escrita nacional en la primera mitad del siglo anterior.

El presente trabajo tiene como objetivo realizar una investigación de carácter analítico sobre la obra sinfónica de Celia Torrá, que detalle los recursos técnicos-compositivos utilizados, incluyendo los materiales temáticos, estructura formal, recursos armónicos y aspectos programáticos, para luego comparar ambas obras entre sí, teniendo en cuenta el contexto histórico y sociocultural de su producción.

Los resultados, permiten comprender por qué las mismas fueron consideradas como aportes significativos al corpus sinfónico nacional por las personalidades más destacadas de la música de tradición escrita de nuestro país, como dejan demostrado los premios obtenidos. Además, considerando la distancia histórica que nos separa hoy de su estreno, las conclusiones elaboradas hacen posible entender el rol de sus obras sinfónicas en la validación de su figura como compositora de primera línea en la música nacional de tradición escrita, y permiten la toma de conciencia de la real importancia de los aportes de estas obras dentro de la producción sinfónica nacional de la

primera mitad del siglo XX, especialmente dentro de la corriente estética nacionalista en la cual se enmarca, en su mayor parte, la obra de Celia Torrá.

La música religiosa de Alfonso Letelier en el marco de la promoción institucional de la Universidad de Chile

Cristián L. Guerra Rojas
Universidad de Chile
cguerrar@uchile.cl; cristianguerrar@gmail.com

El compositor chileno Alfonso Letelier Llona (1912-1994) es un músico que tuvo una vinculación mayor con la Universidad de Chile, según la tipología propuesta por Luis Merino (2018), llegando a ejercer el cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (1952-1962) y obtener el Premio Nacional de Arte mención Música en 1968. Estableció además vínculos con instituciones internacionales como la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), donde en 1962 fue integrante del primer jurado que otorgó becas, junto a Alberto Ginastera y Lauro Ayestarán.

Un aspecto interesante en su legado creativo es su interés por el ámbito religioso, entendido este en un sentido amplio que abarca hasta lo numinoso y lo trascendente, más allá de un credo específico. Formado en el catolicismo, en su catálogo se encuentran obras relacionadas directamente con este credo como *Vitrales de la Anunciación* (1950), *La historia de Tobías y Sara* (1955) y *Cinco Antífonas* para coro mixto (1979).

Durante los años del Concilio Vaticano II, se opuso a reformas litúrgicas tales como la incorporación de las llamadas "misas folklóricas" que surgieron en Chile y Latinoamérica a partir del modelo de obras como *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. Con este fin participó en 1969 en la fundación de la Asociación Cultural de Artes Cristianas y Litúrgicas "Magnificat", cuya presidencia ejerció desde ese año hasta su muerte.

Sin embargo, su hijo Miguel Letelier Valdés dejó testimonio que su padre tuvo "muchos peros, se cuestionó mucho y fue perdiendo la fe al final de su vida (Vázquez 2015: 159)". Este hecho se percibe en obras como *El hombre ante la ciencia* (1985) y *Nocturno* (1991).

La presente ponencia se enmarca dentro del Proyecto Fondecyt (Fondo de Ciencia y Tecnología) N° 1160102, "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile", cuyo investigador responsable es Luis Merino junto a un equipo integrado, entre otros, por el autor de esta ponencia. En este marco, el objetivo que formulo en el caso de Alfonso Letelier es identificar cuál es el lugar que ocupa su producción religiosa dentro del total de su obra en la promoción institucional que la Universidad de

Chile ha fomentado en términos de su circulación y recepción. Me interesa además dilucidar de qué manera la tensión entre sus creencias y sus dudas en el ámbito religioso se corresponden con los rasgos estilísticos de las obras correspondientes y cómo esto eventualmente se relaciona, asimismo, con su circulación y recepción. Para ello considero dentro del marco teórico y metodológico tanto estudios publicados acerca de la obra de Letelier (varios de ellos indicados en bibliografía) como textos y documentos que se han generado a partir del mencionado proyecto Fondecyt en torno a institucionalidad, el papel histórico de la Universidad de Chile y la relación poiesis-circulación-recepción de las obras de compositores chilenos en el siglo 20.

"Siempre en las alturas puesto el pensamiento". La Universidad de Concepción en la historia de su himno institucional

Nicolás Masquiarán Díaz
Departamento de Música
Universidad de Concepción
nimasquiaran@udec.cl

Símbolo es, en palabras llanas, el signo que trasciende su materialidad para establecer una relación identitaria con una realidad, en este caso una entidad, a la que evoca y representa. En 1923, el Consejo Superior de la Universidad de Concepción, Chile, inaugura una campaña para la creación de sus símbolos distintivos: escudo, lema e himno (Acuerdos de Consejo Superior, Libro 2, folio 39, 23-VI-1923). Esta trilogía, común a las instituciones de trascendencia sociocultural e indicadora de sus propósitos, posee diferentes niveles de penetración social, definiendo una imagen que, desde su inmediatez, las proyecta hacia otros estratos sociales y territoriales.

Por su temporalidad, la construcción de símbolos para la Universidad de Concepción responde, en primera instancia, a su consolidación como eje articulador de la vida cívica y cultural de la ciudad (Masquiarán 2011, 2013). Para el caso del himno, responde también a la renovación de la identidad nacional impelida por el reciente centenario de la República que, entre otros efectos, motivó la composición de numerosos cantos emblema para organizaciones e instituciones. No obstante, éste no oficializaría su forma definitiva sino hasta cuatro décadas después.

En el transcurso de esta prolongada historia se observan tensiones entre la intención de incorporar a la comunidad y la expectativa de generar símbolos de suficiente consistencia para representar su categoría como primera casa de estudios superiores de provincia, afirmando su solvencia frente a la compleja responsabilidad de fortalecer el desarrollo regional y nacional. En esa confluencia, el himno institucional aparece como un nodo desde donde es posible observar la

compleja relación entre la institución, los diversos grupos de influencia que la cohabitan -incluidas la masonería y la iglesia católica- y la sociedad en general.

Con base en Castoriadis (2007), quien propone a la institución como materialización de la capacidad auto constructiva de las sociedades, y reforzado por la noción de Luhmann (2010) sobre las instituciones como fenómenos característicos e indisociables de las sociedades que las originan, el presente trabajo se propone reconstruir la historia del Himno de la Universidad de Concepción a partir del relevo de diversas (y dispersas) fuentes documentales, problematizando sobre los modos en que este proceso refleja diferentes etapas en la evolución institucional, la edificación de una auto imagen, y el afianzamiento de una relación con sus espacios de influencia. Para ello se recurre a un enfoque mixto, con elementos de historia cultural, historia local y microhistoria.

Frente a la ausencia de anteriores investigaciones sobre este tópico, se espera contribuir al relevo de algunas fuentes documentales inéditas almacenadas en diferentes repositorios de la Universidad de Concepción, enriquecer la narrativa historiográfica local y proponer nuevas perspectivas que, desde la música, contribuyan a la reflexión sobre los modos en que la institución ha elaborado su relación con la sociedad, en sus dimensiones oficial y no oficial. Por último, se proponen algunas conjeturas respecto de las relaciones entre este proceso y los paradigmas estéticos impuestos por la emergente institucionalidad musical chilena, y su eventual influencia sobre el proceso.

Mesa 14

Moderadora: Marisa Restiffo

Arreglos de la Colección de obras de José Ignacio Triujeque: Adaptaciones a la música en función del ritual de la Catedral de México (1838-1850)

Alejandra Hernández Sánchez
CENIDIM "Carlos Chávez"
Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

En marzo de 1838 José Ignacio Triujeque (Puebla, 1785/86 - Cd. de México, 1850) realizó un convenio con el cabildo de la Catedral de México para sustituir a la recién extinta capilla de música con una orquesta independiente. Para realizar esta práctica musical, Triujeque reunió una colección de más de 117 obras, 36 de las cuales señalan algún tipo de arreglo. En la tesis inédita de maestría "La orquesta y la Colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: La introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)" presento una clasificación de los arreglos de esta colección. Hasta ahora sólo el artículo

"Encrucijadas de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México" de Lucero Enríquez analiza dos contrafactos de este repertorio; sin embargo, la variedad de casos identificados es amplio. En la historia de la música sacra el arreglo fue un recurso utilizado antiguamente y no implica ninguna novedad, no obstante, algunos enfoques consideran que transgrede la originalidad del compositor y de la obra. Desde mi punto de vista, el arreglo le plantea a aquel que lo realiza problemáticas y decisiones como parte de un proceso co-creativo. En esta ponencia expongo cuatro obras que atravesaron por diversos arreglos, las cuales evidencian la subordinación de la música con respecto a la liturgia, la actualización de la dotación instrumental y la posibilidad de que estas obras se interpretaran más de una vez de manera variada. De esta manera, el arreglo fue un recurso utilizado con el propósito de nutrir el repertorio que debía interpretar la orquesta en las funciones catedralicias.

Hacia una reinterpretación de la figura de Inocente Cárcano como compositor

Luciana Giron Sheridan
Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Interuniversitario Nacional
lucianagsh@gmail.com

Inocente Bernardino Cárcano (Maslianico, Italia, 18/05/1828 - Buenos Aires, Argentina, 31/05/1904) inmigró a Argentina y se instaló en Córdoba en el año 1849 y durante el tercer cuarto del siglo XIX ejerció como compositor, organista, director de bandas y coros, y fue docente de música tanto en ámbitos sacros como seculares. En este trabajo propongo revisar la imagen construida de este músico.

En *La cultura musical cordobesa* (1940), texto fundacional de la historia de la música local, Rafael Moyano López trató la figura de Cárcano como un precursor de la composición en Córdoba, marcando el "verdadero" comienzo de la historia de la música con las posteriores oleadas de inmigración de músicos belgas a Córdoba. Esta visión fue perpetuada a partir de entonces por quienes han tratado la historia de la música cordobesa basándose en este texto como bibliografía (Aizenberg y Nusenovich). Este es un proceso repetido en Argentina y en otros países de Latinoamérica (Nusenovich, Illari) y es una práctica historiográfica difundida. En música esto responde a la valoración de la idea de nación, de elementos folklóricos y de la adhesión al canon europeo en las músicas locales (Illari). En el caso de la música de Cárcano, influida por la ópera romántica italiana, la condena de Moyano López se inscribe dentro de similares discursos contemporáneos y posteriores (Carredano y Eli; Dahlhaus). El reciente hallazgo de partituras de su

autoría (Giron Sheridan y Pedroţ) permitió el comienzo de un proceso de revisión de la obra de este compositor temprano para la historia de la música cordobesa.

Este trabajo pretende dar un paso en ese camino de revisión historiográfica y así aportar a las áreas de vacancia que son tanto los estudios en música argentina del siglo XIX como aquellos que se ocupan de las prácticas musicales del interior del país, en particular de la ciudad de Córdoba.

Para ello primero realizaré un punteo de las observaciones de Moyano López sobre Cárcano como músico. Tomaré la idea de precursor según Illari (*Época, estética, nación*) y la complementaré con su contraparte en la historia de las artes visuales (Nusenovich, *Arte y experiencia*) para intentar establecer en qué medida la primera historización que se realizó sobre Cárcano en *La cultura musical* determinó la construcción posterior de la figura del compositor y cómo ésta se relaciona con la del precursor de las artes visuales locales, Genaro Pérez, tal como lo construyó el mismo Moyano López (Aizenberg y Nusenovich, *Algunas reflexiones*). Luego compararé las ideas de Moyano López sobre el repertorio de tradición italiana, escénica y lírica con los tesϴmonios que Carredano (*Historia de la música*) menciona sobre la música "de moda" en su capítulo "La música de cámara" y retomaré de Illari la idea del canon como modelo y la propuesta de Dahlhaus sobre "las dos culturas" (*La música del siglo XIX*) para situar la mirada de Moyano López en el contexto de la historia de las ideas musicales. Por último aportaré algunas observaciones analíticas sobre la música de Cárcano.

Canciones en el baúl y la petaca. Tres romanzas de inmigrantes italianos en Buenos Aires (1890-1910)

José Ignacio Weber
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Esta ponencia propone una continuación en el estudio de un corpus de canciones en italiano de compositores inmigrantes de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Las partituras de este conjunto de piezas fueron publicadas en revistas de interés artístico de la colectividad italiana de Buenos Aires —*El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908) y *La Revista Artística* (1908)—. Se trata de un repertorio *quasi*-olvidado, por lo tanto, su conocimiento es necesario para la comprensión del diálogo ético-estético de la cultura argentina del período, fundamentalmente de la relación del nacionalismo con otras tendencias estético-ideológicas.

En trabajos anteriores se describió el contexto cultural —políglota— en el que apareció este repertorio y se estudió su efecto de lectura en el nacionalismo culturalista, que lo instauró como "ajeno". Asimismo, se dio cuenta del grupo cultural al que pertenecieron algunos de los

compositores y letristas. También, se planteó el problema de la adscripción genérica a la *romanza italiana de salón* y de los fluidos intercambios con las formas populares de la canción dialectal. Del mismo modo, se explicitaron los *topics* de las letras y la estructura de sensibilidad —asociada a la italianidad— de la que participaba esta producción. Se indagó, también, en los vínculos con la *scapigliatura* y otras tendencias estéticas de la península itálica. Además, se discutió acerca de la necesidad de una edición crítica de estas partituras.

Con el objetivo de analizar el corpus de veinte canciones, se realiza, en esta oportunidad una selección de obras representativas para su estudio detenido: *A Madonna!* de Gennaro D'Andrea, con letra de Rocco De Zerbi; *Un organetto suona per la via* de Giovanni Serpentini y Lorenzo Stecchetti (pseudónimo de Olindo Guerrini); y *Primo-Vere* de Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi. Para ello se siguen los lineamientos propuestos por Ruberti en su estudio de la obra de Francesco Paolo Tosti de 2013. El método de análisis se detiene en: la forma, la sintaxis melódica, la fraseología, la "*pronuncia*" rítmico-melódica de los versos —es decir, el modo en que se relaciona la estructura del verso con la estructura rítmico-melódica de la frase—, el contorno melódico, la armonía y la relación dramática entre música y texto. Este método permite dar cuenta de los modos en que se relacionan la canción de cámara en italiano —o *romanza*— y la canción popular regional —en dialecto—. Este punto es de especial interés habida cuenta de que se trata de canciones destinadas al consumo hogareño y que sus compositores se dedicaron a la enseñanza musical. Cabe aclarar que en esta instancia el análisis se realiza sobre las partituras ya que aún no se dispone de interpretaciones ni registros. Por ello, se espera que este estudio pueda contribuir a futuras actualizaciones sonoras de esta música.

Mesa 15

Modera: Silvina Argüello

Los cruces entre Eduardo Armani y Lucho Bermúdez. Transculturación y consolidación de la "música tropical" en los años cuarenta en la Argentina

Berenice Corti
Instituto de Investigación en Etnomusicología
Dirección General de Enseñanza Artística
Ministerio de Cultura CABA
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Carlos Balcázar
Instituto de Investigación en Etnomusicología

Dirección General de Enseñanza Artística
Ministerio de Cultura CABA
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Como correlato de la ponencia presentada en las últimas XVIII Jornadas de Musicología, en donde exploramos el rol de la música en la popularización de las industrias culturales a través de un estudio de caso en los años treinta del siglo pasado (Corti y Balcázar 2016), nos proponemos aquí indagar en otro ejemplo particular de la década siguiente que constituye un especial fenómeno de transculturación (Ortiz, 1978), operado a través de los cruces musicales entre las orquestas de jazz y de música tropical -respectivamente- de Eduardo Armani (Argentina) y Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (Colombia). Su encuentro en 1946 en Buenos Aires los llevó a grabar cuarenta y dos piezas musicales con arreglos y dirección de Bermúdez e interpretación de la orquesta de Armani, en una asociación que puede ser analizada como una fase del proceso transitivo de una cultura a otra en el contexto de la circulación simbólica del Atlántico Negro (Gilroy, 1994). En el presente trabajo se valorarán en particular sus repertorios, formaciones, instrumentación y estilo de arreglos musicales, como forma de acceder a este caso de transculturación con el foco puesto en los diferentes aspectos sonoros y performáticos de estas experiencias musicales.

Eduardo Armani (1898-1970) fue un violinista y director de orquesta que co-condujo una de las formaciones localmente consideradas pioneras del jazz de orquestas, la Cóspito-Armani (Risetti 1999, Pujol, 2004), para luego quedar a cargo de su propia formación que acompañó, entre otros artistas, a la *crooner* Paloma Efrom (Blackie). A partir de 1945 comenzó a incorporar en sus grabaciones repertorio de música popular latinoamericana como boleros y los así denominados "marchinhas" y "porros", contribuyendo a la consolidación del modelo de orquesta popular bailable "tropical". Con el correr de los años la orquesta de Armani se especializó también en música popular colombiana, con grabaciones que fueron distribuidas y reconocidas en ese país.

Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (1912 -1994) fue clarinetista, compositor, director y arreglista, y uno de los más importantes músicos populares en Colombia. En 1939 formó su primera orquesta inspirada en las *bigband* de swing de los años treinta de los Estados Unidos con su referente más saliente en Benny Goodman (Santana y Bassi, 2012), con la que interpretaba principalmente porros, gaitas y cumbias con sonoridad moderna. Esto produjo un quiebre en las prácticas de las músicas tradicionales y populares en Colombia, que hasta el momento estaban basadas en el formato de las ya reconocidas *bandas pelayeras* -reformulación local de las bandas marciales llegadas de Europa-, o en los conjuntos tradicionales de *gaitas y tambores* (Ochoa, 2016).

Relaciones entre música y baile en la escena salsera de Santiago de Chile: el caso de Maestra Vida

Malucha Subiabre Vergara
Pontificia Universidad Católica de Chile
masubiab@uc.cl

La escena de música latina santiaguina se ha construido como un circuito de locales nocturnos -salsotecas- sostenido fundamentalmente por la fidelidad y fanatismo de los "bailadores". Si bien se ha organizado siempre alrededor de varios géneros de música latina bailable, la salsa ha sido su motor principal y la relación música-baile, su aspecto central. A pesar de lo anterior, sin embargo, la música en vivo ha ocupado un lugar marginal.

A propósito de esta situación conflictiva de la música en vivo en la escena, a finales de 2017, el percusionista Miguel "Masacote" Cortés -miembro la orquesta Sangre Nueva- publicó en su cuenta de Facebook que "los bailarines de salsa […] prefieren bailar con un DJ en vez de ir a bailar con orquesta en vivo". La afirmación provocó un álgido debate entre bailarines profesionales, aficionados y músicos.

Motivada por esa discusión, en noviembre de 2017 comencé a observar las relaciones entre el baile y la música grabada y en vivo en la salsoteca Maestra Vida -a la que asisto regularmente-. Aunque mis indagaciones indican que el público tiende a compartir la opinión de Cortés, también evidencian que no es posible afirmar categóricamente que el público "no baila" con la música en vivo, pero sí que sus actitudes hacia la música en vivo y grabada se articulan de manera diferente. De esta forma parece lícito preguntarse ¿por qué algunos músicos y fanáticos aseguran que los bailadores no bailan la música en vivo? y ¿por qué el público actúa de distintas maneras con la música grabada y en vivo?

A pesar de que la bibliografía acerca de la salsa ha subrayado la interdependencia entre ambos (Rondón 2004; Waxer 2002), esta normalmente se ha abocado a una sola de estas dos dimensiones. Así, los primeros textos se concentraron en la música (Rondón 2004; Manuel 1985) y desde fines de los 90, en las identidades sociales asociadas a ella (Washburne 2008). A contar de los 2000, con la difusión de las clases de salsa (Pietrobruno 2006), la literatura se volcó al baile, también evidenciando las identidades sociales construidas a su alrededor y en su difusión transnacional (Perna 2006; Subiabre 2013; Garzón Joya 2009). Así, son pocos los trabajos que considerando la importancia de la conexión entre música y baile establecen relaciones entre ambas dimensiones de la práctica (Waxer 2002; Román-Velázquez 1999; Hutchinson 2004).

Así, esta comunicación expondrá los resultados preliminares de la investigación acerca de las relaciones entre música y baile en la salsoteca Maestra Vida, obtenidos partir de la observación

en el campo y de las entrevistas realizadas a bailadores y músicos. ¿Qué valor le dan los primeros a la música en sus dimensiones grabada y en vivo? ¿Cómo se articulan sus actitudes en relación con ambas maneras de transmisión musical? ¿Qué valor dan los músicos a su relación con los bailadores? ¿Qué factores inciden en esta relación? Son algunas de las interrogantes de las que la comunicación dará cuenta.

Redobles más allá del Biobío: la cumbia ranchera-tropical en el centro-sur de Chile

Pablo Hernán Catrileo Aravena
Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.
pablocatrileoaravena@yahoo.es

La industria cultural mexicana, afamada por ser una de las más prolíficas e influyentes del continente, penetró con fuerza en Chile hace ya ochenta años. Primero fueron las películas de la llamada "época de oro" del cine mexicano, seguido de las constantes visitas de *mariachi* y charros cantores protagonistas de las mismas, sumando la venta de discos en distintos formatos y una constante radioteledifusión, todos responsables de fomentar en el gusto popular chileno una predilección por la música del país de no tan al norte. Tal fue el impacto de los bienes culturales mexicanos a partir de 1940, que pronto se hizo necesario replicar sus modelos en Chile, surgiendo en lo musical agrupaciones jóvenes de *mariachi* y posteriormente de dúos norteños, instalando para siempre en el inconsciente colectivo nacional la llamada "música ranchera".

Son el corrido, la canción-ranchera, la cumbia-ranchera y el tropical-ranchero, ritmos distintos pero que comparten un mismo origen. En este trabajo, presento un acercamiento al último de estos estilos, que si bien comparte una "matriz mexicana" en cuanto a repertorio, *look* y aspectos sonoros con otros géneros del cancionero mexicano, constituye a partir del siglo XXI, la renovación del "estilo ranchero" en Chile, en virtud de su *performance*, sonoridad, difusión y apropiación de recursos tecnológicos y digitales principalmente.

Para tal efecto, esta investigación se sustenta en años de recopilación gráfica y sonora, basada principalmente en la etnografía y el estudio de campo, avalada por una década de docencia musical en sectores rurales y pueblerinos del centro-sur de Chile.

La cumbia ranchera-tropical, es por hoy el ritmo más popular de Chile. Sin embargo, al igual que la "música ranchera" en general, sufre permanentes descalificaciones, tendiendo a ser infravalorada por ciertos sectores sociales y académicos. Esto queda de manifiesto en la escasa producción bibliográfica sobre *lo ranchero* en el país. Constituyen la excepción, las contribuciones del musicólogo Juan Pablo González -acompañado como coautor y/o editor por músicos e

historiadores- en libros como: *Música popular chilena 20 años* y *Clásicos de la Música Popular chilena*, sumado a *Historia social de la música popular en Chile* y *En busca de la música chilena*, donde básicamente se describe la presencia de *lo mexicano* a mediados del siglo pasado, centrándose principalmente en el cine y el charro cantor, con sesgos de los primeros intérpretes chilenos. También en esa línea, es posible acceder a un par de registros Documentales concebidos desde el periodismo, en torno al festival ranchero "Guadalupe del Carmen", el más importante de su tipo en el país.

Nuestro tema de estudio –el estilo "tropical-ranchero"-, no es abordado en estos trabajos, quizás por lo reciente de su aparición. Donde sí es posible rastrear sus huellas, es en las crónicas de prensa, revistas misceláneas y publicaciones en plataformas sociales como *Youtube*, donde encontramos enorme cantidad de cultores, altos índices en venta de discos, rotación permanente en radios provinciales y la cada vez más nutrida cartelera de espectáculos en vivo a lo largo del país, sumando últimamente además la Patagonia argentina.

Mesa 16

Modera: Carlos Mastropietro

Los espejos de la memoria. La música de Ligeti y la obra de Borges: influencias y paralelos

Federico Favali
University of Birmingham (Reino Unido)
federicofavali@gmail.com

La música de György Ligeti (1923-2006) siempre ha sido objeto de estudio y análisis por parte de los musicólogos y compositores. Se han escrito muchas biografías que destacan la génesis de sus obras y también muchos estudios analíticos sobre las obras individuales. A través de estos libros, los rasgos innovadores de su música han sido investigados en profundidad en las últimas décadas y siguen siéndolo hoy en día. También se han analizado diferentes características extra-musicales presentes en sus obras, por ejemplo, el uso de ritmos de tribus de África Central y las influencias de diferentes compositores en su trabajo. El aspecto, sin embargo, que merece atención, y que hasta hoy no se ha utilizado en profundidad, es lo que las lecturas Ligeti, y en general el entorno cultural que lo rodeaba, han influido en su forma de componer. Por su propia admisión, el poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) fue uno de sus autores favoritos. Ligeti conocía su trabajo muy bien. Lo que luego se analizará en esta contribución son las conexiones entre el trabajo del poeta argentino y el compositor húngaro.

La gran producción de estudios analíticos sobre el trabajo de Borges permite una comparación cercana entre las técnicas narrativas utilizadas por Borges y las técnicas de composición utilizadas por Ligeti. Por lo tanto, es un trabajo en paralelo entre la musicología y la crítica literaria. De hecho, hay muchos estudios sobre las técnicas narrativas utilizadas por Borges y también sobre los significados de sus símbolos. Serán traducidos y relacionados en los trabajos de Ligeti. ¿Hasta dónde puede llegar una colaboración secreta entre los dos artistas? Esta será la pregunta que guiará la investigación de esta contribución. Aunque es imposible decir con absoluta certeza el deseo de Ligeti de rastrear algunas de las técnicas utilizadas por Borges, es evidente que el entorno cultural que frecuenta un artista influye en su producción. Para investigar estas influencias, antes que nada los trabajos de ambos artistas se enmarcarán desde un punto de vista histórico. Además se investigarán por separado y se compararán resaltando los rasgos, variantes y diferencias comunes: técnicas para abrir un trabajo, técnicas de desarrollo y técnicas de cierre. Un estudio de este tipo es innovador en su género y quiere abrir un nuevo horizonte en el contexto de las contribuciones musicológicas al trabajo de Ligeti. Al mismo tiempo, también pretende ampliar el alcance de los estudios sobre el trabajo de Borges, relacionando su trabajo también en la música. Para estas características, este estudio puede ser el primero de una serie destinada a relacionar la música con otras artes e investigar las diversas influencias entre varios artistas.

Encuentro en la acústica: *I am sitting in a room* de Alvin Lucier y *Bolero* de Maurice Ravel

Osvaldo Budón
Universidad de la República
Sistema Nacional de Investigadores –Uruguay

Las búsquedas creativas de Alvin Lucier (1931) y Maurice Ravel (1875-1937) transcurren en contextos históricos muy distintos y recorren caminos divergentes. Sin embargo, una escucha atenta del clásico del experimentalismo norteamericano *I am sitting in a room* (1969) y de la célebre composición orquestal *Bolero* (1928), sugiere la existencia de una afinidad significativa entre estos artistas.

I am sitting in a room ha sido ampliamente comentada en la literatura especializada. Su material consiste en un texto leído, grabado en cinta analógica. Reproduciendo la cinta en la misma habitación en que fue grabada, y realizando sucesivas regrabaciones, se deriva una secuencia de transformaciones acumulativas del registro inicial. A medida que este proceso iterativo se despliega, los componentes del habla que entran en resonancia con las dimensiones físicas del lugar se refuerzan, mientras los demás se extinguen paulatinamente. Así, las resonancias naturales de la

habitación se hacen más audibles con cada repetición, mientras la comprensibilidad del texto desaparece gradualmente. A partir de una voz claramente inteligible, la pieza evoluciona hacia una masa sonora coloreada por las frecuencias resonantes del espacio, articulada por el ritmo del habla.

Bolero recurre a la alternancia de dos melodías modales de inspiración española, cada una repetida una vez. Múltiples reiteraciones de este esquema se montan sobre un *ostinato* caracterizado por el ritmo del redoblante, al que se suman otros instrumentos a lo largo de la pieza. La orquestación de las melodías a través de múltiples reiteraciones opera como principal factor creador de forma: desde el solo de flauta inicial hasta el *tutti* con que culmina la obra, se verifica, a larga escala, un proceso de acumulación espectral. Las duplicaciones se mapean sobre intervalos de la serie de armónicos naturales, generando intrigantes ambigüedades perceptivas entre timbre y armonía. En consecuencia, mucho del plan orquestal de *Bolero* puede ser descripto en términos de (macro) síntesis aditiva, modelada con referencia a los registros del órgano de tubos. El análisis de *Bolero* que se presentará aquí es un trabajo original, que retoma un enfoque sugerido por Hambraeus (1981).

Mas allá de superficies sonoras altamente contrastadas y disímiles medios de producción, estas músicas exhiben importantes similitudes, tanto en la naturaleza de la imaginación sonora que les da origen, como en su plan formal. De una parte, imaginarios fuertemente marcados por tecnologías específicas de producción/reproducción del sonido—el grabador de cinta analógica en Lucier, y el órgano de tubos en Ravel—informan la transformación de las propiedades acústicas del material en ambas obras. Su estructuración a larga escala, por otra parte, articula elaboraciones graduales y direccionales sobre numerosas repeticiones de un material acotado.

Un estudio comparativo de *I am sitting in a room* y *Bolero* no ha sido objeto de trabajos académicos conocidos. En esta presentación se intentará, a través de una aproximación analítica, que estas composiciones se iluminen mutuamente, habilitando posibles relecturas de su valor y significado histórico.

Estrategias de diálogo entre contemporánea y folklore: el caso de José Halac

Tomás Mariani
TeMAC
Universidad Nacional de Quilmes
tomasmariani040487@yahoo.com.ar

En este trabajo analizamos las estrategias de diálogo entre el folklore argentino y la música académica contemporánea que propone el compositor José Halac (Córdoba, 1962).

Halac se formó primero en Córdoba y después en Nueva York. Es compositor y docente en la Universidad Nacional de Córdoba. Ha escrito sobre su obra en su web personal y en un libro compilado por Pablo Fessel (2007). Trabaja especialmente con electrónica, a veces pura y a veces en combinación con grupos de cámara. Grabó discos con bandas de rock, compuso música para cine, teatro y danza, entre otras, tanto en el país como en Estados Unidos y Europa. Especialmente durante la década del `90 produjo una serie de composiciones que abordaron elementos del folklore argentino con distintas estrategias, sobresaliendo las piezas trabajadas a partir de materiales pregrabados y desarrolladas con procedimientos electroacústicos. Esta serie de composiciones está atravesada por la apropiación y reformulación que hace el compositor del concepto de "sincretismo".

Nos apoyamos para este trabajo en el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009), que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social dentro de un sistema de relaciones, y las opciones estratégicas que ellos ejercen. A su vez, la propuesta de Díaz retoma las ideas de Pierre Bourdieu de espacio social, campo, hábitus, capital económico, social y cultural, la relación entre agentes sociales y estructura, que también nos sirven de marco teórico. Es así que para el análisis tomamos en cuenta aspectos de técnica musical, aspectos de circulación y mediación y aspectos socio-culturales.

Analizamos para este trabajo, combinando la metodología de Jean Jacques Nattiez (1990) y la propuesta de Pablo Murgier (2014), sus obras "Cueca" (1992) y "La quebrada del grito" (1999) en el contexto de su trayectoria y producción artística. "Cueca" está escrita para Flauta, Piano y dos Percusionistas con una duración de casi 7 minutos, y trabaja los materiales principales como objetos sonoros, hace uso de escritura no tradicional, técnicas extendidas, usos armónicos no funcionales, etc. Además del título, la relación con el folklore argentino se encuentra principalmente en elementos rítmicos. "La quebrada del grito" es una pieza electroacústica de unos 10 minutos trabajada en estéreo, que pone en diálogo una serie de materiales alejados entre sí pero que están cruzados por la misma temática: lo roto, lo quebrado, la necesidad de expresarlo brutalmente, como grito, y a la vez con distanciamiento. Trabaja en esta pieza a partir de una baguala recopilada por Leda Valladares, entre otros materiales.

Más allá de lo escrito por el propio compositor y el trabajo de André Codeço dos Santos (2016) sobre su "pensamiento sincrético", no hemos encontrado trabajos que se aboquen a estudiar sus obras o su trayectoria. Aunque sí, por supuesto, abundan los trabajos dedicados a los vínculos

entre el folklore argentino y las músicas académicas de los siglos XX y XXI. Por lo cual, consideramos que este trabajo es un aporte sobre un tema vacante.

Mesa 17

Modera: María Mendizábal

Persistencia de formas antiguas del canto tradicional en el norte neuquino

Raúl Nicolás Aranda
ruliaranda@hotmail.com

Raúl Díaz Acevedo
raul.diaz@gmx.net

Características literarias implícitas en el canto:

- Composiciones literarias en una doble dimensión: uso de coplas de origen hispano presentes en la antigua tonada de la zona centro de Chile y la creación de "Décimas" que dan cuenta del acontecer local.
- Formas del canto en el norte neuquino: a lo humano y a lo divino.
- El poco uso del estribillo demuestra su añosa tradición.

Características musicales

- Características de las líneas melódicas utilizadas
- Afinaciones tradicionales en uso
- Tipos de esquemas rítmicos que persisten.

Impronta local:

- El uso del cogollo
- La interacción de la cantora con quienes las escuchan. El grito en la tonada.
- Persistencia de la mujer como intérprete de tonadas en el mundo crianceros del norte neuquino.

Marco Teórico.

Nuestra construcción teórica se encuadra dentro la propuesta del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), que pretende, a partir de la identificación, valoración y difusión de su cultura viva, acciones que redundarán en el enriquecimiento de la diversidad cultural de Latinoamérica,

Y, por supuesto, intentando dar un enfoque émico a la propuesta, el marco teórico de este trabajo se desprende de la misma comunidad cultural, que está perfectamente determinada, tanto en lo social como en lo cultural, que sus manifestaciones poético musicales son vigentes y que

persistieron en el tiempo. Que aunque llegó con la migración chilena de principios de fines de siglo XIX y principio del XX, la misma dinámica social enriqueció y construyó formas poéticas musicales que le son propias y que las diferencia, pero también las une con la misma manifestaciones del país hermano. También se pretende plantear todas aquellas cuestiones referidas a la identificación, valoración, difusión y puesta en valor de este importante patrimonio inmaterial.

Metodología

En lo metodológico el trabajo que presentamos tiene como objetivo "Ordenar, clasificar y fundamentar la música y la poesía popular, recopilada entre los años 1982 a 1992 por el Centro de Estudios Folklóricos, material que se encuentra en archivos sonoros y contrastarlo con la información nueva que se ha obtenido".

La primera etapa se relaciona más con la archivística que con la música y la literatura, dado que el material de recopilación estuvo guardado por más de quince años, dispersa y sin un ordenamiento mínimo, material que había sido recopilado y trabajado antes de los años noventa, tanto grabaciones como material transcripto con la tecnología de la época (casetes y máquina de escribir)

La segunda etapa es teórica y metodológica está referida a la categorización y análisis del material recopilado, mientras que la tercera se refiere a trabajos de campos a efectos de confrontar y conocer la vigencia del material recopilado e incorporar nuevos conocimientos.

Nuevos aportes que brinda el trabajo

Generar un banco de información que dé cuenta de la persistencia de las formas antiguas del canto tradicional en el norte neuquino que existía en los años 80 y cómo se desarrolla la dinámica persistencia-cambio hasta el presente. Base de datos que se debe poner al servicio de la comunidad y en especial de las nuevas generaciones de cantoras.

"Sin ley ni buena costumbre". Música chiriwano en los Andes centrales

Emiliano Meincke
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
aquipino@gmail.com

Las poblaciones de las tierras altas de los Andes han sabido representar en sus danzas y rituales a personajes de diferentes culturas y condiciones sociales: europeos, indígenas de las tierras bajas y afrodescendientes; esclavos, capataces, campesinos y arrieros. Una particularidad se destaca en el espacio de representación de los indígenas de las tierras bajas: mantiene su presencia en una amplia región, desde el norte de Perú (loa chunchus de Cajamarca) hasta el norte de Argentina (los

chunchus de Rinconada), tanto en las punas frías como en los cálidos valles. Estos representados son nombrados como *chunchus* y *chiriwanos*, denominaciones exógenas (el propio y conflictivo término chiriwano es quechua) vinculadas a las poblaciones de la ceja de selva, del piedemonte, como gente indómita, salvaje y brutal (Oliveto, 2010). En contraposición a chiriwano, los habitantes de las tierras bajas (guaraníes) se autodenominan *ava* (Saignes, 2007).

Los chiriwanos, como música-danza andina, ha tenido un singular desarrollo en la zona circundante al Lago Titicaca, comprendiendo el departamento de Puno en Perú, el norte de Chile, y los departamentos de La Paz, Cochabamba y Oruro en Bolivia. En esta región, los chiriwanos refieren a una música-danza de representación ejecutada con flautas de pan. Sin embargo, llama la atención su heterogeneidad: distintos tipos de instrumentos, melodías, vestimentas y danzas comprenden un mismo concepto. Por otra parte, la música chiriwano en los Andes centrales está asociada a una danza guerrera, evocando las batallas entre los hombre de arriba (Incas, quechuas o aymaras) y los guaraníes (Baumann, 1981)

Para la siguiente investigación se ha analizado discografía etnomusicológica editada (1956-2012), registros inéditos y reinterpretaciones de conjuntos profesionales. Se han realizado dos viajes de campo al cantón Ilabaya (provincia Larecaja, Departamento La Paz, Bolivia) donde se interpreta actualmente el siku chiriwano en ocasiones de festivales, realizando grabaciones en audio y video, manteniendo entrevistas con los ejecutantes y participando como músico en la *performance* de la comunidad. A su vez, la investigación está respaldada por el trabajo de reinterpretación de la música chiriwano del pueblo de Tambocusi (en la misma provincia que Ilabaya) que viene realizando el conjunto de música autóctona argentino De Tanto Lejos desde 2014, a partir del análisis teórico-práctico de los registros que el antropólogo francés Xavier Bellenger hiciera en 1988 en la región.

Hasta el momento, en la revisión bibliográfica no se ha encontrado un estudio que dé cuenta de la amplitud territorial de la música-danza chiriwano en los Andes centrales, habiendo escasas monografías sobre una u otra de las expresiones en algunos pueblos.

El presente trabajo presenta avance de investigación brindando un panorama del conjunto de manifestaciones musicales chiriwano (aymara, quechua y uru-chipaya), contemplando sus particularidades y sus posibles raíces culturales y mitológicas con las poblaciones guaraníes, e intenta responder a las preguntas de qué es la música chiriwano en los Andes y qué vínculos se establecen entre los chiriwanos aymaras, quechuas y uru-chipaya.

Hacia la reconstrucción del sonido jesuítico-mocoví: análisis comparativo entre "tipos sonoros" guaraníes, chiquitanos y mocovíes

Valentín Mansilla
Universidad Nacional del Litoral
Universidad Nacional de Córdoba

El presente trabajo aborda una metodología de análisis elaborada por el musicólogo B. Illari (2004), que centra su foco en el estudio del sonido en las prácticas musicales indojesuíticas durante los s. XVII y XVIII. El autor reconoce al estudio del sonido como un campo óptimo para la aproximación a la "identidad musical" de cada grupo de reducciones y busca alejarse de la práctica musicológica que tiene como centro las categorías de "obra" y "autor" (que, en general, no consideran la concepción colectiva y flexible que las prácticas musicales adquieren en estas poblaciones coloniales). En su trabajo, Illari logra forjar, para el grupo de reducciones guaraníes y chiquitanas, lo que denomina "tipos sonoros", es decir, "un conjunto de características sonoras integradas correspondientes a un grupo humano determinado en un cierto momento de su historia" (Illari, 2004, p.11). En síntesis, a través de un estudio comparativo, el autor construye una "identidad" sonora para cada grupo de reducciones.

En este trabajo, dicha metodología es aplicada al caso particular de la reducción mocoví de San Javier, población perteneciente al último grupo de reducciones fundadas por la Compañía de Jesús durante el s. XVIII (las reducciones del Gran Chaco). Por motivos de escasa evidencia musical y la gran dispersión de las fuentes documentales, estas últimas poblaciones indo-jesuíticas han sido poco abordadas por la musicología. Es por este motivo que resulta enriquecedor poner en contraste lo hallazgos previos sobre esta reducción (productos de algunos trabajos anteriores y propios) con las conclusiones obtenidas por Illari en su propuesta metodológica. Abordar el estudio de los "tipos sonoros" en un campo que aún continúa vacante es apostar a la reconstrucción histórica de un sonido colonial lamentablemente, a nuestros días, perdido.

A mudança nas práticas musicais caiçara no município de Guarujá – SP

Daniel Alves dos Santos

Antes de adentrar nos objetivos deste texto, faz-se necessário explicar o que nos diz o termo caiçara. A palavra "caiçara" vem do Tupi, caá-içara (Sampaio, 1987), que teve como primeiro sentido denominar estacas fincadas em torno das tabas ou aldeias e o curral feito de galhos de árvores fincados na água para cercar o peixe (Adams, 2000). Com o passar do tempo, passou a ser o nome dado às palhoças construídas nas praias para abrigar as canoas e os equipamentos dos

pescadores e, mais tarde, para identificar o morador de Cananéia (FUNDAÇÃO SOS MATA ATLÂNTICA, 1992 apud Adams, 2000, p. 146) e que, mais tarde, passou a ser a denominação local para aquelas comunidades e indivíduos que vivem ao longo do litoral dos Estados de São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. Elas apresentam cultura e um mundo de vida que os diferencia das comunidades tradicionais do interior desses estados (caipiras) (Diegues, 1988, p. 9). A cultura caiçara é baseada na pesca e na agricultura de subsistência no litoral das regiões do sul e sudeste brasileiro. Este trabalho pretende analisar as mudanças nas práticas musicais dos caiçaras no município do Guarujá (litoral sul de São Paulo, estado do sudeste do Brasil) à partir de duas gravações, a primeira de 1977 gravada pela musicóloga Kilza Setti na praia do Tombo e a segunda gravada na Prainha Branca (praia e vila caiçara) por um dos moradores do lugar durante a folia de reis (trata-se de uma prática religiosa cristã baseada no evangelho de Matheus (2: 1-12) que tem como simbolismo, a chegada dos reis magos ao encontro do menino jesus em 6 de janeiro também conhecido como dia de santos reis) em 6 de janeiro de 2017. Além das gravações será utilizada nesta empreitada como base para a análise, a fala do "Passarinho" - puxador e zabumbeiro da folia de reis na Prainha Branca- sobre a história da tradição da folia conseguida através de uma entrevista de uma primeira ida a campo na Prainha Branca.

Esta investigação ainda se encontra em estágio inicial, sendo assim, serão necessárias outras idas a campo com a proposta de desenvolver uma etnografia (um dos arcabouços metodológicos da etnomusicologia) mais detalhada.

Mesa 18

Modera: Alejandro Martínez

Estrategias artístico-productivas en tres discos autorales de Violeta Parra

Juan Pablo González
Universidad Alberto Hurtado / Universidad Católica de Chile
jugonzal@uahurtado.cl

De la multifacética obra de Violeta Parra (1917-2017), que incluye música, poesía, tapicería, pintura, escultura y cerámica, tres de sus doce discos de larga duración son los que la posicionaron como creadora mayor de la canción de autor, produciendo influencias, modelos y consecuencias que ameritan llamarla la madre de una nueva forma de hacer canción en Chile y América Latina. Seis de sus discos fueron producto de su labor de recopilación como folclorista y otros seis de su labor como autora, entre los cuales se encuentran los tres LPs donde conforma,

plasma y transmite su canción autoral. En estos discos Violeta emprende dos caminos opuestos y complementarios: el de la simplicidad consciente, muchas veces enfatizando rasgos *arcaicos* como signo de autenticidad; y el de la complejidad adquirida, desarrollando aspectos literarios y musicales de la tradición folclórica, llevando la décima y la cueca instrumental a un desarrollo nunca antes visto y resignificando géneros e instrumentos de la tradición folclórica chilena y latinoamericana.

Música, poesía, performatividad, arreglo y grabación se conjugan en estas canciones para dar forma a una obra que ha sido estudiada en forma fragmentada y parcial. Por un lado, abundan los estudios de sus canciones en cuanto poemas, pero por el otro, los estudios que efectivamente se enfocan en su música consideran sólo algunos de sus parámetros y no siempre los ponen a dialogar entre sí ni con el resto de los elementos que dan vida a su canción autoral. En esta ponencia pretendo avanzar en ese sentido, abordando intertextualmente sus canciones autorales.

Postulo que Violeta Parra trasladaba procedimientos de la música en vivo a sus grabaciones y arreglos, abordando el campo tecnológico desde el campo artesanal; que desarrollaba estrategias musicales y poéticas que le permitían evitar la canción con estribillo –en pleno auge en los años sesenta–, desarrollando otras formas de contraste y de reiteración al interior de la canción; y que las tensiones entre la Violeta folclorista y la Violeta creadora marcaron gran parte de su producción discográfica y de su propio discurso público.

Mediante un estudio comparado de algunas de las canciones presentes en sus tres LPs autorales de 1965, 1966 y 1971 (póstumo) esta ponencia pretende dilucidar las estrategias artístico-productivas con las que Violeta Parra desarrolló la canción de autor, destacando las tensiones entre simplicidad y complejidad en la concepción formal de la canción, producto de las relaciones entre música, poesía, performatividad y procedimientos de arreglo y de grabación.

Discurso epistolar en la canción *Run Run se fue pa'l norte* de Violeta Parra

Claudia Kalleg Jerez
claudia.kalleg@gmail.com
Programa Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado

El tema a desarrollar corresponde al análisis de la canción "Run-run se fue pa'l norte" de Violeta Parra desde la teoría de enunciación de la carta: destinador – mensaje -destinatario y desde la deixis epistolar comprendida como el tiempo y el espacio de enunciación, evidenciados en aspectos textuales y sonoros de la canción.

"Run- Run se fue pa'l norte", es la quinta canción del lado A del disco "Las últimas composiciones" (1966). Se ha señalado que es una de las canciones más autobiográficas de Violeta

Parra (González 2017), pues, tiene como marco extratextual, la relación que Violeta mantuvo con el antropólogo suizo Gilbert Favre (1936-1998).

El ritmo de la canción se clasifica como "rin", danza instrumental en 2/4 sobre un patrón rítmico de cuatro semicorcheas y dos corcheas. El rin se originó en el siglo XVI en Escocia (reel). En los inicios del siglo XVIII los profesores de danza ingleses lo retomaron desde las tradiciones orales celtas, para luego migrar hacia París y posteriormente, hacia Latinoamérica. Este ritmo fue parte de los bailes de salón en Chile en el siglo XIX desde donde emigró hacia la isla de Chiloé, en donde se renombró como "rin".

La carta privada se asocia a una función pragmática comunicativa. A diferencia de otros discursos afines, la carta privada posee una función transmisora, debido a que envía un mensaje. Una carta es un medio de expresión escrito por medio del cual un destinador o remitente envía un mensaje a un destinatario. Generalmente, y dependiendo de la tipología, la carta es asociada al ámbito de la privacidad, comprendiéndose como un "diálogo diferido" (Violi 1999:183), en el que emisor y receptor acuerdan un pacto al interior del texto: el emisor escribe el mensaje confiando en que el destinatario recepcione y construya un nuevo mensaje que dé respuesta al recibido. Este es el carácter dialógico del discurso epistolar. Por otra parte, una carta es un instrumento que tiene relación con el espacio y el tiempo, puesto que supone una distancia física entre dos interlocutores que impide una comunicación presencial y directa mediante la oralidad. Por el hecho de ser escrita, se entiende que pasará un periodo en que este mensaje llegará al destinatario de la misiva. Se trata de un "pacto epistolar" o "contrato epistolar" (Doll 2002) . Violeta Parra se apropia de este modelo, pero además lo subvierte en distintas dimensiones.

La metodología corresponde al análisis de la canción desde la teoría de la enunciación de la carta, tanto en su modalidad discursiva textual como musical, estableciendo relaciones entre ambas. Hemos elegido esta teoría porque puede aportar nuevas posibilidades de análisis e interpretación a las canciones de Violeta Parra, sin embargo, no hemos encontrado investigaciones que hayan reparado en este aspecto de algunas de sus creaciones musicales. Aventuramos que podría indagarse acerca de un género de canción-epístola en el marco de las recopilaciones y composiciones de la folclorista, así como también, en un corpus de canciones relacionadas a los denominados "géneros referenciales".

La forma de la canción en el rock. El caso de Charly García

Diego Madoery
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata
diegomadoery@gmail.com

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, es uno de los pocos músicos protagonistas de la construcción del rock en la Argentina cuya obra se ha mantenido vigente ininterrumpidamente desde 1972. Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que busca detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos del músico en el primer período comprendido entre los discos *Vida* (1973) y *Say no more* (1996). Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por 123 canciones firmadas por Charly García exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida.

La forma en el rock ha sido tratada por Allan Moore ([1993]-2001), (2012); Walter Everett ([1999] - 2013), (2009); Jay Summach (2001) y Trevor De Clercq (2012) entre otros, como parte de sus rasgos característicos. En general, todos la describen desde las funciones formales de estrofa - estribillo (*chorus-verse*) y, en algunos casos, como los de Moore, Everett y Summach, también han aplicado los tipos formales de período y oración.

En esta investigación las funciones formales aplicadas para la segmentación son: introducción, interludio, coda, segmento temático cantado y segmento temático instrumental. El segmento temático cantado, sección de la canción donde se focaliza esta investigación, es un grupo con cierto grado de clausura cuya melodía principal es cantada. Las similitudes y diferencias entre los segmentos (y los grupos internos) son discriminadas por medio de letras.

También se analiza el uso de los tipos formales período y SRDC (*statement*, *restatement*, *departure*, *conclusion*). Este último, propuesto por Walter Everett ([1999] - 2013) mantiene alguna analogía con la forma oración, descripta y desarrollada por Arnold Schoenberg y, posteriormente William E. Caplin (1998) en la reiteración de la idea básica pero sin el desarrollo motívico característico siguiente.

Como resultado del análisis este trabajo establece diferentes clases de organización formal en relación con el vínculo entre los dos primeros segmentos (A) y (B). También se observa cierto equilibrio entre los segmentos simétricos (de 4, 8 o 16 cc. con grupos internos pares) y los segmentos asimétricos (de extensiones diferentes las mencionadas y los de 4, 8 o 16 cc. con grupos internos impares). Dado que este equilibrio aparece en otros rasgos de la obra de Charly, lo considero como constitutivo de su estilo.

El análisis formal orientado a la detección de rasgos estilísticos es una herramienta fundamental para la descripción de géneros y estilos. De este modo, resulta de interés para la

formación de los músicos dado que tanto compositores, arregladores como intérpretes no pueden evitar el manejo de la forma (en algunos casos de manera intuitiva) en los distintos momentos de la producción musical.

25 de agosto de 2018

Mesa 19

Modera: Ana María Romaniuk

Expresiones musicales y dancísticas del *Nguillatún*. Reaprendizaje de la cultura ancestral en la Agrupación Pincén.

María Mendizabal
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
marmendizabal@yahoo.com.ar

El *Lof* mapuche-*günün a küna* Vicente Catrunao Pincen, cuyo *Lonko* es Luis Pincén (tataranieto del Cacique Pincén que se opuso virulentamente a la fuerzas militares durante la autodenominada "Conquista del Desierto" y sufrió la dispersión de su comunidad en la década de 1870), se ha propuesto en la actualidad un camino de reconstrucción comunitaria poniendo énfasis en la recuperación de su cosmovisión y sus prácticas ceremoniales en un proceso que desde hace unos años se denomina *reetnización* o *etnogénesis* (Slavsky: 1992-1995; Martínez Sarasola: 2012). Una particularidad del *Lof* Pincén, con personería jurídica número 363 INAI/2014, es que tiene su domicilio legal en una localidad del Gran Buenos Aires y sus miembros están radicados en CABA, Provincias de La Pampa y Santa Cruz.

Hace alrededor de 20 años el *Lonko* Luis Pincén y su gente han empezado a asistir como invitados -2 veces por año- a 2 *Nguillatún* celebrados por agrupaciones mapuches que están fuertemente asentadas en el depto. Loncopué, al norte de la Provincia del Neuquén. Eso implica no sólo el viaje de la comunidad desde Buenos Aires y demás provincias mencionadas, sino la organización de cada una de las prácticas rituales a la distancia para estar en condiciones de desarrollarlas correctamente en el ámbito de los *Nguillatún* neuquinos. Esa es sólo una de las formas de reaprendizaje de la cultura de los ancestros que los Pincén desarrollan. Entre las prácticas en reaprendizaje ancestral, están las expresiones musicales y las dancísticas.

Desde el año 2013, yo personalmente me he incorporado a esta comunidad y no sólo participo plenamente de los *Nguillatún* en Neuquén, sino que me involucro en cada una de las propuestas que se plantea la comunidad en su conjunto: integro el grupo de cantoras del *tayil*, danzo en ceremonia, etc. y también colaboro con el proyecto de celebrar un *Nguillatún* propio en territorio pampeano en los próximos cercanos años.

En esta comunicación me propongo compartir con la otra comunidad a la que pertenezco, la científica, cómo experimento la posibilidad de considerarme bi-musical en los términos propuestos por Mantle Hood (1960). La inquietud acerca de la viabilidad de aplicación de esta

categoría analítica en mi caso, me surgió durante trabajos anteriores con otros grupos mapuches neuquinos cuando me aboqué a estudiar el tema del concepto del *kempeñ* y su imbricación con el del *tayil* (Mendizabal: 1985, 1988 y 1994).

Por otra parte, pretendo aquí dar cuenta de los avances de una reflexión activa acerca del ritual del *Nguillatún* (de tres días de duración y cientos de actores) desde las teorías del *performance*, atendiendo a los procesos dinámicos internos de la ceremonia y también a su estructura estética (Citro y Cerletti: 2012). Me propongo entonces, a plazo extenso, el análisis etnográfico de la práctica social en la ceremonia. Intuyo que puede constituir un caso más, entre tantos otros, en el que los mapuches hayan desarrollado estrategias identitarias de sustentación más allá del cambio cultural (Segato: 2007).

Invitación a la etnomusicología aborigen

Irma Ruiz
CONICET
Universidad de Buenos Aires

Más que una ponencia —lo digo en mi texto—, se trata de un alegato a favor de la investigación de las prácticas musicales de los pueblos originarios, área de vacancia que se halla en una situación límite en Argentina. Frente a esta preocupante realidad, consideré oportuno valerme de una reunión como la Conferencia AAM y Jornadas INM, a fin de interpelar a la audiencia joven que pueda hallarse en instancias de elección de un campo específico de estudios. Para ello, elegí como compañero de ruta al etnomusicólogo y antropólogo social británico, John Blacking, y su libro *How musical is man?*, por dos razones principales. La primera —como lo demuestra el hecho de plantear esta pregunta—, porque ha sido un profundo pensador sobre la música, a la que definió como "sonido humanamente organizado", dando cuenta de su inseparabilidad de los seres que la crean, la reproducen, la practican y la escuchan. En segundo lugar, porque el análisis de las ideas centrales de su teoría, ilustra sobre una etnomusicología que une los conocimientos musicales y antropológicos de modo consistente y original.

En forma alterna a la presentación sintética de sus ideas y de su particular trayectoria, en la que se destaca su transición de pianista profesional a etnomusicólogo, esbozo algunas facilidades que el desarrollo de la antropología en Argentina brinda actualmente a la tarea propuesta, mediante producciones etnográficas de calidad, a la vez que señalo la imperiosa necesidad de nuestro aporte, por tratarse de un área virtualmente ignorada en esas etnografías. Asimismo, doy cuenta de algunas de las dificultades instrumentales que presenta la tarea de campo con pueblos originarios en

Argentina e invito a superarlas a los fines trazados, no sin antes sugerir cómo adquirir conocimientos que puedan estar ausentes de nuestra formación para llevar a cabo este proyecto.

A lo expuesto hasta aquí, cabe agregar el punto neurálgico del tema, que es menester destacar y consiste en dar cuenta de los beneficios que provee el hecho de introducirse en el conocimiento de unidades socioculturales no-occidentales, ese "Otro" cultural que forma parte de nuestro país y sobre el que ejercemos violencia de diverso tipo desde hace más de quinientos años. Me refiero al hecho de que afrontar el desafío de estudiar culturas diferentes a la propia conduce a vivir experiencias enriquecedoras mediante el acceso al conocimiento de otros mundos y otras músicas, permitiéndonos acceder a formas de vida y de pensamiento que difieren de aquellas que transitamos habitualmente. Experiencias que, simultáneamente, nos proporcionan nuevas herramientas para descubrir entresijos interesantes en nuestras músicas y modos de vida.

Hungulendu: la música de la espiritualidad garífuna desde la perspectiva de sonido-en-el-mundo

Augusto Pérez Guarnieri
Museo de Instrumentos Musicales Azzarini (UNLP) / FLACSO-Argentina
perezguarnieri@yahoo.com.ar

Hacia mediados del siglo XVII se generan en las Antillas Menores, una serie de acontecimientos relacionados con el avance colonialista de Inglaterra y Francia. Haciendo foco en una de esas islas, denominada *Yurumein* (actual San Vicente y las Grenadinas), se destacan procesos de contacto entre africanos esclavizados e indígenas caribe que dieron lugar al grupo étnico conocido como garifuna. La etnogénesis de esta "tribu colonial" (Helms en Wolf, 1982) ha sido ampliamente estudiada por diversos autores (González, 1986; Johnson, 2007), quienes coinciden en señalar que se trata de una identidad colectiva modelada a partir de procesos de creación cultural particulares y complejos en un contexto de guerra y sometimiento. Actualmente se asientan en zonas costeras de Nicaragua, Honduras, Guatemala, Belice, así como en distintas ciudades de Estados Unidos de América, a donde emigran en gran cantidad para mejorar económicamente, dado que los Estado-nación centroamericanos mantienen a sus comunidades en una situación de marginación y pobreza estructural.

En el presente trabajo me propongo describir y analizar las relaciones entre música, etnicidad y espiritualidad de los garífuna de Livingston, Guatemala, en base a mis trabajos de campo iniciados en 2008. A tal efecto me centraré en el c*hugu*, culto a los ancestros de matriz sincrética afroamerindia que se evidencia en aspectos tales como la aflicción, la posesión espiritual, la revelación onírica de cantos y la música de tambor, así como en la liturgia católica a través del rezos

y la iconografía. Particularmente analizaré el *hungulendu*, género musical propio de la espiritualidad local, ejecutado por tamboreros ceremoniales -*doumbria*- mediante un trío de tambores -*garawoun*- que representan las dimensiones temporales pasado-presente-futuro. Al ejecutarse estos tambores, junto con los cantos *gayusa* -interpretados por mujeres- se invoca a los ancestros (el pasado), que se presentizan mediante la posesión de mediums -*ebus*- durante la ceremonia (el presente) y establecen diálogos con ellos, dando consejos y advertencias sobre el futuro.

Estas ceremonias se realizan a pedido de los espíritus ancestrales en templos -*dabuyaba*- y son organizadas por el "Círculo de Espiritualidad Garífuna", grupo de personas que responde a una jerarquía encabezada por el *buyei*. El acceso es restringido a las familias organizadoras -descendientes de los espíritus demandantes- y por ello constituye uno de los rituales más encriptados y menos documentados. Teniendo en cuenta que los trabajos etnográficos más influyentes sobre estos rituales se han focalizado en comunidades de Belice (Taylor, 1951) y Honduras (Coelho, 1952), la población garífuna de Livingston, es un área de vacancia a excepción de algunos pasajes en las investigaciones de Arrivillaga (2013) y otros.

En la intención de propiciar una análisis desde la antropología simbólica de estas *perfomances* rituales mi teoría se basa en el concepto de sonido-en-el-mundo, inspirado en las propuestas de Stoller (2009), Jackson (1998) y Zuckerkandl (1958), que presenta una perspectiva experiencial, sensorial y afectiva para dar cuenta no sólo de las condiciones físicas-materiales de la producción del sonido, sino también de las condiciones sociales e históricas de su invocación e interpretación (Feld, 2001). Este marco posibilita ampliar la interpretación de tradiciones musicales cuyos contextos culturales otorgan a la dimensión sonora una inmanencia socialmente determinante como es el caso garífuna aquí presentado.

Mesa 20

Modera: Pablo E. Jaureguiberry

Preguntas para un estudio de la coyuntura del campo de música de vanguardia en Córdoba en la década de 1960: la música contemporánea antes y después de las Jornadas Americanas de Música Experimental.

Agustín Domínguez
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET
agustindominguez@artes.unc.adu.ar

Durante la década de 1960 en la entonces Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba existieron dos grupos de compositores que desarrollaron sus actividades en torno a la música contemporánea de concierto: por un lado, el Centro de Música Experimental (CME), integrado por Horacio Vaggione, Oscar Bazán, Pedro Echarte, Virgilio Tosco, Raúl Ferpozzi y Graciela Castillo; y por otro, el Grupo de Estudios liderado por del profesor César Mario Franchisena. Nos proponemos en esta instancia contribuir al diagnóstico de la coyuntura de la década, ampliando así el recorte realizado con anterioridad por Kitroser y Restiffo (2009). El objetivo es investigar las diferentes manifestaciones creativas, poéticas, estéticas e institucionales de vanguardia musical que tuvieron lugar en Córdoba en relación a la música contemporánea y experimental (primera parte, década de 1960) y poder así realizar un diagnóstico de coyuntura del micro campo artístico en relación a procesos y prácticas de producción y recepción musical.

Planteamos dos hipótesis: (1) La actividad del micro campo artístico de vanguardia musical de Córdoba se aquieta luego de las II Jornadas Americanas de Música Experimental (JAME) debido al cambio de contexto nacional e internacional (Golpe de Estado de Onganía, cierre del CLAEM en 1971 y el cierre del Programa de ayuda económica Alianza para el Progreso, EE.UU.). (2) El vínculo de los compositores cordobeses con los Centros porteños (CLAEM primero y luego los Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología CICMAT) resultó muy importante para continuaran expandiendo su actividad musical frente a las adversidades que presentaba el contexto político y económico. Como marco teórico para el estudio de coyuntura utilizaremos: 1. conceptos de Bourdieu (2003; 2001) para la caracterización del campo y las instituciones involucradas en el proceso de recepción de la vanguardia musical. 2. el modelo de temporalidades heterogéneas y superpuestas que Braudel utiliza para el estudio de la historia, así como también la revisión crítica que Chartier (2005) hace de dicho modelo. El mismo permite comprender el espesor de los acontecimientos al ponerlos en tensión con la coyuntura a la que están vinculados. 3. Hobsbawm (1999) que es útil para pensar la revolución cultural y la coyuntura internacional del arte y su relación con la tecnología en el siglo XX. Sus conceptos tienen especial interés para nuestro objeto de estudio en el sentido de poder pensar la importancia del rol de las instituciones académicas del arte para la subsistencia del proyecto de vanguardia musical en Córdoba. 4. Longoni & Davis (2009) que recuperan distinciones propuestas por diversos autores (entre vanguardia y modernismo -Williams, Huyssen-, vanguardia y experimentalismo -Eco-, *avant-grade* y *vanguard* -Buck-Morss-) posibilitando contrastes y matices menos restrictivos que los sostenidos en el clásico *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. Las mismas nos dan una perspectiva actualizada de la discusión que habilita a pensar la noción de vanguardia en territorios y tiempos diferentes a los de las Vanguardias

históricas y, en especial, el lugar de las vanguardias de posguerra en Argentina y América Latina en la Historia del Arte. La noción de *neovanguardias* en términos de retorno autoconsciente (y no repetición) al proyecto histórico de las vanguardias, no para completarlo "sino para *comprenderlo* por vez primera" (Foster) es muy importante para conceptualizar y caracterizar más precisamente el fenómeno de recepción musical que nos compete.

El propósito del trabajo es, a través del análisis de fuentes y documentos históricos, proponer algunas ideas y preguntas que aporten al establecimiento del estatuto del CME.

Memoria cultural. Un modelo para el descentramiento de la historiografía de la música electroacústica.

Pablo Cuevas
Musikwissenschaftliches Institut
Universität zu Köln
Köln – Alemania
cuevas.arg@gmail.com

En esta presentación se propone un modelo para la construcción de una narrativa histórica sobre la música electroacústica utilizando como herramienta los estudios sobre memoria cultural. El discurso historiográfico tradicional sobre la música electroacústica ha sido construido según criterios estrictamente tecnológicos y cronológicos, con ocasionales acentos nacionales. La presencia de la música electroacústica de compositores latinoamericanos se reduce en este marco a una falta de mención (Ungeheuer, 2002; Supper, 2012) o una mención periférica (Holmes, 2012; Blumröder, 2017). A través de la incorporación de experiencias silenciadas o marginadas se pretende lograr un descentramiento discursivo basado en una concepción historiográfica multi-perspectivista (Berkhofer, 1995: 197ss.), tratando de superar la omnipresencia discursiva de dicotomías modernas (centro/periferia, mismo/otro, etc.) a través de la integración intercultural de diferentes voces (ibid.: 179). Naturalmente, el modelo aquí propuesto prescinde de la mera extrapolación de categorías *à la mode* sin una reflexión que valide su aplicación dentro de la Musicología Histórica. Consecuentemente se considerarán los diferentes matices interculturales de la memoria individual/grupal, así como un nivel metatextual, o sea la contextualización de las dinámicas externas al objeto de estudio y que sin embargo son determinantes para su conformación (Burker, 1993: 294 y 297).

Partiendo de una investigación en curso (Cuevas, 2017) se pretende dar un paso hacia la construcción de una narrativa histórica intercultural de la música electroacústica. En esta presentación los resultados parciales de un análisis inductivo del corpus electroacústico

latinoamericano serán interrelacionados con análisis de estructuras de la *Telemusik* (1966) y algunas regiones de los *Hymnen* (1966-1967) de Karlheinz Stockhausen (tomando como referencia los escritos del propio compositor presentes en la seria *Texte zur Musik*). La herramienta teórica para esta comparación es el concepto de memoria cultural, el cual abarca (1) la referencia a un pasado individual y colectivo plasmada a través de (2) la funcionalización creativa (Assman, 2010: 138-139) de los sonidos electroacústicos concebidos como medios de memoria (Erll, 2004: 17) en base a su capacidad de portar referencias espacio-temporales reactualizadas por el oyente (Roy, 2011: 17). Los resultados de esta comparación revelarán fructíferas coincidencias y tensiones entre las obras estudiadas, las cuales superan los condicionantes tecnológicos y matices nacionales típicos del discurso tradicional sobre esta música.

Este trabajo aspira a ser un aporte al estudio sistemático de la música electroacústica de compositores latinoamericanos, focalizado en un repertorio histórico poco o no estudiado hasta el momento. El marco teórico que se utiliza proviene de las ciencias culturales alemanas y refiere a un conjunto de autores aún poco explorados dentro de la Musicología Histórica internacional.

El encuentro de las artes en el *sound art*. Caso de estudio: *La balada de Matsuyama* (2010) de Jorge Macchi.

Danisa Alesandroni
Universidad Nacional del Litoral
danisa.ales@gmail.com

Jorge Macchi (1963) es un artista visual que ha incursionado en diversas técnicas plásticas, creando desde dibujos y pinturas hasta instalaciones y objetos sonoros. La música y el sonido son elementos constantes en su producción. Su aproximación a la música no es meramente como oyente, sino que ha tomado clases de piano y desde finales de 1998 se unió en equipo artístico al compositor Edgardo Rudnitzky. Desde entonces crean diversas obras que incluyen videos, instalaciones y *happenings.* Por lo tanto el desarrollo musical en estos casos no es sólo una influencia, sino que toma participación activa en el proceso creativo y en el resultado estético. En el año 2010 Macchi creó *La balada de Matsuyama,* la cual puede catalogarse como objeto sonoro. Más específicamente la obra es un instrumento acústico similar a una caja de música, el cual funciona haciendo girar manualmente un rodillo que mueve una larga tira de papel, la cual a su vez tiene perforaciones que activan el mecanismo que produce el sonido. Además la disposición de los orificios conforma un texto que relata la historia de Chunosuke Matsuyama, un capitán de barco que naufragó en el océano Pacífico y que escribió sus memorias en hojas de palmeras, las cuales colocó dentro de una botella y arrojó al mar.

La musicalidad en el corpus de este artista ha sido analizada en textos de Cintia Cristiá, Alejandra Aguado y Andrea Giunta. Por otro lado, Macchi brinda una gran cantidad de datos en los catálogos de las muestras y en entrevistas sobre su postura referida a la interrelación entre música y artes visuales. El marco teórico en el cual se encuentra esta investigación también se apoya sobre las teorías estéticas interdisciplinarias desarrolladas por Theodor Adorno, Georg Wilhelm Hegel, JeanLuc Nancy, entre otros. Los textos de artistas como Vassily Kandinsky, Paul Klee, Morton Feldman, John Cage también aportan valiosa información.

La metodología empleada consta de tres etapas. En una primera instancia se realizarán lecturas a nivel plástico, lingüístico y musical. Luego el análisis de los *canales de migración* desarrollados por Cristiá permitirán contemplar y catalogar interacciones artísticas. Finalmente, se realizarán descripciones de los medios convergentes y de la conformación resultante. De este modo se propone abordar una lectura que contemple todas las disciplinas presentes en este objeto sonoro para alcanzar una mayor apreciación estética.

Habiendo concluído el análisis, se determina el uso del *canal morfológico-textural* en el que convergen la organización formal de los colores del papel, las estrofas del texto y la forma musical. Mediante el *canal conceptual* se percibe el elemento lúdico manifestado en la sonoridad de la caja musical y en el relato. En el *canal material* se destaca el paralelismo entre las formas perforadas, las palabras y los sonidos, no sólo de modo comparativo sino también de modo mecánico, interactuando físicamente dentro del objeto sonoro. De los tres canales empleados se destaca el material, lo cual sugiere una posible aseveración sobre los estudios de convergencia artística, resaltando los procedimientos materiales presentes en la obra.

Mesa 21

Modera: Martín Liut

Interpretación como contenido

(Mesa temática)

Leonardo Waisman (Coordinador) "El canto de Mercedes Sosa"

Lisa Di Cione "¿Es o se hace? Reflexiones en torno a la labor interpretativa del productor artístico de rock y el ingeniero de sonido en el estudio de grabación"

Federico Sammartino "Ponele onda al Sprechgesang. Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop"

Juan Pablo González (Interpelador)

Desde el advenimiento de la estética de la obra de arte autónoma, se ha hecho corriente en la escritura académica una asignación tácita de categorías a la práctica musical: la obra es el contenido a transmitir, la performance es el vehículo de la transmisión. La teoría de la información, cuya moda hace unas décadas ha dejado un residuo casi inconsciente en el discurso sobre arte, vino a reforzar ese encuadre: se trata de un mensaje preexistente que se comunica a un público a través de un mensajero, cuya labor puede, a lo sumo, adornar el mensaje. Es por eso que la improvisación aparece como un género distinto, marcado por una diferencia esencial.

Esta mesa parte de una asignación opuesta, fundada en la práctica anterior y posterior al período clásico-romántico: el intérprete y su performance son el contenido a transmitir; la obra es el vehículo que emplea el músico para comunicar su visión musical (y en muchos casos, su persona). A partir de esa idea, las tres presentaciones se enfocan sobre distintos aspectos de la interpretación como objeto artístico.

Lisa di Cione pone en el centro de su mira al ingeniero de sonido y se interroga sobre su arte: ¿el ingeniero es intérprete de las ideas del compositor, del músico ejecutante o de la dialéctica entre éstas y las condiciones de posibilidad dadas por determinado ambiente tecnológico? Se trata de una reflexión basada en el diálogo con un grupo de profesionales de la industria discográfica de rock entrevistados y en estudios musicológicos recientes sobre grabación e interpretación musical. En el centro de su estudio está el concepto de "huella sonora".

Federico Sammartino analiza ejemplos de Hip Hop producido en los últimos años en Argentina, Puerto Rico, España y USA (Xantos, Sara Hebe, Jvlian (sic), C Tangana, Anderson Paak y De La Soul). Contra la supuesta pobreza técnica y monotonía del género (entendido como una variedad venida a menos del *Sprechgesang*), sostiene que el proceso creativo de la música Hip Hop funciona a través de la subversión de los sentidos tradicionales que le adjudicamos a los parámetros musicales. Entre otros rasgos, identifica una enorme gama de recursos vocales que incluye cuestiones de fonética, timbre, textura, modos de emisión vocal y producción artística, y la presencia de estructuras rítmicas irregulares, especialmente en la percusión, que se oyen en un segundo plano y revelan una maestría técnica de los percusionistas, los programadores y los técnicos de grabación.

Leonardo Waisman, retomando un estudio reciente, enfoca las características musicales del canto en grabaciones de Mercedes Sosa. Con dos ejemplos separados por veinte años, intenta desentrañar tanto el posicionamiento de la artista en el campo, contrastándola con otras vocalistas de la época (Galarza, Palacios, Rocha), como la ulterior evolución de su estilo, consonante con los cambios en el campo de la música popular latinoamericana y con la transformación de su imagen luego de su exilio durante la dictadura. El estudio aborda aspectos como timbre, lectura del texto,

rubato, afinación y vibrato, utilizando software analítico para precisar cuantitativamente algunos aspectos y sugerir otros a través de visualizaciones.

Mesa 22

Modera: Héctor Rubio

Un "formalista" en el corazón de la estética soviética. Boris Asafev y la construcción del Realismo Socialista en la música.

Martín Baña
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín
CONICET
martinbana@yahoo.com.ar

La presente ponencia propone abordar un tema fundamental dentro de la historia y la musicología soviética: la formación del Realismo Socialista. Esta estética tuvo una enorme influencia en todas las artes y, especialmente, en la música. Compositores fundamentales como Dmitry Shostakovich o Sergey Prokofiev debieron incluso interactuar con ella a lo largo de sus carreras. Tradicionalmente se la entendió como una estética cerrada, producto de un régimen totalitario -como lo habría sido la URSS estalinista- que coartaba la libertad creativa de los artistas. Sin embargo, tal definición es reduccionista y oculta no solo las contradicciones internas del Realismo Socialista sino también su intensa interacción con lo social. En el caso puntual de la música, tal visión no deja ver la complejidad e incluso las dificultades que encerraba la aplicación de sus postulados teóricos en la práctica compositiva. En este sentido, es posible vislumbrar que desde su origen el propio concepto portaba tensiones y ambigüedades que lo alejaban de una caracterización de estética cerrada, coherente y totalitaria. Esta cuestión puede entenderse mejor a partir del caso de Boris Asafev.

Boris Asafev es considerado el fundador de la musicología rusa. De hecho fue el único musicólogo en ser admitido en la Academia de Ciencias de la URSS. Sus trabajos fueron de una enorme influencia para varias generaciones de musicólogos ya que dejó establecidos conceptos fundamentales no solo para entender el repertorio ruso sino también la propia práctica musical y compositiva. Su enorme obra fue ampliamente estudiada dentro y fuera de Rusia, sobre todo lo que tiene que ver con el desarrollo de sus conceptos musicológicos. Sin embargo, poco se ha dicho sobre el vinculo establecido entre sus textos musicológicos, su desempeño como miembro de la burocracia musical soviética y el desarrollo de un contenido "musical" para el concepto de Realismo Socialista. En ese sentido, este trabajo apunta a explicar la complejidad de la estética oficial soviética a partir

de la interacción con obra de Boris Asafev.

Nuestra investigación se inserta en la renovación que sobre los estudios rusos se ha venido realizando desde lo que puede considerar el "giro cultural", como también en los significativos aportes de la Historia conceptual y de la musicología anglosajona (Taruskin *et al*.). A partir del análisis de los textos fundamentales de Asafev (como *Intonatsia*) y de su contraposición con otras fuentes compuestas por correspondencia, artículos y textos de sus contemporáneos, se propone una revisión del concepto de Realismo Socialista y de su aplicación para la música como también de su posible comprensión dentro del contexto soviético.

Nuestro trabajo apunta a comprender mejor la obra de Asafev y, al mismo tiempo, a resignificar el concepto de Realismo Socialista y su interacción con el contexto soviético a través de la música.

Pierre Souvtchinsky y los músicos rusos: sus proyectos de colaboración con Stravinsky y Prokofiev

Javier Ares Yebra
Universidad de Vigo (España)
Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación de Argentina
javieraresyebra@gmail.com

El filósofo Pierre Souvtchinsky (1892-1985), largo tiempo inadvertido en las investigaciones musicales y filosóficas, ejerció un papel destacado en los círculos intelectuales dentro y fuera de Rusia, especialmente en su etapa parisina desde 1925 hasta su muerte. Estudioso de la música rusa, amigo entre otros de Stravinsky, Prokofiev y Maiakovsky, Souvtchinsky publicó numerosos artículos en revistas musicales y fundó y editó diversas publicaciones y libros colectivos que, por la temática y la importancia de sus colaboradores, constituyen una fuente ineludible en el estudio de la producción cultural y del pensamiento musical de buena parte del siglo XX.

La presente comunicación se desprende de un proyecto de más largo recorrido dedicado a estudiar la figura y el pensamiento de Souvtchinsky en el marco de sus afinidades estéticas, de intercambio intelectual y colaboración con los músicos rusos que formaron parte de sus amistades más cercanas. La propuesta prolonga algunos aspectos suscitados a partir de una reciente tesis doctoral –por tanto, materializa ya algunos resultados– dedicada al análisis de su producción musical y de su conexión con Igor Stravinsky a partir de algunas fuentes parcial y totalmente inéditas1. Considerando su papel como intelectual e impulsor de emprendimientos editoriales e iniciativas culturales, la propuesta tiene como principal objetivo exponer y analizar los proyectos en los que Souvtchinsky colaboró con Igor Stravinsky y Serguei Prokofiev.

En un intento por entender la necesidad de Stravinsky de contar con una colaboración como la del filósofo y la contribución de éste al pensamiento musical del compositor, se examina en primer lugar el papel de Souvtchinsky en el origen y diseño de la *Poética musical*, las seis conferencias pronunciadas por Stravinsky en Harvard durante el curso académico 1939-1940. Este análisis se revelará necesario para desarrollar un enfoque crítico sobre la estética y la interpretación de la obra del compositor. Por otro lado, se ofrecen algunas claves en torno a la gestación de la ópera ballet *Perséfone* (1933), para la que Stravinsky propuso a Souvtchinsky interpretar el papel de *Eumolpo*, proyecto que finalmente fue desestimado por el filósofo.

En segundo lugar, se presentan los principales elementos de conexión entre Souvtchinsky y Prokofiev –entre otros, Souvtchinsky llegó a actuar en calidad de agente editorial del compositor en Berlín–, y se analizan sus aportes a la *Cantata Op. 74* (1937), homenaje al vigésimo aniversario de la Revolución, sobre una selección de textos de Marx, Lenin y Stalin.

La Segunda Sinfonía "Elegíaca" (1944) de Alberto Ginastera, ¿un caso de realismo abstracto?

Guillermo Dellmans
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

"Lo característico del arte –postula Pierre Abraham– es que ofrece íntimamente amalgamados, el documento y la emoción". El impacto que la Segunda Guerra Mundial tuvo en el arte permitió el surgimiento de un repertorio que se caracteriza por conllevar una huella de las circunstancias en las que fueron concebidas, pese a que su correspondencia entre realidad interna y externa no están siempre dadas de manera directa. La intervención artística fue la expresión histórica de ese traumático contexto y el campo de la música no fue la excepción.

En la llamada música "culta" argentina, se cree que existiría un caso de este efecto epocal: la Segunda Sinfonía de Alberto Ginastera (1916-1983). En tiempos de su gestación, Ginastera es un joven compositor de 28 años que comienza a transitar espacios (de sociabilidad) extra musicales. Son lugares constituidos por gran parte de la intelectualidad cuyo posicionamiento con respecto a las circunstancias es –a su manera– axiomático. El ingreso a este mundo de tradición intervencionista en la realidad histórica, que es casi ajena al campo de la música argentina, habría tenido repercusiones en él. Bajo estas circunstancias, titular su sinfonía con el vocablo "Elegíaca" y dedicarla "A los hombres que mueren por la libertad" nos permite preguntarnos si estamos frente a un caso cuyas cualidades no serían tanto producto de la indagación despertada por una curiosidad individual, sino por estar atento a las pulsiones de su comunidad.

La obra fue concebida en 1944. Su estreno se realizó en 1946 bajo la dirección de Juan José Castro en Buenos Aires, un año después del fin de la contienda bélica internacional, pero al comienzo de una cruzada interna: la asunción del presidente Juan D. Perón. Luego de su primera audición, la recepción de la crítica musical local se mostró ambivalente. La prensa de izquierda dictaminó a la sinfonía de Ginastera como su mejor obra mientras que la liberal se mantuvo escéptica, más allá de reconocer aciertos parciales. Después de desperdigadas interpretaciones, la obra fue sacada de circulación y desde entonces forma parte del llamado repertorio "no oficial" del compositor. Pese a ello, se cree que es de vital importancia retomarla y someterla a su estudio.

Los objetivos que se pretenden alcanzar son: constatar que nuestro caso sería el resultado generado por la confluencia de fuerzas –ideológicas y estéticas– en relación con sucesos coyunturales. Asimismo, justificar cómo las connotaciones semánticas y su referente social se traslucen en la impronta sonora de la obra. Por último, evidenciar de qué manera su cosmopolitismo pondría en jaque los rótulos anclados en la tradición historiográfica musical sobre su etapa creativa inicial. Para ello, se recurrirá a un marco que vincula herramientas de análisis propias de la musicología actual junto con propuestas provenientes de la filosofía y la historia sociocultural. Estas últimas, caracterizadas por su descreimiento de la supuesta impermeabilidad de la obra ante la situación histórica.

Mesa 23

Modera: Omar García Brunelli

El fraseo en el tango. Análisis de prácticas interpretativas

Ana Belén Disandro

En el presente trabajo abordamos el estudio de uno de los recursos interpretativos más característicos en la estilística del tango, el fraseo. Nos centramos en el análisis, de tipo musicológico, del fraseo empleado en la interpretación vocal del tango *Juventud del 40*, perteneciente al repertorio de música ciudadana producida en Córdoba. El material fonográfico seleccionado incluye la versión de la Orquesta de Jorge Arduh, compositor de la música y la de la Orquesta de Eduardo Cavigliasso, autor de la letra.

Nos interesa plantearnos cuál es la distancia entre el modelo melódico de la música escrita y su realización musical, así como las mutaciones, que operan o no, sobre la línea melódica a través de la práctica del fraseo. Nuestro objetivo principal es ampliar la plataforma conceptual en referencia a las conductas interpretativas que constituyen el discurso musical oral del tango.

En el intento de poder definir y explicar la práctica del fraseo, músicos, analistas y musicólogos proponen algunas afirmaciones: según Hernán Posetti (2015), el fraseo resulta de la acción de ejecutar una melodía agregando intenciones, con el fin de resaltar su sentido expresivo a través de la modificación del ritmo, la dinámica y las articulaciones. Fraschini (2008) agrega en este sentido: "Cuando Goyeneche decía que él cantaba los signos de puntuación, estaba explicando –por medio de una metáfora- el énfasis que ponía a la entonación semántica del texto, al subrayar determinadas pausas o apresurar ciertos pasajes, de acuerdo con el sentido". (p.28).

Metodología

En primer lugar, adhiriéndonos a las miradas analíticas de Nettl (1974) en función de caracterizar la naturaleza de la improvisación como un proceso, indagamos en qué punto en el tango también se hace uso de éste, en particular, en la forma en que los cantantes trabajan sobre el modelo melódico fijado.

En segundo lugar, recurrimos a representar en una serie de tablas comparativas, los aspectos estructurales melódicos, motívicos y sus elementos variados, transformados o no, a través del fraseo, para avanzar en su análisis.

Finalmente, a los fines de distinguir las estructuras que se mantienen del modelo y aquellas que varían debido al fraseo, hemos elegido la trascripción de tipo sinóptica, que nos permitirá una mejor percepción de esos procesos. Procuramos determinar cuál es el tratamiento que le dan los cantantes a las estructuras motívicas.

Narrando a Aníbal Troilo: Una propuesta de análisis narrativo y semiótico del estilo compositivo e interpretativo de su orquesta

Demian Alimenti Bel
Comisión de Investigaciones Científicas de la Prov. Bs. As (CICba)
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
demianalimentibel@gmail.com
Isabel Cecilia Martínez
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Cuando se hace referencia a la orquesta de Aníbal Troilo en el tango se alude reiteradamente a su estilo "clásico" de ejecución. Sin embargo estudiar el estilo nos plantea la dificultad de definir aquellos aspectos que se establecen como regularidades reconocibles dentro del género, y su efecto en los modos particulares de producción de sentido que los músicos ponen en

evidencia en la práctica del tango. Es decir que la especificidad del lenguaje musical del tango expande sus fronteras por un lado, y mantiene arraigos de carácter musical por el otro (Varassi Pega, 2014). Los modos de producción de sentido, que definen la construcción del estilo a través del tiempo, serían el resultado de la interacción entre lo anotado y las prácticas improvisatorias desplegadas por cada orquesta, que involucraría -en términos de Tarasti (1994)- el dominio de los elementos icónicos del enunciado musical. Esta perspectiva nos proporciona la posibilidad de indagar, desde la narrativa musical, la organización interna de ciertos tipos de textos (Grabócz, 2011) mapeados en los arreglos de tango.

En el presente trabajo intentaremos identificar algunas regularidades y particularidades del estilo orquestal de Troilo desde una perspectiva narrativa musical. Para ello seleccionamos registros instrumentales de tangos correspondientes al período tardío de Aníbal Troilo comprendido entre los años 1964 a 1970. Utilizamos los dos programas narrativos desarrollados por Tarasti (1994): uno ligado a la superficie, denominado *estructuras de comunicación*, y otro perteneciente al nivel profundo, denominado *estructuras de significación*. Específicamente para el análisis narrativo del *arreglo original de Troilo* se procedió a: i) analizar la narrativa articulatoria (alternancia de pasajes *"rítmicos y cantábiles"*) comparando las versiones de Troilo con versiones de los mismos tangos por otras orquestas; ii) describir la espacialidad interna a partir del análisis de las características de orquestación e instrumentación; y iii) describir la temporalidad interna a través del análisis de las transformaciones de superficie (rítmico-melódica) y de la conducción rítmico-tonal de la melodía y el acompañamiento.

El balanceo y la tensión temporal-dinámica de las frases dada por la alternancia de los modos articulatorios (pasajes cantábiles y rítmicos) definen características de las convenciones estilísticas del tango. Los ejemplos seleccionados en Aníbal Troilo comparten la narratividad articulatoria con otras orquestas que se podrían considerar estilísticamente distintas (*estructuras de comunicación*). Por su parte las modalizaciones propuestas por Tarasti (1994), como la temporalidad y la espacialidad interna, nos permiten comprender por un lado la producción de significado en la sucesión temporal de eventos (expresividad narrativa entre los patrones de acompañamiento y el diseño melódico), y por el otro, la combinación y la mezcla de la orquestación (elaboración de la densidad, peso y amplitud textural) brindan significado al enunciado musical (*estructuras de significación*). La indagación de la producción de sentido en la orquesta de Aníbal Troilo, utilizando los programas narrativos y de análisis hermenéutico sobre los arreglos originales, con vistas a definir y caracterizar los rasgos estilísticos nos brinda una explicación más holística del significado del constructo estilo y de los modos de producción de sentido musical en el tango.

"Pa' cuando oigás este tango": aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo Rubín en el siglo XXI

Paloma Martin
Universidad de Chile

A partir de 1990 hasta nuestros días, el tango rioplatense ha protagonizado una nueva era de esplendor: generaciones recientes de orquestas, compositores, letristas e intérpretes se han empoderado de los códigos tangueros, imprimiéndoles renovadas fisionomías sonoras que marcan su andar al compás de los tiempos actuales. Dentro del género del tango canción, la figura de Alfredo Rubín (compositor, poeta, guitarrista y cantautor argentino) se reitera en diferentes escenas del desarrollo musical del *tango joven*, como referente ineludible para algunos de los músicos más destacados del tango de hoy.

Rubín –conocido también como "El Tape"– viene desplegando su actividad como cantautor desde distintas formaciones musicales, principalmente en el formato de cantor con acompañamiento de guitarras: con tres, junto a Las Guitarras de Puente Alsina (Mariano Heler, Adrián Lacruz y Rubín), con quienes realizó los discos "Reina noche" (2004) y "Lujo total" (2009); y con cuatro, acompañando la suya con el trío Lacruz-Heler-Nikitoff(Leandro), producción que se plasma en el reciente álbum "Cambiando cordaje", lanzado en abril de 2018.

Según los antecedentes expuestos en diversas publicaciones en los últimos años sobre el nuevo tango (Liska coord. 2012; Liska y Venegas 2016) y los nuevos cantores (Cecconi 2012 y Cañardo 2016) –entre otras fuentes– es posible constatar que "El Tape" ha sido uno de los músicos más versionados por la movida tanguera de los últimos dos decenios; no solamente en la rioplatense, sino también la desarrollada en el extranjero. Resulta relevante, entonces, poder definir posibles caminos de investigación frente a compositores como Rubín, inserto en una dinámica de creación intergeneracional de plena actualidad.

Con el objetivo de brindar nuevas perspectivas musicológicas sobre el tango canción del siglo XXI, esta ponencia intentará establecer cuatro ejes principales en el estudio de la trayectoria creativa de Rubín. En el primero, se abordará su faceta como cantautor de una nueva evocación tanguera, a partir de la búsqueda de los rasgos comunes a una tradición criolla gardeliana. El segundo eje se introducirá en el contenido y significación de sus letras (Frith 2014 [1996], y Mertz 2016), posibles de generar tanto expresiones reales y metafóricas de la ciudad (idea de *significación* tomada de Corrado 2002), como la manifestación ontológica de una dialéctica de la identidad/alteridad porteña (concepto del *otro* y el *uno* en González 1997). En tercer lugar, se

estudiará la factura de sus composiciones, cuyo formato tradicional (cantor con guitarras) se desenvuelve en un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento de la melodía y la armonía. Por último, se expondrán posibilidades hermenéuticas para un análisis de la dimensión pragmática de la versión (López Cano 2011) desde sus canciones.

Mesa 24

Simposio Etkin

Modera: Edgardo J. Rodríguez

Voz, música y palabra en la obra de Mariano Etkin

Leandra Yulita,
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
leyulita@gmail.com

Carlos Mastropietro
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
carlos.mastropietro@gmail.com

En la producción musical de Mariano Etkin escasas son las obras en las que utiliza la voz y sólo en dos de ellas le confiere texto. La palabra, el texto, tienen una importancia crucial en el universo de Mariano Etkin, quien de hecho fue un gran lector tanto de literatura como de ensayos y filosofía. A través de sus artículos, reportajes y escritos teóricos se va trazando un mapa de, no sólo sus intereses musicales, sino también de los literarios: Borges, Saer, Gombrowitz, Jarry, Lévi-Strauss, Canetti, Beckett y, en los últimos años Giacomo Leopardi. Un aspecto que da cuenta de esto, es que varias de sus obras llevan por título referencias literarias, como es el caso de *Homenaje a Filifor forrado de niño* (Gombrowicz), *Locus solus* (Roussel), *La sangre del cuerpo* (Bataille) y *La naturaleza de las cosas* (Lucrecio).

Dentro del corpus de su obra, las piezas que incluyen la voz son: *Frente a frente*, *Caminos de Caminos*, *De la indiferencia*, *Cinco poemas de Samuel Beckett*, *Composición 2010 N°1 a*, *Composición 2010 N°1 b* y *Vocales*. En las dos primeras, la voz actúa como un instrumento, como en *Composición 2010* a y b, para sexteto vocal, en las que sólo pide vocalización. Las únicas con texto son *De la indiferencia* y *Cinco poemas de Samuel Beckett*, mientras que *Vocales* reúne además otras características.

Uno de los ejes del presente trabajo propone explorar en la obra del compositor, su relación con la voz y con la palabra. En este sentido, en las mencionadas piezas con texto usa

únicamente la voz hablada que, además, aparece sólo durante momentos sin música. El hecho de que la segunda de estas dos obras basadas en poemas de Beckett, es la reescritura de la primera y que los cambios se dan principalmente en la voz, posibilita el análisis comparativo que desentraña una operación de reescritura en la que queda en evidencia la relación del compositor con el texto.

El otro eje del presente trabajo es la palabra cantada. En este aspecto, aparecen en la obra de Etkin citas no convencionales de músicas que sí tienen texto cantado. En *Recóndita Armonía* toma de manera velada el aria de *Tosca* de Puccini que da título a su obra, aria que también cita aunque de forma más explícita en *La naturaleza de las cosas*. A partir de *Estuche de lágrimas* aparecen en distintas piezas referencias a músicas cantadas como *Una furtiva lágrima* (Donizetti), *Un bel di Vedremo* (Puccini) o *Sur les lagunes* (Berlioz).

En este contexto, *Vocales* es claramente "la obra vocal" por excelencia dentro del corpus de composiciones donde usa la voz. Un lied para voz y piano en el que tanto la instrumentación como la ausencia de texto dice sobre esta relación paradójica entre voz, música y palabra en su obra.

Arenas, aspectos formales en la música de Mariano Etkin

Agustín Rodríguez

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del s.XX" a cargo de la dirección del dr, Edgardo Rodríguez en la Facultad de Bellas artes de la Universidad Nacional de La Plata.

En esta ocasión analizamos la obra Arenas (1988), para piano, de Mariano Etkin, con el fin de detectar aspectos característicos de la estética propia del citado compositor a la vez que intentamos localizar puntos de encuentro con la música del compositor Morton Feldman.

El compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016) es considerado uno de los más relevantes de la escena musical latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Su obra, premiada en numerosas ocasiones y ejecutada con frecuencia en festivales locales e internacionales, está acompañada de una extensa labor como docente y una amplia producción de ensayos sobre la música del siglo XX.

Su temprano acercamiento a la música norteamericana, a través del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Paz, 1955), le permitió tomar conocimiento de los planteos y preocupaciones propias de la música estadounidense de la época. Más adelante, por medio de la Biblioteca Lincoln, tuvo acceso a las grabaciones de la música de Ives, Cage, Feldman, Brown y

Partch. (Véase: Conversaciones en torno al CLAEM, Vázquez, 2014). La música de Morton Feldman (1926-1987), en particular, tendrá una relevancia significativa para Etkin, quien en el año 1988 compone la obra *Arenas*, para piano, como homenaje póstumo al compositor estadounidense.

La cercanía entre la producciones de Etkin y Feldman ha sido referenciada en numerosas ocasiones, sin embargo no se observan trabajos dedicados a demostrar dicha relación. Nuestro objetivo consistirá entonces en probar el vínculo entre ambas producciones, a la vez que se identifican particularidades en la construcción del lenguaje musical de Etkin. Para esto, luego de ser tomados en consideración tanto los trabajos en los que Etkin analiza la música de Feldman, como los autores que previamente han anunciado puntos en común entre dichos compositores, nos centraremos en el análisis de la obra *Arenas*, en diálogo con los escritos de Feldman sobre su propia técnica compositiva.

Apariencia y realidad en *Otros soles* de Mariano Etkin

Alejandro Mejía Sánchez
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo se enmarca en uno de mayor envergadura en el que estudiamos las características de la segunda modernidad musical en la escena latinoamericana surgida a fines de los 60. El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella (Buenos Aires) tuvo una influencia fundamental en este proceso. Gracias a becas otorgadas por instituciones como la Fundación Rockefeller u organismos internacionales como la OEA, muchos jóvenes compositores latinoamericanos pudieron ingresar en el centro, estudiando con los profesores Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y Francisco Kröfl, y tomado clases con compositores de reconocida trayectoria internacional como Olivier Messiaen, Luigi Nono, Aaron Copland, Ianis Xenakis y John Cage, entre otros. La meta principal del CLAEM fue fomentar el contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales internacionales de avanzada, para así generar una actualización con las vanguardias europeas y norteamericanas. Lo realmente interesante es que algunos becarios del Centro, que fueron luego figuras indispensables de la música académica latinoamericana de las décadas posteriores, generaron un discurso musical propio con las técnicas aprendidas, muy diferente a las producciones latinoamericanas de las décadas anteriores, y a los lineamientos estéticos de las vanguardias norteamericanas y centroeuropeas de la época.

En este grupo se inscribe el compositor argentino Mariano Etkin (1943 – 2016), cuyo legado musical nos interesa estudiar. En el Proyecto estamos analizando algunas de sus obras -

escritas en diferentes años-, con el fin de realizar un diagnóstico aproximativo acerca de las principales características de su música y de los intereses estéticos que atraviesan su producción. En sus obras, Etkin trabajó los umbrales perceptivos asociados con los parámetros de la duración, el registro y el timbre. De hecho, en sus escritos propugnaba esta idea:

> ''la percepción de las consonancias varía de acuerdo a la zona o registro del espectro audible en que se produzcan, como consecuencia de que existe una zona óptima para la percepción más diferenciada de los intervalos -melódicos o armónicos- que es la zona central (...) una obra o una parte de ella podría basarse en un trabajo sobre el umbral de percepción de la diferencia subjetiva del grado de consonancia de un intervalo tomando como variable el registro -y el timbre, eventualmente- como el elemento constante el intervalo. En el parámetro duración podría trabajarse con el umbral de percepción de la diferencia de duraciones. Esto resulta sumamente interesante al manejarse valores largos (...) la duración promedio más bien alta de cada sonido o silencio, y la muy pequeña diferencia entre cada uno de ellos, relativiza la sensación de heterocronía que debería dar el conjunto, para transformarse en una virtual isocronía'' (Etkin, M. 1983).

Estos fenómenos descriptos se analizarán puntualmente en su obra *Otro Soles,* escrita en 1976 y revisada en 1999, para clarinete bajo, trombón y viola. También buscamos develar las dicotomías existentes entre las lógicas y los procesos de construcción de la macroforma y la microforma.

Mesa 25

Modera: Daniela A. González

Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet *Nocturno nativo* de Vicente Ascone

Carmen Rueda Borges
Escuela de Danza Clásica, EFA – SODRE
Universidad Católica Argentina

En esta ponencia se presentan algunos resultados de una investigación doctoral en curso, referida a *Nocturno nativo*, pieza coreográfica con música del compositor ítalo-uruguayo Vicente Ascone (1897-1979) y coreografía de Alberto Pouyanne. Creada sobre un argumento del escritor uruguayo Víctor Pérez Petit (1871-1947), fue estrenada en noviembre de 1935 en el Auditorio del

SODRE durante la temporada inicial del Cuerpo de Baile. Dirigida por Lamberto Baldi, está concebida en un acto y cuatro cuadros.

En Uruguay, las investigaciones musicológicas sobre danza son escasas. Existen trabajos rigurosos a nivel de las danzas folclóricas y populares, pero se reconoce un vacío en lo referente al desarrollo histórico del ballet, salvo por los aportes de Susana Salgado. A causa de la perspectiva interdisciplinar que requiere, la investigación de la danza presenta una serie de problemas teóricos y de desafíos. Martínez del Fresno señala entre ellos, el escaso desarrollo de una crítica interna, la mínima teorización, el desafío que presenta la reconstrucción coreográfica a partir de las fuentes, el hecho de ser un arte feminizado y efímero, su comunicación a través de un lenguaje hermético y, finalmente, el carácter interpretativo múltiple de una coreografía.

Desde la musicología histórica, este estudio apela a una metodología propia de la etapa post-estructuralista, que entrelaza herramientas de historia oral y de historia del arte con el análisis crítico del contexto socio-cultural que tendía a una valorización de la cultura local en pos de crear un sentido de pertenencia. Para la obtención de datos, se recurre a entrevistas y comunicaciones personales con los bailarines fundadores, lo que permite describir y analizar los principales aspectos del vestuario, diseñado para su estreno –y única representación en los más de ochenta años de vida del SODRE– por Lagardera y Mantero.

Se indagan detalles de la escenografía que muestran también elementos de la cultura campestre del Uruguay. Creada por José Olivetti, la escenografía fue concretada por Wilfredo Toamarán (1921-1999), entonces joven artista plástico y bailarín. Gracias a numerosas entrevistas realizadas en la década de 1990, este bailarín fundador nos aportó una serie de acuarelas que pintó especialmente, y datos e indicaciones sobre documentos y fuentes. Dentro de los datos, se destacan las fotografías de las escenografías y la indicación de su lugar de preservación: el Archivo de la Imagen, del mismo SODRE. Como creador de los bocetos, Toamarán los reconstruyó a raíz de las entrevistas que le realizamos, lo cual aporta una fuente primaria imprescindible para comprender la intención nativista de los autores. Así, aparecen representaciones de pájaros teru-tero, loras, mariposas e insectos; también, la presencia emblemática de la flor de ceibo (la flor nacional de Uruguay), tanto en la escenografía como encarnada en la primera bailarina. Se concluye que la potencia de estos símbolos visuales destinados a destacar una identidad "nacional" refuerzan los elementos musicales aportados por Ascone, compositor hasta el momento olvidado por la musicología uruguaya. En tal sentido, una reposición históricamente informada quizá arrojara resultados de interés para la historia de la música académica y del ballet en el Uruguay.

La performatividad del género "música-humor": un análisis de los programas de mano de Les Luthiers

Juliana Guerrero
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Durante más de cincuenta años el grupo argentino Les Luthiers ha ofrecido a su audiencia espectáculos en los que convergen la música y el humor, dando lugar a lo que ellos denominaron, desde el día de su fundación, el género "música-humor". Cada una de sus presentaciones consiste en complejos eventos humorístico-musicales en los que es posible examinar diversos elementos que los conforman y coadyuvan a generar situaciones risibles para el público que presencia los espectáculos. En otros trabajos (2013, 2014, 2016) me he referido a algunos de estos elementos, entre los que se advierten, fundamentalmente, la ejecución de "instrumentos informales" –que se presentan junto con instrumentos convencionales–, una trama de personajes entre los que se destaca el apócrifo compositor Johann Sebastian Mastropiero, la mezcla y fusión de géneros musicales, y diversas temáticas que componen presentaciones transgresoras de cada espectáculo.

En el marco de las teorías de la performance, una instancia performativa es el marco propicio para dar cuenta de la relación entre música y humor en las presentaciones del grupo. Esta perspectiva alude al desarrollo teórico de los actos de habla enunciado por John Austin (1998). En particular, me refiero a las expresiones realizativas. Estas son enunciados desde el punto de vista gramatical, no describen nada, y aunque no son sinsentidos, no son verdaderas ni falsas. La característica fundamental de este tipo de expresión es la acción que lleva a cabo un sujeto al pronunciarla y que es distinta de la acción misma de su enunciación. Siguiendo la propuesta del autor sobre las expresiones de estas características, es posible afirmar que Les Luthiers, en sus presentaciones, realiza una acción que no se concibe como el mero acto de hacer música, sino como un acto humorístico-musical, y en este sentido, es posible considerarlo como un acto performativo.

En forma concomitante, el profesionalismo del grupo lo ha llevado a cuidar todos los detalles, es decir, el grupo se preocupa por cada elemento que compone sus presentaciones. A propósito de ello, en esta presentación propongo un análisis de los programas de mano de más de los treinta espectáculos que el grupo ha ofrecido desde 1967 hasta la actualidad. Como trataré de mostrar, los programas de mano son una prueba más en la cual la competencia de los sujetos involucrados –los músicos y la audiencia–, es fundamental para que se produzca la instancia performativa en la que emerge el evento humorístico-musical. Además, los programas de mano han ido transformándose, conforme fueron cambiando las estructuras de los espectáculos y se ha convertido en un elemento cómico que forma parte de dicho evento.

El descentramiento sonoro como forma de resistencia en la poiesis de la banda Fulano

Víctor Navarro Pinto
Magíster (c) en Artes mención Musicología, Universidad de Chile
vitorionav73@gmail.com

La idea del descentramiento posmoderno a tenido diversas miradas que nos hablan tanto de una crisis de la identidad en el mundo globalizado (Hall 2010), de la distancia establecida por el centro hegemónico en relación a la alteridad marginal (Richard 1993), o en el caso de la música, como una característica identitaria de la subalternidad que se manifiesta mediante un conjunto de prácticas que dislocan la concepción occidental imperante (Quintero 2013). En estos ejemplos se aprecia la amplitud del arco que ofrece el concepto, ya sea como crisis del centro, distanciamiento de este, o como celebración de una heterogeneidad en la que las prácticas culturales desplazan las fronteras.

La propuesta de la banda chilena Fulano (1984-2016) presenta una gran dificultad al momento de clasificarla, quedando por ejemplo al margen de la llamada Fusión Criolla porque su empleo de materiales musicales y modos de hacer música no transita por la integración orgánica y consciente con la música tradicional chilena que si han realizado otras bandas (Menanteau 2006), siendo conceptualizados como contrafusión y eclecticismo antihegemónico (González 2013, 2017), clasificaciones que en términos generales dan cuenta de una particular interacción de *musicalidades* (Piedade 2013). Ahondando específicamente en la creación de su sonido en la década de los 80 se observa una serie de técnicas que podrían ser incluidas bajo el arco del descentramiento, dado que intencionan dislocar al músico en su función tradicional de intérprete, generando una performance instrumental atípica, en la que cada uno busca sacar su instrumento del uso tradicional, explorando formas distintas de ejecución, modificando su sonido con efectos externos, o cambiando su materialidad. Lo mismo se puede decir del tratamiento de la voz, que es desarrollada en la línea de un instrumento vocal. Así mismo se aprecia la inclusión de elementos de la performance que funcionan como provocaciones intencionadas al régimen militar chileno y su concepción del "deber ser nacional" (Errazuriz 2006), debido a las significaciones culturales de los materiales empleados, tales como la resignificación del saludo nazi en gesto catártico, la reproducción de cintas al revés y su connotación "demoníaca" y la reapropiación de la cueca como baile libertario (Rojas 2009). Esta ponencia plantea determinar la pertinencia del uso del concepto *descentramiento* en el análisis de la primera época de Fulano, ya sea desde su acepción de crisis de la identidad o como celebración de la

heterogeneidad, en un intento de aportar a la comprensión del trabajo de esta banda desde el sonido mismo.

Mesa 26

Modera: Lisa Di Cione

La invasión *freestyle* en los espacios de la música callejera de Concepción

Nelson Rodríguez Vega
Nicolás Masquiarán Díaz

La música callejera aparece como una modalidad alternativa de reproducción, circulación y, en menor medida, creación de repertorios. Ésta incide en la experiencia de lo urbano mediante la construcción de sentido sobre el espacio público, contribuyendo a la configuración de una identidad territorial donde lo sonoro también impone su sello. En correspondencia con esta idea, Cruces (2007) afirma el potencial transformador de la música sobre el espacio urbano, sea que se la considere como una forma de intervención artística o se la relegue a la ilegalidad (Picún, 2013; Pinochet, 2017). Esa situación liminal de la música callejera la convierte en un objeto de interés musicológico, toda vez que su condición no-hegemónica y, en ocasiones, marginal, sugiere la articulación de comunidades disidentes de otras prácticas musicales más organizadas.

Aterrizando estas nociones a un contexto local, se plantea como primera etapa de este trabajo la caracterización de la comunidad conformada por aquellos músicos que han hecho de la calle su principal espacio de acción en la ciudad de Concepción, Chile, elaborando técnicas, redes y códigos propios, en respuesta a las condiciones que ella les impone. En ese marco nos ha sido posible elaborar categorías que definen lo que llamaremos una práctica tradicional de la música callejera.

Recientemente, este escenario se ha visto afectado por el advenimiento de una modalidad emergente que aspira a sus propios espacios: el *freestyle.* Esta nueva práctica, vinculada al hip hop y disruptiva frente al modelo tradicional del músico ambulante, pese a que comparte algunas de sus características, se modela en base a valores y códigos representativos de una visión diferente sobre la música y la ciudad.

El movimiento hip hop, llega a Chile a mediados de la década de 1980 (Meneses, 2014), y replicó sus manifestaciones artísticas características: DJ, break dance, grafiti y rap (Chang 2005). Esta última corresponde a la expresión musical del movimiento, destacándose por sobre el resto gracias

al posicionamiento de la industria discográfica (Quitzow 2005), hecho que también ha impactado en la realidad local.

El rap posee dos cualidades musicales distintivas: base o *sample* y línea vocal o *spoken word* (Katz 2012). Esta última se nutre de la rima improvisada, técnica denominada *freestyle.* En virtud de los testimonios recopilados, el *freestyle* sería una forma habitual de hacer rap que ha adquirido mucha popularidad dentro del hip hop. Y dado que los *freestylers* han podido generar ingresos con sus improvisaciones, actualmente hay quienes se dedican prioritaria o exclusivamente a desarrollar dicha técnica, convirtiendo el transporte y los espacios públicos representativos de las ciudades en su escenario. Esto ha favorecido el florecimiento de comunidades *freestyle,* que a su vez establecen sus propias redes y códigos, fenómeno que observamos también en la ciudad de Concepción.

Frente a esta superposición de modalidades de música callejera, nos preguntamos cuál es el lugar que corresponde al *freestyle* como forma emergente, frente a otras prácticas ya establecidas con las que se disputa un espacio de reconocimiento y validación social, al tiempo que quiebra con los constructos establecidos sobre lo que significa ser un músico y hacer música en las calles de Concepción.

Reformulaciones de la música popular latinoamericana mediante su televisación en directo. Interacciones con la fonografía y la política cultural hemisférica

María Paula Cannova
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
mpcgalactica@gmail.com

La teleaudiencia que recepciona un concierto o recital transmitido en directo y el público que asiste a dicho evento tienen en común a la experiencia del dramatismo mostrado y vivenciado. Así, la televisión en directo o *televisión formal* (Gustavo Bueno, 2000) es propuesta como garante de la empatía de la teleaudiencia con lo televisado.

Cuando la música y los músicos son televisados en programas dedicados a la realización musical en vivo, los procedimientos audiovisuales utilizados y las intervenciones de los sujetos que participan en la performance (Simon Frith, 2014) configuran procesos de reformulación de los conceptos operatorios con los que produce el campo musical (Ma. Paula Cannova, 2017), por ejemplo mediante las definiciones de categorías, modificaciones sonoras en vivo, entre otras. Sin embargo, la transmisión en directo y la performance en vivo no son necesariamente coincidentes en

muchos de esos programas. En consecuencia, la performance en vivo a nivel sonoro es potencialmente posible en la realización televisiva en directo, muchas veces por cuestiones técnicas. La adjudicación del rasgo de verdadero al sonido registrado en directo, es uno de los pilares de la realización documental de tipo antropológico y también ha sido la característica central de los primeros diez años de desarrollo de la televisión en Latinoamérica, hasta la expansión del video tape. En ese marco de prácticas, asociando el vivo a lo auténtico (Keir Keightley, 2006), algunos músicos instalan la ejecución en vivo como condición para su participación televisiva. En ocasiones, algunas producciones de televisión transmiten conciertos/recitales grabados en teatros con público y ejecución en vivo. Esta particularidad, cuestiona la transmisión televisiva, haciendo que la performance en vivo, esté a la vez registrada y diferida temporalmente. La visualización y la escucha del público presente en el teatro, por parte de la teleaudiencia permite la identificación y la empatía con el hecho transmitido. Incluso los recursos audiovisuales para mostrarlos y hacer que se escuchen pueden ser idénticos (Zuza Homen de Mello, 2003), aunque la autenticidad performática de los músicos es creada, elaborada y resignificada. Tal como el directo realizado de Jerôme Bourdon (1997) es la realización sonora la que se presenta como real, auténtica y verdadera. A los fines de indagar en la reformulación de aspectos musicales que la televisación de música realiza mediante la performance, los procedimientos audiovisuales y las enunciaciones de los sujetos que intervienen se analizan casos provenientes del mangue beat brasilero, el movimiento musical que incluyó a fines del siglo XX el rap, el hip-hop, el maracatú y el côco nordestino. En los casos estudiados la conmemoración, la versión, el testimonio y la performance musical son aspectos descritos en profundidad (Clifford Geertz, 1973). El criterio de selección del caso se funda en la incidencia histórica de la televisión en la constitución de la música popular brasilera (Sean Stroud, 2008) y en la interacción entre el mangue beat y la exportación de bienes culturales mediante la fonografía y la televisión temática, en una sonoridad que pretendió tener carácter global pero se reivindicó nacional.

"Ecos de mi Tierra": Configuraciones discursivas mediáticas y educativas sobre la música tradicional argentina.

María del Pilar Polo
Instituto Superior del Profesorado de Música Nº 5932 'Carlos Guastavino', Rosario
polopilar@outlook.com

Esta ponencia aborda, desde una perspectiva crítica1, las configuraciones discursivas que entraman los procesos mediáticos y educativos en torno a la música tradicional. El actual contexto de globalización implica la construcción de nuevos sistemas relacionales en el que las dinámicas

mediáticas y los procesos socio-comunicativos exponen la tensión entre aquellos que aspiran a extender los valores del mercado y los que pugnan por la transformación social. La construcción del discurso social hegemónico conforma el tratamiento de la música tradicional configurando su sentido en las esferas sociales que la abordan3. En este proceso de producción de sentido las representaciones sobre la "identidad nacional" escolar se disponen promoviendo un discurso en el que se funden marchas militares y repertorio folklórico4. Las tramas de este discurso, históricamente consolidado en la esfera educativa5, se articula con la producción mediática que despliega su sentido en contenidos que promueven y difunden los géneros musicales tradicionales como conmemoraciones del pasado reconstituidas en la narración musical de la identidad nacional.

Con el propósito de comprender cómo se entrelazan y refuerzan los sentidos sobre "música tradicional e identidad" -desde las esferas educativa y mediática-, describimos y analizamos críticamente un programa correspondiente al ciclo televisivo "Ecos de mi tierra" (emitido por la televisión pública, canal 7 en septiembre del año 2012). Al mismo tiempo establecemos relaciones entre el abordaje de la música tradicional en este programa y determinadas prácticas escolares. El análisis expone de manera descriptiva las formas en que esta discursividad reproduce las desigualdades y la mercantilización de las prácticas musicales tradicionales reforzando las brechas sociales y estabilizando los significados más convenientes para la reproducción del modelo de consumo6. Al mismo tiempo pone de manifiesto la necesidad de promover en nuestro sistema educativo la reflexión crítica sobre esta temática y su tratamiento en los medios de comunicación.

Sellos de Gestión Colectiva. Un estudio interpretativo de las motivaciones y los orígenes de Pistilo Records y Desde el Mar discos de la ciudad de Mar del Plata

Lucía De Falco González

María Marta Yedaide
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad Nacional de Mar Del Plata

Los avances tecnológicos favorecieron la aparición de nuevos agentes, nuevas formas de organización y vinculación dentro del sector musical. Los Sellos de Gestión Colectiva (SGC) surgieron como experiencias basadas en la autogestión, los aportes colectivos y el trabajo en red. Comprender los sentidos y las motivaciones que estimularon la conformación de *Desde el Mar Discos* y *Pistilo Records* de la ciudad de Mar del Plata es la finalidad de esta ponencia. Para abordar esta investigación, teniendo en cuenta que la —realidad es subjetiva y múltiple ya que —el investigador está inmerso en el contexto de interacción que desea investigar (Sautú, 2005, p. 40), adoptamos un

enfoque hermenéutico reflexivo y mixto. Un sólo paradigma podía presentar dificultades (Guba & Lincoln, 2012) y restringir la comprensión del tema seleccionado. Por ello, se combinaron elementos de diferentes enfoques.

Esto nos permitió observar los entrecruzamientos entre lo cultural, lo social, lo político y lo económico, y comprender las características de un tipo de autogestión —intuitiva— surgida desde la capacidad de los sujetos para contrarrestar prácticas hegemónicas a partir de una reinterpretación y redefinición de la producción musical y la acción colectiva que ha creado sus propias estrategias y métodos de legitimación.

Los SGC nacieron en un contexto de crisis de la industria musical y a la luz de las nuevas tecnologías y las redes sociales. Las motivaciones iniciales parecieran simples: juntarse para expresarse, fortalecerse y enfrentar problemáticas comunes. Sin embargo, sus orígenes están ligados a cuestiones que tensionan acciones y procesos del modelo tradicional de la industria desde una perspectiva alejada del razonamiento puramente comercial de las *majors*, sin por eso dejar de constituir un *locus* dentro del gran mercado, un nicho de producción y consumo (Lash & Urry, 1998 en Wortman 2009) donde los músicos pasan a ocupar el centro de la escena.

Esta práctica no posee una lógica única de funcionamiento. Sin embargo, ciertos aspectos la caracterizan: sus estructuras horizontales y las formas en las que desarrollan sus actividades, basadas en el trabajo colaborativo, asambleario y en la retroalimentación artística. Recuperan y resignifican valores asociados al trabajo colectivo y crean un modelo que traspasa la edición discográfica. Funcionan como grupos de trabajo interdisciplinarios que intervienen en todas las etapas de la producción musical ejerciendo el control creativo y administrativo, defendiendo su poder de decisión. Además, establecen vínculos con otros agentes culturales para potenciar sus iniciativas y desarrollar iniciativas en forma colaborativa.

Los principales elementos nucleadores están asentados en las relaciones humanas, las similitudes estéticas y musicales, pero fundamentalmente en la elección y el compromiso con su metodología de trabajo, vinculada a valores como la independencia, la autogestión y el debate. Por eso consideramos que sus modelos superan ética y estilísticamente al de las *majors*, ya que enfatizan la dimensión simbólica y afectiva, la solidaridad, la horizontalidad, el trabajo en equipo y en red y crean una oferta variada que cuenta con diferentes mecanismos de validación propios y además contribuye a la diversificación y ampliación de la oferta cultural.

Mesa 27.
Simposio Etkin

Modera: Hernán G. Vázquez

Recóndito Etkin

Edgardo J. Rodríguez
Facultad de Bellas Artes (UNLP)
Facultad de Filosofía y letras (UBA)
ejrodri440@gmail.com

La generación de compositores que participó del CLAEM IDT durante los años sesenta recibió el impulso modernizador resultante de la ´puesta al día´ con las vanguardias en boga en Europa y Estados Unidos en cuestiones técnicas y estéticas. El objetivo homogeneizante que implícita o explícitamente lo animó tuvo finalmente consecuencias un tanto paradójicas. Los becarios-compositores más inquietos lejos de cumplir con aquel fin desarrollaron poéticas compositivas cuyo objetivo fue la diferenciación estética, la producción de músicas localizadas. Entre ellos la obra de Mariano Etkin (1943-2016), becario CLAEM 1964-65, es paradigmática, no sólo por las propias músicas por él compuestas sino también por sus escritos donde directa o indirectamente el problema de la identidad musical está siempre presente.

Nuestro trabajo se inserta en el conjunto relativamente pequeño aún, aunque relevante, de estudios sobre su música. Entre los más importantes citamos: Corrado (1995) y Monjeau (2004) en torno de cuestiones estéticas globales referidas a distintos momentos de su producción; Gerszkowicz (2000) y Mastropietro (2010a) centrados en la obra ´Cifuncho´; Mastropietro (2010b) en cuestiones de instrumentación; Fernández Basile (2015) trata la concepción temporal en ´Caminos de cornisa´ y (2016) los vínculos de ´Recóndita armonía´, el aria homónima de la ópera ´Tosca´ de Puccini y algunos conceptos de R. Kusch.

En este escrito retomamos el estudio de la obra ´Recóndita armonía´ (1987, para viola, violoncello y contrabajo) a partir de idea etkiniana de que lo latinoamericano, lo diferente, es el resultado de una distinta concepción del *estar* en un espacio físico y, por ende, del *estar* en un espacio musical metafórico al que se asocia. El *estar* en un espacio resultaría contrario a la concepción formal organicista tradicional asociada con el *ser* (Etkin, 1989). En la estrategia discursiva de Etkin, el modo de *estar* latinoamericano tiene dos orígenes. Primeramente, en la Europa latina y algunos de sus compositores más significativos: Debussy, Satie y Stravinsky. Estas músicas de las discontinuidades cuestionan por medio del estatismo, la ateleología y falta de causalidad los supuestos del planteo sonatístico típico de la concepción del *ser*. En segundo lugar en la apropiación compositiva de ciertos elementos estructurales tradicionales americanos.

Nos proponemos rastrear algunos aspectos en la estructura de la obra que puedan ser interpretados de acuerdo con esas ideas, entre ellos: la ambigüedad latente del intervalo pequeño descendente, de segunda mayor, o ascendente, de séptima mayor; la alternancia no isócrona entre ataques y silencios de duración intermedia (suficientes como para que no se hilen pero no tan grandes como para que no se los pueda relacionar entre sí); alturas que constituyen cortos polos de atracción por la preeminencia agógica; la alternancia de sonoridades mayores y menores, irreconocibles por el registro agudo y los contextos inesperados en las que son situadas; los armónicos y doble armónicos en tanto timbres asociados a un modo de ataque; la pura discontinuidad que constituye la sección contrastante; los pedales adireccionales de la sección siguiente; las recurrencias siempre variadas mínimamente.

Por último, la presencia de lo tradicional es estudiada destacando los notables parentescos estructurales y formales de la obra con el repertorio para erkencho tal y como es presentado en el artículo de Cámara de Landa ´Principios morfológicos detectables en el repertorio del erkencho en la Argentina´, donde hemos detectado una concepción del espacio opuesta a la de la forma (orgánicamente concebida), análoga a la propuesta por el compositor.

El problema de la identidad en *La naturaleza de las cosas* de Mariano Etkin.

Camilo Fernandez Basile
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
camilo.fernandez.basile@gmail.com

El presente trabajo de investigación forma parte de uno mayor en el que estudiamos las características de la segunda modernidad musical argentina surgida a fines de la década de 1960, debida en gran parte al impacto de las actividades llevadas a cabo por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. El CLAEM se desarrolló entre los años 1961 y 1971 y trajo como resultado una multiplicidad estética renovadora para el continente que consiguió escindirse de la antinomia universalista-nacionalista predominante hasta el momento.

Nos enfocamos particularmente en *La naturaleza de las cosas* (2001, para clarinete, trombón, violonchelo y piano) obra del compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016). Dentro de la vasta producción analítica en torno al autor es frecuente el interés por la temporalidad de su música y el problema de la identidad de sus materiales compositivos. Diversos estudios previos enfocados mayormente en la producción de fines de la década de 1980 concluyen que predomina una temporalidad no lineal (Baquedano M.A, Fernandez Basile C. y Perrone M) vinculada a otros fenómenos como la adireccionalidad, la atematicidad y como modo de diferenciación estética. Hacia

la fecha de estreno de La naturaleza de las cosas se daría un quiebre en la estética del autor en la que se resignifican y modifican ciertos rasgos característicos de su producción compositiva. Se desarrollaría a partir de este momento una renovación en su estética musical que comprende un pasaje de lo textural a lo melódico lineal y un abandono de las microvariaciones en sonidos contiguos (Monjeau F.).

Nos interesa como la ambigüedad en la construcción de los materiales se manifiesta en la temporalidad y en la forma de la obra, para lo que estudiamos la construcción de los materiales y procedimientos compositivos. Entendemos que Etkin debilita sus diferencias estructurales, lo que se concreta en cierta ambivalencia de su estructura formal y devenir temporal. Éstas no se comprenden en un único sentido, sino que presentan relaciones variables entre sí. Esta disrupción en el transcurrir de la pieza podría explicarse como fundada en una idea poética del desvío que el mismo autor menciona, e inclusive como parte de la propuesta del concierto anónimo en la que se estrenó.

La tensión en la relación continuo-discontinuo en la música de M. Etkin. Derivaciones a partir de *Lo que nos va dejando*

De Boeck Adolfo César.
adolfodeboeck@gmail.com

En este trabajo se estudia la obra "Lo que nos va dejando" del compositor Mariano Etkin (1943-2016), analizando su organización en base a la relación entre lo continuo y lo discontinuo, siendo ésta una de las problemáticas más importantes en la estética del compositor en la década de los 80 y 90. Nuestro escrito pretende abordar el desarrollo de la técnica compositiva, en donde la percepción de la dicotomía continuo-discontinuo, así como la exigencia auditiva sobre los umbrales perceptuales a partir de la microvariación en diferentes parámetros, organiza los materiales musicales y los determina dentro de marcos ambiguos que se vinculan con la música en sus diferentes niveles estructurales.

Nuestro estudio también pretende establecer relación entre los elementos anteriormente mencionados y los textos teóricos del compositor, verificando la cercanía entre éstos y su obra. Para ello nos basamos en el análisis musicológico y estructural de la música, en información recabada de sus publicaciones personales, artículos o entrevistas que expresen sus principales intereses compositivos.

Vocales de Mariano Etkin: hacia una caracterización estética de sus últimas obras

María Lihuen Sirvent

Agustín Rodriguez

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del s.XX" a cargo de la dirección del dr, Edgardo Rodriguez en la Facultad de Bellas artes de la Universidad Nacional de La Plata. Dicho proyecto estudia las influencias y posibles cambios que se derivaron a partir del funcionamiento del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella (CLAEM ITDT). Trabajamos sobre la hipótesis de que el CLAEM fue un evento inédito en Latinoamerica y su presencia significó una bisagra en la escena musical latinoamericana ya que puso en contacto a los compositores locales con las vanguardias de Europa y de Estados Unidos.

En este trabajo analizamos la obra "Vocales" (2013) para piano y barítono del compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016). La obra fue escrita por encargo del ciclo 'Ars Nova' de Choele Choel (Rio Negro) y estrenada en ese mismo ciclo por el cantante Víctor Torres y la pianista Haydee Schwartz. Para el análisis de este trabajo, se usa como referencia la grabación realizada por esos mismos intérpretes. Nuestra hipótesis es que esta obra tiene características que nos permiten hablar de un quiebre particular en la estética de la música del compositor que se ha caracterizado por poseer una concepción temporal nolineal. En "Vocales" hallamos un proceso de repetición mínimamente variada que se estructura de manera tal que, si bien a nivel microformal los materiales podrían parecer ser estáticos, en la macroforma de la obra ellos interactúan y se desarrollan de forma teleológica al presentar características direccionales a partir del ascenso paulatino del registro o el aumento en las duraciones entre otros procedimientos.

A partir del análisis de esta obra, buscamos acercarnos a una caracterización estética de las últimas obras del compositor. Sostenemos la hipótesis de que a partir de "La naturaleza de las cosas" se puede vislumbrar un cambio en la organización temporal de los materiales musicales. Debido a que estamos trabajando con obras recientemente escritas y estrenadas, no existe mucha bibliografía al respecto. Podemos mencionar las entrevistas realizadas por Julio Schinca al compositor y el texto "Etkin tardío" de Federico Monjeau. Por ello, nos remitimos fundamentalmente al los análisis estructurales de las obras del compositor realizados por los integrantes del grupo de investigación en el marco de diferentes congresos y jornadas. Los mismos consisten esencialmente en segmentar las obras según sus secciones formales y/o texturales y luego caracterizar el comportamiento y los procesos compositivos u organizativos de parámetros como ritmo, melodía, dinámicas, instrumentación y recursos tímbricos. Las nociones estéticas arrojadas por estos análisis son puestas en diálogo y contrastadas con la producción bibliográfica del propio compositor.

26 de agosto de 2018

Conferencia de cierre

Teoría de la música y representación de la historia. Textura y espacialización

Pablo Fessel
CONICET
Universidad de Buenos Aires

En un artículo dedicado a la génesis de la espacialización en la música de concierto occidental, Gianmario Borio encuentra en los escritos de Theodor W. Adorno una aguda caracterización de su origen. Adorno entiende la espacialización de la música como resultado de una pseudo-morfosis con la pintura, producida hacia comienzos del siglo XX. Ésta tuvo lugar, en la interpretación adorniana, como corolario de la ruptura temporal que produjo la desfuncionalización de la armonía debussyana: perdidos los lazos que concatenan la forma, ésta se fragmenta (y se aplana). Adorno entiende así la espacialización como producto del estatismo. Borio interpreta por su parte que la hipótesis de Adorno acierta en el diagnóstico de ese proceso pero no en su valoración (que es regresiva, y que supone un momento ontológico en su filosofía post-metafísica). El análisis de Adorno supone una conexión inmediata entre la espacialización (la "emancipación del espacio", en términos de Borio) y la pérdida de la causalidad tonal. Sin negar lo apropiado de esa vinculación, pareciera conveniente sin embargo introducir algunas mediaciones que intervienen de un modo crucial en ese proceso. La espacialización no resultaría directamente de la discontinuidad temporal sino, antes, de un descentramiento de la textura, entendida como representación del espacio inmanente de la música. Habría sido precisamente ese descentramiento el que hizo posible desacoplar la textura de la armonía y visibilizarla como una dimensión con su propio espesor conceptual. La conferencia revisa ese proceso, en el marco de una consideración de algunos de los problemas epistemológicos de la relación, tan ineludible como problemática, entre teoría e historia de la música.