

- TEXTO DE TAPA -

**XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología
XIV Jornadas Argentinas del Instituto Nacional de Musicología
“Carlos Vega”**

“Músicas simuladas, documentos desvalorizados e investigaciones
enmudecidas. Dilemas éticos de la musicología del siglo XXI”

14 al 17 de agosto de 2008 / Santa Fe, Argentina.

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Asociación Argentina de Musicología

Universidad Nacional del Litoral

RESÚMENES

XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología
XIV Jornadas Argentinas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

“Músicas simuladas, documentos desvalorizados e investigaciones enmudecidas.
Dilemas éticos de la musicología del siglo XXI”

RESÚMENES

Santa Fe

14 al 17 de agosto de 2008

Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional del Litoral
Ciudad Universitaria,
Paraje El Pozo,
Santa Fe

COMITÉ DE LECTURA

Héctor Rubio

Irma Ruiz

Leonardo Waisman

AUSPICIOS y AVALES ACADÉMICOS

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

FINANCIAMIENTO

Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

Asociación Argentina de Musicología.

Índice

Musicología, S.R.L. Leonardo J. Waisman

Hallazgo de la Misa a cuatro voces (1826) de Juan Pedro Esnaola. Su obra litúrgica, un olvido voluntario en la musicología argentina. Norberto Brogгинi y Juan La Moglie

Las obras para piano de Eduardo Bértola. Una aproximación a su lenguaje musical y su escritura pianística. Aparicio Alfaro (CE)

Aurora: génesis y significados de una canción patria. Claudio Castro (Instituto Universitario Nacional del Arte)

Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neo-colonialismo cultural. Silvina Mansilla (Universidad de Buenos Aires, Universidad Católica Argentina)

La presencia de John Cage en la obra Un avión caído en el baldío (1970). Hacia la puesta en escena del acontecimiento musical. Camila Juárez (Instituto Universitario Nacional del Arte)

Lo sólido se desvanece en el ringtone. Nuevas escuchas en la actualidad. Brenda Berstein

Ética y estética en la obra de René Descartes. Patricia Licona (Conservatorio de Morón – Instituto Nacional de Musicología)

¿Papers en la Puna? Una reflexión sobre el poder y la representación en la investigación etnomusicológica a partir de una experiencia de trabajo en Susques. Martín Sessa (Universidad Nacional de La Plata)

¿Validación émica o hipótesis de emicidad? Federico Sammartino (Universidad Nacional de Córdoba)

Deslices históricos, imprecisiones deliberadas y visiones sesgadas en la literatura etnográfica guaraní. Irma Ruiz (Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

Coloquio de Música Popular: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina

El concepto de género en las primeras composiciones de Les Luthiers. Juliana Guerrero (Universidad de Buenos Aires)

Análisis del estilo tanguístico de Julio De Caro y su proyección en el género. Omar García Brunelli

Refuncionalización del vals criollo en el folclore cordobés durante los '60. Silvina Argüello
(Universidad Nacional de Córdoba)

Prácticas musicales y radiodifusión en San Juan (Argentina) en la década de 1930. Graciela Musri
(Universidad Nacional de San Juan)

Clics modernos. La trasgresión se convierte en canon. Diego Madoery (Universidad Nacional de La Plata)

¿Un alquimista del éxito? Estudio preliminar del proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en la Argentina. Lisa Di Cione (Sindicato Argentino de Músicos)

El tango del siglo XXI en Villa María: entre la nostalgia y un sello identitario. Cristina Gallo
(Universidad Nacional de Villa María)

Lo hispánico en la canción de cámara de Juan José Castro Marcela González (Universidad de Oviedo)

La obra de José de Orejón y Aparicio: preservación y restauración digital de sus manuscritos (hoy desaparecidos) y transcripción, edición, grabación y difusión de su música. Diana Fernández Calvo
(Universidad Católica Argentina)

Sonar ciudades. Una propuesta de Llorenç Barber Paula Abuaf – Sylvia De la Torre (Universidad Autónoma de Entre Ríos) Verónica Patricia Pittau

La significación simbólica de la desintegración textural en el monólogo de Electra en la ópera homónima de Richard Strauss. Lautaro Díaz Geromet (Universidad Nacional del Litoral)

Desintegración textural en el cuarto movimiento de la Sexta Sinfonía de Gustav Mahler. Leonel Francio (Universidad Nacional del Litoral)

Expresión de la irrealidad y construcción musical en las canciones de Les Nuits d'été de Hector Berlioz. Héctor Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Prácticas de circulación sonora, ideología musical y epitemología. Ana Maria Ochoa Gautier
(Universidad de Columbia, EEUU)

Pintores-músicos, músicos-pintores. Un acercamiento comparativo entre Mikalojus K. Čiurlionis y Alejandro Xul Solar. Cintia Cristia (Universidad Nacional del Litoral)

La promoción de la música a través de una institución estatal: El Fondo Nacional de las Artes. Perspectivas sobre sus primeros diez años de funcionamiento. Marcela Abad (Conservatorio de Música de la Ciudad de Buenos Aires) Victoria Preciado Patiño (Conservatorio de Música de la Ciudad de Buenos Aires)

La circulación de la música académica argentina durante la primera presidencia peronista. Políticas implementadas en el Teatro Colón de Buenos Aires. Graciela Albino (Universidad de Buenos Aires)

La etnomusicología al servicio del teatro y el cinematógrafo: Carlos Vega compositor Héctor Goyena
(Universidad Católica Argentina, Instituto Nacional de Musicología)

La archivología musical y la ética musicológica del siglo. XX André Guerra Cotta (Universidade Federal de Minas Gerais)

Tendencias formales en la música académica del siglo XX. Edgardo Rodríguez (Universidad Nacional de La Plata)

Plasticidad y metáfora en la teoría textural de Thomas Clifton. Pablo Fessel (Universidad de Buenos Aires, CONICET)

Entre a acústica e o sentido do som: alguns aspectos do diálogo entre Weber e Helmholtz. Gabriel Rezende
(Universidade Estadual de Campinas)

La persistencia del pasado: La Segunda Escuela de Viena y su utilización de las formas período y oración. Alejandro Martínez (Universidad Nacional de La Plata)

El disco: un documento musicológico en vías de valoración. El sonido en el que vivimos. Marina Cañardo (Universidad de Buenos Aires)

El vaso medio vacío. Una visión crítica del estado de la documentación musical en la ciudad de Buenos Aires.

Leandro Donozo

Documentos desvalorizados. La prensa periódica musical en Argentina. Melanie Plesch (University of Melbourne, Australia) Silvina Mansilla y Equipo (Universidad de Buenos Aires) Leandro Donozo

Temples o afinaciones en el repertorio de Raúl García Zárate. Camilo Pajuelo (Universidad de Helsinki)

Escuchando “versiones”: arreglos musicales y construcciones de sentido en torno a tres canciones pampeanas.

Ana Maria Romaniuk (Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”)

Nota: La indicación CE expresa la adscripción a la categoría especial, destinada a investigadores noveles.

Conferencia Inaugural

Musicología, S.R.L.

Leonardo J. Waisman

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

A manera de introducción a las sesiones sobre ética en musicología, el presente texto intenta, por una parte, aportar algunos conceptos sobre el estatuto de la meta-ética en nuestros días, basados en lecturas de Levinas, Baumann, Lipovetsky y Derrida. Luego de exponer algunas ideas básicas concernientes a las definiciones y relaciones entre los conceptos de moral, moralidad, deber, ética, axiología, se desarrollan dos visiones complementarias sobre la posibilidad de justificar un sistema ético en las sociedades actuales: la estética como ética y la preexistencia ontológica de lo moral en el sujeto.

Por otra parte, se indaga sobre la participación de la disciplina como corporación en los textos producidos por un musicólogo: el poder que confiere y la responsabilidad (limitada) que comparte. Sobre estas bases, se examinan algunas discusiones y tomas de posición sobre ética en nuestra disciplina, en especial, los documentos oficiales de las sociedades profesionales. Entre otras cosas, se constata el enfoque limitado, centrado en valores capitalistas, de algunos de estos textos, que desconocen las ideas filosóficas expuestas al comienzo de esta comunicación.



Primera Sesión

Hallazgo de la *Misa a cuatro voces* (1826) de Juan Pedro Esnaola. Su obra litúrgica, un olvido voluntario en la musicología argentina.

Norberto Broggin

(Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla")

Juan La Moglie

(Universidad Nacional de La Plata)

Así como la obra pianística y vocal de cámara ha sido objeto de algunos estudios, ediciones y grabaciones, la mayor parte de la producción religiosa de Juan Pedro Esnaola, (Buenos Aires, 1808 -1878) permanece en lo que podríamos llamar "un olvido voluntario".

Paradójicamente su mayor ambición como compositor fue el género litúrgico que destacó de manera relevante dentro de la producción que se conserva.

El período más rico en creación de obras religiosas ocurre tras su llegada de Europa a la edad de 14 años. Bajo la tutela de su tío y mentor José Antonio Picasarri, músico prominente de la Catedral de Buenos Aires, dará a conocer tres de las obras que cimentan su fama como compositor antes de cumplir 18 años: la *Misa a tres voces* (1824), la *Misa de Requiem* (1825), y la *Misa a cuatro voces* (1826), sólo superadas en notoriedad por el *Miserere* de 1833.

La historiografía de corte nacionalista confina a Esnaola al grupo de los 'precursores' junto a Alcorta y Alberdi. Esta exclusión de facto de la historia de la música argentina pudo deberse a que nuestro músico no cumplió con dos requisitos: no fue un 'profesional' ya que no hizo de la música su sustento, y por otro lado su música no es 'nacional' si por nacional se entiende basada en el folklore.

En una Antología de 1941 titulada *Los Precursores*, Alberto Williams selecciona ocho piezas para piano y siete canciones de Esnaola pero solo menciona sus composiciones litúrgicas en la parte biográfica. Ese mismo año la Comisión Nacional de Cultura publica una antología de compositores argentinos donde en su primer fascículo figuran, junto a otras cuatro canciones de Esnaola, los fragmentos iniciales de dos lamentaciones para Semana Santa. Estos pocos compases, presentados en partitura de orquesta y sin texto, son los únicos dentro de su producción sacra que hasta hoy han merecido los honores de la edición.

En 1954, Francisco Curt Lange, en la *Revista de Estudios Musicales* publica en facsímil la primera página del "Motete al Sacramento del Señor J. P. Esnaola / Buenos Ayres, Noviembre 26 de 1830" aclarando que no figura en la relación de sus obras, aunque sin mencionar la fuente.

En 1960 Guillermo Gallardo publica *Juan Pedro Esnaola, una estirpe musical*, invaluable biografía del que fuera hermano de su bisabuela. Se trata de un formidable trabajo de historiador que lamenta no poseer los conocimientos necesarios para abordar los sujetos musicales. Aún así publica un esbozo de catálogo donde figuran dieciseis obras sacras conservadas en el archivo familiar.

Juan Pedro Esnaola, su obra musical (2002) de Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, tiene el mérito de ser el primer catálogo temático de la obra de Esnaola. Sin embargo, los errores de los que adolece, nos indican que, al menos en lo referente a la música sacra, no fueron consultados los originales sino solamente fotocopias de ellos. García Muñoz realizó también la transcripción de la *Misa a tres voces* (1824), única obra sacra de Esnaola ejecutada en público recientemente (1997).

En este trabajo se presenta el hallazgo en el coro de una iglesia de Banfield, Provincia de Buenos Aires, del manuscrito de una misa sin nombre de autor. Las evidencias históricas de la existencia de una *Misa a cuatro voces* compuesta por Esnaola en 1826, el estilo musical y la caligrafía del manuscrito, confrontado con las veinticinco obras litúrgicas conservadas del autor, nos permiten concluir que la partitura hallada es una copia de la *Misa à 4* realizada en vida del autor, la que, a pesar de figurar en todos los catálogos de Esnaola, era conocida únicamente por referencias documentales.



Las obras para piano de Eduardo Bértola.

Una aproximación a su lenguaje musical y su escritura pianística.

Aparicio Alfaro (CE)

El presente trabajo tiene como objetivo ofrecer una aproximación analítica al lenguaje musical instrumental de Eduardo Bértola a través de sus obras para piano, e indagar en éstas la posible construcción por parte del compositor de su propio idioma pianístico.

Eduardo Bértola (Coronel Moldes, Córdoba, Argentina, 1939 - Belo Horizonte, Brasil, 1996) es uno de los compositores latinoamericanos más interesantes de la segunda mitad del siglo XX. Su carrera es representativa de la de muchos compositores argentinos y latinoamericanos de su generación en relación con los problemas de la migración (física y cultural), del desarrollo de su estética, de su formación, de su itinerario artístico-profesional, etc.

En ese sentido, como otros colegas, Bértola recibió la impronta de las actividades del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, sobre todo a través de su estrecha vinculación personal y profesional con varios de sus becarios y profesores, aunque él mismo no fue becario de la institución.

También resultaron de fundamental importancia en su desarrollo como compositor una estancia en París (durante la cual estudió con Pierre Schaeffer y Émile Leipp, y se relacionó con Iannis Xenakis), a su regreso de ésta, su participación en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), en los que, además de desempeñarse como docente, Bértola encontró un valioso espacio de intercambio y discusión con colegas americanos y europeos.

Su carrera se desarrolló relativamente apartada de los principales centros producción y difusión de la música contemporánea, trabajando como docente en el interior argentino (en la Universidad del Nordeste, en Chaco), y en Brasil (en las Universidades de Brasilia y Minas Gerais).

Dentro de su producción ocupan un importante lugar las obras para piano, tanto las obras solistas -*Las Doradas Manzanas del Sol*, en sus dos versiones de 1966 y 1984 respectivamente, y *Trafego*, de 1976- como los dúos -*Usher-II-2005*, de 1966, y *De Sonhos e Quedas*, de 1990. Una de sus obras más significativas, *A hora e a vez - Septeto Matraga*, de 1989, cuenta también con una importante participación del piano.

Se puede afirmar que el piano es el instrumento al cual Bértola dedicó más trabajos; asimismo, se encuentran obras para piano en la mayor parte de los períodos creativos del compositor.

Teniendo en cuenta esto último, y sin olvidar lo tempranamente que cristalizó el estilo musical bertoleano, se puede considerar el *corpus* de su producción para piano como un buen vehículo a la hora de intentar una aproximación analítica a su lenguaje compositivo. Por otro lado, es llamativa la originalidad, la efectividad, la coherencia y el carácter idiomático de la escritura pianística bertoleana, aparentemente poco deudora de aportes de discursos anteriores o contemporáneos.

Sin embargo, la gran mayoría de los recursos empleados por Bértola en sus obras para piano, se encuentra presente en muchas de sus obras escritas para otros instrumentos, en particular la larga serie de dúos para instrumentos iguales o similares, compuesta también a lo largo de toda su carrera. Esto cuestionaría el carácter estrictamente 'pianístico' de la escritura bertoleana en las piezas que constituyen el objeto de estudio del presente trabajo.

El análisis de estas obras, además de servir al estudio del lenguaje de Bértola, servirá también para puntualizar la existencia o no de un pensamiento pianístico en su producción musical.

En el presente trabajo se analizará la producción para piano del compositor, esto es, sus dos obras para piano solo -*Las Doradas Manzanas del Sol*, en sus dos versiones de 1966 y 1984 respectivamente, y *Trafego*, de 1976- y sus dos dúos -*Usher-II-2005*, de 1966, y *De Sonhos e Quedas*, de 1990.



Aurora: génesis y significados de una canción patria

Claudio Castro

(Instituto Universitario Nacional del Arte)

Conocida también como *Canción a la bandera*, el canto patrio argentino *Aurora* proviene de la ópera homónima sobre un libreto en italiano compuesta por Héctor Panizza a raíz de un encargo del gobierno de la provincia de Buenos Aires, siendo estrenada en 1908 durante la temporada inaugural del Teatro Colón. Casi treinta años más tarde, por iniciativa del Poder

Ejecutivo el fragmento en cuestión -un aria del protagonista masculino- se transformó, una vez traducido al castellano junto al resto de la ópera, en canto de uso obligatorio en los ámbitos escolar y castrense, alcanzando y conservando en las décadas siguientes amplia difusión y eficacia simbólica en todos los estratos socio-culturales. No obstante, *Aurora* no ha sido objeto de investigación exhaustiva alguna hasta el presente en el ámbito académico.

Por tal razón, el presente trabajo, basado en el análisis de fuentes periodísticas y enmarcado en lineamientos teóricos de las ciencias sociales y de la musicología hermenéutica, se propone indagar y problematizar tanto el origen de la ópera como la transformación de una de sus arias en un canto patrio, rescatando a ambos hechos históricos de la engañosa categoría de mera contingencia. Al mismo tiempo serán abordados los posibles y cambiantes efectos de sentido suscitados por la canción en tres momentos históricos, tomando en cuenta las diversas determinaciones que habrían orientado los procesos de significación. Tales momentos son la Argentina del Centenario, de la cual la ópera es producto, si bien sólo orientado entonces a la élite dominante, el breve y convulsionado período presidencial de *facto* del general Edelmiro Farrell, en cuyo transcurso se implementó el uso del fragmento en cuestión en el área escolar y militar, y por último, el período comprendido entre la década del setenta y el presente.

En lo concerniente a la creación del sentido colectivo de la *Canción a la bandera*, se tomará en cuenta el papel decisivo que habría jugado la escuela en la difusión de la canción y en la construcción de su eficacia en tanto símbolo patriótico a través del tiempo, aunque sin por ello perder de vista los límites del denominado reproductivismo escolar. Por el contrario, tales límites se manifestarían en varias instancias puntuales de apropiación de la canción de marras a partir de distintos supuestos ideológicos fuera ya del control de la institución escolar.

Los ejes propuestos – los orígenes de la ópera de Panizza, el ingreso de una de sus arias en el culto patriótico y los sentidos creados en torno a la canción- son abordados en el presente trabajo, considerando la producción, distribución y recepción de *Aurora* y de la *Canción a la bandera* en cada contexto histórico, político, ideológico y social. El recorrido prestará también atención a los aspectos histórico-fácticos, indagando asimismo sobre el posicionamiento de los actores en el campo artístico y la relación de los mismos con el campo político. Con ello se buscará poner de relieve la dimensión política implícita en el proceso, atendiendo a la tesis de Walter Benjamin sobre la condición ambivalente de todo arte. Se intentará así no sólo recuperar la *Aurora* histórica, contribuyendo a enriquecer su sentido -y el de la *Canción*-, sino también, de modo colateral, su relación intertextual con el Himno Nacional a partir de los relatos míticos originarios inscriptos en este último.



**Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino.
Música simulada y neo-colonialismo cultural.**

Silvina Mansilla

La música de Guastavino, ubicada en la intersección entre lo popular y lo culto, ha sido altamente susceptible a las transcripciones, arreglos y adaptaciones de distinto signo. Sobre el estudio de la circulación variada, la diversidad de los públicos, los procesos de recepción y las mediaciones que intervinieron en la difusión de este corpus, hemos realizado nuestra tesis doctoral. Perspectiva poco frecuente en la musicología histórica local, la naturaleza misma del caso parecía solicitar la consideración central de esas cuestiones.

En esta dirección, las seis canciones de Guastavino que arregló el galés Karl Jenkins para la neozelandesa Kiri Te Kanawa (*Kiri Sings Karl. Songs of Mystery and Enchantment*, Emi Classics, 2006) ilustran esta apertura y proponen una mirada hegemónica y neocolonial sobre un repertorio latinoamericano, planteando problemas éticos de solución nada simple. Las canciones de Guastavino van en este disco acompañadas de obras de Ginastera, Ariel Ramírez y adaptaciones de piezas de Chopin y Fauré, entre otros. Cuatro de ellas pertenecen al ciclo *Flores Argentinas* (1969), compuesto junto a León Benarós. Las otras dos son obras de los comienzos de la década del 40: *Jardín antiguo*, sobre textos de Luis Cernuda, y *La rosa y el sauce*, sobre poesía de Francisco Silva.

La canción argentina está 'simulada' en estas versiones y no por carencia de recursos artísticos o por dificultades que impidieran a los interesados tomar contacto con las convenciones estilísticas del género. No se intenta sin embargo, que la tecnología obre como 'engaño' ante los usuarios, 'inventando' recursos que la cantante no posee. Por el contrario, destinadas a satisfacer las expectativas del público norteamericano y europeo, encontramos en estas versiones un derroche de recursos (tímbricos, vocales, orquestales, tecnológicos) a fin de 'actualizar' el producto y adecuarlo al gusto hegemónico contemporáneo.

Nuestra hipótesis sostiene que las versiones se ubican en las expectativas situadas exactamente en las antípodas de las que poseen los oyentes sudamericanos, para quienes dichas versiones se inscriben en un registro que oscila de la burla a la ironía. Aunque quizá algún investigador de procedencia no-sudamericana enmarcaría su análisis dentro de las convenciones de la *world music* o del *cover*, desde nuestro punto de vista, las versiones presentan una reinención artificial de la música argentina que roza más bien la estética del *kitsch*.

El marco teórico adoptado deriva de la propuesta de Leo Treitler quien concibe como uno de los modelos metodológicos posibles, aquel basado en una perspectiva interpretativa que recurre mayormente a la argumentación para demostrar la hipótesis formulada. La adopción de ese modelo resulta, a nuestro entender, de mayor operatividad para lo que queremos aquí sostener. Como para Treitler la descripción objetiva no existe porque toda descripción siempre está cargada de teoría, la interpretación que se brinde aquí será válida mientras no aparezca otra que pueda ser más solvente o mejor fundada.

En tal sentido, entendemos que la vulnerabilidad de los propietarios de los derechos autorales ante una oferta económicamente interesante no justifica los excesos o las trasgresiones casi en el

límite que se verifican en estas versiones. El texto, que aparece tergiversado e incomprensible, se combina con modificaciones poco felices en las melodías, alguna evidente desafinación, pasajes intimistas y delicados transformados en verdadero griterío y una orquestación que incluye desde castañuelas en una milonga pampeana a quena, en un romántico y lento vals de raíz europea.

Más allá de la circulación de la música de Guastavino que permite esta grabación, Kiri y Karl realizan una apropiación del repertorio que en Sudamérica no resulta ser un reconocimiento, homenaje o 'puesta en valor' sino contrariamente, una apropiación típica de las fórmulas del neocolonialismo posmoderno.



Segunda Sesión

La presencia de John Cage en la obra *Un avión caído en el baldío* (1970).

Hacia la puesta en escena del acontecimiento musical.

Camila Juárez

(Instituto Universitario Nacional del Arte)

Esta ponencia ofrece una aproximación a la recepción de algunas de las ideas de John Cage en la Argentina, a fines de la década del sesenta. Para esto, me centraré específicamente en la primera obra del Grupo de Acción Instrumental, nacido en Buenos Aires, en 1969, llamada *Un avión caído en el baldío*. El guión de la misma, estuvo basado en la famosa *Conferencia sobre nada* (1961) de Cage, y la estructura total del escrito giró en torno a las ideas centrales de estructura-forma-método-material y a su dimensión temporal, sumada a las ideas de momento, instante, azar, cruce y eclecticismo.

Si Marcel Duchamp, Erik Satie, Max Ernst o Antonin Artaud perseguían el objetivo de romper con el sistema tradicional del arte y desdibujar los límites entre los lenguajes artísticos, en los programas estéticos que comenzaron a definir algunas de las 'neovanguardias', uno de los ejes de la búsqueda se dirigió hacia un tipo de evento denominado *happening*. Este último responde al desarrollo del 'neodadaísmo' instalado en la década del sesenta, y se caracteriza por trabajar con técnicas como el *collage* o la cita que permiten que se produzca un evento de difícil delimitación. Asimismo identifica una estructura con una forma 'abierta' constituida por materiales heterodoxos, en la que cualquier tipo de acción o fragmento de ella puede configurarse como material estructurante de un evento estético (Marchan Fiz, 2001; Cornago Bernal, 1999). En este sentido, el concepto de acción musical es articulador al ser asociado también con la intención de borrar los límites entre la vida y el arte, al pensarse ya no en el resultado de la obra musical cerrada, sino en el proceso que permite desplegar el tiempo. Siguiendo esta línea argumentativa, el concepto de 'obra ateleológica' propuesto por Leonard Meyer (1967) también es de utilidad. Para el autor, la música ateleológica evade la lógica tonal de causa y efecto, tensión y reposo, ya

que un sonido deja de implicar al otro y así comienza a ser inútil construir un discurso con principio, medio y final. En tal sentido Meyer señala que, tanto la 'música experimental' norteamericana como la 'nueva música' europea, se alejan de las convenciones del sistema tonal, y agrega que 'este arte es esencialmente estático. No hay puntos de culminación o focos. Todos los acontecimientos son igualmente importantes y el tiempo, tal como lo concebimos ordinariamente, se disuelve. Sólo hay duración'. (Meyer 1967:38)

Por último y volviendo al caso de estudio, la construcción de sentido en la obra del Grupo de Acción Instrumental sobre John Cage, está dada fundamentalmente por el cruce entre distintos géneros, técnicas y dispositivos formalizados. En efecto, la nueva creación se caracteriza por trascender los límites construidos históricamente, haciéndose visible la posible escenificación teatral que la música posee. Así comienzan a participar las palabras, el cuerpo, la danza, la representación visual y, por supuesto, el teatro y la *performance*. La llamada 'música experimental', constituida a partir del programa postulado por John Cage y desarrollada por los compositores de la *Escuela de New York*, no presenta límites demasiado precisos, sino algunos conceptos que la delimitan. Sin embargo, queda claro que a partir de ella se desarrollan muchos y diferentes formatos artísticos, ya que influye tanto en la música, como en el teatro, pintura, escultura, danza, literatura, etc., constituyéndose así en un movimiento plural, con resultados poéticos que también lo son.

Cage, J. 1973. *Silence*, Wesleyan University Press.

Cornago Bernal, Óscar. 1999. "En los límites del teatro: el *happening*". *La vanguardia teatral en España*. Madrid: Visor.

Marchan Fiz, S. 2001. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ed. Akal

Meyer, Leonard. 1967:38



Lo sólido se desvanece en el ringtone.

Nuevas escuchas en la actualidad.

Brenda Berstein

En el marco de nuestro trabajo sobre las nuevas modalidades de producción, distribución y escucha sonora y musical en la actualidad, esta investigación se centra, esencialmente, en esta última instancia, encarando el estudio y análisis de los diferentes dispositivos e interfaces de apropiación y construcción de identidades musicales, así como la fragmentación musical generada en diversos aspectos el proceso.

Los años '80 absorbieron los proyectos revolucionarios de las décadas anteriores y se comenzó un particular culto a lo privado, al tiempo libre y al cuerpo. A partir de entonces, y sobre todo en la década de los noventa y principios del nuevo siglo, la problemática de *la identidad* y

su despliegue plural, *las identidades*, se tornó recurrente en diferentes áreas de estudios humanísticos, confluyendo en este interés por un lado los cambios en el mapa mundial: la disolución de los bloques esto-oeste, la intensificación de los tránsitos migratorios, el debilitamiento de las ideas de nación y ciudadanía, la fragmentación identitaria y cultural que aparecía como contracara de la globalización y por otro lado la crisis de ciertas concepciones universalistas y sus replanteos deconstructivos.

Frente a la pérdida de los grandes relatos, surgen identificaciones étnicas, regionales. Salen a la luz las minorías, con creciente capacidad de elección, afirmándose constitutivamente en tanto diferentes. Se revalorizan las "pequeñas historias", de la polifonía presente en la pluralidad de discursos. En este marco, la escucha del fragmento sonoro/musical que proponen los celulares, posibilitan una identificación absoluta con esa interfase Sonora (es habitual oír "ese ringtone es el mío").

Particularmente, para el año 2006, se calculaba que en Argentina, un 63% de los hogares tenía acceso a celular. Es decir que más de la mitad de la población en edad activa, convivía (y lo sigue haciendo) diariamente con estos dispositivos que más allá de la instancia comunicativa posibilitan toda una serie de nuevas escuchas.

Dentro de esta nueva manera de percepción se encuentran instancias musicales y sonoras pensadas constitutivamente como fragmentos, aun cuando tengan la posibilidad de reproducirse íntegras en algunos casos. Lo interesante es que el concepto de fragmento, en la actualidad, no remite a un todo ausente. Es decir, en los fragmentos actuales no hay una búsqueda de alusión a una totalidad que no está presente. El fragmento se torna constitutivo y conforma una nueva manera de escucha musical, cercana al sonoclip.

Realizando el análisis de los menús de TONOS, se encuentran, por un lado determinados "clásicos" que han sido seleccionados para ser utilizados bajo nombres de fantasía que no indican procedencia ni muchas veces el título original de la obra. Por otra parte, también han surgido nuevos símbolos musicales creados "ad hoc" como el NOKIA TUNE. Algunos móviles presentan la posibilidad de función "Compositor" que posibilita al usuario recrear el mismo su música favorita o crear nuevas invenciones sonoras.

Esta ponencia intenta constituir una primera aproximación al estudio de los ringtones/truetones y diferentes modalidades de reproducción de música los teléfonos celulares. Se estudian las nuevas maneras de percepción y apropiación de la música en el entorno urbano, la posibilidad de transporte del sonido, composición, traspaso, sharing.



Ética y estética en la obra de René Descartes

Patricia Licona

(Conservatorio de Morón – Instituto Nacional de Musicología)

El problema de una correspondencia mayor entre música y palabra, lenguaje verbal y lenguaje musical, y entre lenguaje de los sentimientos y lenguaje de los sonidos, se hacía patente en la concepción que había comenzado a extenderse en el período barroco, acerca de la música como instrumento capaz de mover los afectos. Desde esta perspectiva, era imprescindible que a cada palabra dotada de una determinada carga semántica, correspondiera por analogía una armonía equivalente en música. Así, el lenguaje verbal se convierte en el modo al cual debe adaptarse y someterse el lenguaje musical, cuyo sustento es la teoría de los afectos que representó el supuesto lógico y el fundamento de dicho vocabulario musical, consistiendo esto el ideal que persigue la *Camerata* de los Bardi y los primeros músicos y libretistas de melodrama.

Se perfilan, en este período dos universos claramente contrapuestos: de una parte una concepción analítica de la música que encuentra su criterio de verdad según el grado de adhesión que se establezca con reglas y leyes estimadas como eternas; y de otra, una concepción sintética de la obra musical, inscripta en una concepción expresiva más vasta: en ésta las leyes de la música devienen un instrumento al servicio de un proyecto más amplio que será el teatro melodramático (Fubini, 1999: 139 y ss).

En esta polémica se inscriben las ideas estéticas de René Descartes, las cuales analizaremos como ejemplo de cómo, la dicotomía entre una racionalidad acústica de la música y la expresión de los afectos, no es excluyente, sino que se presenta como una dualidad dialéctica y necesaria. El examen filosófico - musicológico, de la obra del filósofo francés nos puede brindar parámetros de análisis relevantes para la comprensión de los supuestos teóricos que subyacen en la música del barroco.

El *Compendio de música* de Descartes, obra escrita en el año 1618, puede ser considerado un prelude de su tratado *Las pasiones del alma*, pues abre ciertos debates que sólo cobrarán su verdadera dimensión a la luz de esta última obra. Ambos escritos desarrollan un interés en el estudio de las pasiones teniendo en cuenta al hombre como unidad de cuerpo y alma, estableciendo, respectivamente, una estética, en el caso del *Compendio*, y una epistemología, en *Las pasiones*, sustentadas en el "mundo de la vida" y la experiencia personal. Culmina así Descartes en *Las Pasiones* un recorrido filosófico iniciado en el *Compendio* y que estará presente a lo largo de toda su obra.

El objetivo que nos planteamos es integrar, el *Compendio de música* a escritos posteriores, como las *Cartas al filósofo* y músico Marín Mersenne, las *Meditaciones metafísicas*, y el *Tratado del hombre*, en el marco de una estética de la percepción abordada antropológicamente, y diferenciar a ésta de una perspectiva meramente intelectualista fundada únicamente en una racionalidad acústica de la música, como pretenden ciertos autores. Para ello se hace necesaria una perspectiva interdisciplinaria haciendo converger los resultados de la investigación musicológica con los del campo de la filosofía - recorrido poco transitado en la bibliografía a disposición- para de este modo recuperar el verdadero alcance de la obra cartesiana.



Tercera Sesión

¿Papers en la Puna? Una reflexión sobre el poder y la representación en la investigación etnomusicológica a partir de una experiencia de trabajo en

Susques.

Martin Sessa

(Universidad Nacional de La Plata)

El presente trabajo busca reflexionar acerca de las dimensiones éticas de una investigación etnomusicológica actualmente en curso, inscribiendo las problemáticas surgidas en el transcurso de la misma dentro del marco de algunos de los debates disciplinares de la etnomusicología y la antropología de las últimas décadas.

Desde el año 2005 me encuentro investigando sobre la música de las bandas de sikuris de la localidad de Susques, provincia de Jujuy, en proyectos sustentados por becas de la Universidad Nacional de La Plata y el Fondo Nacional de las Artes y previendo la redacción de un trabajo de tesis sobre el tema en el marco de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo. La investigación buscó en una primera etapa arribar a una caracterización de la tradición musical estudiada tanto desde lo específicamente sonoro como en su articulación con distintos aspectos de la historia y la cultura locales y actualmente me encuentro abocado a la profundización del estudio de las relaciones entre música, territorio e identidad en la región.

Desde un primer momento percibí un conflicto entre la escritura de textos académicos como fruto de la investigación y la posibilidad de que de mi trabajo pudiera ser aprovechado de alguna manera por la población de Susques. La escritura de textos académicos resulta indispensable para los investigadores, en tanto les permite comunicarse con los estudiosos de su área y acumular créditos de los que depende su carrera institucional. Pero los temas, las problemáticas, el tipo de abordaje, el léxico, el estilo de escritura y el tipo de lector que presuponen estos textos están definidos en gran medida por el papel que cumplen dentro del ámbito académico, lo que dificulta el acceso a los mismos, y también su valoración y aprovechamiento, por parte de aquellos actores involucrados en la investigación que no participan de dicho ámbito. Entre éstos se cuentan muchas veces los "autóctonos", nuestros interlocutores en el trabajo de campo sin cuya colaboración nuestra tarea sería imposible.

La etnomusicología y la antropología han reflexionado sobre las implicaciones éticas de sus prácticas habituales de trabajo de campo y escritura académica, al discutir cuestiones como la

autoridad etnográfica, la crisis de la representación, y la reflexividad epistemológica (Gourlay, 1978; Pelinski, 2000; Cámara, 2004; Llobera, 1990; Clifford, 1992; Bartolomé 2003; García Canclini, 2004). El planteo de estas temáticas indudablemente entrelazadas entre sí y de otras afines ha contribuido además a que distintos tipos de diferencias (culturales, sociales, de género, etáreas, etc.) dejen de percibirse como realidades en sí mismas que se presentan como hechos dados al investigador. Se ha puesto el foco, en cambio, en el papel desempeñado por distintos discursos sociales en la construcción de estas diferencias y, en particular, se tomó conciencia de que las propias ciencias sociales juegan un papel en dicho proceso de construcción. En el mismo sentido, comenzó a tematizarse la asimetría de las relaciones de poder establecidas entre los distintos actores implicados en las investigaciones, especialmente entre el investigador y la población investigada.

Esta ponencia expone algunos aspectos del trabajo realizado sobre la música de sikuris de Susques, reflexionando acerca de los mismos en relación con los debates disciplinares mencionados. En particular, se atiende a la decisión de volcar los resultados de la investigación en distintos tipos de textos dirigidos a públicos diferentes y a los diálogos y negociaciones establecidos con diversos actores de la localidad en relación con las pautas de mi propio trabajo. En este sentido, se evalúa la posibilidad de trabajar con el concepto de "empoderamiento" en el abordaje de las asimetrías implicadas en el trabajo etnográfico.



¿Validación émica o hipótesis de emicidad?

Federico Sammartino

(Universidad Nacional de Córdoba)

La dicotomía etic/emic plantea, en el caso de la primera perspectiva, la infalibilidad de los juicios del investigador sobre su material de estudio, ubicando la validación de sus resultados en la posibilidad de "*elaborar nuevas realizaciones que, desde el punto de vista cultural, son equivalentes al objeto inicial*" (Arom, 1982: 204). Por su parte, el enfoque emic sugiere la necesidad de incorporar la perspectiva local a los fines de penetrar en sus especulaciones sobre la música; la validación de sus deducciones opera al ser confirmada por las conceptualizaciones locales sobre la música (Qureshi, 1995).

Frente a estas dos posiciones aparentemente irreconciliables, surgen voces que buscan alternativas superadoras, ya sea invalidando sus supuestos axiomáticos que no dan lugar a otra opción más que alguna de ellas (Rice, 1997), ya sea buscando una conjunción que saque provecho de ambas perspectivas al considerar como requisito necesario en la identificación de los componentes émicos, el análisis ético (Pelinski, 2000; Boilès y Nattiez, 1977). Por mi parte, creo que la última opción -fundamentalmente la desarrollada por Pelinski- que integre, además, a los

sujetos en el proceso de investigación, pero ya no como meros informantes sino como partícipes activos, puede dar paso a una alternativa que refina aún más los términos de la dicotomía etic/emic.

No obstante, nuevos problemas surgen aquí. En efecto, la sola inclusión de los sujetos al proceso de investigación no garantiza en sí un perfeccionamiento del abordaje del tema de estudio, del análisis pertinente o de los resultados alcanzados. En este sentido, surgen dos preguntas sobre el papel que desempeñan los sujetos locales. La participación de los sujetos en la validación émica ¿se ajusta a los términos de una verdadera inclusión de los mismos en el proceso investigativo, que permite superar el problema de la falta de verbalización de las conceptualizaciones sobre la música, garantizando así la obtención de un mejor resultado? O, como pareciera sugerir la perspectiva de Boilès y Nattiez, ¿no sería, en todo caso, que la inclusión de los sujetos responde a una fase metodológica para probar hipótesis de emicidad, lo cual reduce toda la investigación a una versión de la perspectiva etic? Resulta indispensable entonces, diseñar con claridad cuál es el papel de los sujetos en el proceso investigativo. Desde mi experiencia, la participación de los pobladores locales debe conjugar un rol activo en la validación émica de las hipótesis de emicidad.

Sobre estas cuestiones versará mi exposición, tomando como ejemplo las operaciones rítmicas por la influencia del acento regional en la práctica musical en Estancia La Candelaria (Sammartino, en prensa). Tales operaciones son la *sustitución rítmica* -el reemplazo de valores regulares por irregulares al interior de una unidad de tiempo- y la *irregularidad métrica* -la modificación del metro por la confluencia de dos o más sustituciones rítmicas. Estas operaciones, que bajo la lupa del análisis ético son realizaciones diferentes, para los pobladores locales se constituyen en realizaciones idénticas. Sobre la base de esta hipótesis de identidad émica presentaré el estado de avance de un modelo de validación que consta de cuatro etapas, de las cuales sólo la primera está terminada, mientras que la segunda y tercera etapa se hallan en desarrollo; la cuarta aún no ha comenzado:

- recopilación de los juicios sobre los registros;
- registro de la interpretación del texto sin acompañamiento;
- registro de ciertas piezas en versiones de otros músicos de la zona
- registro de las piezas en diferentes contextos.

A modo ilustrativo se presentará una versión original, la lectura del texto sin acompañamiento y otras dos versiones registradas. Los resultados obtenidos, aunque parciales, confirman la hipótesis original sobre la influencia del acento regional en las operaciones rítmicas.



Deslices históricos, imprecisiones deliberadas y visiones sesgadas en la literatura etnográfica guaraní

Irma Ruiz

(Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

Las tres cuestiones que se consignan en el título son bien distintas a las que se enumeran en la convocatoria de esta reunión científica como dilemas éticos de la musicología del siglo XXI, por lo que considero que esta ponencia no responde exactamente al tema central. Sin embargo, fue la interpelación a abrir el debate sobre "otras preocupaciones de orden ético", a las que también se invita en forma general, la que me condujo a reunir las en este escrito. Aunque se trata de conductas extraídas de la literatura etnográfica, los ejemplos escogidos conciernen a prácticas y objetos musicales, o que involucran directa o indirectamente a éstos y constituyen algunos de los escollos —y también hallazgos— ocurridos en el marco de mis investigaciones etnomusicológicas. Los mismos refieren centralmente a casos puntuales ocurridos en el pasado lejano y reciente —siglos XIX y XX—, pero las consecuencias negativas de la falta de ética en la tarea etnográfica y/o en las formas de presentación de los resultados, sobre la que se podrían dar muchos más ejemplos, es un problema de todos los tiempos que entorpece y ralentiza ulteriores investigaciones.

Precisamente por razones éticas, cabe aclarar que consideré congruente agregar a las dos primeras cuestiones lo que llamo "visiones sesgadas", porque comparte con las anteriores una característica importante: la de ser originada por los propios etnógrafos a partir de una deficiencia personal. Por ello, si bien buena parte de las mismas proceden más de una actitud etnocéntrica inconsciente que de una conducta antiética consciente, es menester desconstruir su juego a fin de advertir sobre la necesidad imperiosa de ejercer una constante vigilancia epistemológica sobre nuestras ideas, conceptos e inferencias en la tarea de investigación.

Los ejemplos a considerar son los siguientes:

1) El "desliz" histórico cometido por Juan Bautista Ambrosetti en su obra de 1894, "Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones)", donde reemplaza —sin informar a los lectores— un dibujo original de Adolfo Methfessel, titulado "Baile Caingú", por otro con la leyenda "Composición y Dibujo de Eduardo A. Holmberg", e introduce modificaciones importantes debido a un conflicto de intereses con el Museo de La Plata. Esta grave falta de ética afectó nada menos que la primera ilustración de un ritual presenciado por un etnógrafo en una aldea mixta *mbyá-chiripá* de esa actual provincia. [Se proyectarán ambos dibujos, dando cuenta de las diferencias entre los mismos y de las consecuencias negativas para la investigación etnográfica en general, y para la etnomusicológica en particular.]

2) Las imprecisiones, a mi juicio deliberadas, se ejemplificarán con textos de Pierre Clastres (1974) y Hélène Clastres (1975), aunque los casos detectados son muchos. Esta cuestión se relaciona con la ocultación de las circunstancias, lugares, tiempos, personas, etc., de donde y de quienes procede la información verbal y/o sonora, en especial sobre cantos y rituales, que impiden saber a ciencia cierta, por ejemplo, si han asistido o no a alguna *performance* ritual.

3) En cuanto a la visión sesgada, he optado por invertir el procedimiento, reseñando sintéticamente los avatares sufridos en la literatura etnográfica por el *mbaraka*, sonajero de calabaza de ejecución masculina, y el *takuapu*, bastón de ritmo de ejecución femenina. Los

ejemplos tratarán de demostrar cómo la mirada etnocéntrica y masculina de diversos autores afectó su percepción del juego de roles de hombres y mujeres en el contexto *guaraní*, y, por tanto, del papel de ambos instrumentos en los rituales.

La elaboración de los comentarios correspondientes a cada caso tiene como sustento la crítica interna efectuada a los escritos seleccionados, confrontada con los conocimientos adquiridos en trabajos de campo con grupos e individuos *mbyá* desde 1973 hasta la fecha.



**Coloquio de Música Popular:
Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología
argentina**

El concepto de género en las primeras composiciones de Les Luthiers.

Juliana Guerrero
(Universidad de Buenos Aires)

El grupo musical Les Luthiers, creado por Gerardo Masana en la década de 1960, ha sido pionero en la implementación de procedimientos que parecen cuestionar, tensionar y desafiar los debates teóricos que se han manifestado en distintas disciplinas sobre el concepto de género. Dispuesto entre los paradigmas de lo popular y lo culto, el grupo incursiona en la realización de manifestaciones musicales que cuestionan los géneros socialmente aceptados, interpelan a sus audiencias con el objetivo de redefinir su acercamiento a las obras y subvierten la distinción convencional entre música y teatralidad. Para tal fin se valen de la utilización de múltiples recursos tales como la convivencia y fusión de diferentes géneros y estilos, el empleo de diversos tipos de cita, la comicidad y la invención de instrumentos. Entre las estrategias discursivas más utilizadas para lograr ese tipo de efecto se destacan la parodia, la sátira, el pastiche y la caricaturización.

Un primer desciframiento de la obra de este grupo requiere, en primer término, revisar algunas discusiones que se dieron en torno al concepto de género. En los años '60 los estudios de la etnografía del habla conceden a este concepto un lugar central dentro de sus intereses y lo definen como una categoría operacional fluida y flexible. Dell Hymes (1972) lo considera como un factor de organización en la economía del habla de una comunidad. Su concepción implica la posibilidad de identificar características formales, tradicionalmente reconocidas y apunta a la disposición convencional de los recursos formales que constituyen patrones de referencia para la práctica comunicativa. William Hanks (1987), por su parte, define al género como el marco orientador, procedimiento interpretativo dinámico y conjunto de expectativas que pueden ser manipuladas para una amplia variedad de fines comunicativos. Según su razonamiento, el género conforma estrategias y esquemas de referencia en lugar de reglas objetivas. En música este

concepto es discutido teniendo en consideración estos mismos planteos. Así, Franco Fabbri (1982) describe el género musical como un conjunto de eventos musicales que están subsumidos a reglas socialmente aceptadas. Esta amplia definición del concepto, acentúa la capacidad de combinación y mezcla de los mismos y focaliza su potencial comunicativo y programático.

Por lo expuesto, el presente trabajo retoma el debate sobre el concepto de género a partir del estudio del primer disco del grupo, "Sonamos pese a todo", grabado en el año 1971. El mismo posee 12 obras dentro de las cuales Les Luthiers recurre a géneros musicales tanto del ámbito culto como del popular. Entre ellos podemos mencionar, *concerto grosso*, *cantata*, *scherzo*, *chacarera*, *candombe*, *milonga*, *canción*. El análisis de ese repertorio permitirá discurrir sobre el uso de los diversos géneros musicales, las referencias a otras músicas y la búsqueda estética que lleva adelante Les Luthiers, con el objetivo de revisar los postulados sobre género. A tales efectos se analizan dichas obras teniendo en cuenta los siguientes ejes: lenguaje musical (instrumentación, rítmica, métrica, estructura formal, textura, referencia genérica, intertextualidad) y lenguaje literario (humor, sátira, versificación, parodia, fonética).



Análisis del estilo tanguístico de Julio De Caro y su proyección en el género.

Omar García Brunelli

El período de gestación y consolidación del tango se desarrolló hasta 1920 y sentó sus bases formales, tímbricas, literarias y visuales. A partir de esa fecha comienza un proceso por el que se incorpora al género nuevos elementos que provienen tanto de la música académica como de la sistematización de prácticas no convencionales ideadas por los músicos. En esta transformación está también presente la influencia del tango como danza y como canción; esta última especialmente dentro del estilo forjado por Carlos Gardel. La corporización de todos estos elementos en un nuevo canon tanguístico es realizada por Julio De Caro con su sexteto.

Si bien Julio y Francisco De Caro contribuyeron al repertorio con tangos fundamentales, sus aportes más duraderos y que hicieron escuela, no fueron tanto sus composiciones como aquellos que realizaron fuera de los márgenes de la interpretación instrumental tradicional: *arrastres*, *lloros*, *rezongos*, *fraseos*, son términos que remiten a prácticas instrumentales que han nutrido a casi todas las escuelas interpretativas del género hasta nuestros días y han provisto la materia prima para su supervivencia. Esas prácticas instrumentales generan un efecto a veces difuso que, aplicado sobre una sólida estructura armónica y formal, están en la base del estilo decareano y generan un efecto de riqueza simbólica adicional.

En el presente trabajo se analiza el estilo de Julio De Caro desarrollado entre los años 1924 y 1935. Si bien pueden observarse algunas fuentes de las que el autor se nutrió (Eduardo Arolas, Juan Carlos Cobián, C. V. Geroni Flores, Carolos Gardel) no cabe duda que ha sido él quien sistematizó las particularidades de un lenguaje puramente tanguístico, que sólo toma de lo académico un cierto perfeccionamiento de los instrumentistas, un poco de riqueza o pulimento armónico y todo el resto lo obtiene puramente de rasgos internos del género. El análisis focaliza en aspectos sonoros, musicales y preformativos del corpus de grabaciones de la orquesta de De Caro del período mencionado, con especial énfasis en los arreglos orquestales y el tipo de interpretación tanguística. Finalmente, se rastrea la persistencia de este canon a lo largo de la historia del género hasta la actualidad y se trata de establecer si ha sido el decarismo, y no otras pautas canónicas, el que ha sustentado el desarrollo y la actual supervivencia del género.

El marco teórico para abordar el estudio supone la consideración del tango como música popular en los términos en que Philip Tagg (1982) define “popular music” y deslinda sus características con respecto a las de “art music” y “folk music”. El análisis se realiza además considerando las categorías propias del género como música popular urbana: mediatizada, masiva y modernizante (Juan Pablo González. 2001). Se puntualiza también la problemática que surge de la interacción partitura/registro discográfico/versión en este caso particular, que es propia del tango y funciona de manera diferente a otros géneros. La relación entre la obra (partitura) y distintas versiones será enfocada también como una forma de deslindar rasgos estilísticos entre las distintas escuelas interpretativas.

La dimensión *poiética* en las versiones de De Caro (Jean Jacques Nattiez, 1990) es tenida en cuenta por la carga simbólica adicional que les imprime y que la distancian de versiones por intérpretes adscriptos a otra línea interpretativa.

Ya sea implícita o explícitamente se abordarán ciertos problemas y soluciones metodológicos del análisis y el corpus documental empleado dado que la falta de modelos analíticos y de archivos idóneos para algunas cuestiones del género es sintomática.



Refuncionalización del vals criollo en el folclore cordobés durante los '60

Silvina Argüello

(Universidad Nacional de Córdoba)

A través del abordaje de un corpus de obras que se difundió en Argentina desde comienzos del siglo XX con el rótulo de vals, vals criollo o valsecito criollo, realizo un análisis literario-musical,

del estilo interpretativo, de las opiniones de sus cultores y receptores, y teniendo presente la influencia que ejercieron tendencias "criollistas" y "nativistas" en la emergencia del campo del folklore durante las primeras décadas del siglo XX, pretendo explicar el proceso por el cual el vals despertó un fuerte interés en algunos grupos folklóricos de Córdoba durante el "boom" del folklore. La operación de ciertas líneas ideológicas en ese sentido –similares a las que operaron en la constitución del campo del folclore–, pueden haber colaborado para que el vals criollo sea adoptado como emblema por los grupos cordobeses.

La presencia del vals europeo en el Río de la Plata, como en otros lugares de Latinoamérica, se remonta a los primeros años del siglo XIX, "*llega a Buenos Aires a principios del siglo pasado y, con muy poco respeto por las tradiciones locales, (...) irrumpe en un par de grupos. En las tres danzas de pareja suelta interdependiente (Cielito, Pericón y Media Caña), el Vals intervino brevemente con carácter de figura*" (Vega, 1956: 56). A comienzos del siglo XX, el vals comienza a difundirse con presentaciones en vivo de sus intérpretes, tanto en salas de concierto como en las radios, y a través de la edición de partituras para canto y piano. Pese a tener un origen como danza

, el vals criollo también es cantado. Esta transformación de una danza en canción, no es un fenómeno privativo del vals criollo puesto que las principales danzas folklóricas argentinas, tales como la chacarera, la zamba o el gato, devinieron en canciones.

Durante la primera mitad del siglo XX, el vals, entendido como canción, fue interpretado por los dúos o solistas de las orquestas típicas y por las orquestas características con las que se bailaban tangos, milongas, rancheras, pasodobles, tarantelas o fox-trot de moda. Por su parte, los cantores criollos, generalmente acompañados por guitarras, abordaban las principales especies folklóricas: zambas, chacareras, bailecitos, tonadas y vales criollos.

En Córdoba, a partir del Boom del Folklore en la década de 1960, se presenta una modificación al paradigma dominante hasta ese momento. Ciertos grupos folklóricos que alcanzaron renombre a nivel nacional -conformados fundamentalmente por tres o cuatro voces, dos guitarras y bombo-, encontraron en el vals criollo una especie por medio de la cual identificarse y distinguirse de las otras provincias o regiones. Esta refuncionalización del vals criollo como especie propiamente cordobesa, se debió al hecho de que la división del territorio nacional en regiones folklóricas había alcanzado tal aceptación entre folclorólogos, músicos y público en general que, aunque no hiciera justicia a la verdad de cómo ocurrieron los hechos, se volvió pertinente. Según esa concepción, cada provincia o región se identifica con alguna/s de las especies folklóricas. Del cruce e interpenetración de diversas líneas ideológicas es que el vals se constituye en una especie abrazada por los grupos folklóricos cordobeses.



Prácticas musicales y radiodifusión en San Juan (Argentina) en la década de 1930

Muchos aspectos de la modernización afectaron las prácticas musicales de los sanjuaninos en la década de 1930. En este periodo, que se inició con el impacto de la crisis económica mundial y siguió con una notoria movilidad social e inestabilidad política, las maneras de hacer música de los grupos locales se vieron afectadas por estos factores y por la incipiente industria musical que se instalaba en el país. Al señalar a la radiodifusión como uno de los agentes más relevantes de la mencionada industria, nos preguntamos qué incidencia efectiva ejerció sobre aquellas prácticas pre-existentes. De entre los diversos papeles que desempeñaron en la comunidad las emisiones locales y en cadena nacional, consideraremos la importante función comunicativa que puso en contacto a los músicos de la provincia con músicas de otras latitudes, favoreciendo la renovación de los géneros vigentes, la apropiación de nuevos repertorios nacionales y extranjeros y la modificación de algunos modos de escucha musical.

El tema no ha sido estudiado desde una perspectiva musicológica, pero sí hay exploraciones previas acerca de la historia de la radiodifusión y del radioteatro sanjuaninos realizadas por la investigadora en historia Carolina Olivares.

La investigación se encuadra en la historia cultural de la música desde una perspectiva local. Desde los fenómenos histórico-musicales producidos en San Juan intentamos dialogar con los procesos que los contextualizaron a nivel nacional. Por otro lado, buscamos la conexión de la historia de la música con la antropología y la microhistoria con la intención de centrarnos en la experiencia del sujeto músico, más que en las amplias escenas locales (Rice, T., 2004, 101).

Tomamos como referente teórico-metodológico la investigación de Juan Pablo González y Claudio Rolle, *La Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, en lo referido a las categorías de modernización, mediatización y masividad de la música popular y especialmente en lo referido a la recepción chilena de géneros extranjeros.

Las ideas de Michel de Certeau y Jesús Martín Barbero fueron útiles para definir nuestros conceptos de prácticas musicales, apropiaciones y producción de los consumidores. Estas fueron prácticas sociales, “maneras de hacer” música que comprometieron la creatividad y la interpretación de los músicos, la recepción del público, la transmisión generacional y el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música; estas prácticas sostuvieron social e históricamente los géneros.



Cuarta Sesión

Clics modernos. La trasgresión se convierte en canon.

Diego Madoery

Clics Modernos (1983) es el segundo disco de la etapa solista de Charly García y completa la presentación de su nueva estética anticipada en algunos temas de *Yendo de la cama al living* (1982). En abril de 2007, la publicación especial de la Revista *Rolling Stone* de Argentina, con motivo de cumplirse los 40 años de la edición del simple del tema "La Balsa" del grupo "Los Gatos", divulgó el resultado de una encuesta realizada a "músicos, periodistas, productores, representantes, fotógrafos y gente fuertemente relacionada con la historia del rock nacional" (*Rolling Stone* N° 109. 2007:3) para elegir los 100 mejores discos de este amplio campo generico musical en sus 40 años de existencia en Argentina. En ésta, *Clics Modernos* resultó en el segundo puesto, luego del L.P. *Artaud* (1973), del grupo Pescado Rabioso.

La revista correspondiente a la edición especial, presenta una nota para cada disco, en las que se mencionan anécdotas del momento en que se editaron los mismos y críticas o descripciones periodísticas. Sólo el mencionado disco de Charly contiene un comentario escrito por el propio autor. En estos artículos, sobre todo en los primeros 20 lugares, los periodistas ensayan razones sobre la importancia de cada disco.

Ahora bien, ¿Qué rasgos musicales contribuyeron para que este disco ocupe un lugar distintivo en el canon construido por la revista mencionada a partir de una buena cantidad de actores relevantes del campo? ¿El reconocimiento dentro del campo tiene que ver con valores relacionados con lo "nuevo" y la "originalidad", tan propios del arte de la modernidad?

El rock argentino posee una gran cantidad de libros de carácter periodístico, al menos, de sus primeros años hasta la década del 80. Sin embargo, la ausencia de estudios musicológicos centrados en el análisis musical no permite desarrollar una perspectiva histórica que muestre la dinámica de lo ocurrido con el lenguaje musical.

El presente trabajo se inscribe dentro de los estudios de música popular que revalorizan el análisis musical y que comprenden la importancia de la interpretación de rasgos musicales dentro un complejo contexto de perspectivas necesarias para abordar dicho objeto.

Asimismo, se pretende, también, enfatizar la unidad del disco como proyecto estético integral íntimamente vinculado a la producción de la música popular. El disco, no sólo como un soporte, sino como una obra compleja compuesta por una serie de otras de dimensiones más breves. La posibilidad de un consumo y acercamiento diferenciado a cada tema – canción – fonograma no invalida la concepción de la obra más grande llamada: disco. Así, el trabajo se centra en la búsqueda de aquellas características que atraviesan el disco y que por lo mismo, aparecen como distintivas en relación a sus trabajos anteriores y a otros trabajos de los artistas de aquel momento.

También, el trabajo toma la cualidad de lo "novedoso" como valor puesto en juego en ciertos tipos de modificaciones en los géneros y es analizado desde la perspectiva de Fabbri en su trabajo: "*A theory of musical genres: two applications*" (Fabbri, 1981) y de la mía propia, expresada en trabajos anteriores (Madoery, 2000, 2007a). La inclusión del adjetivo 'moderno' en el nombre del disco (cuyo título no pertenece a ningún fonograma) da cuenta del valor otorgado

por Charly a la trasgresión dentro de su género al momento de desarrollar transformaciones dentro de su propio lenguaje.

Para el presente trabajo parto de la hipótesis que el disco *Clics Modernos* (1983) es el disco donde García consolida los cambios anticipados en el L.P. *Yendo de la cama al living* (1982), el cual representa el comienzo de la segunda etapa dentro de la clasificación presentada en trabajos anteriores denominada: "La composición con secuenciadores". (Madoery, 2006, 2007b) Dichos cambios produjeron modificaciones al interior del campo del rock en la década del 80. En este sentido, se establecen algunas características distintivas del mencionado disco, respecto al momento histórico del rock en Argentina de modo de realizar un aporte a una perspectiva que incluya los rasgos musicales en los discursos históricos del género.



¿Un alquimista del éxito? Estudio preliminar del proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en la Argentina.

Lisa Di Cione

(Sindicato Argentino de Músicos)

El rock, desde su origen, se podría vincular más que ningún otro género musical con el desarrollo tecnológico y la expansión de la industria discográfica cuya principal función es convertir ideas artísticas en productos de mercado principalmente bajo la forma de bienes tangibles. Simon Frith (1996) definió tres etapas en el estudio de la relación entre música y tecnología. El rock, junto a otros géneros musicales, estaría asociado a la última de ellas caracterizada principalmente por la circulación de música en discos, cinta magnética u otros soportes materiales. El proceso que implica la transformación de las ideas en bienes tangibles es complejo y comprende varios estadios en los que intervienen actores con niveles de compromiso diferentes respecto del resultado final. Uno de ellos, considerado por Antoine Hennion (1989) un mediador clave entre la instancia de la producción y la del consumo, es el productor artístico.

Este trabajo parte de la premisa de que es posible construir una historia del rock en la Argentina desde la perspectiva de la producción artística de los discos editados, responsable directa, en gran medida, del resultado general alcanzado en cada caso. En la instancia del proceso en la cual dicho actor participa se establecen juicios estéticos y valoraciones diversas que no han sido aún debidamente indagados. No obstante, existen estudios aislados sobre el tema que se hicieron públicos en el transcurso de los últimos años, principalmente en el marco del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-L) realizado en Buenos Aires.

En la Argentina, la figura del productor artístico de rock no siempre se manifestó claramente consolidada y diferenciada de la del productor ejecutivo en cuanto tal. Los primeros discos de la industria nacional, exceptuando algunos pocos casos, no lo mencionan en sus créditos. En cambio, en la actualidad, suele ocupar un lugar destacado que incluye nominaciones a diversos premios anuales en la categoría correspondiente. Sin embargo, su intervención en el proceso productivo nunca estuvo exenta de abonar las controversias en torno a las ideas de autenticidad y/o libertad creativa como valores estéticos clave en el rock.

Este trabajo se propone realizar algunas contribuciones para la construcción de una historia crítica del género desde la perspectiva de la tarea del productor artístico de rock, considerada coercitiva y creativa a la vez.

Diego Madoery (2000) establece una primera distinción en el proceso de la producción diferenciando el momento de la génesis o composición de la obra de una segunda etapa, posterior y modificatoria, que estaría vinculada a la figura del arreglador. Un interrogante que surge, teniendo en cuenta la importancia que adquirió a mediados de los '60 la figura de Rodolfo Alchourrón en varios de los primeros discos del género, es si existe la posibilidad de identificar al arreglador como el antecesor del productor artístico de rock en nuestro país. Para responder a ésta y a otras cuestiones, la atención estará focalizada en los años en los que se gestaron las primeras iniciativas independientes de las grandes compañías discográficas vinculadas al rock en la Argentina y por consiguiente, en el momento en el cual el productor artístico emerge lenta y paulatinamente del anonimato.



El tango del siglo XXI en Villa María: entre la nostalgia y un sello identitario

Cristina Gallo

(Universidad Nacional de Villa María)

El presente estudio trata sobre la actividad musical actual en cuanto al género tango en la ciudad de Villa María, Provincia de Córdoba, enfocado hacia las problemáticas de identidad y los fenómenos de recepción.

Partiendo de cuestiones que aparecen en la práctica de diversos géneros de la música popular contemporánea, como la del estudio de la propagación de alguna de estas músicas y su recepción en un contexto sociocultural diferente, es posible afirmar, que, respecto del tango, efectivamente el género tiene su origen en torno al Río de la Plata, y en las décadas siguientes a su surgimiento se disemina por el interior del país, llegando en la época de oro del tango a constituirse en un género bien establecido en la ciudad de Villa María y que por consiguiente

toma características propias. Y ya enraizado en la vida cultural de la ciudad continúa su propio camino.

Si bien el concepto de "tango nómada" de Pelinski se refiere a aquél que sale del territorio argentino y se instala en otro país, es posible trasladar las mismas problemáticas surgidas en ese sentido a lo que sucede cuando el tango llega y se establece en otras provincias dentro de nuestro país.

Esta diáspora interprovincial genera un sentido de identidad con el devenir del tiempo, y la figura identitaria del tango villamariense involucra y se propaga por la sociedad siendo receptada como una expresión totalmente propia, lo que implica que se produzcan recortes, sumatorias, segregaciones, es decir elecciones a partir de las cuales esta expresión puede ser nuevamente delimitada, en continua reterritorialización.

Los estudios sobre el tango fuera de Buenos Aires, pero dentro de Argentina, no constituyen una temática frecuentemente abordada, y están referidos a mostrar un recorrido que va desde principios del siglo XX hasta la década de 1960 deteniéndose en compositores, arreglos, lugares de baile y música de tango, emisiones radiales y un gran número de actividades que hacen a la cultura tanguera de Córdoba Capital. Ya sobre el género en el interior de la provincia, encontramos dos trabajos que toman como epicentros al tango en las ciudades de Río Cuarto y Villa María respectivamente, este último toma como eje las composiciones realizadas por autores villamarienses entre 1945 y 1970.

Ya para dar cuenta de la actual actividad tanguera en la ciudad mediante este estudio se efectúa en primer lugar un relevamiento hemerográfico que abarca los meses de junio a diciembre de 2007. Seguidamente se trabaja sobre una encuesta libre realizada al director de la Orquesta de Tango Municipal, Prof. Alberto Bacci, y también se toman datos relevantes de las encuestas en profundidad realizadas a diversos músicos en la investigación "*Reconstrucción de la Historia del tango en Villa María desde una mirada a las creaciones realizadas entre 1945 y 1970*", muchos de los cuales son aún hoy los referentes del tango en Villa María.

De la confrontación de datos y el planteamiento referido a las teorías expuestas anteriormente, se intenta dar alguna respuesta a los interrogantes sobre identidad y reterritorialización del tango en una ciudad del "interior" de una provincia del "interior" del país.



Quinta Sesión

Lo hispánico en la canción de cámara de Juan José Castro

Marcela González
(Universidad de Oviedo)

Juan José Castro plasmó en su obra una vertiente creativa de inspiración hispánica, como así lo muestran dos de sus óperas *La Zapatera Prodigiosa* y *Bodas de Sangre*, la Cantata *De tierra gallega* o la *Sonatina española*, para piano, entre otras. En el caso de sus canciones para voz y piano, una parte significativa de los 9 ciclos y las 10 canciones independientes que conforman este corpus, está realizada sobre la poesía de literatos españoles. **El viento de 1916** - Manuel Machado -, **Balada del poeta a caballo, 1919** - Juan Ramón Jiménez -, **Seis canciones de García Lorca, 1938** - Federico García Lorca -, **Dos sonetos del toro, 1946** - Miguel Hernández -, **Dos canciones de Rosalía de Castro, 1948** - Rosalía de Castro - **Por las ramas del laurel 1949** - Federico García Lorca -, **Cantares de amor (1951)** - Juyao Bolseyro, galaico portugués -.

Como se puede apreciar, el grueso de las canciones de cámara con poetas españoles se gesta a partir de 1938/39, coincidiendo con la etapa de madurez compositiva de Juan José Castro y con el protagonismo que adquieren, en diferentes círculos de la sociedad argentina, los vínculos con España a partir de la Guerra Civil de este país y en la década posterior a su conclusión. En este último asunto, es necesario tener en cuenta que ya, a partir de la segunda mitad de la década de 1910, con la visita de intelectuales como Ortega y Gasset en 1916 y 1928, Eugenio D'Ors en 1921, o la estancia de García Lorca desde octubre de 1933 a abril de 1934, cierta intelectualidad argentina comienza a revalorizar o redescubrir a España. Algunos de estos círculos son los que se formaron en torno a las revistas *Nosotros* y *Sur*, con las cuales, especialmente la última, Juan José Castro guardó importantes lazos. El compositor argentino, además, mantuvo un estrecho vínculo con algunos de los músicos y artistas exiliados o emigrados por aquellos años, como es el caso de Manuel de Falla, Julián Bautista, Conchita Badía, Margarita Xirgu, entre muchos otros. Otro apunte a señalar es el acercamiento de Castro a la poesía gallega – y galaico portuguesa, coincidiendo con la reivindicación de los idiomas regionales de España por parte de los exiliados y sus círculos más próximos, como una reacción a la persecución que estos sufrían por parte del franquismo.

En el aspecto compositivo, el estudio de estas canciones permite acercarnos a algunas de las problemáticas más significativas de la creación musical de este compositor. Así, podemos apreciar ciertas dualidades que hacen a su estilo compositivo, como la concepción de lo tonal y de la estructuración formal del discurso, netamente alineada en el objetivismo neoclasicista, sumado a ciertos rasgos contenidistas o descriptivos; la negación de las referencias a la música popular como sistema, pero sin dejar de recurrir a ella en muchas de sus obras. En el caso de estas canciones, junto a esas características de construcción tonal y formal, encontramos que el desarrollo melódico y vemos cómo las partes del piano refuerzan el sentido descriptivo-expresivo de los versos, recurriendo a ciertos tópicos de la música española, especialmente andaluza y gallega.

Un análisis integral de las partituras que conforman este grupo, requiere tener en cuenta tanto los aspectos socio-culturales mencionados, como los estrictamente musicales. En este sentido una primera pauta muy precisa nos la marcan los poetas y las temáticas de los poemas abordados por

Juan José Castro. Por otro lado, a partir de la clasificación de tópicos musicales de Raymond Monelle, hemos observado la presencia de diferentes unidades referenciales, en relación a músicas populares, a otros compositores y gestos expresivos. Para establecer las relaciones formales de estos signos dentro de las canciones, recurrimos al principio de análisis paradigmático de Nicolas Ruwet.



La obra de José de Orejón y Aparicio: preservación y restauración digital de sus manuscritos (hoy desaparecidos) y transcripción, edición, grabación y difusión de su música.

Diana Fernández Calvo
(Universidad Católica Argentina)

José de Orejón y Victoria de Aparicio y Velasco (Huacho, 1706; Lima, 1765) es considerado uno de los más importantes compositores y organistas peruanos. Fue el primer mestizo en ocupar el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lima. Su enorme talento como compositor hizo que su obra se hiciera conocida en Sucre y permaneciera en la memoria del pueblo peruano hasta fines del siglo XIX. Los manuscritos de sus obras se conservaban en el Archivo Arzobispal de Lima hasta que desaparecieron entre 1988 y 1998. Algunas de sus obras habían sido transcritas por Andrés Sas (1953) quien las llevó a San Francisco (EE.UU.). Así se conocieron: *Ah del Gozo* (también transcrita por Samuel Claro), *Ah del día*, *Enigma Divino*, *Ah mecer de un Dios la cuna*, *Mariposa* y *Contrapunto* (también transcrita por Robert Stevenson). No obstante, las obras *De aquel Globo*, *Ha del Mundo*, *Por besar de este Fénix*, *Gilguerillo Sonoro*, *Ha de la Esfera de Apolo*, *Ha del Safir del Mundo*, *Despertad sonorasavecillas*, *Letanía*, *la Pasión según San Juan*, *Tres Racionales*, *En el Día Festivo*, *los Salmos de Vísperas*, *Ah del Agua* y *A la Mesa Zagales* no habían sido transcritas y se encontraban entre los manuscritos desaparecidos.

En 1999, recibí en el "Archivo de Música Colonial Americana" del IIMCV una colección de negativos, donación de la Dra. Carmen García Muñoz. Al año siguiente, un viaje al Archivo Arzobispal de Lima me permitió corroborar que, a través de esta donación, poseíamos las copias de los manuscritos faltantes del compositor peruano.

Comienza allí mi trabajo como responsable del Archivo: el pasaje del microfilm a positivo, el revelado e impresión gráfica y la digitalización final de los materiales. Al asumir como directora del Instituto en el 2005, dentro de mis proyecto de investigación interna, organizo un equipo de trabajo y transcribo las 21 obras de Orejón y Aparicio (cotejando con los manuscritos las realizadas por Sas, Claro y Stevenson).

La cuidadosa digitalización que pudo realizar el equipo, gracias a la avanzada tecnología proporcionada por la UCA, me permitió reconstruir partes faltantes a través del uso de la

transparencia digital de la tinta en el dorso del papel. Éste es el caso del bajo de *De aquel Globo* que pude reconstruir utilizando la transparencia del reverso de la carátula. La digitalización permitió también la reconstrucción y el análisis detallado de los textos.

En el año 2007, envié al Archivo Arzobispal los manuscritos digitalizados de Orejón y Aparicio a través de la amable gestión de Monseñor Tomassi. Al mismo tiempo firmé un convenio con el “Centro Andrés Sas de Investigación y Difusión Musical” de la Biblioteca Nacional de Lima y el “Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana” de la Pontificia Universidad Católica del Perú, para la publicación y grabación de la obra completa de Orejón y Aparicio.

Se acordó entonces editar durante 2008 las transcripciones que había realizado, incluyendo los facsimilares y las transcripciones con su correspondiente *incipit* musical, y tres artículos especializados, uno por cada una de las partes, precedidos por un prólogo general. Con la Dra. Roxana Gardes de Fernández (miembro invitado del Instituto) realizamos un análisis musical y literario de los originales de Orejón y Aparicio. El 19 de marzo de este año se ejecutará en la Catedral de Lima la transcripción realizada de la “Pasión según San Juan” y la presentación formal del libro. En tiempos de Orejón, los coros se insertaban en el ritual y se ejecutaban interpolados en la gran unidad del recitado salmódico que hacía un cantor principal y dos diáconos. Ese será el criterio de la interpretación.



Sonar ciudades. Una propuesta de Llorenç Barber

Paula Abuaf – Sylvia De la Torre

(Universidad Autónoma de Entre Ríos)

Verónica Patricia Pittau

El siglo XX asentó precedentes de la cultura *multimedial* y *multisensorial* que forma parte del arte contemporáneo. Desde los '80, el español Llorenç Barber, indaga el espacio sonoro de la ciudad como materia prima de su creatividad. Su propuesta *Conciertos de ciudad*, explora los límites musicales de la composición, interpretación e improvisación, estimulando la interacción de los ciudadanos en y con su propio hábitat. Sus *anotaciones-composiciones* particulares devienen *partituras específicas para una ciudad* cuando, a través del estudio de sus campanarios (y otros objetos y lugares susceptibles de ser explorados acústicamente), define las características de ese concierto, que traerá al presente la memoria de la ciudad sumida en la inercia cotidiana.

Barber revisa las nociones de orquesta, concierto, auditorio, compositor; configurando su propuesta con los conceptos de *audiorealidad* y *plurifocalidad*. En los *Conciertos de ciudad*, el *escenario* es la intemperie de una configuración urbana determinada; la *orquesta* es la ciudad misma y el *orgánico* son sus campanarios, ríos, buques, paredones, ventanas, esquinas, plazas y

también el *auditorio* que aquella **(con)tiene**. El *tiempo cronometrado* es indispensable para sus composiciones plurifocales. El *compositor* precisa *apre(he)nder* la ciudad; tomar contacto con su fisonomía, clima, historia, hábitos «una y otra vez»... para luego *diseñar* un acto de entrega, cargado de respeto y reconocimiento. Al presentar su obra, controla aquello controlable y asume lo incontrolable¹. El *auditorio* se conforma de personas activas, conocedoras, que eligen desde dónde y cómo oír, trayendo al presente en su memoria, un etéreo y personal *programa*. Parafraseándolo: intervenir una ciudad es «desarrollar un léxico de *posibilidades materiales, usos y deseos* hasta... hacer que la ciudad salga de sí misma y explote en nuevas acepciones»².

¹Fenómenos variables como lluvia, vientos, humedades..., el comportamiento del sonido en espacios abiertos (que constituye el objeto de estudio de la fonología), entre tantos otros, que puedan darse durante los treinta a sesenta minutos del Concierto.

² BARBER, Llorenç. Extraído de http://campana.barber.net/cursos_conferencias.htm en enero de 2007.

La relación actual entre las artes, invita a pensar sobre el diálogo que se produce entre los sentidos perceptivos. Infinidad de propuestas contemporáneas exploran esta correspondencia, muchas de ellas orientándose específicamente a la reciprocidad entre vista y oído. Es así como, numerosas veces, se ha intentado trascender el paralelismo, que ha regido gran parte de las reflexiones teóricas y de las indagaciones prácticas, en la interacción entre las artes. Por otro lado, el desarrollo y la expansión de las técnicas digitales, desvía la atención de los tradicionales procedimientos acústicos como generadores de sonido.

En este sentido, el músico Llorenç Barber con sus épicos Conciertos de ciudad, realiza una exploración del espacio cotidiano sin provisión de efectos.

Cabe entonces precisar *qué* es un Concierto de ciudad, reconociendo y analizando qué elementos se rescatan o descartan de la tradición musical y *campanera*, y cuáles se transforman, para entender cómo define Barber al *compositor*, la *composición*, el *contexto*, al *público* y otros conceptos presentes en su propuesta.

Surge el interrogante: ¿qué rol juega *el aspecto visual* en esta propuesta? ya que, muchas veces, la fuente sonora queda *oculta* en el *dinámico* paisaje urbano, muy diferente a la *estática* sala de conciertos. Urge entonces, conocer como emplea Barber la plurifocalidad, qué incorpora de la instalación, u otras formas de arte contemporáneas.

Elucidar si *Concierto de ciudad* es una obra que muta de ciudad en ciudad o, como contrapartida, son varias obras que responden a la misma lógica; servirá para esclarecer si la obra está compuesta previamente o se compone *in-situ* y conjuntamente con el público, dependiendo fundamentalmente de sus elecciones en la escucha. Por ello, es preciso saber cuál es la respuesta del público, así como también la de la crítica, las instituciones y las academias, prestando especial atención a las confluencias artísticas que en ellas se percibe.



Sexta Sesión

La significación simbólica de la desintegración textural en el monólogo de Elektra en la ópera homónima de Richard Strauss

Lautaro Diaz Geromet
(Universidad Nacional del Litoral)

El concepto de textura surge hacia comienzos del siglo XX dentro del ámbito de la crítica musical inglesa, porque las categorías tradicionales de escritura musical resultaban inadecuadas para dar cuenta de las nuevas sonoridades propias de la música alemana de fines del siglo XIX y principios del XX. (Fessel, 2005).

La música de Richard Strauss, como representación paradigmática de estas nuevas sonoridades, desempeña un papel significativo en este contexto: En 1911 el crítico Charles Hubert Parry publicó su libro *Style in musical art* como resultado de su trabajo en la universidad de Oxford. En este libro se daba cuenta de un nuevo concepto de simultaneidad, en el que se destaca su aspecto formal, es decir la representación de la constitución de la simultaneidad. Dos de los capítulos llevan el título "Textura" y en ellos se ilustran estas nuevas sonoridades con fragmentos de dos obras de Richard Strauss: El poema sinfónico *Ein Heldenleben* (1898) y la ópera *Elektra* (1908).

El presente trabajo pretende realizar un aporte a la determinación de la contribución histórica que representa la ópera *Elektra* al desarrollo de una nueva concepción de la textura musical.

Se buscará justificar la presencia de los fragmentos en los que la textura presenta evidencias de heterogeneidad dentro del contexto estilístico de un compositor en el que este tipo de configuraciones no constituye una premisa estética

El presente trabajo expone las conclusiones de una investigación llevada a cabo en el en el marco de una beca de iniciación a la investigación de la UNL, dirigida por Pablo Fessel y Edgardo Blumberg. El marco teórico-metodológico adoptado para este trabajo es el que se encuentra formulado en Fessel 2005

En el trabajo de análisis se caracteriza a la ópera *Elektra* en sus aspectos formales y texturales, para determinar los fragmentos en los que los elementos que suenan en simultaneidad se encuentran desintegrados, es decir que presentan un mayor grado de heterogeneidad. Este rasgo distintivo se restringe a un número limitado de fragmentos en los que se puede apreciar un grado sensiblemente menor de integración entre los elementos que componen la totalidad de la textura.

De los estudios genéticos de la obra realizados por Bryan Guillian (Guillian 1991) se pudo determinar que se estableció una relación muy estrecha entre la composición musical y la estructura dramática del libreto escrito por Hugo von Hofmannsthal.

La hipótesis que propone este trabajo es que la presencia de los fragmentos en los que la textura se encuentra desintegrada responde a la intención programática del compositor de representar simbólicamente el sentimiento de angustia de Elektra.

La ópera *Elektra* surge dentro del contexto de un momento particular de la historia del pensamiento en el que la psicología femenina empezaba a ser considerada como objeto de estudio por la filosofía y una psicología aún incipiente (Kramer 1993). En sintonía con esos primeros estudios, Hofmannsthal escribe un monólogo introspectivo en la segunda escena donde Elektra manifiesta, entre otras cosas, su angustia por tener que convivir con los asesinos de su padre.

En el monólogo se observa que los momentos en los que el personaje de Elektra hace referencias explícitas a los asesinos o a la muerte de su padre, coinciden con los fragmentos en los que la textura presenta un mayor grado de desintegración. Asimismo se aprecia, en estos fragmentos, una menor presencia de leitmotiv, elemento con el que se estructura la mayor parte de la obra.

A modo de ejemplo, para esta ponencia se analizará uno de los fragmentos en los que se evidencia la relación entre el texto de la obra y la desintegración textural.



Desintegración textural en el cuarto movimiento de la Sexta Sinfonía de Gustav Mahler.

Leonel Franzoi

(Universidad Nacional del Litoral)

Hasta principios del siglo XX la representación teórica de la simultaneidad en la música se regía por una serie de categorías que designaban el tipo de interacción de las líneas melódicas en una pieza musical. Estas categorías se conocían como: homofonía, polifonía vertical, monodía acompañada, entre otras que nunca alcanzaron un consenso generalizado en cuanto a su definición. La limitación inherente a esta representación de la simultaneidad se puso en relieve durante los primeros años del siglo XX, cuando las categorías antes descritas entraron en crisis por la aparición de obras que escapaban a estas clasificaciones, y que mostraban elementos de desintegración de la textura. Como respuesta a este problema la crítica teórica británica instauró el concepto de textura a principios del siglo XX, un concepto concebido como un espacio con múltiples posibilidades de configuración. Pero ese fue sólo el principio de constantes elaboraciones del término. (Fessel 2005)

Varios autores han realizado consideraciones con respecto a conformaciones texturales desintegradas incipientes en la producción de autores coetáneos, como Richard Strauss y Gustav

Mahler. Entre ellos se puede mencionar los trabajos de Adorno (1963), Painter (2001), Kaplan (1996) y Morgan (1978).

El presente trabajo expone las conclusiones de una investigación llevada a cabo en el período 2007-08 en el marco de una beca de iniciación a la investigación otorgada por la Universidad Nacional del Litoral, dirigida por Pablo Fessel y Edgardo Blumberg, y dedicada al análisis de la textura en la Sinfonía en La menor no. 6 de Mahler. El marco teórico-metodológico adoptado para este trabajo se encuentra formulado en Fessel (2005). El autor parte de la hipótesis de que el concepto de textura tiene dos connotaciones. Por un lado designa una configuración heterogénea de elementos más bien horizontales que encuentra su concreción en el concepto de estratificación, y por otro representa una construcción de materiales muy integrados donde la sonoridad es jerarquizada.

Siguiendo estos lineamientos, el presente trabajo pretende caracterizar someramente formas incipientes de desintegración textural en el cuarto movimiento de la Sinfonía en La. Los instrumentos de percusión como los cencerros y campanas desempeñan un papel significativo en este sentido. Su no tonicidad y su emplazamiento distante respecto de los demás instrumentos producen, en los momentos en los cuales aparecen, una escisión en el orgánico instrumental. Esta forma de desintegración textural está dada por la contraposición entre la tonicidad y la no-tonicidad, y la escisión de la unidad espacial de la orquesta. Esto puede escucharse en pasajes como los que se disponen en cc. 29 a 33.

Así mismo, en el segmento ubicado entre los compases 229 y 257 se observa otra configuración textural desintegrada. La mayor parte de las maderas y las cuerdas graves ejecutan notas largas constituyendo una sub-estructura (1.a) que se integra con otra (1.b) conformada por las cuerdas agudas, la celesta y la percusión. Esta sub-estructura es una variación del material N° 5 que cohesiona toda la sinfonía (Redlich, 1968). Las dos sub-estructuras conforman una mayor, que funciona como un fondo estático sobre el que se desenvuelven los temas claramente prominentes. Éstos forman otro grupo de estructuras lineales (Grela ,a publicar). Los glissandos del arpa y celesta al comienzo del pasaje constituyen una tercera estructura, vinculada al tematismo y la forma. Su aparición remite directamente a un material fuertemente presente en la obra y a su vez articula todas las recapitulaciones.

Expresión de la irrealidad y construcción musical en las canciones de Les Nuits d'été de Hector Berlioz

Héctor Rubio

(Universidad Nacional de Córdoba)

De la coetánea poética de Théophile Gautier, vuelta a publicar en 1842, Berlioz escogió seis poemas para ser musicalizados. A la versión para canto y piano, siguió después la versión orquestada con voz, que es la que se ha tomado en cuenta para este trabajo. El maestro de la

expresión, que fue Berlioz, ha dado una traducción musical bien diferente a cada pieza, pero los aspectos semánticos (un vocabulario recurrente) y los climas poéticos (una atmósfera irreal y sugerente), compartidos por los seis textos, ofrecen una sustancia común que el compositor ha respetado. Los cambios introducidos por él en los títulos originales de los poemas parecen poder aclararse por el afán de lograr unidad y coherencia en el todo, así como por la reducción de la modalidad general de la música al tipo de la barcarola (compás ternario, carácter elegíaco, movimiento Andantino, etc.).

Sin embargo, esto no permite explicar todavía porqué un melodista como Berlioz ha procedido con tal economía de medios y falta de espectacularidad en el tratamiento de la línea vocal para tantos momentos. El análisis de la 5ª. Canción *Au Cimetiere* tiene por objeto mostrar que el interés compositivo se ha desplazado a niveles más complejos y sutiles. En primer lugar, el examen del espectro armónico revela que se ha alcanzado una situación límite en el vaciamiento de sentido de la unidad tonal y que el peculiar enlace de los acordes (con apelación a la enarmonía) torna insuficiente el concepto de armonía alterada. En segundo lugar, el principio constructivo actúa como contrafuerza de las tendencias centrífugas y es posible probar la vigencia de la sección áurea en la articulación proporcionada de la forma. En tercer lugar, la conexión y dispersión entre las distintas capas texturales remite a una compleja disociación del hilo temporal, la cual, a su vez, se corresponde con la disociación de los distintos niveles de conciencia en el texto poético.



Sesión Especial

Prácticas de circulación sonora, ideología musical y epitemología.

Ana María Ochoa Gautier
(Universidad de Columbia, EEUU)

Uno de los grandes cambios de la época reciente ha sido el resquebrajamiento de conceptos musicológicos y sociales asociados a ideologías estéticas que fueron fundacionales a la constitución de las musicologías a finales del siglo XIX. Conceptos tales como la frontera que establece la distinción entre ruido y música, la tensión entre original y copia que está a la base de la idea de "obra musical", y la división entre composición, producción y diseminación, se han transformado radicalmente. Estas transformaciones están cambiando, a su vez, la relación histórica entre la idea de documento musical, archivo sonoro y socialidad. Esta ponencia explora, a partir de investigación histórica y de trabajo de campo realizados en Colombia, la relación entre la construcción de ideologías de la música (particularmente la división entre ruido / sonido y original / copia), la consolidación de epistemologías musicales y la implicación para pensar las políticas de socialización del archivo sonoro desde América Latina. Metodológicamente el trabajo parte de dos estrategias teóricas. La primera es la de intentar reconstruir la genealogías de las

ideologías musicales a partir de la historia de la escucha. La segunda, la necesidad de pensar las disciplinas musicales desde sus contextos locales en un mundo globalizado, es decir, qué significa pensar el archivo poscolonial en tiempos digitales.



Séptima Sesión

Pintores-músicos, músicos-pintores.

Un acercamiento comparativo entre Mikalojus K. Čiurlionis y Alejandro Xul Solar

Cintia Cristia

(Universidad Nacional del Litoral)

En el campo que estudia los distintos aspectos de la relación entre la música y las artes plásticas no es raro encontrar el nombre de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911). Las múltiples alusiones a piezas musicales que aparecen en los títulos de sus cuadros y que se haya destacado tanto como compositor que como pintor, lo ubican en el selecto grupo de quienes exploraron simultáneamente y con gran creatividad ambas artes, estableciendo numerosos vínculos entre ellas. La primera comparación entre el célebre lituano y el artista Alejandro Xul Solar (1887-1963) aparece en la monografía sobre éste último escrita por Mario H. Gradowczyk. Allí se observa la afinidad existente entre ambos en lo que respecta al aspecto pictórico, pero nada se dice de otras coincidencias que involucran lo musical, probablemente debido a que entonces aún no se conocía la importancia del arte sonoro en Xul Solar y en su obra.

Un encuentro virtual y fortuito entre ambos artistas tuvo lugar en 2002 cuando, durante un Congreso Anual de la Royal Music Association realizado en la Universidad de Glasgow, un trabajo presentado acerca de la fusión de las artes según Xul Solar fue seguido de otro que explicaba la influencia de Čiurlionis en ciertos compositores seriales lituanos. La sorprendente cantidad de coincidencias entre artistas provenientes de apartados puntos del planeta motivó una primera investigación. En una ponencia leída en Lituania, mostramos que tanto Xul como Čiurlionis, entre otras coincidencias, exploraron distintos medios artísticos, intentaron mejorar la notación musical, reflexionaron acerca de las correspondencias entre los lenguajes musicales, verbales y plásticos, escribieron poemas de contenido místico y se interesaron por la astrología. De dicha comparación se desprendieron, por otra parte, ciertas diferencias que podrían ayudar a la comprensión de la emblemática figura del pintor-músico o del músico-pintor. En efecto, mientras la música aparece como una influencia constante en la obra plástica y en las invenciones de Xul Solar, éste no llega a componer o a desarrollar una carrera como intérprete. Čiurlionis, por su lado, desarrolla una sólida carrera musical para luego comenzar a pintar casi obsesivamente, tendiendo numerosos puentes entre ambas actividades. ¿Qué es lo que decide a un artista a cambiar de modo de

expresión? ¿Cuáles son los elementos que traslada de un arte al otro? ¿De que manera se perciben estos recorridos interdisciplinarios?

Comparando la biografía de ambos y realizando un análisis comparativo de obras seleccionadas y organizadas según ciertos ejes, intentaremos responder a estas preguntas y a otras que se encuadren en la problemática del “hombre artista” en el sentido wagneriano, quien “no puede satisfacerse enteramente sino por la unión de todos los géneros de arte”. Apoyándonos sobre fuentes escritas (textos personales, inéditos y publicados, ensayos de la crítica, monografías), musicales (composiciones y bocetos) e iconográficas (cuadros), y consultando frecuentemente la bibliografía de la especialidad, estudiaremos diferentes posibilidades articuladoras entre lo sonoro y lo visual dentro de una misma producción. Como en un juego de espejos, la comparación entre Ciurlionis y Xul Solar quizás permita mejorar la comprensión de la relación entre la música y las artes visuales, y en especial de la figura del pintor-músico y del músico-pintor.



***La promoción de la música a través de una institución estatal:
El Fondo Nacional de las Artes.
Perspectivas sobre sus primeros diez años de funcionamiento.***

Marcela Abad

(Conservatorio de Música de la Ciudad de Buenos Aires)

Victoria Preciado Patiño

(Conservatorio de Música de la Ciudad de Buenos Aires)

A fines de la década de 1950, en pleno auge de las ideas desarrollistas y como parte del programa progresista llevado a cabo en el Estado, se crea el Fondo Nacional de las Artes (FNA), un organismo destinado al financiamiento y fomento de las actividades artísticas del país que respondía a las necesidades de generar en el ámbito institucional estatal condiciones favorables para el desarrollo cultural.

El objetivo de este trabajo es ofrecer un panorama sobre la significación de la creación del FNA en el campo intelectual y cultural argentino, abordándolo desde su gestación hasta el año 1968, centrándonos en torno a las políticas y actividades relacionadas a su labor en el campo musical. La carencia de trabajos previos realizados sobre esta temática nos ha llevado a tomar como base para el análisis las informaciones obtenidas en las Actas de Directorio y en las dos publicaciones periódicas que publicara el FNA: el *Boletín Artes y Letras Argentinas* y la *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*. La elección de focalizar el estudio en el período 1958-1968 se debe, en primer lugar, a la importancia del año 1958 en el campo cultural argentino y la creación del FNA en ese contexto. En segunda instancia, a que es precisamente en este período cuando el organismo

funciona como banco de financiamiento artístico, ya que cuenta con la totalidad de los recursos asignados por su ley orgánica originaria. Finalmente, establecer al año 1968 como punto de cierre se vincula a que es el momento en el cual la institución, al borde de su disolución, toma un nuevo rumbo en el planteo de sus funciones.

Para poder realizar una aproximación sobre su labor en el campo musical, partimos de los conceptos acuñados por Edwin Harvey, quien define como *políticas musicales* a todas aquellas políticas globales de apoyo y promoción en torno al proceso que va desde la creación, pasando por la producción, hasta llegar a la difusión musical (HARVEY 2001: 12). A partir de esta definición, buscamos dilucidar las políticas, realizadas en el marco del FNA, tendientes a prestar ayuda a los compositores -desde el otorgamiento de subsidios, préstamos, encargo de obras y premios, hasta becas para ampliar su formación; sin perder de vista aquellas realizadas en lo que respecta a la producción y difusión musical -es decir la ayuda otorgada para poner la obra musical al alcance del público sea a través de ediciones, conciertos, de la industria fonográfica y la difusión por radio y televisión. Finalmente, también buscamos observar si en el marco de esta institución se han implementado políticas de conservación del patrimonio musical, acciones que debieran complementar las actividades de apoyo y promoción al campo musical.

Para este cometido, partimos de la hipótesis de que aquel concepto de "modernidad" propiciado desde el ámbito público estaba fuertemente vinculado a la promoción de un arte desde la *diversidad*, que cumpliera con el objetivo de posicionar a Buenos Aires como un importante núcleo de producción artística ante la escena internacional. Por este motivo, si bien existió un arte de vanguardia, caracterizado por la búsqueda, novedad y experimentación hacia la originalidad, el mismo no fue el eje del proyecto cultural impulsado desde el Estado. Las producciones artísticas vinculadas a la vanguardia, estuvieron fomentadas especialmente por instituciones privadas. De esta manera, entendemos que la propuesta de modernización cultural promovida por el Estado, no puede adscribirse únicamente al estímulo de este tipo de arte, sino más bien, al fomento de diversos tipos de producciones artísticas. Entonces, la modernización planteada desde el Estado implicaba, por sobre todo, una postura tendiente a la renovación y a la ampliación cultural.



***La circulación de la música académica argentina durante la primera
presidencia peronista. Políticas implementadas en el Teatro Colón de Buenos
Aires.***

Graciela Albino
(Universidad de Buenos Aires)

En junio de 1946 se designa como Director General del Teatro Colón a Cirilo Jiménez Díaz y la Dirección Artística recae en Emilio Napolitano. Las nuevas autoridades anuncian que implementarán "el programa de reestructuración patriótico, moral, artístico y material que nos señala la revolución" y señalan que apoyarán la obligatoriedad de difundir obras de los más caracterizados compositores argentinos. Este proyecto será legitimado posteriormente por los decretos del Poder Ejecutivo Nacional N° 33.711/49 y N° 13.921/52, relacionados con la divulgación y protección de la música nacional.

El presente trabajo tiene por objeto realizar un análisis del campo musical en la primera presidencia peronista, centrándose en el estudio de los compositores argentinos cuyas obras tuvieron mayor circulación en el Teatro Colón: Floro Ugarte; Roberto García Morillo; Luis Gianneo; Alberto Williams; Alberto Ginastera; Carlos López Buchardo y Constantino Gaito. La selección de los compositores que integran el corpus surge del resultado de la sistematización de los datos relevados en mi proyecto de Doctorado *Políticas Culturales implementadas en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, durante el régimen peronista (1946-1955)*, presentado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

La ponencia se inscribe en la dimensión político-cultural que existió entre un gobierno populista por antonomasia de América Latina y la institución Teatro Colón. En este nivel de análisis confluyen aportes sociológicos, estéticos e históricos referidos al Teatro Colón (símbolo del patrimonio tradicional de nuestra cultura), su correlación con las políticas culturales del gobierno y el grupo de compositores seleccionados.

Los escasos aportes referidos a la circulación de las obras en el período refieren que la fisonomía de la música argentina respondía a necesidades de orden político. Los catálogos de los repertorios que presentan Roberto Caamaño en su *Historia del Teatro Colón* y Alberto Jiménez en un artículo de la revista *Lyra*, brindan una acotada referencia del contexto político interno. Arizaga explica en su artículo *Veinte años musicales* que la inclusión de obras de compositores argentinos en la programación del teatro, obedeció a mecanismos arbitrarios y añade que los compositores ya consagrados antes de esa fecha aumentaron la circulación de sus obras. También resulta útil, aunque esté referido a un periodo histórico anterior, el análisis entre compositores argentinos, obras e instituciones que plantea Mansilla en su estudio referido a la música del nacionalismo durante la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear.

Para la estructuración del diseño metodológico, seguimos el modelo teórico de Pierre Bourdieu, en relación con la construcción del espacio social en las ciencias sociales. Esta perspectiva sostiene que la lógica del mundo social puede ser captada a partir de estudiar una realidad empírica particular, situada y fechada históricamente. En este sentido, nos proponemos como objetivo "captar lo invariante, la estructura, en la variante examinada" (Bourdieu 1999: 12-13). Lo hacemos a partir de las sugerencias aportadas por tres aspectos ineludibles que se imbrican en el análisis: la trayectoria previa de los compositores, sus pertenencias institucionales y las tendencias estilísticas de las obras estudiadas.

Los datos numéricos se constituyen en herramientas válidas para analizar la compleja red de relaciones de competencia que vincula a todos los interesados (compositores, intérpretes famosos y desconocidos, productores). Nuestra propuesta por ello, analiza el repertorio en función del contexto institucional del período en estudio y de las justificaciones ideológicas que legitimaron sus elecciones. Acordamos con Omar Corrado en que son los espacios institucionales los lugares decisivos en la conformación de normas y valores que con el tiempo se vuelven canónicos. Una última observación va dirigida al análisis estilístico, observando si los participantes que detentaron mayor autoridad dentro del teatro, adoptaban estrategias de conservación y mayor ortodoxia.



La etnomusicología al servicio del teatro y el cinematógrafo: Carlos Vega
compositor

Héctor Goyena

(Universidad Católica Argentina, Instituto Nacional de Musicología)

El objetivo de este trabajo es abordar una faceta poco conocida de la personalidad de Carlos Vega: su labor como compositor de música escénica y cinematográfica

Desde adolescente su atracción por las letras, en particular por la poesía y la dramaturgia, lo llevaron a cultivar de manera bastante silenciosa ambos géneros literarios, manteniéndolos, en el transcurso de su vida, periféricos con respecto a sus escritos musicológicos. Pero muchos de los conocimientos y la erudición adquiridas a través de la investigación etnomusicológica pudo volcarlos en sus trabajos compositivos para el teatro y el cine. Se conservan varios testimonios en los que puso de manifiesto la trascendencia y el atractivo que ejercían en él ambas expresiones artísticas e incluso su inquietud por las letras le llevaron a esbozar un guión cinematográfico basado en la vida del músico Juan Pedro Esnaola.

En la década de 1930 incursionó tímidamente por vez primera como creador de música para teatro. Fue para la obra *Madame Bovary*, una adaptación para la escena de Jean Ralnay de la novela de Gustave Flaubert, estrenada por la Compañía de Camila Quiroga en 1936 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires. Siete años después, en el Teatro Cervantes, ambientó musicalmente, junto con Silvia Eisenstein, algunas escenas de *La Salamanca. Misterio colonial*, drama en tres actos y en verso de su maestro y amigo Ricardo Rojas.

La tercera realización musical para el teatro de prosa, la más extensa y ambiciosa, fue para *El amor del sendero*, historia romántica en tres actos de Federico Mertens puesta en escena en el Teatro Cervantes en 1946.

En la esfera cinematográfica intervino como compositor y asesor musical en *La carga de los valientes*, película de temática histórica que en 1939 se rodó en los Estudios Pampa Film con la dirección de Adelqui Millar. En 1948 tuvo a su cargo la música de la película denominada *Tierras*

hechizadas que se filmó en Tucumán bajo la dirección de Emilio Guerineau , pero que nunca se estrenó.

Por último participó, junto con Silvia Eisenstein, en la creación de la música para *Alma Liberada*, película que con la dirección del chileno Edmundo del Solar y producción de Lautaro Films Argentina se estrenó en 1951 en Buenos Aires.

A través de un relevamiento minucioso de fuentes literarias, periodísticas, orales y musicales se intenta reconstruir en la medida de lo posible -no se han conservado copias de las películas- los aportes que realizó Carlos Vega en los ámbitos del teatro y del cine y la recepción y el reconocimiento que sus trabajos lograron en el momento. Siguiendo lineamientos teóricos planteados en especial por Chion (1998) en relación de la música con la imagen y por Pavis (2000) con respecto a la correspondencia con el drama escénico, se examinan y analizan algunas de las composiciones, obligadamente fuera de los contextos para las que fueron concebidas, y otros documentos y testimonios que se conservan en el Fondo documental del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Pero sobre todo se intenta poner en evidencia la incidencia que sus conocimientos de etnomusicólogo, y su dominio de los diversos géneros de la música tradicional tuvieron en la creación de sus composiciones en las que buscó resolver con los recursos más convincentes, las diversas situaciones escénicas e icónicas que le fueron propuestas.



Sesión Especial

La archivología musical y la ética musicológica del siglo XX

André Guerra Cotta

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Ponencia que tratará inicialmente de las características principales de la documentación existente en el archivo personal del musicólogo Francisco Curt Lange (Ellenburg, 1903-Montevideo, 1997), custodiado por la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, explicitando algunos aspectos éticos de la práctica musicológica de mediados del siglo XX, reflejada en sus documentos y en su acción, por la cual músicas fueran elevadas a una situación ontológica particular, documentos frecuentemente aislados de su proveniencia, en el sentido archivístico, e investigaciones establecidas de forma mezclada, en una época de formación de la musicología y de la etnomusicología como campos separados. A partir de este enfoque inicial, el autor se propone a repensar algunos aspectos de la ética musicológica de nuestro tiempo, con base en conceptos sociológicos y en la lucha entre lo ético y lo émico, proponiendo algunas salidas con la idea de una archivología musical.



Octava Sesión

Tendencias formales en la música académica del siglo XX

Edgardo Rodríguez
(Universidad Nacional de La Plata)

Este trabajo se propone estudiar algunas de las principales tendencias formales de la música académica del siglo XX para luego realizar una evaluación crítica global.

El abandono de la tonalidad ocurrido a comienzos de ese siglo problematizó la integración de la forma musical. La caducidad del sistema tonal (al menos para buena parte de la vanguardia musical de aquella época) dificultó la inteligibilidad del objeto musical. En este trabajo se describirán seis soluciones históricas al problema de la constitución formal.

La primera es heredera de la concepción organicista de la forma, típica del siglo XIX. Es la adoptada por Arnold Schoenberg y sus seguidores, y posteriormente (aunque modificada por un lado, y radicalizada por el otro) por los serialistas integrales europeos. La idea fundamental de esta concepción formal es que la expansión de la forma y su coherencia interna se basan en la variación motivica o temática (grupos formales, en última instancia, de distintos tamaños), esta limitación en los materiales es la que le otorga a la forma un matiz implicativo.

La segunda vertiente, contemporánea a la schoenbergiana, es la enarbolada por un conjunto de compositores un tanto más heterogéneo que los vieneses, entre los que se encuentran Erik Satie, Claude Debussy e Igor Stravinsky. Quizás sea la música del período ruso de Stravinsky la que ha concebido el planteo más radical al respecto. La forma en Stravinsky no es elaborativa ni implicativa, sino el resultado de la mera yuxtaposición de fragmentos que luego se irán permutando casi libremente. La forma se concibe, por así decirlo, acumulativamente.

Otro camino importante surge en los Estados Unidos entre los años cuarenta y cincuenta. Sus orígenes son difícilmente asociables con un solo compositor. Quizás la genealogía podría retrotraerse hasta la obra de Charles S. Ives, algunas de cuyas características fueron posteriormente desarrolladas y exacerbadas en las obras de John Cage y Morton Feldman.

El caso Cage es, probablemente, el más conocido. Su propuesta formal más radical fue simplemente negarse a construir forma; negarse a componer, al menos en el sentido histórico que la tradición occidental le asignó a tal actividad. La construcción formal se deriva directamente del uso sistemático de procesos azarosos e indeterminados. Una concepción menos conocida y quizás más interesante es la desarrollada por Feldman, para quien la forma musical en la tradición occidental funciona como una paráfrasis de la memoria. Reactivamente, su música a partir de los años sesenta buscó la 'desorientación' de la memoria musical humana por medio, por ejemplo, de la repetición de materiales musicales de duraciones inauditamente largas y sin patrones

discernibles. Su proyecto formal consistió en intentar 'formalizar' (hacer forma) aquella 'desorientación'.¹

También Ligeti durante esos mismos años, se ocupa del problema formal. La concepción formal ligetiana está basada en la anulación del intervalo y de la pulsación rítmica por medio del clúster. Estos procedimientos borran estructuralmente cualquier resabio del tematismo tradicional. Luego, la forma se integra, muy novedosamente, por el desarrollo de una textura-timbre.

Por último, en los escritos de Steve Reich (de fines de los años sesenta) se explicita una propuesta formal divergente. La música de Reich está determinada por un proceso gradual que regula las relación nota a nota y la forma *simultaneamente*. A diferencia de la música serial o la aleatoria donde los procesos formales y la música como evento sonoro no se conectan (necesariamente), Reich postula que el proceso y la música (lo que suena) son la misma cosa.² Para ello el proceso debe ser muy gradual y, por tanto, audible.

¹ Feldman, 1985: 127.

² Reich, 2002: 34 y ss.



Plasticidad y metáfora en la teoría textural de Thomas Clifton

Pablo Fessel

(Universidad de Buenos Aires, CONICET)

El trabajo revisa los aspectos centrales de la concepción de Thomas Clifton de la textura, tal como se encuentra formulada en su libro póstumo *Music as Heard. A Study of Applied Phenomenology* (1983). Esta concepción se presenta como singular dentro del campo intelectual en el que se inscribe, la teoría de la música norteamericana. Se trata de un campo signado, en lo que respecta a la textura, por dos características: una condición marginal de la textura respecto de otras dimensiones de análisis y una representación formal de la textura, orientada a la configuración estructural de la simultaneidad musical. (Fessel, 2006)

Clifton entiende la textura como un atributo emergente del material musical. Su fenomenología se distingue de enfoques similares (como el de Tenney, 1988) en dos aspectos fundamentales. Por una parte, la experiencia perceptiva, un concepto central en Clifton, no se reduce a aquellos elementos determinables unívocamente, sino que contiene una densidad metafórica irreductible. Por otra parte, el universo metafórico de la noción de textura en Clifton está más cercano al orden de lo táctil que al de lo visual: la textura se identifica con una noción de *espacio* musical, un espacio asequible no tanto en términos visuales (estructurales) como táctiles (plásticos). Junto a categorías como las de *línea* y de *cualidad sonora*, la textura pone en juego otras como *superficie*, *profundidad* y *perspectiva*.

Allí descansan los aspectos más significativos del enfoque. Clifton establece una tipología de superficies que distingue superficies planas, superficies con varios grados de relieve y masas con distintos grados de solidez. Las clases más elementales de superficie son las superficies indiferenciadas. Estas resultan de una ausencia de movimiento, de contraste dinámico, y de complejidad tímbrica, los cuales tienden a disolver la noción de contorno. Una segunda clase de superficie está caracterizada como superficie de bajo relieve. Con las superficies de mediano relieve se experimenta la ausencia de un 'territorio' propio para cada una de las líneas. Las superficies con alto relieve, por último, implican la presencia de una base relativamente estable a partir de la cual se proyecta una figura individualizable. El alto relieve produce una experiencia más pronunciada de la línea y de la profundidad, lo cual lleva a Clifton a entender la línea misma como un aspecto de la textura. Es esta consideración de la línea en el marco de una concepción general del espacio musical lo que hace posible la pregunta por su constitución misma como elemento de ese espacio.

La espacialidad de la línea no tiene, en el enfoque de Clifton, una sola dimensión (vertical) sino dos, la segunda dada por una idea de profundidad. Tampoco constituye la línea un elemento de densidad constante, sino que incorpora una dimensión vinculada al volumen, dada en el canto gregoriano por el timbre vocálico, y en el organum por la idea de que las líneas paralelas no son tales en rigor, sino una sola con una diferencia (variable) de espesor.

La originalidad del enfoque de Clifton, en lo que tiene que ver específicamente con los aspectos texturales de su fenomenología de la música, deriva de una inversión en el sentido de la transposición habitual de categorías de un aspecto del concepto de textura a otro. Si es frecuente la traducción de aspectos plásticos de la textura en aspectos tectónicos -en la terminología de Bayer (1981) - la particularidad del enfoque de Clifton está dada por una concepción fundamentalmente plástica de aspectos considerados tradicionalmente como estructurales. Ese desplazamiento pone indirectamente de relieve el compromiso de la representación textural corriente con los atributos gráficos - visuales - de la escritura musical tradicional.



Entre a acústica e o sentido do som: alguns aspectos do diálogo entre Weber e Helmholtz

Gabriel Rezende

(Universidade Estadual de Campinas)

*Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*¹, texto inacabado em que Max Weber discute as particularidades que caracterizam o desenvolvimento da música ocidental, é prova de que este autor conhecia com profundidade o universo das pesquisas sobre música do seu tempo.

Escrito por volta de 1911, num momento em que as investigações de Weber saíam do âmbito específico dos fatos sócio-econômicos e começavam a abraçar as principais esferas do que se entendia por cultura, este texto é resultado de uma análise comparativa entre o caminho traçado pelo desenvolvimento da música especificamente ocidental e os mais variados rumos tomados pelas demais culturas musicais. A principal preocupação de Weber foi demonstrar que o desenvolvimento de nossa música também está permeado por um tipo de racionalismo que é específico do Ocidente.

Porém, desde o ponto de vista conjuntural, este texto pode nos servir como um interessante exemplo de diálogo entre diferentes orientações possíveis para o estudo do fenômeno musical. Ao longo de sua análise, Weber aborda diferentes dimensões que compõem este fenômeno, combinando argumentos de tipo acústico, fisiológico, material, teórico-musical, sociológico e histórico. Esta mistura de princípios explicativos responde diretamente ao contexto em que surgiu o texto *Os Fundamentos...* O ponto de partida das análises weberianas estava fortemente enraizado em uma série de princípios metodológicos e epistemológicos pertencentes ao campo das investigações das chamadas "ciências do espírito". Entretanto, Weber se aventurou em uma área do conhecimento que lhe era alheia e, portanto, buscou situar-se em relação às problemáticas teórico-metodológicas que permeavam os campos das investigações sobre os fenômenos musicais. Conseqüentemente, esta característica "pluralidade" da metodologia weberiana também manifesta a tentativa deste autor em acomodar os princípios de sua sociologia às diferentes orientações existentes para o estudo destes fenômenos.

Neste sentido, as freqüentes referências à dimensão "natural" da música se explicam, em parte, pelo fato de que Weber dialogava principalmente com os autores e os tipos de investigação sobre música que se destacavam em sua época. Ainda não havia sido consolidada uma tradição de estudos que ressaltassem as relações entre música e sociedade. E, excluindo os trabalhos de estética – que entravam em choque com o princípio da "neutralidade" do conhecimento científico tal como era defendido por Weber² – restavam os estudos psicofísicos, psicológicos, acústicos, tratados de harmonia e teoria musical e um grande número dos mais variados tipos de história da música.

Dentro dessa vasta literatura, Weber utilizou amplamente uma obra em particular: *Sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*³. Seu autor, Hermann von Helmholtz, foi um renomado pesquisador que se dedicou a estudar as relações entre a acústica do som e a percepção humana desde uma perspectiva psicofísica, e o resultado deste estudo, que exerceu muita influência em seu tempo mas que também foi uma grande referência teórica para os compositores das mais variadas correntes vanguardistas pós 1945, tornou-se a principal referência com respeito à informação e à análise para o texto weberiano sobre música. Suas análises sobre as combinações dos sons e suas teorias sobre a importância da série harmônica para o desenvolvimento dos sistemas musicais, sobre os conceitos de consonância e dissonância e sobre

os tipos de temperamento, entre outras, foram amplamente adotadas ou problematizadas por Weber.

Abordaremos, portanto, através de uma análise comparativa, alguns aspectos do diálogo entre Weber e seu principal interlocutor no campo dos estudos sobre música, Helmholtz, procurando entender como algumas questões fundamentais sobre o desenvolvimento da música ocidental estão apresentadas em *Sensations of tone...* e como elas foram rerepresentadas em *Os Fundamentos...* Com esta discussão, esperamos contribuir para desvendar como diferentes saberes se articulam tendo como ponto nodal a música.



La persistencia del pasado: La Segunda Escuela de Viena y su utilización de las formas período y oración.

Alejandro Martínez

(Universidad Nacional de La Plata)

La herencia gestual y retórica de la música tonal en las primeras obras atonales es un hecho evidente. Sin embargo un análisis que intente precisar la naturaleza de esta herencia en términos más específicos debe considerar -una vez que se reconoce la ausencia del aporte estructural que proporcionaba la tonalidad-, aquellos aspectos de la estructura musical que vehiculizan el trabajo compositivo con los materiales musicales, en especial el trabajo motivico. La presencia de los dos prototipos temático-formales de la música tonal conocidos como *oración* (*Satz* en alemán o *sentence* en inglés) y *período* (*Periode* y *period*, respectivamente) en la música atonal de los compositores de la Segunda Escuela de Viena es mencionada brevemente por Anton Webern en la serie de conferencias que éste dictara privadamente en el año 1933, y que fueron publicadas póstumamente en 1960 con el título *Der Weg zur neuen Musik* ("El camino hacia una música nueva"). En el transcurso de estas conferencias Webern deja entrever que, lejos de ser formas obsoletas y agotadas, pertenecientes a la música tonal del pasado, éstas siguen siendo utilizadas por los compositores como medio para una coherente exposición de las ideas musicales, aunque en forma extendida y exhibiendo un tratamiento más complejo de los elementos motivicos. Si bien no es posible dar cuenta de la presencia de las formas oración y período en todas las obras no tonales de estos compositores, existen varios casos que pueden identificarse -con diferentes grados de concordancia- como posibles ejemplos de éstas.

El trabajo se propone entonces indagar analíticamente diferentes obras del período atonal de los tres compositores representativos de la Segunda Escuela de Viena (Schoenberg, Webern y Berg) que contienen secciones cuya estructura puede ser interpretada en términos de estos prototipos formales. Para ello se hace necesario examinar algunos conceptos teóricos dentro de

la literatura relacionada a este corpus de obras, en especial, los escritos teóricos de Schoenberg y Webern que abordan tópicos tales como el trabajo motivico, la lógica musical y el tematismo, así como aportes más recientes representados por la Set Theory o el enfoque funcional-estructural de William Caplin (1998).



Novena Sesión

El disco: un documento musicológico en vías de valoración.

El sonido en el que vivimos.

Marina Cañardo

(Universidad de Buenos Aires)

En los últimos diez años han surgido distintos trabajos musicológicos en torno a un tema que prácticamente carecía de legitimación como objeto de estudio: el disco. Si bien es cierto que la literatura sobre el asunto se remonta al comienzo mismo de la tecnología de reproducción sonora a fines del S XIX, solo en ocasión del centenario de tal acontecimiento ha comenzado la toma de conciencia sobre la pertinencia de su estudio sistemático desde la musicología. Libros como el de Pekka Gronow e Ilpo Saunio (1999) o Thimoty Day (2002) han aportado un marco histórico para reflexionar acerca de la cuestión de la incidencia de la industria discográfica sobre la música y las prácticas musicales.

Trascendiendo la crítica a la cosificación de la música denunciada tempranamente por Theodor Adorno (2003), los autores contemporáneos intentan analizar este fenómeno complejo en sus distintas dimensiones. El estudio del disco como fijación de una interpretación musical es el punto de vista privilegiado por el *Research Center for the History and Analysis of Recorded Music* de Inglaterra. Desde allí el musicólogo Nicholas Cook (2008) describe las diferencias entre las interpretaciones con la ayuda de herramientas informáticas y busca explicar las mismas vinculándolas con otras prácticas e ideas de la época en que fueron registradas. Robert Philip (2004) estudia también la interpretación musical por medio de discos con el objeto de historizar la misma.

Desde una aproximación más cercana a la sociología de la música, Sophie Maisonneuve (2002) estudia el impacto del disco en los hábitos de escucha a través del análisis de la discofilia. Antoine Hennion (2002), indaga la importancia de los nuevos mediadores (empresas discográficas

y profesionales asociados a la misma) en la producción de la música en el S XX. El norteamericano Keith Negus (2005) analiza la relación entre los géneros musicales y la industria discográfica. También musicólogos argentinos como Diego Madoery (2005), Laura Novoa y Claudio Castro (2005) estudian la figura de uno de los nuevos actores que surgen de esta práctica: el productor discográfico. Mark Katz (2004) postula un análisis más amplio del impacto de las grabaciones en la vida musical a través de varios estudios de caso que incluyen los discos de música clásica, de jazz y la actividad de los DJs. Otros abordajes similares en Latinoamérica pueden ser encontrados en José Carvalho (1996) y Juan Pablo González (2000).

El estudio de los discos en su múltiples dimensiones parece estar cada vez más justificado en el campo de la musicología. Sin embargo, sin "discotecas" públicas o privadas en las que acceder a los discos, los investigadores argentinos nos vemos limitados a trabajar con materiales propios y ajenos conseguidos con bastante esfuerzo. Asistimos a la reformulación de los modos de producción y circulación de la música a partir de las nuevas tecnologías digitales cuyas consecuencias aun no parecen evidentes. La realización de investigaciones sobre el cambio de paradigma en la circulación y patrimonialización musical que generó el disco se vuelve imprescindible y la disponibilidad de los discos necesarios para ello resulta un asunto urgente.



El vaso medio vacío. Una visión crítica del estado de la documentación musical en la ciudad de Buenos Aires.

Leandro Donozo

En los diez años transcurridos desde el relevamiento realizado en función de la redacción de la entrada sobre bibliotecas musicales de Argentina para la última edición del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, se ha podido percibir en nuestro país un renovado interés por la conservación de todo tipo de patrimonio/s, que se ha visto reflejado en el surgimiento de numerosos nuevos centros de documentación y en una mayor aceptación y conciencia en el campo de las humanidades y las ciencias sociales de la importancia de este tipo de tareas. Esta revalorización de la actividad documental en general ha alcanzado también al terreno musical y musicológico, que ha visto surgir varios proyectos relativos a esta importante problemática. Paralelamente, el avance y la difusión de tecnología informática para procesamiento y digitalización de información y el desarrollo de Internet, han abierto nuevas posibilidades y desafíos para el campo de la bibliotecología.

Sin embargo, en esta ponencia se planteará como hipótesis general que –al menos en la ciudad de Buenos Aires– el contexto favorable y las facilidades técnicas disponibles no han sido factores suficientes y que no han podido ser aún aprovechados para lograr una oferta de documentación musical útil o satisfactoria a los fines de la investigación musicológica, y que

además, en algunos casos, puede incluso considerarse que las novedades producidas han resultado contraproducentes.

Mi propuesta se trata de un análisis, basado sobre todo en la observación directa y en una metodología de base empírica, que sin embargo, considero pertinente para el marco de esta conferencia-jornadas y su tema convocante. A través de varios proyectos de relevamiento, investigación y gestión que he llevado a cabo o en los que he participado desde entonces, he podido verificar la permanencia de una serie de problemas que, salvo excepciones, afectan a la mayoría de las instituciones y que obstaculizan el desarrollo de una tarea de documentación eficiente. Mi experiencia se relaciona con rastreos y estudios de bibliografía y hemerografía para los libros *Diccionario bibliográfico de la música argentina* y *Guía de revistas de música en la Argentina (1837-2007)*, la creación y gestión del proyecto y base de datos gourmetmusical.com desde 1999, la creación y muerte del DIM (Centro de documentación e investigación musical de Buenos Aires), mi participación en el programa "La biblioteca de música" de la Dirección de Música de la Secretaría de Cultura de la Nación y la organización de cursos de capacitación para el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, entre otras actividades.

En esta ponencia se analizarán como posibles causas del estado actual de la cuestión, algunas situaciones frecuentes en el ámbito de la documentación musical en la ciudad de Buenos Aires, como por ejemplo la de la capacitación profesional específica tanto de bibliotecarios, archivistas y gestores, como de los usuarios-, el atraso bibliográfico y el desconocimiento de las fuentes de información y referencia específicas, la problemática de la digitalización, la informatización y el rol de internet, la falta de planificación y previsión, la cuestionable aplicación de los escasos recursos económicos disponibles, los obstáculos para la interacción y la cooperación entre instituciones, la confusión entre conservación y ocultamiento de documentación o las falencias en las estrategias de accesibilidad. A partir de este estudio, se intentará, finalmente, proponer algunas líneas de acción posibles para un mejor aprovechamiento del patrimonio documental en el área musical.



Documentos desvalorizados. La prensa periódica musical en Argentina

Melanie Plesch

(University of Melbourne, Australia)

Silvina Mansilla y Equipo

(Universidad de Buenos Aires)

Leandro Donozo

La información sobre la música y las actividades musicales en la Argentina se encuentra dispersa en fuentes de tipo variado, entre las que destaca la prensa periódica. Salvo esfuerzos parciales y relativamente aislados, y a pesar de los significativos avances tecnológicos de las

últimas décadas, tal información no ha sido aún sistematizada en bases de datos de acceso público y gratuito. Este hecho se relaciona con la peculiar dinámica de desarrollo de la musicología argentina, caracterizada históricamente por dos cuestiones: el trabajo recluido en el cual cada investigador expurga la fuente que necesita empezando reiteradamente desde cero y la escasez (o estado sostenidamente incipiente) de programas de investigación que articulen los esfuerzos e impulsos individuales en un todo de mayor alcance.

Motivados por el tema convocante de estas jornadas, en el que se hace referencia a la necesidad de incluir en la agenda de nuestra disciplina preocupaciones de orden ético, esta presentación está dirigida a reflexionar sobre la urgencia de promover acciones en pos de una recopilación sistemática de fuentes, a presentar algunos casos particulares sobre el trabajo con fuentes hemerográficas y a promover una política de actividades de preservación y sistematización de dichas fuentes que proporcione la ineludible base heurística que cualquier aproximación hermenéutica que se precie de seria requiere.

Coincidimos en esto, con el diagnóstico que hiciera Omar Corrado en su conferencia inaugural de una anterior versión de esta misma reunión científica, realizada en Mendoza en 2004: el positivismo, en el contexto de la musicología local, es aún un "proyecto incompleto", que se halla lejos de la recopilación exhaustiva de fuentes primarias observable en los países centrales (2004-2005: 36). El desprestigio de los hechos en el paradigma posmoderno desalentó a los historiadores en la defensa del fundamento de su disciplina, que es la supremacía de los datos (Hobsbawm 2002); la condición de "tabula rasa" que todavía ostenta nuestro conocimiento sobre amplias temáticas inherentes a los sucesos musicales ocurridos en nuestro territorio sigue siendo la constante.

Alejados de un tono pesimista dedicado meramente a la puesta en evidencia de un diagnóstico negativo que sabemos conocido por todos, nuestra ponencia -por derivar de un trabajo documental, práctico, como lo es el relevamiento sistemático de fuentes periodísticas y la carga de datos musicales en una base informatizada-, quiere destacar en el campo musicológico y en particular entre los actores relacionados a instituciones que resguardan el patrimonio documental, la necesidad de actuar antes que los documentos enmudezcan del todo.

Tenemos por delante documentos en un soporte perdurable como lo es el papel, si está debidamente conservado. Aunque sobre esas fuentes pese en la mayoría de los casos apenas una negligencia "benigna", pues son quizá las que más largo plazo resisten, no puede ignorarse que el uso reiterado conlleva un desgaste ineludible, haciendo en algunos casos que colecciones casi completas se hayan vuelto inaccesibles. La problemática se vuelve entonces de naturaleza trans-disciplinaria, excediendo los límites de la musicología y pasando a formar parte de las áreas prioritarias de disciplinas y actividades conexas, como lo son la archivística, la preservación, la museología, la documentación, y exigiendo en mayor medida del trabajo en equipo y de la colaboración mutua.

Las dos misiones centrales de los reservorios de información conllevan una tensión entre preservar el patrimonio cultural bajo su guarda y permitir el acceso a la información de manera segura y controlada. Los avances tecnológicos pueden cambiar significativamente la modalidad de acceso a los materiales aliviando esa tensión. Sólo si lo consideramos prioritario, los musicólogos podremos generar conciencia de esta necesidad en quienes se están formando y en quienes tienen a su cargo la toma de decisiones y la articulación de políticas adecuadas.



Décima Sesión

Temples o afinaciones en el repertorio de Raúl García Zárate

Camilo Pajuelo

(Universidad de Helsinki)

La presente ponencia estudia los temples o afinaciones en el repertorio del guitarrista peruano Raúl García Zárate, empleados –principalmente– en sus grabaciones para guitarra solista. El recurso técnico de adecuar la afinación a concretas necesidades expresivas constituye, muy probablemente, la huella más clara del proceso de adaptación que experimentó la guitarra en Latinoamérica. Este hecho nos sitúa frente a complejos procesos sincréticos que serán abordados también en este trabajo.

Las aproximaciones científicas sobre el tema de esta ponencia no son numerosas. El estudio de los orígenes de estas afinaciones y de sus transformaciones en el tiempo, tanto en la estructura interválica como en las denominaciones que toman en los distintos espacios geográficos, es una tarea aún pendiente. En el caso de los pocos estudios publicados sobre las afinaciones en el Perú (especialmente aquellas que se emplean en el departamento de Ayacucho), se han sucedido una serie de confusiones que van más allá de las discrepancias en la denominación de uno u otro temple. Esta ponencia procura contribuir con el esclarecimiento de ciertos yerros respecto al corpus musical que motiva nuestro trabajo.

Entre las publicaciones existentes sobre afinaciones en el área andina peruana, en general, podemos mencionar el artículo pionero del investigador Félix Villareal Vara (1958), que trata de seis temples empleados en el departamento de Huanuco. Luego, Bruno Montanaro (1983) cita a Raúl García en su libro sobre la guitarra hispanoamericana, cuando se refiere a la música andina y a las afinaciones de la guitarra peruana. También, Arturo Kike Pinto (1987) se ocupa de las afinaciones de la guitarra en Ayacucho, citando a Raúl García entre sus informantes. Asimismo, Sergio Sauvalle, en su artículo titulado "Finares", se ocupa de algunas afinaciones usadas en el Perú. Luego, en cuanto a investigaciones más o menos recientes, Milton Mendieta (1997) sustentó

una tesis sobre pedagogía de la guitarra ayacuchana y Luis Salazar (2004) un avance de investigación titulado "Afinaciones de la guitarra en el Perú". Por otro lado, los guitarristas Bernd Stahl (1986), Javier Echeopar (1988), Melvin Taboada (1995), Camilo Pajuelo (1996), Javier Molina (2000) y Rolando Carrasco (2005) publicaron transcripciones musicales y antologías de las adaptaciones de Raúl García, aportando datos sobre las afinaciones del repertorio transcrito. Finalmente, en el Departamento de Musicología de la Universidad de Helsinki, el autor de esta ponencia presentó la tesis de maestría *Raúl García Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra* (2005). El tema que se aborda en esta oportunidad es tratado en parte, en el capítulo sexto de la citada tesis.

Esta ponencia desarrolla, en principio, una aproximación crítica al estado de la cuestión sobre las afinaciones en la *guitarra andina* (término con el que, desde una perspectiva *emic*, se diferencia uno de los estilos guitarrísticos del Perú). Asimismo, se ausculta la influencia de este significativo recurso interpretativo en el proceso de diversificación del repertorio de Raúl García.

En un contexto más amplio de asedio a la definición del estilo individual de Raúl García Zárate como intérprete, la aplicación de elementos de la antropología musical y el concepto de bimusicalidad de Mantle Hood juegan un rol clave en el presente estudio. El mismo estudio se sirve de variadas herramientas de análisis musicológico, tales como análisis musical tradicional, elementos de análisis paradigmático y empleo de sonogramas para la elaboración de transcripciones.



Escuchando "versiones": arreglos musicales y construcciones de sentido en torno a tres canciones pampeanas.

Ana Maria Romaniuk

(Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla")

En este trabajo se analizarán diferentes versiones de tres canciones pertenecientes al repertorio denominado "cancionero o folklore pampeano": *Huella de ida y vuelta* (Roberto Yacomuzzi y Gerardo Molina), *Milonga Baya* (Julio "Bardino" Domínguez) y *Confesión del viento* (Roberto Yacomuzzi y Juan Falú). Las dos primeras son las canciones más grabadas por artistas que adhieren ideológicamente al cancionero regional, por agrupaciones pampeanas que ejecutan un repertorio de raíz folklórico nacional y por intérpretes que no poseen relación con el cancionero pero que han logrado trascendencia (y a través de ellos su repertorio) a nivel nacional. *Confesión del viento* (Roberto Yacomuzzi y Juan Falú) constituye un caso singular, donde sólo el texto pertenece a un escritor pampeano, hecho que parece suficiente para considerarla como propia.

El relato identitario de lo pampeano regional en general se establece a través de una configuración simbólica que remite al paisaje: la llanura, el caldén, las bardas, la jarilla, el río

Salado. Musicalmente se recrean huellas, milongas, estilos, etc. por ser las formas musicales cuya temática y estilo remiten a ese paisaje y a una herencia cultural compartida. En la provincia de La Pampa, especialmente en la ciudad de Santa Rosa, estas composiciones son resultado de la musicalización de textos poéticos, que frecuentemente provienen de escritores reconocidos, pensadas para ser escuchadas, con melodías puestas en primer plano para que el texto se entienda con claridad. Siguiendo la definición operativa que propone López Cano (2002: 2) al hablar de canción nos referiremos a "un complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical". El tema literario aparece como núcleo expresivo de la canción, y cada intérprete le otorga un nuevo sentido, definiendo su propia propuesta estilística desde el modo de "arreglar" el tema.

Quienes adhieren estéticamente al cancionero pampeano cantan estas canciones estableciendo identificaciones imaginarias entre el género-región, se oponen a quienes ejecutan música de raíz folklórica nacional, e incluyen versiones de estas mismas canciones utilizándolas como emblema buscando equilibrar el desinterés por un repertorio que debiera ser considerado propio.

Se intentará entonces analizar los modos de construir significados en torno a la valoración de la inclusión de estas canciones dentro del repertorio y las producciones discográficas de unos y otros. También se observarán los elementos musicales que permanecen o varían en las diferentes versiones del orden rítmico, armónico, tratamiento de la instrumentación y de la voz, intentando establecer articulaciones entre estas construcciones de sentido y la resultante musical.

ORGANIZADORES

Asociación Argentina de Musicología.

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

¿Nombre de las autoridades?

COMISIÓN ORGANIZADORA

Miguel A. García (Coordinador, AAM)

Héctor Goyena (Coordinador, INM)

Hugo Druetta (Coordinador, ISM, FHUC, UNL)

Antonieta Sacchi de Ceriotto (AAM)

Juliana Guerrero (AAM)

Graciela B. Restelli (INM)

Ruben Traverso (INM)

Fabián Pínnola (ISM, FHUC, UNL)

Pablo Fessel (ISM, FHUC, UNL)

COMISIÓN DE APOYO

Claudio G. Castro (AAM)

Camila Juárez (AAM)

Octavio Sánchez (AAM)

Diego Bosquet (AAM)

Lisa Di Cione (AAM)

Noemí Balboa (INM)

Patricia Licona (INM)

Hernán Here (INM)

Faltan los integrantes del ISM