

**XVII Conferencia de la AAM y
XIII Jornadas Argentinas de Musicología del
INM**

**“Límites, fragmentación y convergencias
disciplinares en musicología”**

RESÚMENES

La Plata, 17 al 20 de agosto de 2006

**Conservatorio de Música ‘Gilardo Gilardi’
Edificio Servente. 12 y 523.
La Plata (Buenos Aires, Argentina)**

**XVII Conferencia de la AAM y
XIII Jornadas Argentinas de Musicología del INM**

**“Límites, fragmentación y convergencias disciplinares en
musicología”**

RESÚMENES

La Plata, 17 al 20 de agosto de 2006

**Conservatorio de Música ‘Gilardo Gilardi’
Edificio Servente. 12 y 523.
La Plata (Buenos Aires, Argentina)**

Co-organizan:

Asociación Argentina de Musicología
Conservatorio de Música ‘Gilardo Gilardi’
Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’ (Secretaría de
Cultura- Presidencia de la Nación)
Dirección de Enseñanza Artística de la Provincia de Buenos
Aires

La XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas argentinas de
musicología del INM han sido:

- Declaradas de Interés Municipal, Cultural y Educativo por la
Municipalidad de la Ciudad de La Plata.
- Declaradas de interés académico por la Facultad de Filosofía y
Letras de la Universidad de Buenos Aires
- Auspiciadas y declaradas de interés educativo por la Facultad
de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional
de San Juan (Resol. N° 893/06).
- Auspiciadas por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la
Ciudad de Buenos Aires.

-Auspiciadas por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (Resol. N° 32/06)

-Auspiciadas por el Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini", Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de La Plata.

Apoyos y financiamiento:

Secretaría de Cultura de la Nación

Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires

Conservatorio de Música 'Gilardo Gilardi'

Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' (Universidad Católica Argentina)

Asociación Argentina de Musicología

Instituto Nacional de Musicología

Asociación de Amigos del Conservatorio "Gilardo Gilardi"

Asociación Cooperadora del Conservatorio "Gilardo Gilardi"

Municipalidad de la Ciudad de La Plata

Comité de Lectura:

Dr. Miguel A. García

Dr. Juan Pablo González

Dr. Bernardo Illari

CONFERENCIA INAUGURAL

El individuo en la investigación etnomusicológica: Interdisciplinaridad o intradisciplinaridad?

Timothy Rice

Universidad de California (Los Angeles, EEUU)

Durante la última mitad de siglo, al menos en los Estados Unidos, la etnomusicología y la musicología histórica parecen haber divergido más que convergido. Las dos disciplinas se han fragmentado a lo largo de fallas creadas a raíz de diferencias de valores y enfoques básicos: exclusividad versus inclusividad, lo social versus lo individual, el pasado versus el presente, la autonomía del arte versus su contingencia, lo alto versus lo bajo, el alfabetismo versus la oralidad, la perspectiva eurocentrista versus un panorama global, el universalismo versus el particularismo, entre otros. Divisiones pertinentes a los valores podrían ser irreparables, a no ser que una de las perspectivas disciplinarias se sometiera a una revisión mayor. Sin embargo, aquellas divisiones relacionadas con fines y métodos podrían proveer un terreno más promisorio para la búsqueda de convergencias. Una de estas áreas es la historia, cuyo rol en la investigación etnomusicológica ha ido creciendo en los últimos 25 años. Una segunda área es la idea antropológica de la cultura, la cual parece estar desempeñando un rol mayor en la “nueva” musicología histórica. Una tercera área concierne al rol del individuo en la investigación: este es el tema que examino en esta presentación.

El estudio del individuo, especialmente del compositor como “genio creativo”, se ha planteado como una de las preocupaciones centrales de la musicología histórica. En cambio, en la etnomusicología, el individuo ocupa una posición paradójica. Como antropología de la música, el campo generalmente se enfoca en la música en la sociedad y la cultura, a pesar de que frecuentemente obtenemos nuestros conocimientos primarios por medio del trabajo con individuos. Además, nuestras predisposiciones teóricas nos inclinan a construir al individuo no como genio excepcional solitario, sino como producto de fuerzas sociales, culturales, políticas y económicas.

La conferencia examina la manera en la cual la etnomusicología ha tratado con individuos, dando atención particular a etnografías musicales en formato de libro, un género que se puede comparar con el de “vida y obras” en la musicología histórica. Contribuyendo a intentos recientes de localizar y definir el estudio del individuo en la etnomusicología (Rice 2001, 2004; Slobin 1993; Stock 2001), el artículo se refiere a tres cuestiones: 1) cuáles propósitos teóricos y narrativos son servidos por los individuos en las etnografías musicales; 2) cómo y por qué han cambiado

los tratamientos de los individuos cualitativamente y cuantitativamente en el último cuarto de siglo y 3) qué se gana y qué se pierde cuando los individuos son incluidos o excluidos de la etnografía musical.

El artículo compara las respuestas a estas preguntas con la manera en que podrían ser respondidas por la musicología histórica, con el fin de comprender si el estudio del individuo representa una fragmentación o una convergencia de estas dos disciplinas así como también, si el estudio del individuo representa un momento interdisciplinario o una instancia de insularidad e intra-disciplinarietà.

PRIMERA SESION

Musorgski como *intelligent*: el debate entre eslavófilos y occidentalistas en Boris Godunov y Jovánschina.

Martín Baña

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Categoría CE

Este trabajo explora los modos en que Modest Musorgski busca intervenir en el debate de ideas de su época a través de la composición de dos óperas, *Boris Godunov* y *Jovánschina*. A partir de las posiciones que ven a la ópera como un lugar de encuentros, donde se desarrollan las potencialidades discursivas de las diferentes artes que allí convergen, se amplía tal concepto para hacer ingresar en esa conjunción a las significativas dimensiones de la política y la filosofía. Esto permite observar cómo las óperas no sólo son un reflejo de las ideas dominantes de una época, sino también cómo buscan intervenir, a partir de la recepción, reformulación y resignificación de los elementos presentes en el largo debate entre eslavófilos y occidentalistas, en las mentes y los espíritus de aquellos que forman parte de las discusiones políticas y filosóficas en la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX. En su desarrollo, el trabajo da cuenta del acercamiento tradicional al estudio de estas óperas de Musorgski y de las dimensiones que se abren al incluirlas en un enfoque trazado desde el campo de la historia de las ideas. Luego describe brevemente el estado del debate mencionado en el marco de la sociedad rusa del siglo XIX para finalmente analizar las formas en las que Musorgski, convertido en *intelligent*, retoma en estas óperas las ideas desarrolladas en el debate y el modo en el que éstas intentan operar como elementos constituyentes de la disputa. La hipótesis de trabajo es que Musorgski elabora sus dos óperas no tanto como expresiones de ideales estéticos, sino como vectores que le permiten difundir en un público más amplio algunas de las ideas vertidas en el debate entre eslavófilos y occidentalistas. Sin estar necesariamente comprometido con ninguna de las dos posiciones, rescata aquello que le permite reforzar su mensaje como *intelligent* disconforme, otorgándole así coherencia y sentido a su producción.

La perspectiva seguida por el trabajo apunta a insertarse en el marco del cruce interdisciplinario, haciendo converger los resultados de la investigación musicológica con los del campo de la historia de las ideas, para de ese modo recuperar todo el potencial de significaciones discursivas que poseen las óperas en tanto productos sociales y políticos y no sólo artísticos. Para ello el análisis de las dos óperas se centra en dos de sus elementos centrales: el libreto y la música, teniendo en cuenta el

contexto de producción y los cruces y los vínculos que tales obras establecen con los diversos aspectos de la realidad social.

La vida y obra de Giovanni Bottesini en México

Luis Antonio Rojas Roldán

Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente texto presenta algunos aspectos sobre la vida y obra del contrabajista, compositor y director de orquesta italiano Giovanni Bottesini durante su estancia en México y forma parte de una pesquisa mayor sobre su labor en varios países latinoamericanos durante diferentes visitas. La información aquí presentada, a pesar de que muchas de las fuentes aún están en proceso de indagación, permite ya confrontar escritos anteriores de autores varios y corregir una serie de errores tanto musicológicos como históricos que se encuentran comúnmente en todo lo dicho sobre Bottesini en relación con América Latina, entendiéndose por lo tanto que toda corrección hecha aquí se da como un producto original de la investigación.

Al casi total desprecio para la actividad artística de Bottesini en América Latina en general y en México en particular, ya sea por parte de los musicólogos y biógrafos especializados o de los diccionarios y enciclopedias musicales, se suma la evaluación generalmente desdeñosa que de la obra y genio del virtuoso italiano se hace, y que nos da, en conjunto, uno de los mejores ejemplos de esta doble discriminación que distorsiona la percepción de la carrera de un contrabajista virtuoso en tierras americanas.

La información presentada por textos publicados acerca de las fechas de estancia como de las actividades desarrolladas es confrontada con los datos arrojados por la investigación y corregida a la luz de evidencias que nos permiten relatar la historia con una mayor certeza y que le dan una nueva apreciación a la figura de Bottesini.

La actividad artística del maestro italiano es tratada fundamentalmente en el texto desde los aspectos relacionados con su labor como compositor, orquestador y arreglista, facetas nunca antes tratadas con respecto a su estancia en México y habitualmente ignoradas con respecto a su actividad general. Esto ha permitido el hallazgo de tres obras fuera de catálogo de la autoría de Bottesini. Los aspectos relacionados con su virtuosismo contrabajístico y apariciones en México así como su labor como director de orquesta también forman parte de la investigación pero por razones de espacio no son tratadas como aspectos centrales del presente escrito sino de una manera circunstancial por su relación con el público mexicano.

La necesidad de una musicología de nuestra región, que se ocupe de una manera comprometida y honesta de capítulos de nuestra historia musical tratados ya por otros autores pero de una manera superficial y negligente, se hace patente en el presente escrito.

Entre la realidad y la ficción. El caso del aporte de la narrativa costumbrista de Alberto Blest Gana a la historiografía de la música decimonónica chilena.

Carmen Peña Fuenzalida

Instituto de Música

P. Universidad Católica de Chile

Entre las fuentes literarias que alimentan la historiografía musical chilena decimonónica -crónicas, cartas, artículos críticos de prensa, novelas, obras dramáticas, etc.-, con frecuencia se cita la visión y(o) episodios de obras -novelas y artículos- del escritor Alberto Blest Gana (1830-1920). Su literatura, de corte costumbrista, en efecto, es ilustrativa del color local y de las expresiones socio-culturales de la época, incorporando no pocas veces referencias a la música.

Entre otros, Eugenio Pereira Salas, en *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941), cita un fragmento de la novela *El loco Estero* para referirse al músico José Zapiola y al contexto de la interpretación del himno de *Himno de Yungay* y recurre, como fuente, a *El Ideal de un calavera* para tratar la vigencia de la *danza del aire*, la decadencia del *cuando*, y los rasgos de la *zamacueca*, incluyendo especialmente en esta última, una larga sección tomada de la novela. Del mismo modo Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005) recogen sus palabras para referirse a la presencia de la *zamacueca* en el imaginario nacional; y Maximiliano Salinas (2000 y 2001) en sus trabajos vinculados a la tradición musical popular decimonónica, lo cita por su aporte “casi etnológico” y la visión crítica sobre la cultura burguesa y los salones -plasmada en *Durante la Reconquista-*, aparte de las referencias a fiestas populares, entre ellas la celebración de *nochebuena*.

En lo referente al novelista, Blest Gana tiene obras en las cuales incluye largos episodios descriptivos de expresiones musicales, vinculadas tanto a la vida familiar como a las celebraciones públicas. Tal es el caso, entre varios, de la costumbre de realizar pesebres y del canto de los villancicos por las cantoras, la tradición musical en el teatro, las expresiones musicales durante las Fiestas Patrias, aparte, de los que indican los autores antes mencionados. Además, en algunos casos, nombra repertorio e incluye textos de ciertas canciones.

En la narrativa de este escritor hay numerosas secciones descriptivas de lugares, ambientes, conductas, prácticas y, además, costumbres tanto sociales como musicales, que colaboran a la verosimilitud de las historias. Sin embargo, la verosimilitud no es realidad o verdad, aunque puede serlo. En este contexto, nos proponemos, por una parte, evaluar la presencia de Blest Gana en una selección de estudios historiográficos musicales sobre el siglo XIX, revisar los contextos en que él y su obra es citada o aludida y, por otra, cotejar, en la medida de lo posible, con otras fuentes historiográficas la confiabilidad de la información que, desde la ficción, proporciona. En el marco de esta conferencia, se apunta hacia una reflexión sobre el aporte de la literatura a la musicología.

Para estos efectos nos apoyaremos en un marco teórico que, desde la teoría literaria proporciona, R. Barthes (1987), entre otros, y en la bibliografía histórico-musical específica disponible.

Música y Medios: hacia una perspectiva nueva en la historiografía de la música

Nils Grosch

Escuela de Música
Universidad de Freiburg (Alemania)

Mientras la teoría de los medios provocó un cambio de paradigma en las humanidades a través de las obras de Marshal McLuhan y Neil Postman – por nombrar solamente las más importantes- la musicología parece casi inmune a esta revolución científica. A pesar de esa inmunidad, la música sin duda constituye uno de los lenguajes comunicacionales sobresalientes dentro desarrollo descrito por la teoría e historiografía de los medios. La canción, el *lied*, la ópera y la opereta son ejemplos revelantes dentro la teoría de la intermedialidad. La imprenta musical en la temprana edad moderna había representado en el siglo XVI uno de los primeros productos de una industria de la diversión y sería de influencia substancial para el desarrollo de la cultura popular de la “Galaxia Gutenberg” y de la modernidad en general.

En mi ponencia voy a sondear las posibilidades de una musicología pensada desde la perspectiva de la historia de los medios de comunicación. Considerando que en la disciplina dominaban enfoques de la historiografía y la filología, quiero investigar la posibilidad de aplicar los resultados más recientes de la investigación de la teoría de los medios (Giesecke, Faulstich, Wolff) al contexto de la musicología.

SEGUNDA SESION

Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920. Modernismo, recepción y campo musical

Silvina Luz Mansilla

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

En un artículo de 1921 de la revista porteña *EL Hogar*, Julián Aguirre lamentaba, al comentar el contenido de un concierto de música de autores brasileños realizado en Buenos Aires por la *Sociedad Nacional de Música* y refiriéndose a Villa Lobos, “la ausencia de obras más importantes de este original compositor”.

Desafortunadamente, no llegaría a ver satisfecha su demanda. Los primeros intercambios musicales argentino-brasileños ocurridos en 1921 y los siguientes, ocurridos en 1922 a raíz de los festejos del Centenario de la independencia brasileña, culminarían con la primer visita de Heitor Villa Lobos a Buenos Aires sólo en 1925, casi un año después del fallecimiento de Aguirre. Convocado por la *Asociación Wagneriana* y la *Sociedad Cultural de Conciertos*, se brindarían en tres sesiones varias muestras de la producción todavía juvenil del músico brasileño, teniendo como escenarios la Embajada de Brasil, el Salón *La Argentina* y el Teatro Odeón. En el tercero se incluiría la primer ejecución local del *Nonetto*, estrenado en París en 1923.

En esta ponencia se aborda el estudio de la repercusión en la crítica especializada que alcanzó aquella primera presencia de Villa Lobos en Buenos Aires y se indaga el impacto que su obra causó en la actividad musical local. Los lineamientos teóricos que subyacen en la propuesta combinan elementos provenientes de la teoría de la recepción (Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser) con algunas de las clásicas nociones sobre sociología del arte aportadas por Pierre Bourdieu.

A través de la información brindada por la prensa periódica general y especializada se interpreta la recepción de la producción del compositor brasileño en el campo musical porteño de entonces. El recorrido por los diarios de la época da cuenta de una recepción que resulta, si bien predominantemente positiva, algo reservada o prudentemente expectante. Debe señalarse que, junto a algunos críticos conocidos como musicógrafos, se encuentran escritos correspondientes a personas cuya posición hoy es prácticamente desconocida en la historia de la música argentina, mientras que el grueso de los artículos comentados lleva la firma de compositores argentinos representantes de la tendencia

nacionalista, de conocida trayectoria en ese terreno (Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Alberto Williams, José André).

Que la presencia de Villa Lobos en la capital argentina causó un fuerte impacto, es algo que surge con total evidencia y que las relaciones de intercambio musical se enmarcaban en una tendencia ocurrida en el campo cultural, promotora de una visión global, latinoamericana, muy típica de la época, es algo que se lee también en las diferentes fuentes consultadas.

Sin embargo, ese predominio de una recepción positiva por parte de la crítica conviviendo con algunas expresiones de reserva o abstención da cuenta de un *campo musical* que estaba aún en formación y en el que las opciones por los lugares de preeminencia y subalternidad, estaban en una suerte de estado de latencia. Si por *campo* se entiende, según la noción bourdiana, un sistema de líneas de fuerza en permanente oposición, sumatoria y choques, puede decirse que en el terreno musical esa combinación de fuerzas no se da aún del todo en los años 20', en Buenos Aires. La preeminencia del nacionalismo como tendencia estilística en la música en esa década es todavía muy marcada y su carácter hegemónico está casi omnipresente a nivel de las publicaciones de mayor tirada y circulación.

Pero las innovaciones en el lenguaje y la pertenencia de Villa Lobos al movimiento modernista brasileño no pasarían desapercibidas para quienes estaban entonces en plena formación artística. Más allá del interés por fomentar una política cultural que estrechara vínculos entre ambos países, quizá las marchas y contramarchas en torno a la valoración de su producción, hayan estado dejando avizorar, en lo particular de ese *campo musical* incipiente, la que sería, hacia fines de la década, la indudable primera fractura entre tradición y modernidad.

Transiciones. La música argentina para piano entre modernidades

Julio Ogas

Departamento de Musicología
Universidad de Oviedo (España)

Los cambios culturales de finales del siglo XX han generado nuevas actitudes en los creadores y los interpretantes musicales. En este sentido ha sido de especial incidencia la transición de la cultura moderna a la posmoderna o, siguiendo la teoría social propuestas por Zygmunt Bauman, entre la modernidad *sólida* y la modernidad *líquida*. Dentro de estas circunstancias históricas y contexto cultural, el arte en general y la música en particular crearon nuevas características de comunicación estética y con ella una nueva axiología. Así, desde la musicología se

comenzaron a distinguir tendencias como la *Nueva Simplicidad*, el posmodernismo como antimodernismo y el posmodernismo como modernismo actual, según Herman Danuser, o el posmodernismo no conservador de Jonathan D. Kramer, etc.

En la música argentina académica, estas nuevas búsquedas creativas de la modernidad *líquida*, van a convivir con las tendencias de la modernidad *sólida*, originando un contexto en el cual la heterogeneidad multi-temporal de la cultura argentina se hace presente con mayor crudeza. No es nuestro objetivo delimitar la música moderna de la posmoderna, pero sí observar como la interacción de diferentes propuestas permite la generación de sentido en algunas de estas experiencias sonoras. Dentro de este marco de transición, las producciones pertenecientes a cada una de las propuestas creativas se constituyen en referentes sonoros de las diferentes lecturas que origina ese enésimo proceso de modernización del siglo XX. A partir de aquí se formarán espacios semióticos diferenciados que pugnan por consolidar una característica textual específica, aunque sin desdeñar el intercambio de información, previo proceso de traducción a su propia estructura del lenguaje interno.

Para analizar este proceso nos valdremos de la noción de *semiosfera* y *frontera* que desde la teoría de la cultura propone Iuri Lotman, por que es, a nuestro entender, en la interacción que se da entre los espacios culturales delimitados en la música argentina, donde se produce la intensa y fructífera actividad generadora de sentido. Analizar la música para piano de compositores argentinos, creada entre los sesenta y los ochenta desde esta perspectiva, nos permitirá revisar el concepto de progreso musical y con él, la idea de vanguardia dentro de un contexto específico. Asimismo, esto nos requerirá una comprobación de la significación que adquieren las diferentes líneas de composición dentro de este momento histórico-social.

Dentro de la amplia propuesta de Zygmunt Bauman, tomaremos como referencia para abordar el análisis de este material, el concepto de *ambivalencia* y sus posibles aplicaciones al hecho musical. La *ambivalencia cognitiva*, en la que se centra el pensador polaco, nos permite visualizar el hecho musical desde tres factores fundamentales, como son: a) la significación del texto: observar y reflexionar sobre lo que la obra intenta abarcar y lo que deliberadamente deja fuera; b) la categorización del producto: analizar, dentro de los estilos convencionalmente establecidos, las diferentes categorías con las que una creación musical puede tener filiación; y c) la ubicación cultural: el grado de relación con el entramado social.

Música de inmigrantes: mediaciones entre lo culto y lo popular

Graciela Musri

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

Este trabajo pertenece a una línea de investigación iniciada en 1994 acerca de músicos inmigrantes, enmarcada en el estudio de la historia de la música de Cuyo. Los proyectos consecutivos se han desarrollado en la Universidad Nacional de San Juan.

A partir del conocimiento de las estrategias de inserción socio-musical y de aportes de músicos de Europa mediterránea al campo cultural de San Juan desde el siglo XIX (Musri, 2004), comenzamos el análisis particularizado del papel de los inmigrantes en la recepción local de músicas extranjeras. Aquí estudiamos comparativamente dos casos representativos de una manera de hacer música que “negocia sentidos” entre géneros musicales.

La historia de vida de dos músicos italianos radicados en Argentina en la década de 1920, permite conocer sus prácticas musicales, caracterizar los espacios socio-musicales que transitaron, detectar sus valoraciones respecto de los géneros populares y académicos, identificando las articulaciones y tensiones que su accionar produjo entre ellos.

Vicente Costanza (Sicilia, 1923–San Juan, 2005), violinista radicado en San Juan desde niño, se constituye en un sujeto histórico que transitó permanentemente entre los campos de música culta y popular, participando en forma activa en la interpretación de repertorio barroco y clásico-romántico europeo en las Orquestas Sinfónica de Mendoza y San Juan, así como de tango, jazz, bolero, el llamado folklore nacional y música de películas en elencos radiales, orquestas típicas y características.

Pedro Cisella (Breme, 1896–San Juan, 1978), aprendió música en su pueblo natal donde integró una orquesta popular. Llegó a Argentina con 16 años pero, repatriado como reservista del ejército, solo en 1921 regresó a San Juan. Se incorporó como tenor en la *Compañía Lírica Italiana* con la que realizó giras artísticas por el país en la década del 30'. Desde 1936 actuó como músico estable de Radio Colón en San Juan y participó de varios otros conjuntos locales.

En ambos casos interesa cómo sus prácticas musicales mediaron entre lo culto y lo popular y cómo sus arreglos planteados desde la formación del músico académico re-significaron la interpretación de géneros populares.

Estos procesos operados por la interacción de músicos inmigrantes pueden analizarse bajo la categoría prismática de “mediación cultural”

(Martín-Barbero, 1998) y particularmente de “mediación múltiple” (Orozco, 1999), que provienen de las ciencias de la comunicación. Mediación es interacción negociadora y creativa que se produce con la participación de sujetos en movimientos sociales, se relaciona con la producción diaria de cultura y con las prácticas comunicativas específicas de la audiencia. Tomamos este concepto como la instancia cultural donde los receptores producen y se apropian del significado y dan sentido al proceso comunicativo. Situándonos en la dimensión comunicacional de la música (Feld, 1984) aplicamos esta categoría a la interacción compleja y recreadora generada por los músicos estudiados en relación con los géneros conocidos a través de la radiodifusión, el disco y el cine.

El concepto de mediación contiene las ideas de “negociación” (conflictiva) entre los significados del discurso emitido y los receptores activos, de “lecturas” contradictorias y de “polisemia”. A ello agregamos el diferente lugar de enunciación de los arreglos musicales y la construcción de su audiencia. En esta dirección pensamos a estos músicos inmigrantes y a sus públicos como “comunidades interpretativas”, parafraseando a Orozco, (1999: 81), esto es “un grupo de sujetos sociales unidos por un conjunto particular de prácticas comunicativas de las cuales surgen experiencias musicales específicas a lo largo de una combinación -también específica- de mediaciones”.

La música de inmigrantes aparece entonces como proceso comunicativo entre culturas, mediando sus prácticas de apropiación y de recreación, dirigidas a una “comunidad interpretativa” construida por ellos mismos.

Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso

María Laura Novoa

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Categoría CE

El presente trabajo constituye un avance de un proyecto de investigación en curso, sustentado en la hipótesis que atribuye al CLAEM una importancia decisiva en el campo musical latinoamericano en lo que concierne a la renovación técnica y estética en la composición inscripta en la línea de la vanguardia internacional de posguerra. Se intenta poner en evidencia en qué medida la actividad desarrollada por el Centro constituyó una experiencia transformadora y decisiva para esa renovación.

Se señalan los factores que convergieron para hacer posible el surgimiento y la actividad del Centro. Por un lado, el impulso transnacional de modernización expresado a nivel local en el desarrollismo y, por otro lado, a nivel continental, la estrategia estadounidense de la Alianza para el Progreso como elemento clave para la materialización de la creación y puesta en funcionamiento del CLAEM. El impulso modernizador de comienzos de la década del sesenta llevó a algunos compositores dentro del campo a adoptar como un imperativo la renovación técnica y estética que permitiría dejar atrás décadas de “atraso” en la materia. Con ella esperaban ver favorecidas sus aspiraciones a legitimar su producción en el ámbito internacional.

A partir de distintas fuentes (programas de conciertos, conferencias, correspondencia, crítica, notas periodísticas y reportajes periodísticos) se busca avalar la hipótesis anteriormente expuesta. La experiencia del CLAEM merece atención y análisis pues su estudio significaría un aporte significativo para la comprensión del desarrollo de la música contemporánea en la región a partir de la década del sesenta. Allí se formaron una gran cantidad de músicos de varios países de América Latina –Brasil, México, Guatemala, Perú, Chile, Uruguay, Ecuador, Colombia, Bolivia– que luego iniciaron y desarrollaron importantes actividades en su país de origen y en el exterior. En efecto, si se dio una modernización del área musical en los países de la región, o si muchos de esos músicos se constituyeron en referentes indiscutibles para sus países y para el mundo, ello fue en gran medida resultado o consecuencia de su paso por el programa de postgrado ofrecido por el CLAEM.

La producción bibliográfica relacionada con el Centro es escasa. Pueden encontrarse trabajos muy breves que sólo apuntan a describir un aspecto muy puntual en relación con algún becario de dicha institución. Esta no ha sido objeto de una investigación cabal y exhaustiva más allá de referencias oblicuas o tangenciales en el contexto de investigaciones, ensayos o monografías.

El trabajo pionero de John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, es la única obra de referencia. No obstante, su enfoque global, general y descriptivo del Instituto Di Tella como totalidad no permitió al autor abordar en detalle la actividad de cada uno de sus Centros de Arte. Al mismo tiempo, puede citarse una serie de reportajes diversos a los artistas que estuvieron involucrados en cada uno los centros de arte del Di Tella, emitidos en *Canal a* bajo la denominación *Desde el Di Tella*.

TERCERA SESION

Comportamiento acústico-musical del Salón Auditorio “Dr. Raúl Scalabrini Ortiz” del Pasaje Dardo Rocha de la Municipalidad de La Plata

Valeria Cejas, María Andrea Farina y Federico Jaureguiberry

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Categoría CE

El Salón Auditorio “Dr. Raúl Scalabrini Ortiz” es parte del Pasaje Dardo Rocha, uno de los edificios públicos pertenecientes al plan fundacional de la ciudad de La Plata. Actualmente se destina a la representación de distintas clases de espectáculos musicales, teatrales, eventos y conferencias.

Las autoridades municipales le encargaron a la cátedra de Acústica Musical de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP un estudio con el fin de corregir los evidentes problemas de origen acústico del salón. Dicho estudio fue realizado entre junio de 2004 y julio de 2005. A partir de estos trabajos se pudo concluir que la problemática dependía directamente de las características particulares de cada formación musical y que el abanico de posibles soluciones debería ser lo suficientemente flexible como para contener apropiadamente a cada una de ellas.

El Salón Auditorio “Dr. Raúl Scalabrini Ortiz” no fue concebido originalmente para ser empleado tal como se lo hace en la actualidad. Entre agosto de 1887 y septiembre de 1906, el actual Pasaje Dardo Rocha fue la sede de la estación ferroviaria “19 de Noviembre”. En 1928 se lo remodeló, cerrándose la embocadura sobre la calle 6. Luego sirvió de sede a distintas ramas de la Administración Pública.

Actualmente, la ciencia acústica aplicada al diseño de espacios destinados a la música y la palabra cuenta con un desarrollo teórico que incluye la descripción de aspectos temporales, espectrales y espaciales de la señal en cada uno de los posibles puntos de recepción. A partir de los modelos teóricos escogidos, se puede implementar una batería de técnicas que posibiliten corregir los defectos acústicos presentes. Estos defectos se pueden detectar a partir del tratamiento estadístico aplicado a un conjunto de encuestas de opinión.

El programa de actividades incluyó la recopilación de la documentación existente, el relevamiento en obra y confección de planos, la realización de encuestas a músicos, público y operadores de audio y la medición de

niveles de ruido y de campo acústico. El análisis físico del campo acústico abarcó el estudio del tiempo de reverberación a distintas frecuencias, el patrón de reflexiones y los niveles de ruido. Por su parte, para el análisis perceptual se examinaron la inteligibilidad, la reverberación percibida, los niveles de ruido, la sonoridad aparente y las características tímbricas del sonido. A partir de este conjunto de datos de entrada se eligieron y desarrollaron los criterios de análisis empleados.

Durante el estudio acústico se detectaron las siguientes características:

- Las propiedades acústicas de la sala permanecen prácticamente invariantes aunque las formaciones musicales varían ampliamente entre representaciones.
- Existen dificultades evidentes para la práctica musical originadas en la respuesta acústica de la sala.
- Distintas modalidades de representación implican la necesidad de diferentes condiciones acústicas, a veces opuestas entre sí.
- Se manifiesta una notable polarización entre el comportamiento acústico de las formaciones que utilizan refuerzo electroacústico y las que no lo hacen.
- El espacio acústico del escenario no se corresponde con el de la sala. Los músicos perciben de modo diferente con relación al público en un mismo contexto musical.
- La disposición espacial de los músicos en escenario no siempre responde a motivos acústicos o musicales.
- Los niveles globales de ruido son incompatibles con las funciones de la sala. Se detectó ruido por inmisión tanto desde el exterior como desde el interior del edificio.

En este trabajo se describen los parámetros acústicos que permiten dar cuenta de estas características y se proponen diferentes acciones que permitirán corregirlas a futuro.

El sonido como herramienta para la intervención de espacios públicos urbanos. La experiencia del grupo *Buenos Aires Sonora*

Martín Liut y Gustavo Basso

Facultad de Bellas Artes- Universidad Nacional de La Plata
Departamento de Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Quilmes

Desde fines de 1999 el campo de las intervenciones artísticas en espacios públicos de la ciudad de Buenos Aires se vio ampliado por aquellas que hacen de lo sonoro su principal herramienta y eje. Paisajes, instalaciones, *performances* y esculturas sonoras, representan una tradición de casi medio siglo en países de Europa, Norteamérica y Australia, y que ahora comienza a tener un incipiente desarrollo local.

El presente trabajo se centra en la experiencia del grupo *Buenos Aires Sonora* (BAS), integrado por músicos formados en las Universidades de Quilmes y La Plata, que ya realizó tres grandes intervenciones en la Plaza de Mayo, en siete grúas de Puerto Madero y en el Puente de la Mujer, diseñado por Santiago Calatrava, también en dicho barrio porteño.

Formados en la tradición musical académica y vanguardista, la realización de estas obras implicó modificar sustancialmente el modo de producir arte. “Sacar los parlantes a la calle”, como postula la declaración de principios del grupo, implica mucho más que llevar tecnología del ascetismo del estudio o laboratorio de investigación para competir y compartir el espacio público (y su entorno sonoro). Es la decisión de reubicar una formación musical en un contexto inevitablemente complejo y multisensorial y cargado de múltiples y contradictorios sentidos, incluyendo los políticos.

En ese contexto, los trabajos presentados trascienden largamente los límites del concepto de música tradicional (Francisco Kröpfl las llama “Nuevas poéticas sonoras”) y por ello involucran el desarrollo de estrategias de creación más asociadas a obras multimedia o intermedia. En las intervenciones se volcaron conocimientos musicales, de acústica y psicoacústica, electroacústica y desarrollo de software. También involucró la participación de guionistas, historiadores, escenógrafos e iluminadores.

Transformar un espacio público de la ciudad en una zona para el arte determina desde la génesis misma de cada trabajo una disolución de los límites y fronteras entre los diferentes campos artísticos involucrados, y entre éstos y lo político. La naturaleza del espacio acústico a intervenir, de la que participan el nivel de ruido ambiente y sus respuestas temporales y espaciales, se integra desde el comienzo de la concepción de cada obra.

Como zonas naturales de encuentros y desencuentros sociales de todo tipo, la hibridación requiere de equipos multidisciplinarios para su realización. Y posteriormente, de enfoques analíticos que necesariamente excederá el marco musicológico tradicional. Para la descripción de las tres *performances* antes mencionadas, abordaremos principalmente los problemas estéticos y técnico-acústicos que cada uno de los espacios intervenidos nos plantearon y las soluciones propuestas para cada una de ellas.

“Un Puente Musical”. Análisis de la cadena electroacústica utilizada por el grupo *Buenos Aires Sonora* en la performance “*El Puente Suena*”

Manuel Estrada, Marcelo Martínez y Natanael Oláiz
Departamento de Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Quilmes
Categoría CE

El 11 y 12 de diciembre de 2004, el grupo *Buenos Aires Sonora* realizó una inédita intervención en el Puente de la Mujer, ubicado en el dique 3 de Puerto Madero, ciudad de Buenos Aires.

En la *performance* “El puente suena”, de 40 minutos de duración, un sistema de parlantes de treinta mil watts de potencia emitió en forma alternada materiales sonoros previamente grabados (vinculados al paisaje sonoro del barrio) con otros que fueron producidos en vivo, gracias a la transformación del puente, diseñado por el arquitecto español Santiago Calatrava, en un gigantesco instrumento electroacústico.

No se trató de una acción metafórica: por sus características, el puente produce una variada gama de señales acústicas que permitieron transformarlo en un instrumento musical.

La *performance* se basó en la acción sobre diversas partes del puente aparentemente sin sonido, como la estructura metálica blanca (ubicada en el eje de giro) y los 19 tensores de acero que soportan parte de la estructura de este puente peatonal colgante. Pese a que los tensores tienen modos de vibración a frecuencias subsónicas, a través de micrófonos de bajo eléctrico fue posible capturar sonidos percusivos generados mediante diferentes modos de excitación con baquetas y con las manos. En cuanto a la superficie metálica, se comprobó que gran parte de ella oculta una estructura hueca con diversos modos resonantes. Utilizando el mismo tipo de micrófonos que en los tensores, fue posible capturar estas señales para usarlas como materia sonora electroacústica. Los diversos modos de excitación (percusión y frotado) permitieron contar con una gama de sonoridades suficientemente amplia como para crear estructuras musicales, las que, a su vez podían ser objeto de procesamiento electroacústico en tiempo real con el programa Max MSP.

El presente trabajo consiste en un análisis de los diferentes eslabones de la cadena electroacústica involucrada en la transformación del puente en un instrumento musical.

La primera etapa del trabajo consistió en el estudio “organológico” del puente, en búsqueda de una confirmación teórica de los presupuestos en cuanto a las cualidades acústicas de los diferentes sonidos y, posteriormente, una descripción fenomenológica de los sonidos obtenidos. A través del análisis espectral de las muestras de sonido obtenidas durante la reproducción de la obra, se pudo comprobar parte de las suposiciones y descubrir otros fenómenos acústicos.

Luego se explica la elección del tipo de captura microfónica empleada, su conexión con la consola de mezclas y su ruteo hacia y desde las computadoras (donde las señales fueron procesadas).

Posteriormente, se describen los procesamientos de sonidos en tiempo real utilizados. Estos fueron realizados en el entorno de programación Max MSP, mediante *patches* diseñados especialmente para la obra. Los procesos involucrados consistieron principalmente, en: manipulaciones temporales (estiramientos, filtros), transformaciones espectrales (convolución, transposición espectral) y reproducción de materiales pregrabados.

Por último se analiza el rendimiento de cada una de las etapas de este sistema durante la *performance*, los problemas y soluciones, y su posible optimización para una nueva presentación.

CUARTA SESION

Principio de correlación en la determinación acústica de los módulos de afinación de las flautas arqueológicas *huari*

Mónica Gudemos

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

Los complejos culturales *huari* [500-1000 d. C.] asentados en la Costa Central de Perú (específicamente en Pachacámac, Chancay, Ancón y Ocucaje) desarrollaron un sistema de determinación acústica integrado por diferentes módulos de afinación, de los cuales pude aislar cinco a través de métodos estadísticos aplicados en el análisis de 82 flautas óseas arqueológicas pertenecientes a las colecciones del *Ethnologisches Museum* de Berlín, del Museo Arqueológico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y del Museo Inca de Cuzco.

Dicho sistema contemplaba también una metódica selección y laboreo de la materia prima, la impermeabilización de tubos acústicos con sustancias resinosas, instancias de prueba de afinación e incluso el cambio de afinación de un determinado ejemplar y la inserción en el interior de los cuerpos tubulares de columnas transversales de resina para la obtención de variables tímbricas. Los primeros resultados de esta investigación, publicados en el *Baessler Archiv* (Berlín) en 1998 y 2000, respectivamente, acusaban ya órdenes de correspondencia entre los modos de afinación individualizados, pero aún era necesario diseñar nuevas estrategias analíticas que me permitieran verificar el principio determinante de los mismos. En esta etapa de investigación, sumando los análisis de los ejemplares de las colecciones del *Museum für Völkerkunde* de Munich, he constatado que dichos modos habrían sido diseñados a partir de un único principio de correlación de longitudes proporcionales. Dicha constatación es el tema propuesto en esta ponencia.

Los órganos históricos de la Catedral de México. Contexto histórico y análisis de su composición fónica

Gustavo Delgado Parra

Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente trabajo es una descripción sumaria de los órganos históricos de la catedral de México. Inicio con una síntesis histórica de los

instrumentos, posteriormente hago un análisis de su composición fónica, y concluyo con una breve reseña de su estado actual. Sin lugar a dudas, estos instrumentos son los más importantes en su tipo en el continente americano. Como es bien sabido, estos fueron restaurados hace treinta años por la compañía *Flentrop Orgelbouw* de Zaandam, Holanda. Actualmente, a tres décadas, se proyecta una nueva restauración. Hacemos votos para que este proyecto se consolide en beneficio de la recuperación patrimonial de tan importantes instrumentos.

La Catedral de México alberga en su interior dos magníficos órganos:

- El órgano de la Epístola, que fue construido en España en 1693 por Jorge de Sesma, para la catedral de México. La comisión para la construcción del órgano la recibió el año de 1688, sin embargo no le tocaría ver su obra concluida ya que muere en Madrid en 1690. Las fachadas del órgano y la sillería del coro fueron construidas y diseñadas por el arquitecto y maestro de carpintería Juan de Rojas. El instrumento fue puesto en servicio el 15 de abril de 1695, después de 2 años de trabajos in situ.

- El órgano del Evangelio, que fue construido por completo en la Nueva España (México) por José Nasarre en 1735. Nassarre hizo una serie de modificaciones al órgano de la Epístola (Sesma), entre otras, la adición de una cadereta de espaldas, habiendo logrado una simetría entre ambos instrumentos. La reconstrucción y ampliación del órgano de la Epístola a manos de Nassarre, fue completada un año después de haber concluido el órgano del Evangelio, en 1736.

SESION ESPECIAL

Diseño acústico de edificios destinados a la enseñanza de la música

Gustavo Basso

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

El diseño de los edificios destinados a la enseñanza de la música ha cambiado significativamente durante los últimos veinte años. Uno de los aspectos que más ha contribuido con este cambio es la evolución de la teoría acústica de salas, que permite la implementación de diferentes técnicas de control del ruido por emisión e inmisión y la configuración adecuada del campo acústico interior de cada espacio.

Un espacio acústicamente apto para el estudio de un instrumento musical debe cumplir con varias condiciones simultáneas.

- Por un lado, el nivel del ruido de fondo debe estar por debajo del que produce estocásticamente el instrumento en cuestión. La mayoría

de los músicos y estudiantes concuerdan en que se debe alcanzar como mínimo el valor dado por el criterio de ruido NC-30. Sin embargo, algunos instrumentos necesitan espacios aún más silenciosos.

- El campo acústico interior debe permitirle al instrumentista un control auditivo preciso de la emisión de su instrumento. A este fin es necesario dotar a la sala de un tiempo de reverberación de valor y comportamiento espectral adecuado a cada uno de ellos.
- Es de gran importancia asegurar la ausencia de defectos que alteren la respuesta en frecuencia propia de las fuentes. Los más comunes son la disposición inadecuada de los modos de vibración normales a baja frecuencia, la existencia de coloratura espectral y la aparición de ecos repetitivos.

Para conseguir estos objetivos en cada una de las aulas y en los espacios acústicamente delicados -auditorios, salas multimedia, estudios de grabación, laboratorios de sonido, etc.- se implementan diferentes estrategias que, a modo de ejemplo, se pueden describir como la distribución espacial por actividad, la modulación de las superficies interiores, la construcción de tabiques de aislamiento y la distribución específica de la absorción acústica.

Cada edificio, de acuerdo a su tipología arquitectónica y a su condición inicial -ya sea el diseño desde el terreno libre hasta la restauración histórica-, el entorno acústico en el que se emplaza y las características propias de su *curricula*, plantel docente y alumnado, presenta desafíos y por lo tanto, respuestas diferentes.

En nuestro país se encuentran ejemplos recientes de diseño acústico en el *Conservatorio de Música Juan José Castro* (Martínez, Pcia. de Buenos Aires), el *Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), la *Escuela de Música Popular de Avellaneda* (Pcia. de Buenos Aires) y el *Conservatorio de Música Gilardo Gilardi* en el Palacio Servente (La Plata).

En los casos en los que resulta posible, se implementan salas de control multimedia desde las que se comandan las actividades relevantes de audio, video e información del instituto. Esta centralización evita la duplicación innecesaria de tecnología, permitiendo compartir el máximo estándar de calidad a todas las aulas que lo requieran. Por ejemplo, desde la sala de control multimedia se pueden registrar todas las actividades (conciertos, recitales, clases, ensayos, conferencias, etc.) que tengan lugar en los espacios antes mencionados y pueden, a su vez, ser emitidas o transmitidas hacia el exterior por radio, televisión o Internet.

Como principio general, se considera que el criterio de diseño debe ser lo suficientemente flexible como para que el edificio pueda adaptarse a las

diferentes opciones tecnológicas actuales y a las que se desarrollen en el futuro cercano.

QUINTA SESION

Etnomusicología-etnocoreología. Cuerpo y música, tiempo y espacio en una misma génesis

María del Carmen Cugno

Conservatorio de Música 'Juan José Castro'
Dirección de Enseñanza Artística (Vicente López, Buenos Aires)

Con la intención de contribuir y reflexionar acerca de cruzamientos interdisciplinarios y otras perspectivas que puedan ampliar el campo de la musicología en general, este trabajo intenta transmitir la importancia, observación y estudio de experiencias de movimiento danzadas que nos permiten trazar un camino evolutivo en el que cuerpo y música se encuentran en una misma génesis.

Ante el problema o cuestión de comprender y estudiar por qué determinados géneros musicales danzados generan situaciones o contextos de socialización diferentes, se intenta una primera aproximación al tema, considerando los siguientes aspectos:

- Investigaciones etnográficas
- Estudio de movimientos y “ritmo símbolo” de los animales.
- La experiencia danzada de la autora a través de ritmos y músicas de pueblos originarios, tradicional y de vanguardia.

La metodología se encuentra en la línea de la denominada “Investigación acción”, partiendo de la propia experiencia danzada, y también de la observación sistemática de grupos de alumnos que trabajan con el enfoque metodológico de “Relajación Dinámica” (Cugno, 1997). De esta manera se intenta reconstruir un camino evolutivo que la autora denomina *Historia de la música a través del cuerpo*.

Se tienen en cuenta características del sonido y del cuerpo. El sonido en sí mismo es una vibración de carácter “incorpóreo” y necesita un medio para materializarse. El cuerpo, observado en sus movimientos desde las diferentes culturas, etnias y ámbito social, es un medio propicio. Para ello se estudian las intrínsecas relaciones entre cuerpo y música. Puede decirse que el cuerpo, desde su constitución integrada es físico-emocionalmente esencia, encontrando correspondencia con los elementos básicos de la música: ritmo-melodía-armonía timbre. A través del registro del impacto rítmico-sonoro en el cuerpo, estas correspondencias llegan a experimentarse en el movimiento corporal.

Así, desde la propia vivencia unida al estudio de movimientos danzados en diferentes etnias, se deduce y se determinan áreas corporales en que los elementos constitutivos de la música resuenan impactando zonas diferenciadas del cuerpo, por ejemplo, la zona de la cintura pelviana, o la

zona de la cintura escapular. De esta manera ritmos y frases melódicas y sus diferencias tímbricas al expresarse corporalmente dan lugar a una determinada organización y movimientos del eje corporal central. Para su clasificación se utiliza como base un estudio antropológico de Lévi-Strauss, relacionado a formas de organización tribales en pueblos originarios. Lévi-Strauss las clasifica en simétricas y asimétricas denominándolas respectivamente: Dualismo y Triadismo.

Esta forma estructural básica sirve a este estudio para definir movimientos básicos del eje corporal central asociando: eje corporal alineado con Dualismo simétrico (línea recta) y eje corporal en torsión: Triadismo asimétrico (línea curva).

Estas características son llevadas al ámbito musical, encontrando correspondencia con la base rítmica del compás: Binario y Ternario. Para ilustrar, establecemos comparaciones entre la danza del Tango: 2 x 4 y la danza tradicional argentina de la Chacarera: 6 x 8. Analizados los diferentes contextos, partiendo de una pareja, intentamos abarcar la totalidad o contexto situacional, generado en la relación grupal, incluido el propio observador.

Teniendo en cuenta movimientos simétricos asociados a línea recta con manifestaciones musicales de compás binario y movimientos asimétricos asociados a línea curva con compás ternario, se observan las distintas formas de relación grupales que dan lugar a diferentes contextos de socialización.

Se concluye que, a través de la experimentación, observación y estudio de lo aquí planteado, cuerpo y música en el espacio tiempo que se desenvuelven, se encuentran en una misma génesis y se expresan en la danza desde parámetros de movimiento diferentes, según la índole de la cual provienen, generando en su expresión y desarrollo “contextos situacionales” distintos, que se traducen en diferentes modos de socialización grupal. Bailarines y audiencia generan entre ellos mayor integración grupal. En el tango, la misma referencia grupal se integra en relaciones separadas unas de otros. Estas observaciones llevarán en lo sucesivo a profundizar significativos aspectos psico-socioculturales propios de la región, zona, situación e idiosincrasia de la cual provienen.

Humahuaca trío: el uso de la parodia en la música popular

Juliana Guerrero
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Categoría CE

Se describen y analizan distintos aspectos de la propuesta de un nuevo grupo musical denominado *Humahuaca trío*. Su primera formación data de octubre de 2000 y, a pesar de que en ese entonces eran un quinteto, su nombre hacía sólo referencia a los tres músicos fundadores: *Trío Andino La Quebrada*. En la actualidad, *Humahuaca Trío* está compuesto por Apu Condori, Juan Cruz Torres y Gustavo Basanta. Sus integrantes componen, en la mayoría de los casos, los temas que ejecutan, fusionando géneros de la llamada música folklórica con el rock.

El grupo tiene como fuente de inspiración la cultura jujeña para desarrollar las temáticas de su repertorio, aunque su estrategia consiste en evitar sumarse a la lógica de recuperación de las reconocidas y versionadas composiciones del noroeste argentino, efectuando una mirada crítica sobre la situación actual del jujeño. Para ello recurre a la parodia. Esto se pone en evidencia tanto en la ironía de sus letras como en el uso de citas musicales. Estas últimas provienen de un amplio repertorio de distintos géneros musicales, tales como el tango, el rock y el folklore. En cuanto a sus letras, se observa la utilización de términos propios de la población jujeña. Para familiarizar al oyente con la cultura del noroeste se incluye en el *booklet* que acompaña a su único Cd un glosario de términos regionales. Un aspecto a destacar dentro de su propuesta es la utilización no convencional de instrumentos, como es el caso del empleo de un *wah-wah* conectado al charango.

Se sostiene como hipótesis de la ponencia que *Humahuaca trío* hace uso de la parodia para hacer converger el rock y el folklore en su producción musical. Además, la parodia es un recurso que le permite al grupo poner en clave humorística una serie de estereotipos de la cultura quebradeña y, fundamentalmente, ejercer una significativa crítica a las condiciones de vida generadas por los procesos de globalización en las zonas de la Quebrada y de la Puna. Como varios autores han señalado, la parodia tanto en el campo de la literatura como en el de la música remite, en su formulación esencial, a una forma de crítica a partir del humor. En el caso estudiado, se adoptan *clichés* para burlarse de los cambios producidos en las costumbres que caracterizaban a los habitantes del lugar y en las que convergen actualmente un legado ancestral y elementos de la sociedad de consumo.

Para este trabajo se considera el único registro discográfico realizado por el grupo denominado *Humahuaca trío*, editado en octubre de 2005. Asimismo, también se tiene en cuenta la presentación en vivo que llevaron a cabo en la ciudad de Humahuaca durante febrero de 2006. El método de trabajo consiste en el estudio de los textos de las canciones y el análisis de las características musicales que puedan dar cuenta de las estrategias discursivas empleadas para fusionar los diferentes géneros o rasgos de ellos. Además, se incluye el análisis de su propuesta escénica con el fin de dilucidar de qué manera la parodia también aparece en la *performance*.

La ponencia pretende hacer un aporte a dos temáticas que casi no han merecido la atención por parte del medio académico: la música de fusión y el uso de la ironía en clave musical con el objetivo de reinstalar el debate en torno al concepto de tradición.

Procesos creativos en la obra de Raúl García Zárate

Camilo Pajuelo Valdez

Departamento de Musicología
Universidad de Helsinki (Finlandia)

Esta ponencia desarrolla una aproximación a la estética de la obra musical de Raúl García Zárate, sin duda el guitarrista peruano de mayor trascendencia de nuestro tiempo. Por consiguiente, se analizan los principales procesos creativos de su obra guitarrística: la adaptación y la interpretación musical. Por un lado, la adaptación musical constituye un importante testimonio de creación artística en la dinámica de la tradición oral andina. Por otro lado, la interpretación musical puede considerarse, fundamentalmente, como un singular proceso de recreación musical en el contexto sociocultural andino.

Las aproximaciones científicas sobre el tema de esta ponencia son escasas. Entre las publicaciones existentes, desde una perspectiva más general, podemos mencionar los artículos de los antropólogos José María Arguedas (1966) y Rodrigo Montoya (1983), que tratan algunos aspectos de la obra de Raúl García y de la práctica de la guitarra en los Andes. Entre los estudios desarrollados por músicos investigadores, Bruno Montanaro (1983) cita al guitarrista peruano 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, citándolo entre sus informantes. Por su parte, Octavio Santa Cruz (2004) hace una somera referencia sobre él en su libro *La guitarra en el Perú*. Los guitarristas Bernd Stahl (1986), Javier Echeopar (1988), Melvin Taboada (1995), Javier Molina (2000) y Rolando Carrasco (2005) publicaron transcripciones musicales y antologías de las adaptaciones de Raúl García. Asimismo, en 1996, se publicó el primer volumen de la serie de cuadernos didácticos de guitarra andina con transcripciones del autor de esta ponencia. Finalmente, en el Departamento de Musicología de la Universidad de Helsinki, el mismo autor 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 se trata en el capítulo quinto de la citada tesis.

La presente ponencia ausculta la poética musical subyacente en las adaptaciones musicales de Raúl García, intentando reconstruir las distintas etapas de esta dimensión creativa. De este modo, se advierte un tipo de estructura abierta que se manifiesta en un constante proceso de pulimento, tanto de los aspectos formales como del contenido de la obra musical. Asimismo, respecto a la interpretación musical, en tanto segunda dimensión creativa en su repertorio, se pone en relieve un singular sentido de improvisación, el cual presupone un dominio estilístico de la diversidad de géneros musicales que aborda el guitarrista.

En un contexto mayor que abraza el análisis de los procesos creativos, la aplicación de elementos de la antropología musical y el concepto de bimusicalidad de Mantle Hood juegan un rol clave en el asedio al *corpus* que motiva nuestro estudio. El marco teórico de esta ponencia se desarrolla a partir de una interpretación de las categorías prototipo (*type*) e instancia (*token*) de Charles Peirce, aplicadas al estudio de los procesos creativos mencionados en la obra de Raúl García. Asimismo, para el análisis musical, propiamente, nos servimos de variadas herramientas de análisis musicológico, tales como análisis musical tradicional, elementos de análisis paradigmático y empleo de sonogramas. Desde esta perspectiva, se plantea una propuesta analítica que conjuga ambos procesos creativos –la adaptación y la interpretación musical–, y que podría emplearse en un ulterior análisis de la obra completa de Raúl García Zárate.

¿Cómo suena la música afroporteña hoy?

Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’
Secretaría de Cultura-Presidencia de la Nación Argentina

En este trabajo deseo centrar la atención en el plano sonoro de esta música, en el caso concreto de la practicada en la ciudad de Buenos Aires. Por el consenso que hay en el sentido común de que esta música ya no existe -y, en realidad, que ni siquiera existen sus cultores-, advertía que mis argumentos poco pueden convencer si no los acompaño con ejemplos musicales contantes y sonantes. Al centrarme en Buenos Aires, aspiro a nivelar la paradoja de que aunque es una de las ciudades con más antigua población negra en la que sí están en el imaginario popular cuando se habla del siglo XIX hacia atrás, poco y nada se sabe de qué música hacen los afroporteños contemporáneos. Por lo expuesto, dos

objetivos intentaré cubrir. Por un lado, dar cuenta de cómo está compuesto y cómo suena el repertorio afroporteño vigente y, hasta donde sea posible, el pasado. Por el otro, analizarlo desde una perspectiva procesal a fin de que, como una suerte de estratigrafía, ilumine la cuestión identitaria negra y las relaciones existentes entre la comunidad afroporteña y la sociedad mayor en que se halla inserta. Expresado en otros términos, pienso que es posible descubrir un cierto isomorfismo entre los diferentes repertorios y estilos musicales afroporteños y las relaciones que estos han ido manteniendo con sus conciudadanos blancos.

El *corpus* a analizar está conformado por cerca de un centenar de expresiones sonoras (contando las variantes) registradas por mí entre 2002 y 2006 y por terceros en 1959 y 2001. Aunque sin duda relevante, he decidido dejar para otro trabajo el análisis coreográfico de las prácticas danzarias de este grupo, por demandar un enfoque que excede al recorte delimitado.

Hablar de genealogía implica adoptar un punto de vista procesal basado en el concepto dinámico de cultura. Tal interés proviene de comprobar que la población afroargentina está viva y mantiene pautas culturales propias como, justamente, la musical. Una clasificación, entre tantas, del material sonoro recopilado puede elaborarse tomando como eje diacrítico las atribuciones nativas respecto al abolengo de cada obra. Dicha catalogación puede, a su vez, someterse a un examen *etic* para advertir si dichas atribuciones se evidencian desde su plano sonoro. De este modo, he ordenado diacrónicamente el material recopilado en cuatro repertorios que, tentativamente, denomino: 1) *Ancestral africano*; 2) *Tradicional afroporteño*; 3) *Tradicionalizaciones modernas*; y 4) *Contemporáneo afroporteño*.

¿Habrán llegado demasiado tarde los negros con sus repertorios para volver a poner en el tapete la cuestión de que la sociedad argentina, según Frigerio (2002), considera irrelevante su presencia en nuestra cultura contemporánea? ¿Podrán los negros reificar su etnicidad en la movediza arena de la política local haciéndose escuchar a través de su música? ¿Podrá el *establishment* hacer lugar a uno de los grupos étnicos más antiguos que fraguaron nuestra identidad y dejar de considerarlos como excepciones a la regla blanca de nuestra población o, cuando no, directamente extranjeros? Estos y otros interrogantes, pienso, sólo podrán responderse a futuro ya que, como en todo fenómeno vivo, los afroporteños continuarán interactuando en la ciudad, tejiendo y destejiendo historias, imaginando, haciéndose entender e intentando comprender ellos mismos qué ha pasado, por qué ha pasado pero, fundamentalmente, qué desean que pase, permitiéndose, y permitiéndoles, ser artífices de su propia historia.

SEXTA SESION

Etnomusicología y teorías de la complejidad: situación y perspectivas

Carlos Reynoso

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

En esta presentación se analizan diversos métodos y técnicas vinculados a las teorías de la complejidad y el caos y su impacto en la musicología en general (y la antropología de la música en particular). La premisa fundamental establece una concordancia entre “clases de universalidad” que atraviesan las formulaciones del trabajo científico, independientemente de la materialidad de los objetos disciplinarios. En particular se examinan recursos conceptuales y herramientas de trabajo relacionados con la geometría fractal, los sistemas complejos adaptativos, los algoritmos genéticos y la dinámica no lineal. Los mismos involucran principios de independencia de escala, distribución $1/f$, dimensión fractal, auto-organización que permiten comprender la problemática de la música en la cultura desde una óptica inusual.

Cantos de Doctrina en Yavi: estructuras en movimiento vs. anclajes de identidad

Graciela Beatriz Restelli

Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’
Secretaría de Cultura-Presidencia de la Nación Argentina

Los *cantos de Doctrina* en el departamento de Yavi, únicas expresiones sonoras en el contexto de la Cuaresma y el Viernes Santo, fueron mi principal tema de estudio durante los 90. En 1995 realicé el último trabajo de documentación e investigación en dicha zona, adhiriendo a los modelos analíticos sobre ritual de Víctor Turner y William Beeman, a la antropología de la experiencia de James Clifford, al concepto de *performance* de Bruce Kapferer.

En marzo de 2005, regresé a Yavi con el presupuesto de que un paréntesis de diez años -con acontecimientos claves como el desarrollo de las comunicaciones y la debacle económica de 2001-, sería suficiente motivo para encontrar cambios en varios aspectos, por los cuales el ritual yaveño y sus elementos constitutivos no permanecerían indemnes. Además, había quedado pendiente efectuar la documentación en las comunidades de

Sansana Sur y Corral Blanquito. En la primera, accedí a una entrevista a quien fuera Maestra de Doctrina entre 1995 y 2000. La segunda, ya no existe; la Doctrina se forma, desde 2000, en Cerro Colorado, donde pude registrar una reunión nocturna.

Desde un enfoque que contempla el cambio y el significado, y a su vez, el desplazamiento de significado de los símbolos del ritual y su incidencia en el resultado sonoro, abordé el análisis de los registros obtenidos *in situ*.

En primer término, expongo la estructura social de cada comunidad de acuerdo con sus categorías, y la relación de cada grupo etario con la Doctrina:

.- *Niños* (hasta los 12 años): van generalmente con sus padres, repiten y leen los cantos y oraciones, asisten pero sin obligación, como parte de la catequesis implementada desde la escuela.

.- *Ancianos* (de 60 años en adelante): asisten a la Doctrina por lo que considero una inercia sociocultural, repiten –algunos leen– el repertorio tal como lo aprendieron obligados desde niños.

.- *Veteranos* (entre 45 y 60 años): se aplica esta denominación especialmente a la mujer que ya no puede procrear, pero también a los hombres. Colaboran en la Doctrina de su comunidad apoyando a los nuevos Maestros.

.- *Jóvenes–Jóvenas* (entre los 13 y 18 años) –adolescentes en nuestra sociedad–: Es el grupo clave para asegurar la continuidad de cada comunidad, y virtualmente ya no existe, dado que se trasladan a La Quiaca para cursar sus estudios secundarios; se identifican con bienes culturales lo más distantes posible a los elaborados y consumidos en sus lugares de origen, a los que seguramente no retornarán. No obstante, hay jóvenes que acompañan o participan todavía de la Doctrina de su comunidad el mismo Viernes Santo.

.- *Mayores* (entre 20 y 45 años): es el grupo sostén del ritual, y para quienes el Viernes Santo en Yavi sigue significando su infancia, y mantiene el vínculo con familiares fallecidos.

En segundo término, explico cómo esta movilidad de la estructura sociocultural incide en la estructura del ritual y a su vez, en la estructura y *performance* de las expresiones sonoras. Es válido pues plantearse si para las doctrinas, lo sonoro, el conjunto de la Dolorosa-San Juan-María Magdalena-Cristo, y su competente binomio público-cámaras, permanecen como símbolos dominantes, detectados así en 1995. Asimismo ¿por qué, a pesar de los cambios, no varía el contenido de los cantos y oraciones?

Por todo lo que he descrito, en 2005 fue notorio percibir una *performance* general más desorganizada y un desajuste en la ejecución del repertorio, lo que evidenciaba estar despreocupados por la recepción. Para estos grupos, que sostenían el aspecto sonoro como un símbolo dominante, cuidándolo en su calidad y por el cual competían, hubo un

desplazamiento de sentido hacia la importancia de la función social del ritual, que pasó a ser, fundamentalmente para los mayores, el elemento vinculante con el pasado inmediato.

Géneros musicales, tecnología del casete y “don de sanación” en el Chaco argentino

Miguel A. García

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
CONICET

El surgimiento sostenido y creciente de solistas y grupos musicales toba, pilagá y wichí desde principios de la década del 60, dio origen a un movimiento musical que en los últimos años ha adquirido dimensiones regionales en el área central del Chaco argentino. El movimiento, desarrollado al amparo de las múltiples iglesias que se encuentran diseminadas por casi toda la zona -Evangélica Unida, Cuadrangular, Buenas Nuevas, Anglicana, Pentecostal-, promovió la gestación de un pan-género musical, dentro del cual es posible reconocer, desde el punto de vista estructural y estilístico, dos vertientes o sub-géneros. Uno que se apropia de y transforma las manifestaciones musicales llamadas folklóricas, denominado por los músicos y sus seguidores “folklore evangélico” y otro, de más reciente aparición, que recurre a algunas peculiaridades del lenguaje de la cumbia, llamado comúnmente “cumbia evangélica”.

En torno a las actividades musicales se han generado circuitos de actuación jalonados por los sitios donde están emplazadas las diferentes iglesias y, en derredor de los grupos más encumbrados, han surgido prácticas incipientes de *fandom* -acompañamiento de los *fans* a los músicos durante sus giras, compra, venta y canje de casetes, realización de grabaciones en vivo por parte de los *fans*, fabricación y venta de diferentes artículos con imágenes de los ídolos, etc. Además, se ha desplegado una efectiva estrategia de difusión de los grupos que consiste en la producción y distribución de casetes, los cuales son grabados en los centros más de poblados del área y multicopiados en la ciudad de Asunción, Paraguay. En la actualidad se advierte que los músicos jóvenes manifiestan un gran entusiasmo por grabar sus repertorios, dando lugar a una suerte de fetichización no sólo de la práctica sino también del casete en tanto objeto. Asimismo, se observa que, como consecuencia de haberse forjado una fuerte articulación entre las expresiones musicales y las creencias religiosas, varios grupos llevan a cabo las prácticas terapéuticas propias de los rituales religiosos, durante sus actuaciones.

El caso, brevemente descripto, se presenta propicio para discurrir sobre las modalidades de adaptación de géneros de la música popular al contexto religioso y étnico del Chaco, los usos y valoraciones de la tecnología del casete y la articulación entre música y religión.

Charly García y la Máquina de hacer música

Diego Madoery

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Carlos Alberto García Moreno nació el 23 de octubre de 1951. Su relación con la música se inició en la niñez. Durante ocho años estudió piano vinculado a la enseñanza de los conservatorios de la época. En el colegio secundario descubrió el rock y formó sus primeras bandas. A los 21 años grabó su primer disco con su primera banda exitosa: *Sui Generis*. Desde entonces, Charly García ha desarrollado una importante producción musical que incluye tres exitosos grupos (*Sui Generis*, *La Máquina de hacer pájaros* y *Serú Girán*), una carrera solista con diecinueve discos, dos de ellos de música para películas y uno para una obra de teatro. García es sin lugar a dudas uno de los referentes más importantes del rock en la Argentina.

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que se propone desarrollar un estudio musicológico que abarque la obra del compositor. Dado que la producción musical de Charly no se puede dar por concluida, los estudios de este proyecto, establecen un límite en el año 1996.

La investigación pretende analizar la obra de Charly mediante el uso de categorías diacrónicas y sincrónicas de modo de poder establecer etapas que den cuenta de su producción en el desarrollo temporal como así también algún tipo de clasificación que intente rescatar las constantes musicales del compositor a lo largo de su producción. De esta manera llegar a establecer un marco estilístico construido a partir de clases de temas que incorporen las variantes propias de la dinámica de su extensa producción musical.

La base documental sobre estudios de Charly se encuentra vinculada a distintos tipos de formatos periodísticos, tanto sea en artículos como en libros. El mejor analista de su obra es probablemente el mismo García. Sus conocimientos musicales le han permitido expresarse con cierta terminología específica posibilitando que en diversas notas periodísticas, Charly aporte interesantes señales sobre su obra desde el lugar del compositor.

El objetivo de este trabajo consiste en establecer una organización diacrónica de su obra a partir de ciertas categorías relacionadas con la hipótesis que oportunamente planteara en el trabajo “*Los procedimientos de producción musical en música popular*” (Madoery: 2000). En este artículo se diferenciaron dos tipos de procedimientos de producción musical: los operativos (medios, recursos e instrumentos utilizados para la composición y/o arreglo) y los estratégicos (procedimientos de construcción del lenguaje musical). En este sentido, la hipótesis esbozada fue que los procedimientos operativos de producción musical inciden en los estratégicos y por lo mismo en las características musicales de las obras.

La clasificación propuesta permite analizar la obra de García a partir del vínculo entre los distintos procedimientos operativos utilizados y las características musicales que resultan.

Si bien los procedimientos operativos no siempre son explicitados por los compositores, en este caso, la construcción de esta clasificación se apoya en algunas opiniones del autor extraídas de algunas entrevistas. Es posible, entonces, establecer tres grandes etapas:

1. La composición con el instrumento armónico y la voz. Desde *Sui Géneris* a *Serú Girán*. En esta, observamos varias sub-etapas que se analizan en el trabajo.
2. La composición con máquinas. Desde la base hacia la melodía. Aquí incluimos gran parte de su producción solista: *Yendo de la cama al living*, *Clics Modernos*, *Piano bar*, *Parte de la religión*, *Cómo Conseguir Chicas*, *Filosofía Barata* y *Zapatos de Goma*.
3. La construcción del disco como unidad. Aquí nos referiremos a los discos *La Hija de la lágrima* y *Say no more*.

SÉPTIMA SESION

Manuel Mencía: obras de un compositor español del siglo XVIII en Archivos de Buenos Aires

Juan Florentino La Moglie

Conservatorio de Música 'Julián Aguirre'
Dirección de Enseñanza Artística (Banfield, Buenos Aires)

Se informa sobre el hallazgo en 1971, en archivos de Buenos Aires, de un ciclo de *Lamentaciones para Semana Santa* (nueve en total) para solistas, coro y orquesta de Manuel Mencía, compositor español nacido en Verlanga (Sigüenza) en 1731, que fue organista en Palencia y maestro de capilla en León y en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, hasta su muerte en 1805.

Las referencias sobre la vida y obras de este compositor fueron escasas hasta hace unos pocos años y sólo partir de los trabajos de investigación y catalogación llevados a cabo por Lola de la Torre, Samuel Rubio y Emilio Casares, comenzaron a conocerse algunas facetas de su vida y actividad profesional.

A partir de fuentes bibliográficas confeccionamos un listado de obras que incluye hasta la fecha un total de cuarenta y cinco composiciones distribuidas en Montserrat, El Escorial, León, Tui, Astorga, Las Palmas, Segovia y Buenos Aires.

En el archivo de la catedral de Las Palmas hay siete *Lamentaciones* de Mencía. Las mismas tienen algunas diferencias en comparación con las de Buenos Aires en cuanto a cantidad de voces y orgánico instrumental que incluye mayormente cuerdas, flautas, oboes y bajo continuo y, en un solo caso, dos trompas.

Sólo hay editadas dos de sus obras en España y permanece inédita nuestra transcripción de la *Lamentación Primera* del Jueves Santo. En 2005 digitalizamos y catalogamos los archivos de la familia Gallardo y del Arzobispado de Buenos Aires, donde se encuentran los originales de las *Lamentaciones*. Están copiadas con seis caligrafías diferentes sobre varios tipos de papel, donde se han identificado cuatro marcas de agua. Es de destacar que hay varias copias realizadas por "T.S." quien es asimismo el copista de varias obras religiosas de Esnaola, entre ellas la *Misa a 3 voces*.

Al estar incluidas las *Lamentaciones* en los archivos de Buenos Aires entre las obras religiosas de Esnaola y existiendo partes de las *Lamentaciones* realizadas por su copista, nos interrogamos acerca de su arribo a Buenos Aires, su interpretación en nuestra ciudad (seguramente dirigidas por Picasarri) y qué influencia estilística pueden haber tenido sobre Esnaola,

quien a su vez escribió dos *Lamentaciones* para Jueves y Viernes Santo (1845 y 1835 respectivamente).

Se manifiestan varios factores que entorpecen el avance de la investigación: la imposibilidad de acceder al archivo de la Catedral de Las Palmas, que está cerrado a los investigadores, la escasez de material bibliográfico en nuestro medio que impide acceder a las citas bibliográficas más frecuentes sobre este autor y el período de su producción musical, el alto costo para los investigadores locales de la digitalización de originales en Archivos de origen y, el más importante, la falta de apoyo material por parte de instituciones públicas y privadas a proyectos de investigación histórica.

La recreación de la Música Antigua en Buenos Aires: El caso del Conjunto *Ars Rediviva*

Marcela Abad y Victoria Preciado Patiño

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Categoría CE

El objeto de estudio de nuestro trabajo ha sido la reconstrucción y el análisis del Conjunto *Ars Rediviva*, una agrupación dedicada a la recreación y difusión del repertorio medieval y renacentista que actuó en el campo musical de Buenos Aires entre los años 1965 y 1976. Esta agrupación, surgida por el interés de algunos estudiantes de la incipiente carrera de Musicología de la UCA, estuvo integrada por quienes llegaron a ser reconocidas personalidades, destacados músicos, críticos, musicólogos, referentes y/o docentes en el campo musical argentino. Entre ellos estuvieron Clara Cortazar, Gerardo Huseby, Eleonora Alberti, Pablo Bardin, Nilda Vineis, Rubén Verna, Jorge Maronna, Néstor Andrenacci y Silvio Killian.

En sus diez años de trayectoria, *Ars Rediviva* realizó numerosas actuaciones en distintos escenarios porteños, participó en ciclos radiales, televisivos, y en los festivales de música antigua llevados a cabo en Buenos Aires en 1970 y 1971; a su vez realizó actuaciones en ciudades del interior del país, participó en ciclos de conciertos barriales, fue grupo honorario de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, llevó a cabo presentaciones didácticas en diversos establecimientos educacionales, organizó grupos de estudio para la formación de intérpretes en música medieval y, ya hacia el final de su carrera, fue representante -en el ciclo “Ocho siglos de música de cámara” organizado

por el Teatro Colón en 1975- de la recreación de la música medieval en Buenos Aires.

Uno de los aspectos más destacados del conjunto, fue el claro carácter didáctico de sus conciertos: las obras, organizadas en función del país de procedencia y época de composición, eran precedidas por comentarios informativos y contextualizadores, que buscaban ubicar al público en tan lejanos repertorios. Observándose, de este modo, un indicador de la lectura historiográfica con que encaraban sus tareas de recreación. En este punto, es donde encontramos una estrecha relación entre el surgimiento de los estudios musicológicos y la creación de conjuntos musicales dedicados a la recreación de la música medieval y renacentista. El surgimiento a escala mundial de agrupaciones dedicadas a este repertorio, estaría vinculado a la búsqueda y acercamiento hacia las sonoridades de aquellas épocas, desde enfoques y lecturas musicológicas permitidos por la disciplina. Específicamente, en el caso del Conjunto *Ars Rediviva*, resulta impensable su creación independientemente de la formación de sus integrantes en musicología. La agrupación, desde sus inicios hasta su disolución, ha estado siempre ligada a los avances y estudios en este campo. Es necesario repensar su surgimiento teniendo en cuenta el aporte de esa disciplina, tanto en lo que respecta a la elección del repertorio, como al modo de encarar la tarea de recreación y difusión del mismo.

Por otra parte, al realizar nuestro estudio sobre la trayectoria de *Ars Rediviva*, hemos buscado comprender su desarrollo en relación a la posición que ocupó dentro del campo musical porteño. De esta manera, proponemos comprender a este movimiento, por su búsqueda hacia otros lenguajes musicales, notaciones, sonoridades, repertorios e instrumentos, como una tendencia de 'apertura'. Entendemos que estas recreaciones podrían ser consideradas como una corriente de 'avanzada', equiparándolas en cierta forma a los procesos de búsqueda que, en materia de música contemporánea, por aquellos años se llevaron a cabo en otros ámbitos de la música académica. De esta manera, la lectura del movimiento de recreación de la música antigua como corriente de 'avanzada', posibilita establecer nuevos diálogos y planteos en cuanto al espacio que ha ocupado este movimiento dentro del campo musical porteño durante los años '60 y '70.

La relación intertextual entre la secuencia *Novis cedunt vetera* y la cantiga *Tod' a queste mund' a loar deveria*

Santiago Disalvo
Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de La Plata / CONICET
Germán Pablo Rossi
Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires

Desde una perspectiva interdisciplinaria (musical y literaria), el presente trabajo propone analizar la composición 56 del Códice de Las Huelgas, la secuencia “*Novis cedunt vetera*”, con la hipótesis de que la cantiga “*Tod’ aqeste mund’ a loar deveria*” (III^a de las Fiestas de Santa María, códice E) del repertorio atribuido a Alfonso X, es su versión romance, dado que existen elementos intertextuales tanto literarios como melódicos que permiten suponer tal filiación.

El musicólogo catalán Higinio Anglés (1958), ya ha señalado que la música de la cantiga XI de las Fiestas de Santa María (E) ha sido tomada de la del tropo “*Recordare*”, pieza 12 del Códice Las Huelgas. Posteriormente, los musicólogos Antoni Rossell (2001) y Manuel Pedro Ferreira (1999) han indagado acerca de las imitaciones intertextuales e intermelódicas entre las cantigas de Santa María y sus modelos musicales litúrgicos, y sobre la influencia del canto llano en las características melódicas de estas obras marianas. Ninguno de ellos se ha referido particularmente al caso que se expone en el presente trabajo.

En el nivel literario, ambas composiciones desarrollan el tópico del cristal intacto traspasado por la luz, para simbolizar el parto virginal de María, y la perplejidad de la naturaleza y de la razón ante este hecho. Este tópico puede rastrearse en diversas fuentes doctrinales, como el abad Godefrido de Admont (s. XII), o Alain de Lille (s. XIII), autor perteneciente a la orden cisterciense. Sin embargo, es más probable que Alfonso X y sus colaboradores tuvieran más conocimiento de la liturgia cantada del monasterio de Las Huelgas, que de otros textos doctrinales.

En el aspecto melódico la secuencia está estructurada en cinco partes musicales que a su vez se articulan en cuatro frases internas cada una, mientras que la cantiga es un *virelai* con solo dos estructuras melódicas diferentes. Las tres únicas frases de la cantiga poseen diseños melódicos comunes a las tres primeras frases iniciales de las partes de la secuencia generando una intertextualidad muy significativa. Si bien algunos de los diseños compartidos podrían explicarse como integrantes de la misma familia melódica los resultados del análisis literario nos permiten suponer que esta coincidencia melódica parcial obedece a una intencionalidad de los autores. Como plantea Antoni Rossell (2001) la relación intermelódica produce un matiz añadido de significado que el auditorio identifica y reconoce.

Frente a las evidencias es interesante plantear la posibilidad de que la melodía de la cantiga haya sido creada en base al material melódico de la secuencia como forma de intensificar el significado del mensaje.

Podemos concluir que el *scriptorium alfonsí* ha estado siempre más atento a la producción himnódica monástica de lo que habitualmente se supone. Es sugestivo que esta producción sea de la rama cisterciense, porque está relacionando a dos grandes autores marianos: Alfonso X y San Bernardo. Innovador en materia legislativa e historiográfica a la hora de trasvasar las leyes o las crónicas del latín al castellano, el rey necesitaba asimismo de una traslación al romance de himnos y milagros marianos. La himnodia de alabanza a la Virgen pasa así del latín al gallego-portugués, de las secuencias del monasterio a las cantigas cortesanias, reelaborando sus tópicos literarios y su música.

OCTAVA SESION

Música para un film perdido. Luis Zubillaga y la experiencia audiovisual

Lisa Di Cione

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Categoría CE

Este trabajo de carácter exploratorio ofrece una aproximación a la música que el argentino Luis Zubillaga compuso para medios audiovisuales y está centrado principalmente en las condiciones que guiaron o determinaron la producción de “Música para diez instrumentos”, compuesta especialmente para el medimetraje venezolano *El Huerco*, que bajo la dirección del peruano Mario Robles fue proyectado por primera vez en Caracas a comienzos de la década del '60. *El Huerco*, de carácter marcadamente experimental, anunció el comienzo del “nuevo cine venezolano” inspirado en los trabajos de otros realizadores europeos que se proyectaban en los clubes privados de cine. La música que Luis Zubillaga compuso ha sido destacada por la importancia que tuvo en la concepción general de la idea del film. Su producción no respondió al modo de organización del trabajo que por entonces establecía la industria cinematográfica. Todas las copias de la película han desaparecido y sólo quedan la partitura original y una grabación sin editar de su música, el testimonio de algunas personas que participaron en su realización y una nota publicada en la revista CAL de Venezuela que incluye algunos fotogramas, junto con las indicaciones del guión correspondiente.

La estrecha relación que mantuvieron los realizadores de *El Huerco* con el movimiento artístico literario autodenominado *El Techo de la Ballena*, ofrece la posibilidad de establecer líneas de continuidad entre los movimientos de renovación artística en los diferentes campos, de acuerdo con Rama (1975) y Schumann (1987). También es posible, siguiendo a Getino (1998), vislumbrar paralelos con el campo de la cinematografía argentina.

Mediante el marco teórico propuesto principalmente por Adorno y Eisler (1949), Lack (1997) y Chion (1998), se hace referencia tangencialmente a la problemática teórica que encierra el abordaje conjunto de la música y la imagen en general, así como a la estética propuesta por la música de Zubillaga en particular. Aunque no es la finalidad principal de este trabajo, algunos fragmentos de la música se analizan, forzosamente fuera del contexto filmico, de acuerdo al modelo propuesto por Paz (1958).

La pieza de Franz: un film musical

Camila Juárez

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

CONICET

Categoría CE

En este trabajo se analizará *La Pieza de Franz* (1973), producción filmica dirigida por Alberto Fischerman, que consiste en una intervención de la *Sonata para piano en si menor*, de Franz Liszt. Cabe señalar que el film mencionado forma parte de una obra múltiple que comienza con la transformación musical de la sonata mencionada de Liszt y sigue con la obra de teatro instrumental denominada *Autodeterminemos nuestras hipotecas*, llevada a cabo por el *Grupo de Acción Instrumental* -integrado por los argentinos Jorge Zulueta (pianista), Margarita Fernández y Jacobo Romano (musicólogos) y Ana María Stekelman (coreógrafa)- en el año 1973 en el teatro Coliseo de Buenos Aires.

Tanto en *Autodeterminemos nuestras hipotecas* como en su transposición filmica, dicha intervención de la Sonata de Liszt hizo uso de la técnica de la cita y el *collage*, recurriendo a diferentes obras de la literatura pianística.

La idea de la película gira en torno a la representación de un concierto musical ambientado a mediados del siglo XIX, en la cual se pone en juego la potencia narrativa de la yuxtaposición de música e imágenes distintas dentro de un continuo discursivo orgánico, evitando deliberadamente el choque estilístico que podría derivar de la aplicación de las técnicas ya citadas. No obstante, dialéctica y paradójicamente, ese fluir orgánico está configurado por una sucesión aditiva de obras anteriores, contemporáneas y posteriores a la creación de Liszt.

Las imágenes remiten al mismo procedimiento compositivo musical de fragmentación formal, sin embargo, la técnica del *collage* se trasluce no sólo a nivel icónico (distintas imágenes y carteles explicativos o con notas de pensadores de época) sino también en el diálogo permanente entre el pensamiento histórico, político y filosófico del siglo XIX y la realidad socio-política argentina de la primera mitad de la década del setenta, que asoma por momentos en el film. En la obra cinematográfica se desnaturaliza la relación tradicional entre la música y la imagen ocurrida en un film, al conformarse ella misma como producto de un pensamiento sonoro. La estrategia constructiva utilizada aborda un texto canónico del pasado desde la mirada del presente, instalando en él fracturas cargadas de sentido histórico, neutralizando así la experiencia de una lectura lineal. A su vez, mediante el uso de la cita se cuestionan las ideas de progreso,

teleología y autonomía de la obra. El resultado es un film *polifónico*, donde dialogan distintas voces y realidades históricas, definido por un compendio de ideas que ligan hechos y espacios. De esta manera quedan apresadas y fracturadas las correspondencias entre cine y música, arte y política, lo culto y lo popular, los espacios internos y externos, modernidad-posmodernidad, etc.

Para abordar el presente trabajo se partirá de un postulado histórico que plantea la obra de arte como estructura plural y abierta, que puede ser sometida en distintos tiempos históricos a variadas estrategias de lectura, contemplando asimismo la problemática de intertextualidad implícita.

Imágenes rockeras

Fabián Pínnola

Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe)

Desde sus orígenes, la música de rock ha sido registrada por el cine. Entre ambas entidades -a la vez práctica artística, aparato semiótico y objeto cultural - se instaura una correspondencia tramada en diversos modos de relación y grados de complejidad.

El análisis de esta cuestión se plantea en tres aspectos. El primero es el *conceptual*, vale decir, los conflictos epistemológicos entre diferentes registros audiovisuales de un evento musical (un concierto filmado, un videoclip, un film); el segundo, las *diferentes formas* que adoptó la mirada del cine sobre el rock (la documental, la ficcional, etc.) y el tercero, el *recorrido diacrónico*. Estas tres nociones, a su vez, se entrecruzan, generando sentidos nuevos y diferentes. El análisis se plantea sobre el cine mundial y el argentino.

NOVENA SESION

La notación musical de los argentinos contemporáneos

Mirta Amarilla Capi

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad de la República (Uruguay)

Esta ponencia es una breve síntesis de cómo los compositores argentinos abordaron el nuevo lenguaje musical de siglo XX, utilizando nuevos signos. La música como todas las artes conviven en su medio histórico-social-político y cultural, en esta condición nace la nueva música. No podemos extrañarnos que el sonido de la máquina fuera uno de los recursos para crear esta música: *Pacific 231*, de Honegger es un ejemplo.

La extensa investigación que realizamos llevó al relevamiento de las obras de todos los compositores contemporáneos que incursionaron en nueva grafía desde 1950 a 1990 en Argentina. Los avances tecnológicos conducen a los músicos a profundizar el estudio del sonido y representarlo con nueva simbología. Los argentinos estuvieron atentos a la evolución de la música, trabajando con seriedad el difícil tema.

En esta propuesta no discutimos el éxito o no de las obras de ese período (varias editadas), sí demostramos la diversidad de los elementos que utilizaron para plasmar en signos no convencionales las mismas. Las fuentes de inspiración son varias, la plástica, matemática, física, jazz, poesía y otras culturas. Lo primero que atrae la atención es el gran tamaño de la mayoría de las partituras, pueden ser en partes individuales o en bloques comunes, con la grafía que mejor se adapte al desarrollo de la obra. Algunas son mixtas, presentan notación tradicional y analógica.

El pentagrama puede o no estar presente; la mayoría optó por dar un índice al comienzo de la partitura. Es un Código de Referencia para facilitar luego la interpretación. Han escrito para un instrumento, dúos, trío cuartetos, etc. y gran orquesta.

Es común encontrar partituras de ejecución sobre el teclado y el encordado (piano preparado); también utilizan plectros u otros elementos en instrumentos de cuerdas frotadas, etc. Se pueden medir en segundos y algunas dejan espacio a la improvisación, indistintamente, instrumentales o vocales. Juega un rol muy importante la aleatoriedad generalmente controlada y el elemento del azar en los más vanguardistas.

El tema no es sencillo; hemos seleccionado algunos ejemplos de partituras para verlas, el significado de la simbología y breve audición. La nueva notación la emplean si realmente no pueden expresar el lenguaje contemporáneo que buscan, los más austeros expresan: "que la notación debe estar al servicio de la música".

En un análisis final de toda la grafía y en el estudio comparativo de los signos se destaca gran variedad para expresar y representar la misma operación. Por ejemplo, los cuartos de tono, *clusters*, tanto para instrumento como para coro: hay gran variedad. No hay un código establecido para esta grafía contemporánea, cada uno usa según su criterio el signo que mejor se adapte para expresar la misma posibilidad sonora.

La notación musical, partitura e interpretación están íntimamente ligadas entre sí, por lo cual muchos optan por fijar estrictamente todo, otros en cambio dan posibilidad de escoger los materiales, improvisar, y son muy aleatorias. Respecto a la música electrónica, no existe una grafía especial, el músico hace una partitura analógica para tener un esquema preciso de la representación gráfica de las frecuencias, intensidades y duraciones, esto ayuda a la memoria y puede corregir.

El impacto de la nueva notación en la música del futuro no podemos predecirlo, aún estamos muy cerca del acontecimiento.

Símbolos y estéticas. Reflexiones sobre la problemática de la notación musical en las vanguardias de post-guerra del siglo XX

Carolina Peltzer Meschini y Leticia Zucherino

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Categoría CE

En Occidente, la notación musical refiere al conjunto de símbolos gráficos utilizados para la fijación, en diversos soportes, de diferentes hechos musicales. Desde esta definición pareciera que la notación ha podido capturar, resolver, fijar y dar cuenta con perfecta analogía los aspectos productivos y gráficos del hecho musical y permitir conservar un registro de las distintas prácticas musicales a través de los siglos.

A partir de lo anterior, en este trabajo se plantea la problemática de la notación musical, como un medio de representación gráfico que no siempre ha podido plasmar, satisfactoriamente, las intenciones musicales y que por lo tanto, no se lo puede considerar “Música” en términos prácticos. La temática planteada nos lleva a la siguiente cuestión: ¿Qué relación existe, entonces, entre la grafía y las propuestas estéticas? Si consideráramos a la notación como un hecho independiente de lo estrictamente musical, podemos a su vez preguntar: ¿Cómo es que a lo largo de la historia ha sufrido modificaciones?

Teniendo en cuenta lo extenso del tema, nos basaremos en las modificaciones que se produjeron en las vanguardias del siglo XX, en

Europa y Estados Unidos, en el período de post-guerra: Serialismo Integral, Música de Azar, Aleatoria, Concreta y Electrónica. Es en estas propuestas estéticas donde encontramos una real modificación de la grafía, acompañado por un cambio de cosmovisión e ideologías, en todos los parámetros de la música.

El objetivo del trabajo es, a partir de una revisión bibliográfica, comprender la notación musical en el contexto del siglo XX, no como un mero sistema gráfico, sino dentro de los propios parámetros que conforman la música, por mencionar algunos, la armonía, la melodía, el ritmo, etc, los cuales sí han sido propósito de profundas investigaciones. El estado de la situación actual, en la investigación sobre la notación musical, no abunda en bibliografía sobre el tema, sino en catálogos de la simbología utilizada en los diferentes periodos.

Surge como reflexión, entonces, una serie de preguntas: ¿Es realmente la notación musical un aspecto comparable al material melódico, armónico, etc.?, ¿Existe una relación causal entre las propuestas estéticas y las modificaciones de la notación?, ¿Es factible un cambio en la función de la notación musical a partir de una propuesta estética? Planteado esto queda abierta la discusión y la problemática, dando pie a futuras investigaciones.

La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas

Diana Fernández Calvo

Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Universidad Católica Argentina

Desde su nacimiento, la musicología ha recurrido a diversas soluciones gráficas para la transcripción del hecho musical. Uno de los principales dilemas para el estudio, la graficación y la posterior decodificación de la experiencia musical es el que concierne a la naturaleza temporal de la música.

Carlos Vega decía en 1952: “La música es arte oral; y en eso consiste su grandeza y su desgracia [...] Otras artes se manifiestan en términos gráficos –con grafías– como el dibujo, o en objetos visibles, como esos que acumulan milenios en las vitrinas de los museos. La música no; la música es tiempo que suena. Entre ella y su grafía se interpone una técnica completa y laboriosa. El incesante esfuerzo de la inteligencia ha logrado trasladar al papel, no la música misma, sino su vida potencial, su espera múltiple, el descanso de la sonoridad...”. (1952, “La música profana de los

siglos XII y XIII”. Primera conferencia. Material documental obrante en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”- UCA).

La preocupación por una relación estrecha entre la representación gráfica y el hecho musical -manifestada en las palabras anteriores de Carlos Vega- tiene su raigambre en la historia de la graficación de los primeros recolectores y en la concepción eurocéntrica de sobrevaloración de la escritura musical. Es interesante destacar que para Carlos Vega, la notación reflejaba una dimensión de aprehensión del discurso que la hacía factible de análisis. La grabación (pese a ser utilizada por él en trabajos de campo) no consistía en un soporte válido analítico, en cuanto a preservación del material musical sino que representaba una mera herramienta de transición entre el material musical vivo y su notación final.

Décadas más tarde, se afirmaría que tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo), constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente, siendo el desafío determinar qué infiere el oyente a partir de la señal física. (Lerdhal, F. y Jackendorf, R. 1983).

Los antecedentes de transcripción previos a un enfoque científico nos remiten a las experiencias realizadas por músicos viajeros con propósitos de fomento y comunicación transcultural (como el japonés Kukai, en China, o el tibetano Rin Chen Bzang Po, en India); el sistema comparativo de Martin Mersenne (1588-1648), aplicado en canciones de indios canadienses y brasileños; los Códices coloniales; las transcripciones de Jacques Rousseau (1712-78) de canciones de China, Persia, Norteamérica, India y Suiza; las de Joseph Amiot (1718-93) sobre ejecuciones de instrumentos chinos, y las de William Jones (1746-94), quien comparó rasgos de músicas de India, Grecia y Persia, anticipando la hipótesis acerca de la existencia de la lengua “madre” indoeuropea y sentando las bases de la lingüística comparada.

Las primeras melodías eran recogidas mediante la memoria auditiva. Más tarde la grabación acerca la perspectiva y Von Hornbostel (1910) propone signos alternativos a la notación occidental tradicional trabajando con las llamadas “notaciones integradas”. No obstante, el acercamiento sigue siendo aproximativo.

Si realizamos un panorama histórico de los tipos de notación y los criterios de transcripción asumidos por los distintos investigadores a la hora de representar gráficamente la música de transmisión oral, nos encontraremos con un abanico que va desde la adopción del sistema notacional de Occidente con la utilización de signos agregados hasta el uso de diferentes sistemas gráficos tecnológicos y métodos mixtos. La propuesta de esta comunicación apunta a dar cuenta del estado de la cuestión; asimismo, a analizar las carencias presentadas por las

diferentes alternativas y, a partir de las conclusiones obtenidas, plantear futuras proyecciones de reflexión y análisis.

DECIMA SESION

La forma oración en obras de la Segunda Escuela de Viena: una lectura desde la morfología de Goethe.

Alejandro Martínez

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Junto con el *período*, a estructura formal conocida como *oración* (*Satz* en alemán o *sentence* en inglés) es uno de los prototipos formales básicos de la música tonal, especialmente a partir del período clásico. Debemos a Arnold Schoenberg la primera caracterización relativamente precisa de los rasgos que definen y diferencian ambas estructuras, las cuales desempeñan un papel significativo en dos obras teóricas suyas, surgidas en el contexto de sus clases en la Universidad de California: *Models for Beginners in Composition* y *Fundamentals of Musical Composition*. Para Schoenberg lo que distingue a la oración del período es el modo distinto de presentación de “las ideas musicales”, en otras palabras, la diferente manera en que el material temático es expuesto y desarrollado. En este trabajo nos proponemos concentrarnos en las características temáticas de la forma oración, tomando como punto de partida las consideraciones que Anton Webern –discípulo de Schoenberg–, expusiera en sus conferencias de 1933 tituladas *Der Weg zur neuen Musik* (“El camino hacia una música nueva”).

Tanto Schoenberg como Webern adhieren a una concepción organicista de la composición musical. Es sabido que el enfoque organicista en música tiene una antigua y amplia tradición, tanto en sus vinculaciones con la composición como con el análisis musical. En términos históricos, uno de los autores que más contribuyó a la difusión de una epistemología organicista fue Goethe, en especial a través de sus escritos científicos sobre ciencias naturales. Su “Morfología” constituye una referencia obligada dentro del pensamiento organicista.

En el presente trabajo intentaremos vincular algunas características estructurales de la forma oración con ciertas nociones prominentes de la concepción organicista de Goethe, especialmente los principios de *Polarität* y *Steigerung*. Finalmente ilustraremos nuestro punto de vista con un breve análisis del comienzo de la primera de las *Fünf Klavierstücke, opus 23* (1920-23) de Schoenberg.

El concepto de textura en la crítica inglesa hacia comienzos del siglo XX. Una articulación entre teoría e historia de la música

Pablo Fessel

Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe)

Una de las consecuencias más interesantes de la articulación reciente entre historia y teoría de la música está dada por la consideración, dentro de esta última, de su propia historicidad, entendida en un sentido doble como el modo en que sus formulaciones registran los desarrollos compositivos que le son contemporáneos y como expresión de su propio desenvolvimiento histórico. De acuerdo con estas premisas, el presente trabajo reconstruye el origen del concepto de textura, entendido en un sentido amplio como concepto de la simultaneidad musical, en la crítica musical inglesa de las primeras décadas del siglo XX.

Uno de los desarrollos de la música de la modernidad en el paso del siglo XIX al siglo XX estuvo dado por nuevas conformaciones texturales. La representación teórica de la simultaneidad había estado caracterizada hasta entonces por una orientación tipológica, basada en un reducido conjunto de 'categorías estilísticas' (Adler, 1911) tales como polifonía, homofonía, entre otras. Estas nuevas texturas pusieron en evidencia tanto la inadecuación de las categorías estilísticas existentes, como la insuficiencia del conjunto de todas ellas para su representación teórica.

La musicología europea produjo variadas estrategias orientadas a tratar este problema. Una de ellas estuvo dada por el desarrollo de un nuevo concepto de la simultaneidad, estableciendo para el término 'textura' un sentido preciso y nuevo. (Hasta ese momento el término había sido empleado, en la crítica inglesa y angloparlante en general, simplemente como un hiperónimo de las categorías de escritura, en expresiones como 'textura polifónica' o 'textura homofónica').

La elaboración del concepto de textura por parte de compositores y críticos ingleses como Charles Hubert Parry (1911), George Dyson (1923) y Donald Tovey (1941) está históricamente ligada a la recepción en Inglaterra de la música alemana. En particular, la crítica se vio interpelada por nuevas conformaciones de la simultaneidad en algunos pasajes de obras como *Ein Heldenleben* (1898) y *Elektra* (1908) de Richard Strauss, pasajes que se resistían al análisis de acuerdo con las categorías entonces disponibles.

En la reflexión de la crítica inglesa sobre la textura se plasma una conjunción de problemas a los cuales el concepto terminará asociado en su desarrollo teórico posterior. Entre estos problemas se cuentan la incorporación de la textura al conjunto de elementos constitutivos de la

‘estructura de la música’; la relación entre los conceptos de textura y de forma musical; el problema de la estratificación, esto es, una relativa complejidad y heterogeneidad de la simultaneidad musical; el problema de la caracterización de los estratos; y por último, el problema de las relaciones entre estos estratos, problema que toma la forma de una pregunta por su ‘consistencia’ mutua.

El trabajo reconstruye un momento histórico de articulación en el desarrollo de la reflexión teórica sobre la textura.

La construcción de modelos numéricos de duraciones aplicada al análisis musical

Adrián Rússovich

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

La idea de pensar las relaciones entre las duraciones por medio de modelos no es nueva. De hecho, se la encuentra a lo largo de toda la historia del pensamiento rítmico occidental desde los *pies* de la métrica griega, pasando por los modos rítmicos de la música medioeval, la isorritmia, los *ritmos no retrogradables* de Messiaen (1994), hasta la teoría de agrupamientos de duraciones de acuerdo a relaciones acentuales de Cooper y Meyer (Cooper y Meyer, 1960) y la teoría de los factores de acentuación de Kröpfl (1989).

Nuestro aporte a esta tradición consiste en proponer un método para construir modelos *numéricos* de secuencias de duraciones. A diferencia de algunas de las modelizaciones citadas más arriba, los modelos numéricos –en el estadio actual de su concepción– no contemplan factores acentuales, sino solamente relaciones de proporción entre las duraciones. Una característica novedosa de nuestra concepción es que estos modelos se dan en diferentes *órdenes*, es decir, diferentes niveles de generalidad en la representación de las proporciones entre las duraciones. La cantidad de órdenes que posea un modelo dependerá de la cantidad de clases de altura diferentes que presente la secuencia estudiada. Un ejemplo: Messiaen (1994, p. 157) presenta la relación entre estas dos formas de dáctilo



como “evidente e intuitiva”. Sin embargo, no es simple definir de manera objetiva la relación entre estas dos formas, identificándolas como dos realizaciones diferentes del modelo —UU. En nuestro sistema de representación, la primera secuencia, que está formada por *dos* clases de

duraciones (blanca y negra) se representa por un solo orden: (1 0 0), en tanto que la segunda, que está formada por *tres* se representa por dos órdenes : ((2 1 0) (1 0 0)). La identidad entre las dos secuencias (y con el modelo del dactilo) aparece entre el orden 0 del modelo de la primera y el orden 1 del modelo de la segunda

Entendemos que esta característica permite establecer y definir relaciones analíticas entre secuencias de duraciones que no era posible revelar con claridad –y con objetividad– por las concepciones anteriores. La teoría ha sido implementada informáticamente en Common Lisp, con lo que todo el trabajo de cálculo que implica el método queda a cargo de la computadora.

UNDECIMA SESION

Un caso de compensación simbólica: el uso y apropiación del repertorio folclórico en Estancia La Candelaria

Federico Sammartino

CONICET / Agencia Córdoba Ciencia

El presente trabajo pretende dar cuenta de un caso de compensación simbólica, a partir del análisis sobre el uso y apropiación del repertorio folclórico por parte del sector campesino de Estancia La Candelaria, en el noroeste de la provincia de Córdoba. Tal concepto designa una estrategia de las luchas por el poder simbólico, a través de la cual los sectores hegemónicos pretenden estimular algún aspecto de la esfera simbólica de los sectores subordinados, con el fin de monopolizar la legitimación de la visión del mundo. Este proceso se inscribe bajo la idea del turismo como panacea para el desarrollo económico.

Estancia La Candelaria, ubicada a unos 120 km al NO de la ciudad de Córdoba, cuenta con unos 400 habitantes, siendo la actividad económica principal la explotación de ganadería extensiva en campos de altura. Este tipo de economía doméstica no alcanza para cubrir las necesidades básicas de subsistencia.

En el año 2000, la Capilla Jesuítica fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Esto ocasionó un cambio en la presión económica sobre el modo de producción: en la actualidad, es la actividad turística la que presiona sobre el desarrollo de las actividades económicas. Además, la presencia del Estado a través de representantes de las áreas de Cultura, Ambiente y Educación, incrementó el asistencialismo, en desmedro del desarrollo de las actividades de los pequeños productores campesinos.

El estudio sobre el uso y la apropiación del repertorio folclórico en la zona, seguirá los lineamientos teóricos de Pierre Bourdieu sobre las luchas por el poder simbólico. Según Bourdieu, la posesión de poder simbólico allana la posibilidad de ofrecer una visión del mundo, luego de un proceso de reconocimiento de esa posibilidad. Esta perspectiva, posibilita describir el uso y la apropiación del folclore por parte de los campesinos de Estancia La Candelaria, como una estrategia que evidencia los movimientos de resistencia, adaptación y concesiones frente a la compensación simbólica.

Se pueden hacer tres consideraciones al respecto: en primer lugar, lo que el folclore es y representa entre los campesinos, resulta de un proceso de imposiciones que parten de sectores de poder, como la academia, la industria cultural o el estado; en segundo término, el uso del folclore musical por los campesinos, adquiere las características de un tipo de

asistencialismo cultural que parte desde las clases dominantes, pero que, al mismo tiempo, debe encubrir tal origen, ofreciendo, por el contrario, la ilusión de que el repertorio sea autóctono; por último, la institucionalización de la visión del mundo debe esconder, en sus aspectos substanciales, todos los aspectos de la dominación económica.

En el contexto actual, donde la revalorización de la historia del lugar hasta la expulsión de los jesuitas en el siglo XVIII desecha la “historia desde abajo”, deviene en la imposibilidad de una visión propia del mundo. Asimismo, esta compensación simbólica complementa el dominio en el plano económico: la puesta en escena de un ambiente campesino tranquilizador, plagado de lugares comunes, se convierte en el escenario más apropiado para la industria turística que se está desarrollando a paso firme actualmente.

***Zamba Azul* y la renovación. Convergencias disciplinares para un análisis musical significativo**

María Inés García

Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Tito Francia es un compositor en cuyo catálogo se reúnen géneros populares como zambas, tonadas, cuecas, tangos, boleros y canciones con géneros académicos como piezas breves para piano o para guitarra, obras de música de cámara, para orquesta, conciertos y obras a la manera de poemas sinfónicos. Este músico fue guitarrista, músico estable de las radios de Mendoza y participó del movimiento del *Nuevo Cancionero*, que impulsó una renovación en la poesía y la música, expresando una búsqueda estética y social. Una de sus composiciones paradigmáticas es *Zamba Azul*, en cuanto a que la asociación Zamba Azul-Tito Francia está presente en el imaginario de músicos y oyentes que lo conocen. La composición expresa claramente su lenguaje particular y la búsqueda de renovación planteada por el movimiento citado. Editada en 1963 fue la canción que mayor nivel de circulación alcanzó dentro de su producción y su texto es de Armando Tejada Gómez. Su nombre alude al movimiento modernista y el color azul que impregna a su texto da cuenta de la presencia de la “nota azul”, que según los protagonistas era el símbolo de aquella nota, o más bien música, que había logrado un nivel superior de belleza y perfección.

El objetivo del trabajo es tomar el análisis de esta obra como ejemplo de una aproximación múltiple que de cuenta de una mirada integral que permita llegar a un nivel de análisis más significativo. Tomamos los marcos teóricos de Meyer (2000) en cuanto a la concepción de estilo y

estrategias compositivas; el planteo de Nattiez (1990) en términos generales, buscando la articulación de los niveles neutro, poiético y estésico. El análisis inmanente lo realizamos desde la metodología sistematizada por Kröpfl y aportes de Tagg. Desde la perspectiva poiética, aplicamos el planteo de la historia social y estructural (Dahlhaus 1997) para comprender los procesos diacrónicos y sincrónicos que se dan en relación a esta pieza; el planteo de *Etnoestética* de Grebe (1983), para indagar las concepciones estéticas del compositor que dependen de su visión del mundo y nos permite comprender la obra como síntesis trascendente de una expresión individual y como parte de un todo sociocultural. Abordamos la perspectiva estésica considerando la circulación y recepción de la obra, como también del mismo compositor, para completar los niveles de sentido que se articulan con el nivel neutro. Podemos afirmar que la composición representa un cambio en el horizonte de expectativas de su época, expresado por los juicios críticos recogidos. De este modo, creemos que las articulaciones entre los aportes teóricos que conforman nuestro marco de referencia, nos permiten considerar la constitución de sentido a partir de la articulación del análisis musical con el análisis sociocultural y estético, logrando de este modo una interpretación más significativa.

“Comarca de guitarras” y “Poetas nochernícolas”.

Estilo musical y fronteras simbólicas en torno al folklore pampeano

Ana María Romaniuk

Conservatorio Superior de Música ‘Manuel de Falla’
Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires

El título de la ponencia hace alusión a dos composiciones musicales pertenecientes a “Cacho” Arenas, musicalización de un poema de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Edgar Morisoli respectivamente. Guitarras y poetas representan dos elementos significativos dentro de la constitución de la idea de la música de La Pampa.

Se realiza una aproximación al análisis de algunos rasgos musicales y a las diversas estrategias discursivas elaboradas por un determinado grupo de músicos pampeanos para definir una producción musical denominada “folklore” o “música pampeana”. Recreación urbana de una práctica considerada tradicional, esta música se instaura como referente sonoro de demarcación de lo local, dentro del contexto regional y nacional. De esta manera se establecen fronteras claramente definidas desde una manera particular de “hacer música”, donde *inspiración, originalidad, sensibilidad, compromiso, testimonio* abarcan tanto la dimensión ética como estilística,

que se opone a otra diferente, asociada al uso comercial, espectacularizado y al consumo masivo.

¿Cuáles son los elementos entonces que definen esta música folklórica según la consideración de sus cultores? Por un lado, existe una tendencia a afirmar que es toda aquella producida en la provincia, representada en general por músicos, intérpretes, y productores que ejecutan un repertorio variado y heterogéneo. Desde otra perspectiva se ubican quienes definen su especificidad en torno a la transformación de la poesía local en canciones a partir de la musicalización de sus textos. Son quienes se sienten parte de un movimiento (re)creador de lo tradicional, quienes se identifican con los “referentes” locales -poetas y compositores- y establecen una relación directa entre el paisaje y el carácter distintivo que impregna toda la expresión. Así huellas, triunfos, estilos, zambas y sobre todo milongas, son las expresiones que mejor evocan musicalmente al hombre pampeano y su entorno natural.

A partir del diálogo entre estas posturas, planteado generalmente en el plano discursivo, es donde se pone de manifiesto la manera en que los actores construyen sus conceptos y acciones en relación a su música y a su grupo de pertenencia.

Partiendo de este juego de oposiciones y sus matices, se intentará por un lado analizar rasgos estilísticos, recursos tímbricos, etc. que permitan delimitar y definir el *corpus* de la producción musical asumida como música pampeana, junto con las estrategias discursivas que diferencian espacial y temporalmente su producción, ligándola a una territorialidad, a una historia común, a elementos culturales emblemáticos. Por otro lado se tomará en cuenta la manera de construir la diferencia, desde una oposición “desterritorializada”, cuya finalidad aparente es la económica y la reproducción de modelos mediáticos.

DUODÉCIMA SESION

Música y modernidad en Buenos Aires según *Martín Fierro* (1924-1927)

Omar Corrado

Universidad de Buenos Aires-Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de Rosario

El estudio de las revistas literarias y artísticas como emergentes de formaciones culturales en determinados contextos ha permitido identificar la acción de grupos consustanciados con distintos programas estéticos e ideológicos que acceden por ellas a la visibilidad pública y dirimen en ese espacio sus diferencias. Existe una larga tradición en el estudio de las revistas literarias y culturales argentinas, y desde hace unos años, también de las dedicadas a las artes plásticas. Estos testimonios “materiales” referidos a la actividad musical han sido, en cambio, poco estudiados sistemáticamente en nuestro medio, y este trabajo intenta contribuir al conocimiento de esa área vacante.

La revista *Martín Fierro*, publicada entre febrero de 1924 y noviembre de 1927 –asociada, como se sabe, con el grupo literario de Florida– es la publicación central de un conjunto en el que, por la continuidad de los colaboradores y la similitud de proyectos, podría incluirse, en distintos momentos, a *Prisma*, *Proa*, *Valoraciones* e *Inicial*, entre otras. Vanguardia centrada en la renovación formal, sus redactores promueven la introducción de una modernidad literaria basada en un estilo provocativo, lúdico y sustantivo, que se pone en evidencia también en los artículos sobre cuestiones musicales. Los mismos abordan un núcleo restringido y recurrente de temas, referidos a los siguientes puntos:

- 1- Las batallas por la modernidad musical en Buenos Aires, centrada en las obras de Honegger y Stravinsky, estrenadas por Ansermet, que la revista analiza y defiende frente a los ataques tanto de los ámbitos conservadores como de los adheridos a los defensores del arte social.
- 2- La vida musical general, las temporadas líricas y las instituciones porteñas, entre las cuales el Conservatorio Nacional, creado recientemente, y el Teatro Colón son algunos de los objetos privilegiados de la crítica.
- 3- La cultura popular, los fenómenos musicales y sociales relativamente nuevos como el jazz y el tango, y las transformaciones que introduce la tecnología –el fonógrafo, el cine– en el mundo del arte. La reinterpretación del gaucho, en un registro opuesto al de los sectores nacionalistas tradicionales, roza asimismo la problemática contemporánea de la música nacional.

Los conceptos y opiniones sobre música expresados en estos ámbitos, cubiertos generalmente por intelectuales provenientes del campo literario y cultural no específicamente musical, permiten comprobar la formación de un frente renovador, internamente muy articulado, que establece solidaridades y oposiciones en el campo: enfrenta a los sectores más antiguos, conservadores e institucionalmente estabilizados y se ubica al mismo tiempo en las antípodas de sus contemporáneos de las publicaciones atribuidas al grupo de Boedo -*Claridad, Revista del Pueblo*-, en las cuales la vanguardia social no reconoce en las transformaciones del lenguaje artístico y musical su correlato estético.

El dodecafonismo en tres obras de Alberto Ginastera

Edgardo Rodríguez

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

El propósito principal de este trabajo es realizar un estudio de la técnica dodecafónica de Alberto Ginastera en tres obras de su último período compositivo -caracterizado según se sabe, por la adopción de la técnica schoenbergiana (Urtubey, 1972 y 2003)-: la *Cantata para la América Mágica* (opus 27), el *Concierto para Violín* (opus 30) y la *Sonata para Violoncello y Piano* (opus 49). Para ello, se supondrá la existencia de un modelo dodecafónico -inferible de las prácticas compositivas de la Escuela de Viena en general, y, en particular, del propio A. Schoenberg-, con el cual se relacionará la práctica compositiva de Ginastera.

El trabajo se estructura del siguiente modo: en primer lugar realizamos el análisis de cada una de las obras para determinar y caracterizar las estructuras seriales y no seriales, y sus interrelaciones; luego, se comparan los datos obtenidos para reconstruir las particularidades de la evolución del dodecafonismo en estas obras de Ginastera.

De las conclusiones puede inferirse que la idea que Ginastera toma del dodecafonismo no es tanto su esencia organicista (que considera a la serie como el material origen de toda las relaciones de la obra) sino más bien, la idea de control. Ginastera extiende sobre sus estructuras ciertos controles sistemáticos: dodecafónicos o, simplemente, interválicos.

Esta aproximación parcial al universo serial de Ginastera nos permitió caracterizar ciertas pautas de su lenguaje que son, desde varios puntos de vista, muy particulares. También hizo patente la urgente necesidad de estudios más abarcativos que permitan testear el grado de generalidad que tienen las ideas a las que arribamos, ya vinculadas a su período serial, ya vinculadas al resto de su labor compositiva.

**¿Cuán política se le permite ser a la obra de un compositor?
Sobre Hans Werner Henze y su oratorio *La balsa de la Medusa***

Héctor Rubio

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

La balsa de la Medusa, un oratorio encargado a Henze por la Radio del Norte alemán, se inspiró en el cuadro homónimo de Géricault, que en su tiempo había contribuido por su carácter de denuncia a la caída del régimen borbónico en Francia. La obra de Henze no llegó a estrenarse en su momento (9 de diciembre de 1968) porque un artículo previo del *Spiegel*, en que se discutían las posturas estéticas y políticas del autor, fue interpretado como un llamado en contra del partido de izquierda, con el que el compositor simpatizaba. La pelea desatada en la sala de conciertos obligó a cancelar la función.

Factores disolventes fueron juzgados la dedicatoria al Ché Guevara, la referencia a la pintura de Géricault y el ritmo de marcha callejera hacia el final con el grito de Ho-Chi-Ming. Estos aspectos no bastan para considerarla una obra de agitación política. La oscura orquestación, el uso del registro grave, la apelación a la emocionalidad, el montaje del texto con extractos de la Divina Comedia del Dante donde se alude a los condenados, al Infierno y, particularmente, la disposición escénica reclamada por Henze para las fuerzas vocales e instrumentales en juego, parecen constituir un círculo de citas alusivas. Su consideración invita a reflexionar sobre los límites de la expresión de lo político en el campo musical.

SESION ESPECIAL

A Encíclica *Annus Qui Hunc* do Papa Bento XIV (1749) e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra

Paulo Castagna

Instituto de Artes
Universidad Nacional Estatal de San Pablo (Brasil)

Na primeira metade do século XVIII surgiram, por toda a Europa e América, discussões sobre o que se denominavam “abusos” na música sacra, ou seja, a utilização de instrumentos, cantores e estilos considerados inadequados a esse tipo de música. Essa efervescência gerou a emissão, pelo Papa Bento XIV, da Epístola Encíclica *Annus qui hunc* (19 de fevereiro de 1749), o maior texto eclesiástico dedicado à música até então. Esta Encíclica, que retomou questões sobre a música religiosa debatidas nos meios eclesiásticos desde o século IV, dedicou-se a denunciar os mais diversos abusos cometidos na música sacra em diversos períodos históricos, mas também emitiu algumas propostas para uma música mais adequada às igrejas, a principal delas referente aos instrumentos que poderiam ou não ser utilizados na música sacra.

A presente comunicação visa estudar especificamente essa proposta de Bento XIV, revisando a bibliografia que abordou o assunto, identificando os instrumentos citados e procurando compreender o seu significado na música sacra católica daquele período. As conclusões apontam para o estabelecimento, pela Igreja, de um modelo teórico para o acompanhamento da música sacra que, embora permitisse a utilização de um conjunto instrumental que nunca antes havia sido oficialmente aceito por essa instituição, baseou-se em um modelo antigo e conservador, que logo seria superado pela prática musical que se seguiu ao documento de 1749.

Comisión Organizadora

Coordinadores:

Silvia Lobato (Conservatorio 'Gilardo Gilardi')

Eduardo Rodríguez Arguibel (Instituto Nacional de Musicología)

Yolanda Velo (Asociación Argentina de Musicología)

Integrantes:

Norberto Pablo Cirio (INM)

Adrián Di Bastiano (DEA)

Héctor Luis Goyena (INM)

Rosario Larregui (DEA)

Silvina Luz Mansilla (AAM)

Juan Carlos Panarace (CGG)

Paola Rompato (AAM)

Susana Tuler (DEA)

Nilda Vineis(AAM)