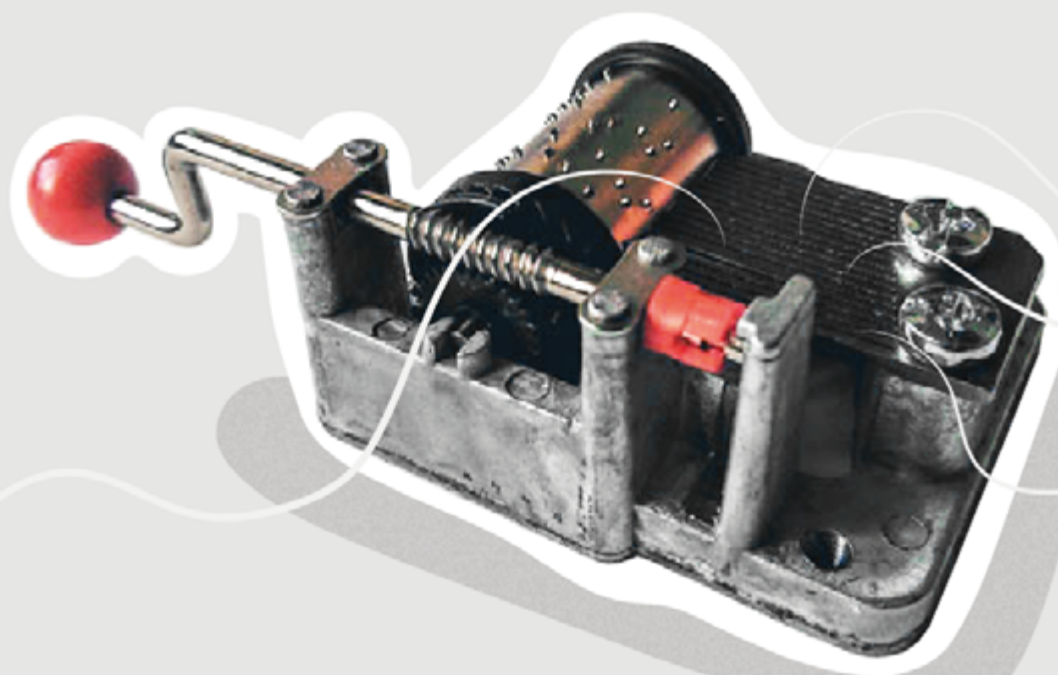


Congreso argentino de **MUSICOLOGÍA** 2020|21

XXIV Conferencia de la Asociación
Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de
Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"



RESÚMENES

Del **09** al **13|ago** • Con modalidad virtual

+info | www.artes.unc.edu.ar
congresoargentinomusicologia@gmail.com

LUNES 9 DE AGOSTO

9:30 A 11:00

CONFERENCIA DE APERTURA

“Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres”

Dra. Pilar Ramos López

UniRioja, España

Moderadora: Romina Dezillio

Tres décadas después del gran auge de la musicología feminista, revisaremos la manera cómo la investigación reciente aborda el estudio de las prácticas musicales de las mujeres. Si bien hoy el feminismo es mucho más popular que en los años 90, los estudios sobre las mujeres han perdido protagonismo en la musicología, al tiempo que se han normalizado o integrado en las diferentes corrientes actuales.

11:30 A 13:30

SESIÓN 01

COMUNIDAD, TERRITORIO Y ETNICIDAD

Moderador: Norberto Pablo Cirio

“Giro ontológico en Etnomusicología. Comunidades desterritorializadas, el indígena en la ciudad y los posibles pliegues de las ontologías modernas”

MENDIZABAL, María.

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

marmendizabal@yahoo.com.ar

Debido a la hegemonía de un régimen de subjetividad en el que sólo es posible ser indígena en las zonas rurales y en el pasado, ciertas prácticas rituales/musicales que la agrupación mapuche-*gününa küna* “Lof Vicente Catrunao Pincén” viene sosteniendo desde hace más de 20 años atraviesa transgresivamente los conceptos de territorialidad y modernidad asumidos por la generalidad del espíritu académico (Rodríguez 2010; Lazzari 2019; Wright 2016).

La aludida Agrupación Pincén lleva actualmente a cabo un proceso de reterritorialización con especial énfasis en la recuperación de la cosmovisión y de la vida comunitaria practicada por sus ancestros antes de su disolución por parte de ejércitos de la Nación Argentina en la década de 1870. Con la particularidad de que el domicilio legal de su personería jurídica está radicado en una localidad del Gran Buenos Aires y sus miembros habitan en CABA, Provincias de Córdoba, Buenos Aires, Neuquén, La Pampa y Santa Cruz, logra constituirse como Comunidad gracias a que asume su pulsión etnogenética como un acontecimiento perpetuo que la impregna y potencia.

Los Pincén no sólo participan del gran ritual del *Nguillatún* organizado anualmente en la Provincia del Neuquén por comunidades fuertemente asentadas en sus territorios ancestrales en esa locación, sino que además, en 2018 y 2019, han celebrado rituales funerarios a la manera tradicional mapuche (*eluwun*) en la ciudad de Buenos Aires y en el conurbano. Luego, en un hecho sin precedentes estimo en los últimos 100 años, lograron gestionar el entierro de un miembro del *lof* en Parque Luro, Provincia de La Pampa, en lo que fuera parte del original territorio ancestral de la Comunidad ahora en reemergencia étnica.

En una comunicación anterior, en el Congreso AAM/INM que tuvo lugar en La Plata en 2018, describí mi condición bimusical (en términos de Hood 1960) ya que soy un miembro del *Lof Pincén* desde el año 2013 y tomo parte activa de todas las ceremonias en carácter de *tayilme* (intérprete del canto sagrado denominado *tayil*) y de todos y cada uno de los ritos comprendidos en el *Nguillatún* (por ejemplo: danzas, ruegos y diversas acciones rituales propias del canon ceremonial) asistiendo “en comunidad” con los indios Pincén en sus viajes a Neuquén. (Mendizabal 2018).

En cambio, en esta presentación de 2020, me referiré a la experiencia inaugural de ser *performer* en contextos desterritorializados (en los ritos fúnebres arriba enumerados) y sugeriré una exploración óptica de mi ejercicio intercultural con horizonte dialógico, que creo puede aportar interés al ya encausado “giro ontológico” en la Etnomusicología postcolonial. Todo lo dicho se enmarca en lo que denominé tentativamente “extrañamiento

diatópico”, superado o en vías de serlo, gracias al “esfuerzo” afectivo en el encuentro con el Otro –entendido como construcción ideológica- que se corporaliza, se desterritorializa (y se territorializa) y se disuelve dialógicamente tanto en esta etnomusicóloga como en la Comunidad Pincén a la que pertenezco. (Pellinsky 2000; Segato 2007).

“Antecedente para el estudio de las relaciones entre música y territorio: Mecanismos de hibridación en la música popular urbana mapuche williche”

SOTO SILVA, Ignacio.

Departamento de Humanidades y Artes, Universidad de Los Lagos, Chile

ignacio.soto@ulagos.cl

La presente comunicación tiene como objetivo dar cuenta de las estrategias de hibridación utilizadas por músicos *williche*, a partir de una investigación sobre cómo dichos músicos incorporan elementos propios de la música mapuche en sus prácticas musicales.

El presente estudio tiene como objetivo fundamental relevar las características hibridatorias presentes en la producción creativa de músicos que se autodenominan como mapuche *williche*. Esto último emerge como complemento de lo planteado por Soto Silva (2017, 2013), Forno y Soto Silva (2015) y Rekedal (2014a, 2014b y 2019), y se adscribe a la primera etapa del proyecto de investigación FONDECYT 11190505, que dirige el autor de esta propuesta. Desde esta perspectiva, los autores señalan que existen diversas experiencias que evidencian algunos elementos hibridatorios en las prácticas musicales de agrupaciones de dicho grupo étnico. Por tal razón, se plantea que aquellos aspectos hibridatorios pueden estudiarse a partir de su vínculo con el territorio en el cual los músicos habitan. Esto permite establecer ciertos elementos que podrían dar luces respecto a las relaciones entre música y territorio.

Desde la perspectiva metodológica, el estudio se realizó con agrupaciones que se autodenominan mapuche *williche*. Las comunidades *williche* corresponden a las colectividades que se ubican en la actual X Región de Chile. Dicho grupo se caracteriza por el uso de una variante de la lengua mapuche denominada *chezugun* o *tse sügn*. Este aspecto es interesante, pues implica situar la pesquisa en las particularidades de un territorio. Esta visión descentralizada de la investigación etnomusicológica posibilita la emergencia de discursos situados, y plantea un campo fecundo de reflexiones teóricas que permiten cuestionarnos los fundamentos epistemológicos que sustentan la etnomusicología regional. En tal sentido, se realizaron entrevistas abiertas y se recopiló diversas fuentes primarias que dan cuenta de los posicionamientos estéticos de sus cultores. La información fue categorizada y analizada a través de dos perspectivas: las tipologías de hibridación de Holzinger (2002): combinación, integración, mezcla, fusión, unificación estilística y estilo emergente, y la teoría de tópicos musicales (Monelle, 2002 y Echard, 2017). Para la categorización se utilizaron herramientas informáticas, principalmente el software de análisis cualitativo de datos Atlas.ti.

Las conclusiones del estudio permiten inferir que las tipologías de Holzinger pueden contribuir a esclarecer las características esenciales de los procesos hibridatorios, es una estrategia de orden descriptivo y propicia un acercamiento preliminar a dichos aspectos. Por otra parte, un análisis centrado en la teoría de tópicos se vislumbra como un mecanismo que eventualmente permite esclarecer el sentido de las representaciones musicales encontradas, y en integración con metodologías tales como la teoría fundamentada, podría constituirse como una herramienta viable en contextos etnomusicológicos.

“Músicas de Brasil en Buenos Aires. Historia no oficial de una escucha devocional”

CORTI, Berenice

Instituto de Investigación en Etnomusicología / DGEArt-Min. Cultura, CABA

berenice_corti@yahoo.com.ar

La práctica de las músicas del Brasil en Buenos Aires presenta en la actualidad una creciente diversificación verificable en la circulación de distintas expresiones como el samba, la Música Popular Brasileña (MPB), las *batacadas* con o sin formato de *bloco afro*, la *bossa nova*, y músicas de tambores de maracatú así como de ritmos de *Candomblé* para contextos instrumentales y/o de danzas afro, entre las más relevantes. Esta diversificación puede observarse tanto en la oferta de la escena musical de Buenos Aires y alrededores como en distintos eventos públicos, disímiles en su sentido performático, como son la Marcha del 24 de marzo (Día Nacional por la Memoria, Verdad y Justicia) o el Buenos Aires Celebra Brasil organizado por la Ciudad de Buenos Aires. El trabajo aquí propuesto presenta uno de los aspectos abordados en la investigación en curso “Músicas del

Atlántico Negro en la Argentina. Brasil en Buenos Aires” radicada en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad, a través de la reconstrucción cronológica de las condiciones y efectos de su recepción en el contexto local. Sin la pretensión de establecer y agotar hitos históricos, se trata de proponer un recorrido analítico de escucha que contribuya a la comprensión de las condiciones de producción de la práctica musical en la actualidad, aquél que junto a otros fenómenos de transculturación (Ortiz, 1978) como la inmigración de trabajadores culturales y el incremento de la práctica de la religiosidad afrobrasileña, entre otros, favoreció la apropiación local en un sentido doble, aparentemente contradictorio, de identificación con las músicas del país vecino, al mismo tiempo objeto de procesos de otrificación bajo clivajes de nacionalidad y racialidad.

A excepción de trabajos que abordan análisis relativos al rol de las músicas en la producción de construcciones de nación de ambos países (Garramuño, 2007) o de identidades (Cunha da Cruz 2018), así como otros que se ocupan de los vínculos entre estas construcciones y la producción de estéticas (Ramil 2004), hasta el momento no se ha abordado de qué modos las músicas de Brasil integran, en el pasado y el presente, el mundo cultural y específicamente musical de los porteños y bonaerenses. A estos fines se trabajará con las herramientas metodológicas de la sociosemiótica (Verón, 1987) adaptadas a las especificidades que requieren los objetos de investigación de tipo musical (Corti 2015, 2019), con la puesta en juego de conceptualizaciones propuestas por los llamados estudios culturales (Bhabha, 2002).

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 01

MUJERES EN LA MÚSICA: MODOS DE CREACIÓN, CRÍTICA MUSICAL Y PENSAMIENTO ESTÉTICO

Moderadora: Silvia Lobato

“Diálogo sobre el pensamiento estético femenino de dos artistas chilenas: Cecilia Vicuña y Violeta Parra”

Coordinadora: VALDEBENITO, Lorena
Universidad Alberto Hurtado
lorealejan@gmail.com

“Mujeres en la música contemporánea de los 1980s y 1990s en Chile”

FUGELLIE, Daniela
Universidad Alberto Hurtado
dfugellie@uahurtado.cl

“Cronista / Colaboradora / Crítica: mujeres que escribieron de música en Brasil (1899-1960)”

ANANÍAS, Nayive.
Universidad Alberto Hurtado
nayive.ananias@gmail.com

Interpeladora: JUAREZ, Camila

El propósito de esta mesa es reflexionar sobre las mujeres en la música, tomando como punto de encuentro la cadena de producción que recorre toda manifestación artística, como lo es la creación, la interpretación, la difusión y la recepción musical a través de la crítica. Cuatro ámbitos clave que nos permiten establecer diálogos sobre problemáticas comunes, descentrar perspectivas sobre la importancia de las mujeres en la música y el arte en el siglo XX, contribuyendo a ampliar el modo como tratamos las problemáticas de género desde la musicología.

Sin duda, la investigación sobre intérpretes aún presenta muchos vacíos para la musicología histórica, dominada tradicionalmente por narrativas sobre compositores y su obra. Un primer caso, se propone poner en relevancia el rol de intérpretes femeninas en la difusión de música contemporánea en Chile, especialmente

durante la década de 1980. Durante este período, en el que la dictadura militar hacía difíciles los canales de circulación de la nueva música a nivel internacional, algunas mujeres se abocaron a descubrir y dar a conocer las principales tendencias de la música actual. Destaca en este marco el rol de la pianista Cecilia Plaza, quien fue una de las principales gestoras e intérpretes de la Asociación Musical Anacrusa. La pianista fue alumna, en Colonia, Alemania, de Aloys Kontarsky, uno de los principales intérpretes del repertorio pianístico del siglo XX y reconocido profesor del instrumento. En Chile, Plaza fue responsable de numerosos estrenos mundiales, así como estrenos chilenos de obras compuestas en América Latina y Europa. En base a fuentes documentales, grabaciones en video de sus interpretaciones y otros materiales, se pretende reflexionar sobre su función como mediadora entre la vanguardia europea y la latinoamericana, partiendo de la base de que un/a intérprete también actúa como creador/a y transformador/a de la vida musical.

Un segundo caso, aborda la crítica musical como espacio de legitimación femenina. En términos específicos, hablar de críticas musicales brasileñas durante la primera mitad del siglo XX, dada la preponderancia de Río de Janeiro, es hablar de críticas musicales cariocas, como nuestros principales casos de estudio: Mariza Lira (1899-1971), Lúcia Branco (1897-1973), Beatriz Leal Guimarães (1901-1987), Ondina Ribeiro Dantas, alias D'Or (1898-1980) y Magdala da Gama Oliveira (1908-1978). Ellas implementaron un adoctrinamiento musical cercano a una tendencia conservadora. Independiente de las resistencias y reticencias de estas críticas musicales, estamos conscientes que escribir de música fungiría como un acto político. Aparentemente, el acto político de escribir de música conferiría el rótulo de "Mujer Nueva", incluso de feminista, al abrir camino en un rubro hipermasculino. Ese acto político implicaría la anulación de los binarismos de género producidos y reproducidos por colegas varones.

Un tercer caso, pone atención a las huellas y trazos que dan cuenta cómo es que las mujeres piensan el arte a partir de sus propias creaciones, contribuyendo así a visibilizar la dimensión estética de sus trabajos para configurar lo que podría ser un relato sobre la producción epistemológica femenina desde el arte. Para ello, se revisan los usos iconográficos del *cuerpo fragmentado*, en el texto visual, poético y musical como fuente, que permite evidenciar un conjunto de ideas provenientes del mundo del arte, la música y la filosofía, en creaciones específicas de dos artistas cuyo trabajo fue desarrollado durante el siglo XX: Cecilia Vicuña, artista visual y Violeta Parra, cantautora. A partir de allí, nos preguntamos: ¿Cómo nos interpela ese arte femenino? ¿Desde qué espacios del conocimiento nos interpela? ¿Qué matices epistemológicos evoca? Finalmente, el sentido de esta propuesta es poder describir, analizar y establecer relaciones sobre qué características presenta la función de las mujeres en el ejercicio artístico/musical en los casos mencionados.

17:00 A 19:00

SESIÓN 02

TÓPICOS Y POLÍTICA DURANTE EL SIGLO XX EN ARGENTINA

Modera: Martín Liut

"De gauchos, chinas y fogones: un acercamiento a los *topoi* criollos asociados a la milonga campera en los Aires de la Pampa de Alberto Williams"

CERLETTI, Adriana

UBA / UNA

adrianacerletti@yahoo.com.ar

Este trabajo abordará el análisis de las treinta y cinco milongas para piano de las series *Aires de la Pampa* Op.63, 64, 72 y 114B de Alberto Williams focalizando en los *topoi* asociados a la vertiente criollista del género. Publicadas en 1912, 1913 y 1916 las tres primeras series de *Aires de la Pampa* constan de diez milongas cada una; conjugan una especie tan cara al compositor como paradigmática de su época y se ubican en el marco festivo de los Centenarios. Jugando en ambos márgenes del ámbito popular la milonga era por entonces el acompañamiento típico de las payadas gauchescas, pero también el género que había dado impulso al tango criollo.

En trabajos anteriores estudiamos la emergencia de la milonga en el texto inaugural de Ventura Lynch de 1883, *Folclore bonaerense*; asimismo rastreamos los modelos compositivos presentes en la antología *Aires criollos*, una colección de partituras recopiladas por Williams que muestra obras folclóricas con diversos grados de estilización de muy variados compositores. Continuando dicha genealogía cotejamos ambos repertorios con las milongas del propio Williams analizando el *topos* del acompañamiento tanto en las tipologías urbanas como rurales.

Para desandar el derrotero del *topos* de la milonga campera en el contexto académico de las composiciones de Williams partiremos de la bibliografía tradicional (Vega: 1944 y Aretz: 1952) tomando como marco teórico a la Teoría Tópica, especialmente los aportes de Monelle (2006) y Plesch (1996, 2008). El caso paradigmático de la Op. 64 N° 6 *Adiós a la tapera* nos permitirá poner en relación al *topos* del acompañamiento con otras variables musicales para observar cómo interactúan en red, con el objetivo de mapear la manera en la que se conforma la tipología criolla reforzando los elementos isotópicos de la vertiente rural.

Finalmente nos dirigiremos al universo de sentido hacia el que remite el *topos* milonga considerando el uso de la referencialidad en sus títulos; dicho marco enunciativo determinaría una dirección de lectura montada sobre el imaginario ya legitimado y ampliamente difundido por la literatura gauchesca y el circo criollo. Contrastaremos entonces el empleo de estos títulos con los elementos musicales relevados para repensar la utilización del *topos* en el contexto de los Centenarios.

Como Bhabha (2002) propone son los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés o valor cultural: la eficacia retórica de estas milongas, funcional a la idea de nación emergente que homogeneiza la idea de argentinidad en torno a la región pampeana, se construye y reafirma en red con los payadores de los centros tradicionalistas y las figuras claves de los sainetes criollos.

“El piano a modo de representación del acordeón en las Canciones del Litoral de Carlos Guastavino”

GIMENEZ, Héctor.

DAMuS, UNA

hjgmnz@gmail.com

En la obra musical de Carlos Guastavino (1912-2000) existe un conjunto de composiciones que respondería a cierto ‘estilo del Litoral’. Forman parte del mismo un grupo de canciones con el subtítulo ‘Canción del Litoral’. Llama mi atención que el acompañamiento rítmico propuesto por el piano en dichas canciones se asemeja a la rítmica del acompañamiento del *chamamé*.

Se consideran instrumentos fundamentales de la agrupación típicamente chamamecera al acordeón, junto con la guitarra y el bandoneón. Basada en la bi-ritmia del 6/8 y 3/4 con su respectiva alternancia de planos de altura, la configuración rítmica del *chamamé* se encuentra representada en la propuesta pianística de las canciones del Litoral compuestas por Guastavino. Además, ciertos rasgos articulatorios en la ejecución del acordeón se reflejan en las indicaciones plasmadas en la parte del piano, sin dejar de atender a las características rítmicas fundamentales del *chamamé*. Esta ponencia indaga el grado de correspondencia entre el acompañamiento del piano y el acompañamiento del acordeón.

Investigadores tales como Silvina Luz Mansilla, Jonathan Kulp y Marcela González advirtieron la existencia de ciertas conexiones entre algunas composiciones guastavinianas y el Litoral argentino. Considero de importancia el abordaje de este tema, ya que el mismo posee un escaso tratamiento musicológico comparado con otros aspectos de la obra compositiva del músico santafesino. La presencia de rasgos musicales del Litoral argentino en su obra musical, particularmente del *chamamé*, es un tema del cual me ocupó en función de una investigación mayor. En un trabajo anterior realicé un análisis comparativo entre el acompañamiento rítmico del piano en la canción *Noches de Santa Fe* y los rasguídos de la guitarra, de rasgos multiformes, cuando realiza la rítmica del *chamamé*. Me brindan el marco correspondiente algunos de los

trabajos de Mansilla vinculados con las canciones de raíz folclórica y textos realizados por Rubén Pérez Bugallo en relación al *chamamé*, al acordeón y al Litoral, complementándose con las investigaciones realizadas por Melanie Plesch y los ya mencionados Jonathan Kulp y Marcela González.

Se empleó como metodología el registro audiovisual de diferentes acordeonistas de la región del Litoral realizando el ritmo del *chamamé* y la posterior reproducción en cámara lenta para esquematizar los movimientos rítmicos realizados por los dedos de cada uno en el momento en que presionan los botones del instrumento, atendiendo particularmente a la mano izquierda de los ejecutantes. A partir de los resultados obtenidos, se analizó la correspondencia entre el esquema rítmico obtenido y las propuestas rítmicas presentadas por Guastavino en las partes acompañantes de piano de un conjunto seleccionado de canciones. La meta específica fue precisar la pertenencia estilística de esas canciones, su relación con la música del Litoral y puntualmente su conexión con el *chamamé*. Como objetivo general se apunta a consolidar la idea de la presencia de un ‘estilo del Litoral’ en la obra musical de Carlos Guastavino.

“La música de Juan José Castro para la película ‘Bodas de Sangre’ (1938)”

CHALKHO, Rosa

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario Buschiazzo”

FADU, UBA

rosachalkho@gmail.com

En noviembre de 1938 se estrena en Buenos Aires la película *Bodas de sangre* dirigida por Edmundo Guibourg sobre la obra teatral homónima de Federico García Lorca.

Juan José Castro compuso y dirigió la música incidental del filme protagonizado por Margarita Xirgu, que incluye en la diégesis, dos de las canciones populares recopiladas por Lorca.

Varios elementos ubican a esta película como un hito único: es el único film que realiza Guibourg, el único sonoro en el que actúa Xirgu, la única producción de C.I.F.A (Compañía Industrial Filmadora Argentina) y la primera de las dos películas que musicaliza Castro, desplegando una nutrida gama de recursos compositivos del nacionalismo español.

El filme no ha sido casi tratado por los estudios del cine y menos aún su música, de modo que los antecedentes a esta investigación constan de los trabajos sobre el cine clásico (Di Núbila, 1998) (España, 2000) y los estudios musicológicos sobre Castro (Corrado, 2010).

Esta condición de pieza única no convierte al filme en un hecho aislado, por el contrario, nuestra hipótesis plantea que su temprana aparición la posiciona como precursora de nuevas prácticas que emergen en el cine argentino de fines de los 30.

Estos cambios consisten en una jerarquización del espectáculo cinematográfico con el progresivo abandono del sainete y la “cabalgata tanguera” (Di Núbila, 1998) en pos de la adaptación de novelas y obras de teatro internacionales, el incremento de los valores materiales de producción y la elección de temáticas dirigidas hacia la clase media.

En este sentido, nos interesa hacer foco en el encargo de la música a un compositor académico de prestigio que va a realizar el score como una obra musical integral a diferencia de las películas anteriores en las que se observan distintos fragmentos musicales más o menos vinculados o cohesionados.

Metodológicamente, proponemos dos instrumentos: por un lado, el análisis de la música en relación con las imágenes y el texto fílmico y, por otro lado, el cruce de esta producción con su contexto y con la red de vínculos entre los realizadores que explica su construcción.

Para esto último, relevamos la prensa periódica y en particular a la revista *Sintonía* de 1938 que además de ser una fuente dilecta para el estudio de la música y el cine, surge como un recurso no tratado anteriormente en los estudios sobre Castro, y en la que se observa una presencia significativa de notas y reportajes sobre el compositor.

Tomamos como marco teórico general a la Historia Cultural y en particular, a los aportes de la Teoría Tópica que resulta especialmente pertinente para el análisis de los tópicos del nacionalismo español omnipresentes durante toda la música del filme. Castro utiliza en la composición la denominada escala española, una paleta orquestal variada con recursos impresionistas y un particular subrayado de las acciones del filme mediante el gesto musical.

La ponencia propone como aporte el estudio de esta composición de Juan José Castro considerada en su contexto histórico que aún no ha sido tratada en profundidad.

“Una ‘cruzada’ de Juan José Castro: el estreno de la Sinfonía N°7 Leningrado de Dimitri Shostakovich en Buenos Aires (1943)”

DELLMANS, Guillermo

INM “Carlos Vega”

guillermoeduardo.dellmans@inmcv.gob.ar

guidellmans@gmail.com

Se estudia un hecho cultural que articula las categorías música y política: el estreno sudamericano de la Sinfonía N° 7 “Leningrado” en Do mayor op. 61 (1941) de Dmitri Shostakóvich (1906-1976). Partiendo de estudios precedentes de Carlos Manso y Omar Corrado que tratan el fenómeno de manera tangencial y con la suma de nueva documentación, se enfoca el hecho como un punto de referencia para comprender la particular manera en que se manifiesta lo político en la aparente apoliticidad de la música culta argentina a mediados del siglo XX.

A causa de las motivaciones y circunstancias en que surgió y se dio a conocer, la sinfonía “Leningrado” se convirtió rápidamente en un “manifiesto de libertad” y en símbolo de lucha antifascista durante la Segunda Guerra

Mundial. Fue escrita durante el asedio de las tropas alemanas a Leningrado, ciudad a la que está dedicada, y se estrenó en 1942 en situaciones muy particulares, según explican Meyer y Mohnahan. Al año siguiente (en 1943) se interpretó por primera vez en Buenos Aires en el estadio Luna Park bajo la dirección de Juan José Castro (1895-1968). El concierto constituyó un evento de gran relevancia para el director argentino y para el campo cultural local, en particular, y regional, en general. Por un lado, significó una suerte de 'cruzada' para Castro que, debido al éxito, debió interpretarla otra vez al poco tiempo a lo que le siguió su estreno en Uruguay en 1944 y otra ejecución durante el inicio del peronismo en 1946. Por otro lado, la organización del concierto reunió a una empresa cultural de tendencia antifascista local y extranjera en Argentina cuyo resultado fue una red de iniciativas periodísticas, editoriales, artísticas y radiofónica.

El estreno despertó una serie de problemáticas que, al menos hasta ese momento, no formaba parte de la agenda en la prensa especializada. Junto con las cuestiones estrictamente musicales de la obra surgieron reflexiones sobre la función social del arte, el compromiso político del artista, el realismo estético. Tales reacciones se debieron a que el concierto propició la intervención teórica y práctica de una trama compleja de voces interdisciplinarias que se pronunciaron a favor y en contra de la obra. Como pocas veces, el estreno de una obra musical en Buenos Aires interpeló a la intelectualidad y al mundo artístico a reflexionar a partir de ella.

A través de un análisis sociocultural del caso, se intenta poner de relieve cómo el universo simbólico que acarrea la sinfonía se traslada a Argentina resignificándose a partir de problemáticas locales. Nos inclinamos a pensar que el interés por dar a conocer la obra y reflexionar sobre ella no puede haber recaído solo en el resultado estético dejando de lado sus significados extramusicales. Por ello, siguiendo ideas de Avellaneda y Williams, se entiende al concierto como una forma de intervención política por parte de Castro sin dejar de ser, al mismo tiempo, la manifestación ideológica de una pulsión colectiva, esto es, el síntoma de una subyacente "estructura de sentimiento".

MARTES 10 DE AGOSTO

9:00 A 10:30

SESIÓN 03

MÚSICAS POPULARES, POLÍTICA Y REPRESENTACIONES

Modera: Ariel Mamani

"Marcos Velásquez: música, musicología y militancia"

CAMAÑO, Rodrigo

Escuela Universitaria de Música, Uruguay

camaronmusica@gmail.com

La personalidad de Marcos Velásquez y la calidad de su arte creador poseen un valor inestimable por su alto contenido poético. Los textos de sus canciones, elaborados con ingenio, su perfil humorístico y su crítica comprometida son aspectos reseñables del fértil caudal de su obra. El legado de los artistas se puede salvaguardar de muchas maneras, pero, en la mayoría de los casos, se lo aísla, dejándolo en total abandono, perdido en un museo o encajonado en un archivo. Uno de los objetivos de este trabajo es por un lado procurar una aproximación a la figura de este poeta y cantor, y por otro, incursionar en su interés por investigar nuestra música, el humor y la fábula. Cuanta mayor difusión alcance sus creaciones, más viva permanecerá su obra. Conocer su vida y su legado nos permitirá comprender mejor las peculiares características de la música uruguaya, su contexto, proyección y valor estético.

También es importante su figura, por la gran cantidad de versiones que tienen sus canciones, así como el valor compositivo que sus colegas destacan en su trayectoria. Sobran ejemplos de canciones que son más conocidas que su autor, y Marcos Velásquez no excede a esta situación: «Nuestro camino», vinculada a Los Olimareños, y «El diccionario», interpretado por Alfredo Zitarrosa, son canciones que compuso y cantó magistralmente Marcos, pero conocidas masivamente gracias a que las grabaron otros músicos que tuvieron mayor difusión.

Su rol de investigador está fuertemente influenciado por la figura de Lauro Ayestarán, de quien fuera alumno y colaborador. Este vínculo lo llevaría a conocer los estudios de Carlos Vega, a realizar gran cantidad de grabaciones en Montevideo e interior y a reflexionar sobre nuestro folclore.

En Uruguay nos acostumbramos a que nuestros artistas se inmortalicen después de su muerte, y, en ocasiones, sus años previos transcurren en un farrago de dificultades de índole económico o por falta de oportunidades de trabajo. Marcos no tenía una vivienda digna, y en distintas etapas recibió el apoyo de familiares y algún compañero o amigo, quienes le brindaban un techo. Pero tampoco tuvo el reconocimiento que merecía después

de su desaparición física, salvo en contadas excepciones. Sus amigos lo recuerdan con cariño, algunos músicos graban y versionan sus canciones, pero son muy pocos los medios de comunicación que difunden su música y valoran su trabajo.

Ante esta realidad, me dediqué a recolectar y organizar su obra. Es un intento para que su música se conozca, que se valoren sus canciones, que los medios lo transmitan y que, fundamentalmente, los jóvenes y nuevas generaciones sepan que Marcos jugó un papel importante en el rescate y valoración de la música de Uruguay.

“La quebrá del ají”: aparición de la geografía mágica en la obra de Los Jaivas”

NAVARRO, Víctor

vitorionav73@gmail.com

En la cosmovisión de ciertas sociedades tribales se nombran y describen lugares mágicos que son de vital importancia para la narración mítica, tales como: paraísos lejanos, inframundos, montañas sagradas, bosques encantados etc. Esto puede aplicar tanto para la geografía sagrada de los Andes, en donde “los lugares sagrados nacen de la historia misma, tienen un contexto social y político que no puede predecirse basándose simplemente en sus rasgos naturales” (Sillar 2002), como para la creencias mapuche, que conciben el cosmos como una serie de plataformas que aparecen superpuestas en el espacio, en donde el mundo natural es una réplica del sobrenatural (Grebe 1972). Se podría decir que la inclusión de estos lugares en el mito y su recreación en el rito obedece a un tipo de *pensamiento salvaje* (Lévi- Strauss 1964), producido por el cruce entre restos de historia y tradición simbólica ancestral, dando origen a un lugar mágico que resulta esencial para el discurso de sentido de la comunidad, y para la memoria cultural de esta.

Iniciando la década de los 70, en un contexto de alta polarización política, es que la agrupación chilena Los Jaivas se enfoca en un proceso de experimentación musical vanguardista, que los llevó a realizar cruces entre la música rock de la época y la tradición amerindia (González 2013). La canción “La quebrá del ají”, aparece en el disco homónimo de 1973 *Los Jaivas*, que popularmente se conoce como *La ventana*. La pieza describe un lugar mágico en el cual una serie de elementos míticos y sobrenaturales conviven en armonía, juntando por igual a las hadas y al diablo, a vientos sin nombre y a temblores, y a la presencia tutelar del sol y la luna llena. En un tono festivo y rescatando un ritmo de tonada, o de “cueca sicodélica” (Stock 2013), esta pieza enmarcada en lo que se conoce como folk rock, o fusión latinoamericana (González 2017), transita en la mezcla temática de diversos materiales sonoros que aluden a la tradición y la modernidad, así como al juego creativo con materiales narrativos presentes en la tradición oral del campo chileno. Junto con esto, la pieza se aventura con reunir lo sobrenatural en una geografía mágica no situada, un lugar que no existe, rescatando la tradición de lugares encantados y ciudades perdidas, que abundan en el folklor chileno (Plath 1984; Rojas 2002). Esta comunicación espera ahondar en las causas que explican la aparición de esta geografía mágica en el trabajo creativo de Los Jaivas, y en sus posibilidades de diálogo con el tensionado contexto social de la época, previo al golpe de estado de 1973.

“Sarmiento racista. A 150 años de autorizar el corso los afroporteños le quitan la máscara”

CIRIO, Norberto Pablo

INM “Carlos Vega”

pcirio@fibertel.com.ar

En 1869 Sarmiento, flamante presidente del país terminó de rehabilitar el carnaval porteño autorizando el corso, espacio central de esa fiesta, la cual Rosas prohibió en 1844 pero desde 1854 sucesivas disposiciones fueron legalizándola como estrategia de encauce porque el pueblo nunca dejó de practicarla. La Historia eligió desplazar el análisis de esto a favor de la prosa celebratoria y anecdótica del prócer dada su afición al carnaval, como se la reconoció en 1873 la comparsa Habitantes de Carapachay al darle una medalla con un título de fantasía, Emperador de las Máscaras. Más allá de los lugares comunes sobre el carnaval local, como parangonarlo con las fiestas dionisiaca y báquica para reforzar el proyecto de nación europeizante en curso desde fines del siglo XIX y la interpretación positiva de fuentes, el tema tiene poco trato académico, a lo que sumo otros que se retrotraen a 1770 y abordan el presente.

En esta ponencia abordo el carnaval sarmientino en perspectiva contrahegemónica de los afroargentinos del tronco colonial a partir de la disputa mediática que mantuvieron con él en 1858, durante el carnaval hasta fines del siglo XIX con la sociedad dominante y sus consecuencias por el daño como víctimas de racismo. Mi hipóte-

sis es que la rehabilitación del corso fue parte de un proyecto de país basado en la modernidad, dos de cuyos pilares fueron los conceptos de raza y color. En otras palabras, Sarmiento se valió del carnaval para angostar el camino de promoción ciudadana en tránsito a la blanquedad, norte ideológico y geográfico de la Generación del 80. Así, convirtió al afro en chivo expiatorio de la violencia constitutiva a todo Estado-nación, uno de cuyos deberes es rechazar a sus minorías porque delata su violencia formativa. La raza fue, así, el lenguaje privilegiado de la guerra social. En aquel período ello tenía que ver con qué población sería digna del gentilicio argentino, por lo que la preocupación sobre qué “razas” lo poblaron, pueblan y poblarían fue sintomática de la concepción herderiana de pureza racial-idiomática como base de pertenencia.

A 150 años de aquel corso fruto del maridaje entre ciencia y prejuicio, su violencia reverbera en las sociedades envolvente y afroporteña. Basado en textos de Sarmiento, de la prensa afroporteña y de la memoria oral de afroporteños, desde teorías poscolonial (Appadurai 2007), de la descolonialidad del poder (Wallerstein 2001, 2007; Carballo y Mignolo 2014, Mignolo 2014, Quijano 2014, De Sousa Santos 2015) y la necropolítica y la crítica a la modernidad de la razón negra de Achille Mbembe (2011, 2016), analizo cómo los afroporteños se defendieron de él al buscar desterrarlos de toda pertenencia nacional cuando reinstauró el corso en coordenadas de una modernidad necesariamente racista. Fue una lucha desigual pero no perdida pues hoy los afroporteños la retoman reclamando su reconocimiento en la Historia desenmascarando a quien fue experto en camuflaje, el Emperador de las Máscaras.

11:00 A 13:00

SESION 04

COMPOSICIONES EN LATINOAMÉRICA DURANTE LOS SIGLOS XX Y XXI

Modera: Hernán G. Vázquez

“A compositora brasileira Eunice Katunda e os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC): encontro e transformação”

MONTEIRO DA SILVA, Eliana

ECA-USP

ms.eliana@usp.br

MILAN CANDIDO, Marisa

ECA-USP

marisamilancandido14@gmail.com

Este trabalho apresenta a confluência entre 2 pesquisas em andamento, sendo uma da pesquisadora-colaboradora Eliana Monteiro da Silva, sobre a participação das mulheres nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (CLAMC), e outra de sua co-orientanda de Doutorado Marisa Milan Candido, acerca da pianista e compositora brasileira Eunice Katunda. Ambas as pesquisas se desenvolvem na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, com intuito de ampliar o conhecimento sobre as questões de gênero na música.

Os CLAMC foram idealizados pelo musicólogo e compositor uruguaio Coriún Aharonián, a partir de sua experiência participando de cursos de férias em Darmstadt (Alemanha). Em parceria com o também musicólogo e compositor uruguaio Héctor Tosar, foram postos em prática com a colaboração da *Sociedad Uruguaya de Música Contemporânea* de 1971 a 1989, totalizando 15 edições – 6 delas no Brasil.

Co-fundados por Coriún Aharonián e Héctor Tosar, os cursos são um duplo legado, por um lado, do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) do Instituto Di Tella em Buenos Aires, e, por outro, de cursos de verão europeus, como os famosos Cursos Internacionais de Verão para a Música Nova de Darmstadt (JUÁREZ, apud VILA, 2014, p. 130).

A musicóloga e compositora argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídís (2009-2014) organizou o material desses cursos em um compendio chamado *Cursos Latinoamericanos de música contemporânea: una documentación*, disponibilizado no site www.latinoamerica-musica.net. Essa documentação serve de base bibliográfica à pesquisa sobre os CLAMC, juntamente com entrevistas a participantes, análises de partituras ali compostas e outras fontes.

Por sua vez, Eunice Katunda foi uma importante pianista e compositora brasileira, responsável por estreias de inúmeras obras pianísticas – suas e alheias – criadas no século XX (ZANI; MONTEIRO DA SILVA; CANDIDO, 2019). Integrou o movimento Música Viva ao lado de grandes nomes de seu tempo, como Claudio Santoro e Esther Scliar (KATER, 2001b). Entre outros feitos, o grupo homônimo de compositoras(es) formado em 1939 por Hans-Joachim Koellreutter introduziu e divulgou a técnica dodecafônica no Brasil. Por esta razão,

notabilizou uma das piores batalhas estéticas entre dodecafonismo e nacionalismo no país, nas décadas de 1940-50. A favor da retomada do nacionalismo musical estava o compositor Mozart Camargo Guarnieri (CANDIDO, 2017).

Eunice Katunda militou pelo dodecafonismo em diversas publicações até 1948, quando o grupo começou a se dissolver. No auge da crise, terminou por romper com Koellreutter e abraçar a causa nacionalista (KATER, 2001a). A oitava edição dos CLAMC deu-lhe a oportunidade de reatar com o antigo mestre e com a música atonal contemporânea, em meio às homenagens rendidas pelas(os) organizadoras(es) aos 40 anos de criação do Música Viva. A compositora participou dessa edição como intérprete e professora de piano.

“Intermedialidad en las producciones del Centro de Música Experimental (UNC): resonancias productivas de John Cage, Fluxus y Zaj”

DOMINGUEZ, Agustín

CONICET-UNC / UBA

agustindominguez@artes.unc.edu.ar

Esta ponencia se enmarca en la investigación doctoral (CONICET 2018/2023) sobre la recepción de la vanguardia musical en Córdoba, un fenómeno dentro del cual el CME-UNC es la manifestación institucional más significativa. Este estudio presenta avances acerca de las posibles apropiaciones de ideas y experiencias del grupo ZAJ (1960-1996) por parte del grupo CME (1963-1972).

En la producción de los miembros del CME pueden distinguirse dos géneros en torno a la música contemporánea de concierto que fueron signos de vanguardia y experimentalismo musical para la época. Por un lado, la Música Electroacústica, cuyos principales referentes son Horacio Vaggione y Pedro Echarte; y por otro, el Teatro Musical, desarrollado principalmente por Oscar Bazán. Cada género fue el más representativo en la producción total del Centro dentro de cada una de sus etapas: Música Electroacústica entre 1963 y 1967; y, Teatro Musical, entre 1968 y 1972 (cf. Domínguez Pesce, 2015:164; Domínguez, 2019:135). Pero ¿de dónde vino este interés por estos géneros novedosos para la Córdoba de la época? ¿Qué tipo y calidad de información tenía el grupo CME sobre dos géneros relativamente nuevos en ese momento para lanzarse a la producción de obras en estas líneas estéticas? ¿Cómo trabajaba el grupo CME en cuanto a la apropiación de ideas y obras de referentes en los géneros? No daremos respuesta definitiva a estos interrogantes, pero si ensayaremos algunas posibles.

El compositor Horacio Vaggione (1943), miembro fundador del grupo cordobés, realizó un viaje a España en 1964 (diario *La Voz del Interior*, 19/08/1964), lo que lo postula como un agente de transmisión fundamental entre la experiencia ambos grupos. La recepción del fenómeno del happening por parte del CME, es probable que el Grupo ZAJ no fuera la única fuente. La movida porteña en torno al CLAEM y los Centros de Arte del ITDT –con lo que espacialmente Oscar Bazán tuvo contacto muy cercano durante su beca en 1963/64– fueron también fundantes de esa actitud de búsqueda experimental en la música que se concretaría poéticamente en las producciones del CME.

Nuestro enfoque es el de una recepción productiva, es decir, una forma de apropiación de algunas ideas y experiencias de vanguardia que sirvieron para la creación de nuevas poéticas musicales en Córdoba. La década del sesenta es un momento singular dentro de la historia de los movimientos estéticos en cuanto a la relación entre Europa y América Latina. El CLAEM fue central en la “puesta al día” de los compositores latinoamericanos en relación con las últimas tendencias mundiales en la música de concierto (Fessel, PICT-2013). Este estudio revela un intercambio mucho más profuso entre la escena de la música contemporánea española y argentina a partir de los años 60 que el que se conocía a raíz de los estudios dedicados a la experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales dirigido por Alberto Ginastera.

La relación ZAJ-CME se fundamenta tanto en aspectos fácticos –signos presentes en los documentos– como inmanentes –signos presentes al interior de las producciones artísticas–. A través del análisis de ambos demostraremos nuestra hipótesis por la cual habría una recepción de la experiencia ZAJ por miembros del CME que no fue pasiva, de mera mimesis acrítica, sino que tuvo un carácter productivo. La forma de recepción habría actuado de manera singular dentro del proceso de producción de nuevas poéticas musicales en el grupo cordobés. Resulta importante señalar que el proceso de recepción de la vanguardia en Córdoba tiene su inicio antes de la llegada de la experiencia ZAJ y continúa desarrollándose después. Además, ZAJ no fue el único afluente en la circulación de flujos de vanguardia artística en la época. En este sentido, este estudio aporta a una lectura del proyecto de modernización del campo musical argentino en tanto proceso dentro del cual la experiencia del CME es una instancia relevante.

“Modos de escritura en la música electroacústica mixta”

Ruiz Darío (IF)

UNQ

darioromanr@gmail.com

En música mixta, la escritura de medios electroacústicos, visuales y otros dispositivos presenta desafíos que son abordados de distintas maneras por diferentes compositores. Estas maneras de abordar la escritura están relacionadas con el objetivo que uno pretenda del código elegido. Así veremos que en una amplia mayoría de los casos la escritura de dichos medios se debe a garantizar cierta sincronización entre intérpretes y medios mixtos, mientras que en otros casos representa su resultante sonora.

El trabajo colaborativo entre intérpretes y compositores es un factor determinante en la realización de una obra, ya sea por el desarrollo en conjunto de los materiales o por la forma de interacción entre instrumentista y medios mixtos. Este contacto entre intérpretes y compositores también tiene efecto en la escritura final de una obra ya que en ensayos y montajes de la misma puede resultar evidente la necesidad de referencias visuales en la partitura que permitan seguir la electrónica. A pesar de esto, el punto de vista del intérprete ha sido escasamente documentado y, cuando ha sido abordada, dicha interacción ha sido estudiada desde un punto de vista compositivo.

En este contexto, y en el campo específico de la música para medios mixtos, cabe preguntarnos: ¿Cómo se relaciona la escritura de una obra con su resultante sonora? ¿Cuáles son los puntos en común en obras de un mismo período y distintos compositores?

En el presente trabajo abordamos distintos modos de escritura presentes en la escritura de música mixta, que son la representación de los sonidos electrónicos, las referencias temporales, el uso de interfaces, la representación de medios visuales y las indicaciones para un intérprete electroacústico.

“Coleção Damiano Cozzella do CDMC/Unicamp: uma análise preliminar”

MORAES TAFFARELLO, Tadeu

UNICAMP

tadeumt@unicamp.br

MAGRE, Fernando

UNICAMP

fernandomagre@gmail.com

A criação da Coleção Damiano Cozzella junto à Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) ocorreu a partir da doação de partituras realizada em 2019 por sua filha, Mariana Cozzella. Esta proposta objetiva avaliar e divulgar o material recebido. Damiano Cozzella (1929-2018) foi um importante compositor e arranjador brasileiro. Começou sua formação composicional como aluno de Koellreutter. Em 1961, estudou na Alemanha, onde participou dos cursos de férias em Darmstadt. Ao retornar, juntou-se a outros jovens compositores e criou o Grupo Música Nova, decisivo para impulsionar a música contemporânea brasileira. Em 1964, foi convidado a lecionar na recém-criada Universidade de Brasília, mas, devido ao Golpe Militar, deixou o cargo em 1965. A partir de então, dedicou-se à criação de trilhas sonoras para televisão e cinema, destacando-se como um dos arranjadores do Tropicalismo, além do trabalho com arranjos orquestrais e corais, tornando-se referência para o canto coral brasileiro. A partir dos anos 1970, atuou como professor de harmonia na UNICAMP até se aposentar. As partituras doadas à CDMC são provenientes de duas fontes: as composições faziam parte de seu acervo pessoal, enquanto os arranjos orquestrais, em sua maioria, foram recolhidos no acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. A doação conta com 24 composições, que serão o foco desta comunicação, e 46 arranjos.

A partir de uma análise preliminar, dividimos suas composições em três grupos de orientações estéticas, embora muitas obras possuam características em mais de um grupo. O primeiro refere-se a obras centradas na escritura musical. É o caso da série de peças A4. Destinadas a 4 instrumentos, vozes ou grupos instrumentais, caracterizam-se pela métrica binária simples e sobreposição de andamentos diversos. A escrita é proporcional, sendo que os instrumentos/vozes se reencontram após um determinado número de compassos e, quando a junção não ocorre, há a indicação de qual instrumento/voz dará a entrada ao grupo. O segundo grupo alude a obras nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes. Com frequência, essas peças apresentam intervenções cênicas, acentuando um caráter humorístico. Em *Version Acádemovanguardista* para vozes e orquestra indeterminada, são faladas ao público uma série de frases aparentemente desconexas, nas quais há elementos de seu pensamento contestador e humor ácido, inclusive

ironizando a sí mismo como compositor. O terceiro grupo concerne às peças que apresentam características ligadas à música popular, criando um elo entre seu trabalho autoral e como arranjador. É o exemplo de *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa* que possui cifras harmônicas e indicações para uma possível orquestração.

O trabalho em torno do acervo doado visa lançar luz sobre um compositor decisivo para a música brasileira. Conhecido sobretudo por sua obra de arranjo coral, suas composições autorais e arranjos orquestrais estão para ser pesquisados. Nesse sentido, com esta comunicação, iniciamos o processo de divulgação internacional da obra e da personalidade de Damiano Cozzella, buscando resgatar seu lugar de direito na história da música brasileira.

11:00 A 13:00

SESION 05 CANON Y POLÍTICA EN TORNO AL FOLCLORE

Modera: Diego Madoery

“Voces del folklore chileno: producción discográfica y sonidos del pueblo (1950-1980)”

JORDAN GONZALEZ, Laura

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

aura.jordan@pucv.cl

Antes que la etiqueta *world music* se expandiera internacionalmente durante la década de los 1980, las industrias discográficas venían produciendo fonogramas de músicas locales de distintas partes del globo desde el paradigma del folklore (Ochoa 2003). Entre las diversas iniciativas desarrolladas en Estados Unidos durante la guerra fría, destaca la del sello Folkways Records, caracterizado por un programa progresista (Asch 2013; Donaldson 2015, Oliveira 2013) que pretendía capturar los sonidos de los pueblos. Más tarde, el sello Monitor Records replicaría algunos de los objetivos del primero, interesándose en editar músicas “comprometidas” con luchas revolucionarias de América Latina.

En esta ponencia, se indaga en las estrategias que se utilizan para incluir músicas chilenas “folklóricas” en producciones destinadas a un público internacional, preferentemente norteamericano. Por un lado, se explora la selección de artistas y los discursos que se elaboran para justificar y promover sus realizaciones. Por otro lado, se analiza el tratamiento sonoro, con un especial énfasis en la producción de un sonido vocal que pudiese dar a conocer las peculiaridades de la enunciación y la performance chilena, todo bajo la apariencia de la “autenticidad”.

Además, se busca contrastar la producción de estos fonogramas con la actividad contemporánea de registro y difusión del folklore, emprendida en el país oficialmente desde la década de 1940 (León y Ramos 2011) y coadyuvada por la industria discográfica por iniciativas como las series de folklore de Chile impulsadas por Rubén Nouzeilles para Emi-Odeon.

Con todo, la ponencia reflexiona sobre la circulación de otras voces del mundo (Pereira 2012) antes de la instalación de una *escucha distribuida* asociada con la *world music* (Kassabian 2008); interrogando qué aspectos de esta etiqueta comercial pueden rastrearse también en producciones “progresistas” enmarcadas en campañas internacionales de promoción de los sonidos del “pueblo” entre 1950-1980.

“Julio Domínguez «el Bardino», la música pampeana y la ‘vida’ de la Milonga Baya”

ROMANIUK, Ana

FAD, FED, UNCuyo

anaromaniuk@gmail.com

La figura de Julio Domínguez «el Bardino» (1933-2007) y alguna de sus canciones se han convertido en una fuerte referencia de la música y la poesía de la provincia de La Pampa. Algunas de sus composiciones han trascendido las fronteras provinciales –la Milonga Baya, por ejemplo– y han colaborado en la circulación del repertorio en la anhelada proyección hacia la circulación nacional.

Al hablar de música o folklore pampeano me refiero a un repertorio vinculado a prácticas musicales que poseen una marcada asociación con el ámbito rural, pero que es compuesto y performado principalmente en la ciudad de Santa Rosa, capital de la provincia de La Pampa (Argentina) y en menor medida, en otros centros ur-

banos. En la enumeración de los géneros musicales que se reconocen como representativos de este repertorio aparecen milongas, huellas, estilos y zambas.

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de la diversidad de sentidos que ha transitado la canción *Milonga Baya*, compuesta por “el Bardino”. Nacida en pleno proceso de la última dictadura cívico-militar (1976-1978), esta canción circuló de manera paramedial hasta que fue grabada por primera vez por el grupo Cantizal en 1985. En esta ponencia analizaré su contexto de creación y los sentidos que se han ido construyendo en torno a esta canción, y a las significaciones que generaron las numerosas versiones e interpretaciones de la que es y ha sido objeto. De esta manera se consideran versiones e interpretaciones de músicos que adscriben y se identifican con la música pampeana; de músicos nacidos en La Pampa que cultivan repertorios más amplios, pero que incluyen ciertas canciones emblemáticas como referencia a su pertenencia geográfica; de intérpretes vinculados a movimientos tradicionalistas de la provincia de Buenos Aires y Patagonia, cultores de lo que se denomina música surera; y finalmente de músicos de circulación nacional relativamente amplia, vinculados al folklore, que deciden incluirla en sus repertorios sin asociaciones territoriales ni de adscripción identitaria.

Parto de pensar la canción como un proceso que se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha (González, 2013: 108). Intentaré discernir también algunos sentidos históricos de la vida de la canción (Semán, 2019:12) y ciertos procesos de historicidad a través de los cuales ha adquirido valores alternativos, y se fue convirtiendo en emblemática, manteniendo la vigencia desde el momento de su creación y logrando establecer en el presente vínculos con el pasado (Mendivil, 2013: 12).

“Jacinto Piedra y *El incendio del poniente* (1984) en la primavera democrática: articulación de una nueva narrativa en la relación juventudes y folklore”

MARIANI, Tomás

TeMAC, UNQ / CONICET

tomasmariano40487@yahoo.com.ar

En este trabajo proponemos un análisis de Jacinto Piedra y de su disco *El incendio del poniente* (1984) en el marco de la primavera democrática argentina desde una perspectiva socio discursiva (Díaz, 2009). Consideramos que este músico y su disco articulan una nueva narrativa en la relación juventudes y folklore.

Durante el último tramo del gobierno de facto las músicas populares experimentaron cambios fundamentales (Pujol, 2012). Para el folklore se abrió una nueva etapa al romperse el silenciamiento de los últimos años a la zona del campo ligada a la “canción militante” (Moliner, 2011). A su vez, frente a los años de dictadura en que las juventudes fueron perseguidas y criminalizadas con especial énfasis (Vila, 1985/Luciani, 2017), esta etapa se caracteriza por una reconversión del lugar que estos sectores ocuparon en el espacio social general (Chaves et al., 2013/Verzero, 2016) y en el campo del folklore en particular.

Desde comienzos de 1982 volvieron gradualmente a actuar y editar discos Mercedes Sosa, Horacio Guarany, César Isella y otros/as referentes “consagrados/as”, habilitando y legitimando a su vez producciones de referentes emergentes con propuestas de intención renovadora (Mariani, 2019), entre ellas este disco de Jacinto Piedra.

Una vez iniciado el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), durante la llamada primavera democrática, se edita el primer disco solista de Ricardo Manuel Gómez Oroná (1955-1991), conocido como Jacinto Piedra. Se trata de *El incendio del poniente* (1984), que contiene diez canciones, algunas de autoría propia o en colaboraciones con poetas santiagueños y otras de Peteco Carabajal. El disco, en tanto dispositivo de enunciación, articula aspectos tradicionales del folklore santiagueño con la vida urbana en Buenos Aires proponiendo un enunciador y un enunciatario que se diferencian tanto de trabajos de grupos santiagueños (como Los Manseros santiagueños o los mismos Carabajal) como de las vertientes militantes. Por ejemplo, la nostalgia por el pago no solo se vincula a la vida en ese lugar sino a una valorización de la niñez. La politización es central en el disco, pero atraviesa temas como la naturaleza en contraposición a los problemas de la vida urbana, y no ya un proyecto político concreto. Además, se incorporan instrumentos como la guitarra eléctrica y se hace amplio uso de reverberaciones como parte constitutiva de los arreglos. La propuesta visual y la corporalidad de Jacinto también se diferencian del paradigma clásico del folklore. En conjunto se trata de una serie de estrategias “micropolíticas” características de las producciones emergentes de jóvenes de comienzos de los ‘80 (Verzero, 2016)

14:30 A 16:30

MESA TEMATICA 02
REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS, ESTÉTICA E IDENTIDAD
EN EL REPERTORIO DE LAS BANDAS DE SIKURIS DE TILCARA.

Moderadora: María Mendizabal

Coordinadora: PODHAJ CER, Adil

“Tradiciones móviles, coplas porosas: nuevos sentidos y disputas en torno a las representaciones de género en prácticas de canto con caja en Salta”

PACHECO, Gimena

UBA

gimena.pacheco@gmail.com

“Género, organización y práctica musical sikuri: acuerdos y tensiones en la formación de bandas de sikuris femeninas en el contexto de la Peregrinación al Abra de Punta Corral en Tilcara, Jujuy”

GUIGOU, Natalia

UBA / PCB/ Dos orillas cultura y patrimonio

natalia_guigou@hotmail.com

“Prácticas corpo-sonoras femeninas en la interculturalidad”

PODHAJ CER, Adil

UBA / UNDAV

adil.po@gmail.com

Interpeladora: VEGA, Alejandra

UNA

A partir de la década del '80, con el retorno de la democracia, se comienza a organizar la participación de las mujeres como intérpretes de sikus en la Argentina. En Tilcara, provincia de Jujuy, surge la primera banda de sikuris femenina, Nuestra Señora de Fátima; a su vez, comienzan a incorporarse mujeres sikuris a las bandas de Buenos Aires. Otras prácticas musicales tradicionales comienzan a revalorarse en el marco del largo proceso de patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca, tales como el canto con caja. Estos procesos de revitalización incluyen la reconstrucción y resignificación de subjetividades entre jóvenes mujeres a través de sus prácticas musicales tradicionales como, por ejemplo, nuevos modos de celebrar los Jueves de Comadres. Por otra parte, en Buenos Aires, las mujeres migrantes, descendientes de migrantes y porteñas interpelan los roles de género reinterpretando la concepción “andina” del Buen Vivir, buscando lugares de mayor equilibrio y reciprocidad con los hombres.

En estos últimos tiempos, en esta emergencia de nuevos ensambles sikuris femeninos y mixtos, se comienzan a desafiar no sólo a la ideología patriarcal sino a los discursos “originarios”, creando “círculos de confianza” a través de sonoridades colectivas performativas en un marco ritual y/o religioso. A su vez, a través de estas prácticas, las mujeres ocupan nuevos espacios, conquistando lugares en la esfera pública que les permiten ampliar su exposición e influencia. La música, en este caso, les permite romper con los estereotipos tradicionales que limitaban su acción a lo doméstico y al cuidado familiar.

El repertorio, en el caso de las coplas ha mantenido las características líricas y musicales descritas por los primeros investigadores que trabajaron en el NOA, incorporando a sus temáticas aspectos vinculados a un mayor protagonismo femenino. En el caso de las bandas de sikuris del NOA, el repertorio musical se realimenta de melodías populares adaptadas a la forma y el patrón rítmico tradicionales de pie binario. En las bandas de sikuris de Buenos Aires, algunas bandas incorporan nuevas letras adaptándolas a melodías tradicionales provenientes de Bolivia y Perú (contrafactum). En estos casos, la lucha por la igualdad se centra en el protagonismo de las mujeres como intérpretes de siku, instrumento tradicionalmente reservado a los hombres. La “ancestralidad” de las melodías las legitima entre los integrantes del movimiento sikuri como parte de una identidad indígena. En algunos casos, esa legitimación se produce al adaptar canciones provenientes del repertorio folklórico a la forma musical conocida como Italaque que ha sido modificado localmente y que predomina en las bandas por-

teñas. Concretamente, en el caso de algunas bandas conformadas exclusivamente por mujeres, el contenido de las letras reivindica el valor de las mujeres indígenas en las luchas anticoloniales.

Desde un análisis comparativo, problematizamos los debates sexo-genéricos actuales entre las mujeres sikuris y las jóvenes copleras vinculados a sus genealogías, sus trayectorias musicales y los procesos de producción musical, teniendo en cuenta las diferencias sociales y generacionales, focalizando en especial cómo la participación en prácticas musicales de arraigo comunitario deconstruye los estereotipos de género reafirmando una identidad femenina revalorizada y fortalecida. Por otra parte, nos proponemos repensar estas deconstrucciones sexo-genéricas en tanto recomposiciones de experiencias vividas, en el marco de políticas de corte multiculturalista/colonial/global. Por último, haremos especial hincapié en los espacios ritualísticos y performáticos de los ensambles para indagar en la materialidad de los lenguajes estéticos y expresivos y su vínculo afectivo con otras dimensiones socioculturales.

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 03

RONDANDO A CÓRDOBA. APROXIMACIONES A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE LA CAPITAL CORDOBESA EN EL SIGLO XXI

Moderador: Pablo Jaureguiberry

Coordinador: LIUT, Martín

“El origen del colectivo artístico SUONO MOBILE Argentina. Una breve reseña”

YAYA, Gabriela

UNC

gabiyaya@gmail.com

“Improvisación Libre: una experiencia performativa de la práctica en el campo musical expandido de la ciudad Córdoba entre 2010 y 2020”

PELLINI, Franco

UPC

pellini.franco@gmail.com

“Una trama plural. Apuntes para mapear el campo de las músicas actuales de Córdoba capital (2000 - 2020)”

LIUT, Martín

UNQ

martinliut@gmail.com

Interpelador: REYNA, Alejandro

UNL

La mesa se propone estudiar la trama de la música contemporánea en la ciudad de Córdoba en el siglo XXI. En las últimas dos décadas, la escena cordobesa muestra una actividad profusa y variada que puede estudiarse a partir de la “mediación” (Hennion, 2002) entre compositores y sus obras, intérpretes, instituciones públicas y espacios alternativos, organismos musicales estables y ensambles independientes, medios de comunicación tradicionales y redes sociales. Este campo y este período es un tema de vacancia que comenzó a ser estudiado recientemente por el proyecto de investigación que dirige la Profesora Yaya en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, 2018).

El devenir de los espacios institucionales de formación artística da cuenta de la autonomización del campo de la música contemporánea local. En 2011, la Escuela de Artes, que dependía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, se transformó en Facultad de Artes. En 2015 se completó el proceso de agrupación de institutos de formación artística terciarias en la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). En sintonía con estos cambios en el ámbito público, una iniciativa privada como la Escuela de música “La colmena” emergió como otro espacio de formación y producción activo.

Otra particularidad que se observa en el período es la combinación de un recambio generacional de actores en los principales espacios institucionales de formación, y el regreso de compositores e intérpretes que habían viajado a diferentes países de Europa y Norteamérica. Cada músico cordobés que regresó trajo consigo su música, pero también la experiencia en otros “mundos del arte” (Becker, 2008). Aún en un contexto de crisis como la de 2001, desde entonces contribuyeron a la creación de nuevos ensambles, ciclos, encuentros y festivales. El desarrollo de una serie de eventos públicos vinculados a estas músicas nuevas ha contribuido no solo a que la escena local se fortaleciera, sino también a hacer más fluida su articulación a nivel nacional e internacional. A modo de ejemplo, se pueden mencionar las tres ediciones del Forum Nueva Música, las Micro-jornadas de Composición Musical, las Jornadas de Improvisación, los ciclos Experimentalia, Living/Leaving, las XXII Jornadas Internacionales de Música Electroacústica, Plataforma 21, Jornadas Cage, la Jornada Nacional de Silencio. También merecen atención los modos, cambiantes, en que han colaborado con la escena musical cordobesa los organismos culturales dependientes de los tres niveles de Gobierno (ciudad, provincia y nación), más eventuales patrocinios de fundaciones y empresas.

La mesa temática se propone, en síntesis, dar cuenta de parte de esta trama.

Gabriela Yaya presentará el caso “Suono Mobile Argentina” (SMA), colectivo artístico cordobés fundado por Eduardo Spinelli en 2005. Además del trabajo tradicional como ensamble, SMA ha borroado los límites impuestos por la división del trabajo musical para transitar también por la composición, la gestión, el trabajo editorial y la generación de espacios de formación.

Franco Pellini, por su parte, se enfocará en lo que ocurre en los circuitos de la improvisación libre y analizará la diversidad de propuestas estéticas que coexisten en el ámbito de Córdoba.

17:00 A 19:00

SESION 06 SINTAXIS Y NACIONALISMOS EN LATINOAMÉRICA

Modera: Guillermo Dellmans

“Entre nación e inspiración. La vinculación de Julián Aguirre con el romanticismo alemán”

GARCÍA, Luisina

FFyL, UBA

luisinaigarcia@gmail.com

Treinta y cuatro años han pasado desde la publicación del catálogo –único hasta el momento– de la obra de Julián Aguirre, que realizó la musicóloga Carmen García Muñoz (1986). Aun así, las incertidumbres que rodean a algunas de las piezas del compositor permanecen y se hace cada vez más necesaria una mirada crítica que recorra las páginas del catálogo para subsanar los vacíos.

En este trabajo intento realizar un aporte al conocimiento que se tiene sobre Julián Aguirre a través de un análisis pormenorizado de su repertorio, valiéndome de un corpus de canciones que se vinculan con la tendencia romántica de los países germánicos. Analizo *Berceuse*, *Llorando yo en el bosque* y *Los reyes magos*, con textos de Robert Burns (1759-1796) y Heinrich Heine (1797-1856). Siguiendo la pregunta que se plantea Federico Monjeau (2004), reparo en la posible traducción musical del contenido poético y en el sistema estético que se construye a partir de la música y la poesía. Sigo el pensamiento de Dahlhaus ([1980] 2014) quien sostiene que el uso de la expresión “romanticismo”, tanto para designar una época como una categoría historiográfica, está desgastado y requiere de cierta conciencia histórica desarrollada para que su utilización como concepto no sea estéril. También, al igual que el musicólogo, considero importante distinguir los puntos de vista sobre el romanticismo musical que se dan desde la historia de la recepción y desde la historia de la composición. Es por ello que, si bien admito que las elecciones literarias que realiza Aguirre para los textos de sus obras y su tratamiento del lenguaje musical revelan sus decisiones estéticas y quizás sus ideales político-sociales, sostengo que quedarnos en la mera elección del compositor podría llevarnos a ignorar un panorama más amplio: la comunidad artística de una época y sus gustos estéticos. Por lo tanto, en un nivel más general, este trabajo se propone realizar un aporte dentro de la historia sociocultural de nuestro país.

“Revisitando o conceito de nacionalismo na historiografia musical brasileira”

LARSEN, Juliane

UNILA

juliane.larsen@gmail.com

Nesta comunicação apresentarei os resultados de um estudo sobre os discursos da história da música brasileira construídos no período que se seguiu à instauração do regime republicano e que fundamentaram as primeiras publicações em livro sobre história da música brasileira do século XX.

A historiografia da música brasileira se consolidou na primeira metade do século XX com os trabalhos de Guilherme de Mello, Renato Almeida, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, e constituiu o esforço desses intelectuais em apresentar uma narrativa que desse conta de explicar não apenas a formação de uma tradição musical brasileira, mas também de valorização dos compositores e das (por eles) consideradas obras-primas da música de concerto brasileira. Esse caráter nacionalista da historiografia musical escrita no Brasil foi apontado por diversos autores, tais quais CONTIER (1995; 2004), VOLPE (2008), CARVALHO (2013), BENETTI (2013), CARMO (2016).

Haveria ainda a necessidade de levantar a questão sobre o nacionalismo musical brasileiro? Acreditamos que trazer o assunto novamente à discussão é importante para atentarmos aos perigos de associações entre música, nacionalismo e projetos governistas, principalmente com o avanço de governos nacionalistas de direita na América Latina que propagam discursos de revisionismo histórico.

Em janeiro de 2020, o então secretário especial de cultura do governo de Jair Bolsonaro, Roberto Alvim, divulgou um vídeo para anunciar o “Prêmio Nacional das Artes”. Ao som de Richard Wagner, o vídeo de Alvim citava (e esteticamente sugeria) discurso de Joseph Goebbels, ministro de propaganda da Alemanha nazista, e afirmava peremptoriamente “a arte será nacional, ou não será nada”. No dia seguinte, o então secretário foi demitido, após o vídeo causar reações de diversos setores da sociedade brasileira. Mas, estaria o caso resolvido com a demissão? O que significa o incentivo às artes nacionalistas no século XXI?

Através de autores como CARVALHO (1990), ANDERSON (1993), ORTIZ (2006), MUNANGA (2010) revisitaremos o conceito de nacionalismo, relacionando-o com a historiografia da música brasileira, e construiremos hipóteses sobre sua manutenção na música de concerto contemporânea e suas implicações políticas em um contexto de crescimento da cultura globalizada e circulação constante de imigrantes e refugiados.

Para tal empreendimento realizamos levantamento bibliográfico, pesquisa em acervo da hemeroteca digital brasileira, estudos sobre a história do Brasil e análise dos textos da historiografia musical. Emergirão no decorrer do texto nomes de compositores como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Marlos Nobre, dentre outros.

“Los laberintos de la composición. Reutilización de material y maneras de utilizar el total cromático en obras tempranas de Alberto Ginastera”

VÁZQUEZ, Hernán Gabriel

INM “Carlos Vega” / UNR

vazquez70@gmail.com

En 1943, la Orquesta Estable del Teatro Colón estrenó la suite del ballet *Estancia* op. 8a (1941) de Alberto Ginastera. Ese mismo año el compositor completó la creación de tres obras: *Obertura para el “Fausto criollo”*, op. 9; *Cinco canciones populares argentinas*, op. 10 y *Las horas de una estancia*, op. 11. Si bien estas obras poseen títulos que las vinculan a la tradición gauchesca y al ámbito rural, el origen de los textos y las dedicatorias nos muestran caminos que se bifurcan en sus referencias. Por un lado, textos tradicionales y Estanislao del Campo en las dos primeras obras y Silvina Ocampo, para el op. 11, son los referentes textuales. Por otra parte, Carlos y Brígida Frías de López Buchardo son los dedicatorios del op. 10, mientras que para Juan José Castro y Concepción Badía están dedicadas las obras restantes. Tres obras que presentan y entrecruzan referencias hacia determinado tradicionalismo y hacia un particular sector que podemos entender como modernista. Así, temáticas costumbristas, la gauchesca y hasta vínculos sociopolíticos pueden rastrearse en las obras.

Desde edad temprana, Ginastera se interesó por incluir el total cromático en sus composiciones. Uno de los ejemplos conocidos es el “tema del hechicero” del ballet *Panambí* (1937), el cual despliega desde un centro los doce sonidos en forma de tijera. Hasta la incipiente presentación en la *Sonata* op. 22 (1952) para piano y de manera rotunda en el *Cuarteto de cuerdas 2* op. 26 (1958), la composición con doce sonidos y sus derivaciones no es indicada en los estudios sobre la obra de Ginastera. Sin recurrir al dodecafonismo, el ciclo de canciones *Las horas de una estancia* presenta un particular modo de utilización del total cromático que dista de las explicaciones armónico-tonales que autores como David Wallace o Guillermo Scarabino, entre otros, ofrecieron

sobre la obra. Por otra parte, es posible detectar una reutilización de materiales entre los dos ciclos de canciones que permiten, a la vez, relacionar y diferenciar ambas composiciones en función de los usos que el autor hizo de estos.

A partir del estudio de las diversas organizaciones de alturas presentes en Las horas de una estancia y la circulación de enfoques teóricos sobre la composición de esos años, en línea con postulados vertidos por Malena Kuss, esta presentación ofrece evidencias de un momento ciertamente experimental de Ginastera en el que controló el uso del total cromático sin recurrir al método de composición con doce sonidos. A su vez, la exposición indicará la diferente significación de algunos recursos formales, materiales y tópicos musicales que el compositor reutilizó en las obras completadas alrededor de 1943.

“El ‘acorde simbólico’ ginasteriano y sus diversos roles en la sintaxis”

SUELDO, Ernesto Javier

UNCuyo

ernesto_sueldo@hotmail.com

El “acorde simbólico” es un procedimiento compositivo que tiene una importancia capital en la obra de Alberto Ginastera (1916-1983) durante toda su labor creativa, aludiendo al rasguído de las cuerdas al aire de la guitarra (ya sea con su interválica original $mi_2-la_2-re_3-sol_3-si_3-mi_4$ o con diversas transposiciones).

Existen numerosos antecedentes en la literatura musical utilizando diversas sonoridades referenciales, como se observa en compositores tales como Wagner, Scriabin, Stravinsky y Bartók, entre otros casos. Este acorde es omnipresente en todo el corpus ginasteriano, asumiendo múltiples proyecciones y significaciones en función del contexto, integrando elementos tomados de la región pampeana (donde son preponderantes el gaucho y la guitarra), e incorporando además el imaginario incaico (el acorde está asociado con la escala pentatónica menor).

Cabe destacar que si bien los estudiosos de Ginastera han considerado este acorde como muestra irrefutable de orientación nacionalista por la presencia de un instrumento emblemático de la música folclórica argentina como es la guitarra, es importante señalar también que desde el punto de vista estrictamente técnico el empleo de esta sonoridad y otras derivadas (estrechamente vinculadas con el acorde simbólico), manifiestan las preferencias compositivas de Ginastera por las combinaciones tercio-cuartales.

Este acorde constituye un elemento de cohesión ya desde sus primeras creaciones imprimiendo una notable continuidad a su obra integral, estando asimismo profundamente arraigado a la identidad argentina, y configurando diversos conjuntos de topoi. Los casos más prominentes de su aplicación por Alberto Ginastera se manifiestan en Danzas argentinas Op 2, Malambo Op 7, Estancia Op 8, Pampeana Op 16, y Variaciones Concertantes Op 23. En el presente trabajo nos interesa en especial la aplicación del “acorde simbólico” en su obra tardía, como el caso de la Sonata Op 47.

El estudio del “acorde simbólico” desde la perspectiva de la armonía constituye el eje de esta ponencia, siendo pertinente destacar que su incidencia se extiende también a otras áreas interrelacionadas, tales como la intertextualidad, la periodización, y los elementos simbólicos. En el presente estudio nos concentraremos en la vinculación entre la interválica de este policorde tercio-cuartal y la sintaxis armónica ginasteriana, en particular en los años suizos (1971-1983).

Los policordes mixtos tercio-cuartales constituyen las sonoridades verticales más características de Ginastera, siendo el conglomerado proporcionado por la afinación habitual de las cuerdas al aire de la guitarra una de las marcas estilísticas del compositor. Desde el punto de vista específico de la armonía, se advierte que el acorde actúa asimismo en un doble ámbito, en primer término, como núcleo generador de la interválica (en especial la cuarta justa), y, por otra parte, como proveedor de una calidad sonora inmanente muy característica.

En la Sonata Op 47 para guitarra, su aplicación y elaboración técnica es reflejo de la maestría de sus años de madurez en Suiza, y el rol estructural que desempeña el “acorde simbólico” en esta composición es de particular interés para su análisis y reflexión en la presente ponencia.

17:00 A 19:00

SESION 07

INTERPRETACIÓN, RECEPCIÓN Y MEDIACIONES EN EL FOLKLORE

Moderada: Ana Romaniuk

“El Dúo Salteño: Aportes analítico-vocales en su disco debut de 1969”

LIENDRO, Adrián (IF)

DAMuS, UNA

adrianl336@hotmail.com

El Dúo Salteño, formado en 1967 por Néstor “Chacho” Echenique y Patricio Jiménez, aportó al campo del *folklore profesional* (Madoery, 2010) una nueva sonoridad. Esto debido a varios factores tales como: la coloratura vocal particular de cada uno, sus posibilidades de amplitud de registro, la selección del repertorio a interpretar y la novedosa armonización vocal, producto de la dirección musical de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Siendo conjunto *revelación* del festival nacional de folklore de Cosquín del año 1969, graban su primer long play donde plasman esta nueva búsqueda sonora. Alcanzando una trayectoria un tanto interrumpida de más de 40 años, graban seis discos en los que desarrollan las características de arreglo utilizadas desde sus comienzos.

El objetivo del trabajo es primero contextualizar la emergencia del dúo en la de la década de 1960. Este momento estará atravesado por el fenómeno del *boom* del folklore (Gravano, 1985) (Chamosa, 2012) como también de los movimientos de renovación estética surgidos en esos años, tales como: el *movimiento del nuevo cancionero* (Díaz, 2009) y el de la *música de proyección folklórica* (Guerrero, 2014). Esto será necesario para entender el momento de emergencia de los salteños en el terreno de producciones folklóricas de la época. Luego se aborda la descripción de los aspectos musicales, a partir del análisis de las transcripciones vocales de los doce temas que componen el disco. De ellas se describe el dibujo vocal particular, en comparación a las armonizaciones tradicionales tales como la del grupo *Los Chalchaleros*. Además, se destaca la ausencia de *chacareras*, componiendo su repertorio en mayor medida por *zambas*.

También se analiza la amplitud vocal que se ejemplifica señalando los momentos específicos de notas extremas abordados en los temas: *La Pastorcita Perdida*, *Cantora de Yala* y *La Arenosa*. Por último, se estudia la selección que hacen de los temas a arreglar e interpretar. A partir del análisis del ámbito melódico empleado, se esquematiza la distancia interválica de la melodía original, donde la mayoría se desarrolla en una amplitud mayor a una octava. Por su parte, la construcción de la segunda voz tendrá características iguales, contribuyendo a resaltar las posibilidades vocales de Echenique y Jiménez.

Las reflexiones finales de esta investigación en curso servirán de base para seguir profundizando en análisis melódicos – vocales más específicos. Sobre todo, en el estudio puntual de los procedimientos compositivos empleados por Gustavo “Cuchi” Leguizamón para la construcción de las segundas voces de los arreglos del Dúo Salteño.

“Análisis Semiótico. Estudio de caso: El Nuevo Cancionero Argentino y La Nueva Canción Chilena. Elementos de una ruptura con la hegemonía cultural establecida”

KARP, Eliana Mariel (IF)

UNA

karpeliana@gmail.com

El presente trabajo busca identificar elementos semióticos característicos del Nuevo Cancionero Argentino y La Nueva Canción Chilena. Dos movimientos muy relevantes, los cuales considero, que han intentado romper con parámetros culturales hegemónicos preestablecidos en su tiempo. Tomaré como estudio de caso sobre El Nuevo Cancionero Argentino tres composiciones del disco “Testimonial del Nuevo Cancionero”, del año 1965. Como estudio de caso vinculado a La Nueva Canción Chilena, analizaré tres composiciones de Violeta Parra de su disco “Recordando a Chile”, también del año 1965. Intentaré distinguir particularidades que dejen entrever el contenido ideológico, social, político a través de la música y letra de cada una de estas obras.

Para esta búsqueda utilizaré el modelo de análisis semiótico de Oscar Steimberg (2013). Este modelo plantea la división del análisis en tres niveles:

[...] El retórico, como una dimensión esencial a todo acto de significación. El temático, entendido como aquello que en un texto hace referencia a acciones y situaciones según esquemas de representatividad histórica-

mente elaborados y relacionados previos al texto. Y el enunciativo, como al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrían ser o no de carácter lingüístico.”

El Movimiento del Nuevo Cancionero y la Nueva Canción Chilena fueron herramientas para la divulgación de conceptos e ideas de lo que se creía debía ser el “hombre nuevo” en los “nuevos tiempos”. Cabe destacar que ambos movimientos se vieron “truncos” debido a las dictaduras militares de los dos países. Pero, pese a la censura y persecución en los dos casos, lograron perdurar en el tiempo, seguir gestándose, y dejar un legado que hoy continúa vigente.

Creo interesante utilizar como herramienta esta forma de análisis para dar apoyo y refuerzo a futuras investigaciones. He logrado a través de este análisis identificar rasgos característicos que apoyan la idea inicial del trabajo.

“Elpidio Herrera y la sachaguitarra atamisqueña. Una primera aproximación”

HERE, Hernán Alejandro

INM “Carlos Vega”

hernan.here@inmcv.gob.ar

La *sachaguitarra* atamisqueña es un cordófono de cinco órdenes que ha sido creado para la interpretación de la música tradicional santiagueña. Similar en forma a la mandolina, su principal característica es la posibilidad de ser ejecutado con tres modos de acción diferentes: pulsar, rasgar o frotar. Quien ha ideado este instrumento fue Elpidio Herrera, músico y docente santiagueño nacido en Villa Atamisqui en 1945, recientemente fallecido.

A pesar de ser un instrumento musical que cuenta con casi cincuenta años de existencia, no existen todavía trabajos específicos musicológicos u organológicos sobre él ni sobre su creador. Tampoco figura en la bibliografía de referencia como por ejemplo el libro *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos Argentinos* del Instituto Nacional de Musicología ni en el prestigioso *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Existen solo referencias en dos textos: el Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos de Rubén Pérez Bugallo y en un anexo escrito por Héctor Goyena al final del libro *De Ushuaia a La Quiaca* editado en el año 2004. En Internet la situación es diferente, allí hay numerosos artículos y referencias de variada procedencia: desde una entrada en *Wikipedia*, artículos periodísticos, varias entrevistas a Elpidio Herrera y muchos trabajos en blogs sin autoría.

Para realizar este trabajo se ha tenido en cuenta la búsqueda bibliográfica y discográfica, la realización de un trabajo de campo con entrevistas, registros fotográficos, sonoros y audiovisuales en Villa Atamisqui con el “supuesto creador” de este instrumento musical, del proceso de construcción en el taller, de los diversos modos de ejecución del instrumento musical y de su repertorio. Una de las fuentes más relevantes ha sido también el *Viaje 128* que realizó en el año 1979 para el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” el antropólogo Rubén Pérez Bugallo. Elpidio Herrera fue uno de los informantes musicales de este viaje y podemos observar su activa participación tanto en el informe final como en las grabaciones de campo.

Cuando expreso “supuesto” en el párrafo anterior, lo hago desde la duda que el mismo Rubén Pérez Bugallo instala sobre el origen de la *sachaguitarra*. En su texto anteriormente citado habla sobre lo común de los instrumentos musicales con caja de resonancia de calabaza en las provincias de Santiago del Estero y Córdoba durante el siglo XIX (Pérez Bugallo, 1993). Por lo tanto, otro de los objetivos de este trabajo será poder dar cuenta sobre esta aseveración (Pérez Bugallo no hizo citas ni referencias para sustentar su afirmación). Se procedió a revisar las fichas existentes en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” del *Relevamiento de instrumentos musicales de los museos* a fin de encontrar referencias sobre cordófonos con caja de resonancia de calabaza.

Este trabajo pretende aportar a la musicología argentina un primer acercamiento sobre este particular instrumento musical y su creador.

MIÉRCOLES 11 DE AGOSTO

9:00 A 10:30

SESIÓN 08

COMPOSICIÓN EN ARGENTINA ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI

Moderador: Lautaro Díaz

“Frammenti-Sospiri, a Nono’ (1991) de Jorge Horst: la génesis de una recepción productiva indeleble”

JAUREGUIBERRY, Pablo Ernesto

UNR / UBA / CONICET

eljaurito@hotmail.com

La poética musical de Jorge Horst (Rosario, 1963) puede ser caracterizada, más allá de ciertos reduccionismos, mediante dos aspectos medulares. Por un lado, la asidua presencia de múltiples procedimientos transtextuales y criptográficos y, por el otro, la persistente motivación ideológico-política que impregna su producción para manifestarse en diversos niveles. Así, la mayor parte del corpus que se ocupa de sus obras y/o su accionar institucional aborda estas constelaciones a través de distintos enfoques. No obstante, casi nada se ha indagado en torno a los procesos de recepción productiva que han dado lugar a este peculiar campo de fuerzas. En este sentido, la poética de Luigi Nono (1924-1990) cumple un rol fundamental y continúa plasmándose en una cantidad considerable de variables.

La referencia más temprana al veneciano en una composición del rosarino la encontramos en “Frammenti-Sospiri, a Nono”, pieza que concluye su primer cuarteto de cuerdas intitulado *Conjuro y posibles*, el cual está fechado en mayo de 1991 y fue estrenado en Buenos Aires el 23 de septiembre del mismo año. En función de la datación, es interesante considerar la cercanía con el fallecimiento de Nono, cuestión que acentúa el carácter apologético que emana de la pieza. A su vez, es pertinente señalar que la obra no ha sido estudiada previamente –más allá de una brevísima y en cierto sentido equívoca mención en Corrado (1999)– y que la dimensión que tiene la presencia de Nono en su segunda y última pieza es única en todo el catálogo horstiano.

Como es habitual en los trabajos transtextuales del rosarino, ya desde sus títulos se pueden inferir datos sensibles sobre los materiales que los componen y/o los autores de los cuales fueron tomados. Así, “Frammenti-Sospiri, a Nono”, paráfrasis de *Fragmente-Stille, an Diotima*, se constituye como un homenaje múltiple en el cual todos sus contenidos remiten al cuarteto del veneciano, aunque allí no encontramos uno solo que se pueda interpretar, en sentido estricto, como cita textual. En esta línea, se presenta la posibilidad de entender la pieza como un metatexto, que da cuenta de una profusa recepción productiva, en el cual todas las categorías generales propuestas por Genette (1989) se vuelven variables de peso. Además, surge una relación directa con la manera en la que Nono concibió su obra, la cual basa en la creación y el tratamiento de ondas sonoras fundamentales que, en sus interrelaciones, se modifican y se mantienen en un flujo constante para dar lugar a renovadas manifestaciones.

En función de estas particularidades, nuestro trabajo pretende develar, mediante un análisis pormenorizado, cómo Horst, en una dialéctica recursiva de apropiaciones, involucra los materiales nonianos para construir una pieza que reproduce de manera parcial los procedimientos compositivos de su hipotexto y así evoca, tangencialmente, posturas estéticas del italiano. En definitiva, procuramos aportar elementos para caracterizar una práctica de recepción productiva que, al implicar diversos niveles estructurales y múltiples procedimientos transtextuales, se constituye en su devenir como característica de la poética horstiana.

“...el ruido de lo roto... Un estudio sobre *OID* de Juan Pampin”

HALABAN, Daniel

UNC / UPC

danielhalaban@gmail.com

La obra *OID* para piano, electrónica en tiempo real y video del compositor argentino radicado en Seattle (EEUU), Juan Pampin (1967). La pieza fue compuesta en homenaje a los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, asesinados en junio del 2002 por la policía bonaerense.

La composición ocurre en dos planos diferentes (video y audio) que se articulan, precisamente, en su referencia a la violencia que instituye y preserva al estado. Este trabajo se concentra en la parte musical de la obra.

La pieza consiste en una serie de elaboraciones sobre la introducción de la versión para piano del *Himno Nacional Argentino*, en una operación que, de acuerdo con el propio compositor, remite a la de *Las reescrituras* de Leónidas Lamborghini (Pampin en Fessel, 2010). De acuerdo con el compositor, la obra se propone mostrar cómo el Himno Nacional Argentino, “ese esperpento musical (...) híbrido entre canción guerrera y polca” (Pampin en Fessel, 2010) contiene la cifra del “destino catastrófico” de nuestra “nación”.

En este trabajo pretendemos repensar los dichos del autor sobre su propia obra, para intentar una reflexión estética que se apoye tanto en reflexiones filosóficas cuanto en análisis técnico musical.

Para ello apelamos a la hermenéutica de la obra de Gustav Mahler que realiza Theodor W. Adorno (2008) en la medida que sugiere pistas para comprender la operación destructiva-constructiva de la composición. Es a partir de estas herramientas que exploramos un análisis de algunos momentos de la pieza en los que se imbrica la técnica con la apuesta estética que aquí se reconstruye. Lo que sigue es un excursus que, a través de una lectura de Giorgio Agamben (2017), se aproxima a la concepción griega de la música, a su relación con la filosofía y la política y con su capacidad de romper con el “destino divino”. Esto sugiere una interpretación que pone en tensión la posición del compositor sobre el derrumbe argentino y que nos permite revisar su postura sobre lo argentino y su destino.

La hipótesis que orienta el trabajo es que la obra de Pampin es una lectura singular de la crisis del 2001, en el plano musical. Esto significa que, en línea con Diego Sztulwark (2019), esta música no testimonia (solo) una “catástrofe”, un “derrumbe”, sino también la emergencia de una nueva perspectiva, una potencia emancipatoria, imposible en las versiones “convencionales” del Himno Nacional Argentino que explora Esteban Buch (2013). Se trata de una línea de fuga que permita repensar el presente y el porvenir, que nos permita oír el ruido de las rotas cadenas de cualquier destino terminal.

“La práctica experimental en Buenos Aires a partir de la década del ochenta”

JUAREZ, Camila

UNQ / UNDAV / UBA

camijuarezc@yahoo.com.ar

La idea de este trabajo es reponer un estado de la situación del campo sonoro y musical, hacia la década del ochenta y principios de los noventa en Buenos Aires, enfocado en la idea de “experimentación”. Se propone iniciar una primera aproximación descriptiva al tema planteado, a partir de la selección de un corpus que no pretende ser exhaustivo, conformado por tres figuras representativas del campo, tales como la compositora Carmen Baliero, la pianista Adriana de los Santos y el músico y compositor conceptual Alan Courtis. Sus prácticas sonoras, en la década del ochenta, serán abordadas como parte de un posible mapa de aquello que puede ser pensado dentro de la línea experimental, considerada a partir del borramiento de fronteras y entrecruces inéditos entre campos, estéticas y tecnologías sonoras. Dicha disposición de apertura posibilita pensar en el advenimiento de un cambio sensorio-perceptual, a través de la reflexión sobre la escucha, el sonido como materialidad (Ochoa 2011, Sterne 2003 y 2012) y el quiebre de toda sintaxis musical (Meyer 1963), cuya especificidad contingente dentro del contexto porteño postdictatorial, determina la inestabilidad de la recepción y prácticas sonoro-musicales hegemónicas.

Dentro del recorte de la producción “experimental” desarrollada en los ochenta y principios de los noventa en Buenos Aires, pueden verificarse estrategias vinculadas con la utilización del azar y la improvisación, la intervención del cuerpo y las afectividades, la performance, la muestra del proceso más que un resultado prefijado, la participación del público, intervenciones dislocadas dentro y fuera de los instrumentos utilizados y un vínculo claro con lo conceptual. En este sentido, la propuesta central acerca de la experimentación se desgaja del pensamiento de John Cage y su escuela, e incluso puede pensarse en el arte conceptual en términos de Seth Kim-Cohen como la música o arte sonoro “no coclear” (Kim-Cohen 2009).

Cage destaca la “nueva música” como una nueva actitud de escucha, en donde se incluye “(...) una música utilizada para buscar. Pero sin conocer el resultado” (1981: 49). En esa música experimental “sólo los sonidos” tienen lugar (Cage, 1997: 13), permitiendo entonces que se produzca la expansión sensorial. El compositor norteamericano enfoca así la totalidad del mundo sonante y el sonido como materialidad vibrátil, que supone considerar el sonido como forma de saber y de conocimiento.

Por último, pueden registrarse algunas tendencias, prácticas, instituciones y agrupaciones históricas que se presentan como posibles antecedentes de la experimentación en Argentina, y específicamente en Buenos Aires, desde la segunda mitad del siglo XX. Se trata por ejemplo de figuras fundadoras como la de Mauricio Kagel (que emigra ya en 1957), el grupo Movimiento Música Más, pasando por las distintas agrupaciones de improvisación generadas en los años sesenta y setenta, el Instituto Di Tella, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea e incluso el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes en Córdoba (Cambiasso 2018), entre otros.

11:00 A 13:00

SESIÓN 09 EDUCACIÓN MUSICAL E INTERPRETACIÓN

Moderador: Hernán Here

“Reconsiderando el concepto de música de cámara”

MILOMES, Luciana (IF)

LEEM/UNLP

milomesluciana@gmail.com

VALLES, Mónica (IF)

LEEM/UNLP

mvalles@fba.unlp.edu.ar

Este trabajo se enmarca en un proyecto más abarcativo que pretende entender cómo funcionan los procesos intersubjetivos de construcción de la ejecución musical conjunta. Dicha indagación se centra en el caso de la interpretación musical de cámara y el análisis de interpretaciones musicales de este género. En búsqueda de enriquecer este análisis, se propone revisar el concepto tradicional de la música de cámara, con el fin de evaluar posibles actualizaciones del mismo. Esto daría lugar a una ampliación de las posibilidades a ser contempladas en el análisis los mencionados procesos intersubjetivos de construcción de la ejecución musical. Se parte de la definición tradicional del concepto y la enumeración de características propias del género, basada en la recopilación de fuentes bibliográficas. Se plantea la resignificación que en la actualidad han tenido algunas de ellas, como el caso de la noción de ‘intimidad’ propia de las prácticas camarásticas, que guarda relación con la cuestión de cercanía entre músicos y entre músicos y público. En este sentido, según Baron (2008), mientras la cercanía –espacial, estética, artística en general- de los intérpretes es un rasgo que se mantiene, existe una modificación respecto a la cercanía del público con los músicos, la cual ha variado inmensamente desde los inicios del género. Sin contar el paso de la interpretación musical doméstica hacia las salas de los teatros, la aparición de los medios de grabación y reproducción de audio marcaron una nueva relación del público con los intérpretes. Del mismo modo, ha habido una ampliación respecto a la procedencia del repertorio considerado en estas prácticas. Para abordar el tema, se presentan tres ejemplos musicales actuales: O Solitude (Purcell) en versión del dúo Birds on a wire, Suite del Nordeste (Chango Spasiuk) y Alfonsina y el mar de (Ariel Ramirez), en versión de L'Arpeggiata. En estos ejemplos, si bien se reconocen características contempladas en las definiciones tradicionales, también se presentan algunas innovaciones que se dan de maneras diversas. La incorporación de repertorios e instrumentos provenientes de otras tradiciones musicales, así como sus formas propias de producción e interpretación y la resignificación del concepto de intimidad o cercanía, son aspectos que creemos deben ser considerados a la hora de definir la pertenencia de una interpretación al género camarástico. Se considera que estas propuestas pueden enriquecer el modo en que es concebida tradicionalmente la música de cámara y actualizar dicha perspectiva en un mundo cambiante en el que las concepciones de la tradición musical se encuentran siendo debatidas y reformuladas.

“La integración de la música electroacústica y el piano como un caso particular de música de cámara”

EVANGELISTA, Rodrigo (IF)

DAMuS, UNA

revangelista08@gmail.com

En la ejecución de obras con medios mixtos tiene lugar un diálogo entre los sonidos generados de manera electrónica y los propios del instrumento. La necesidad de comunicación entre el intérprete y quien maneja los sonidos electroacústicos, o bien entre el intérprete y la pista pregrabada, permitiría pensar que se trata de una obra de música de cámara, para la cual es necesaria una sincronía de ejecución entre al menos dos fuentes sonoras diversas.

En la obra “Tiempos Magnéticos” para flauta, piano y sonidos electroacústicos pregrabados del compositor Pablo Di Liscia y en las “Intervenciones” para dos pianos y sonidos electroacústicos manipulados en tiempo real de Teodoro Cromberg, es posible encontrar dos modalidades de diálogo entre los instrumentos y los sonidos electrónicos que son a su vez desafíos diversos para los intérpretes.

La primera de las obras presenta una dificultad en cuanto al manejo de los tempi para que la interpretación vaya en sincronía con los sonidos emitidos por la pista. La obra está escrita de manera tal que el margen de error y de desfase es mínimo. Surge a la hora de su interpretación la pregunta sobre cuál es el mejor modo de lograr la coordinación entre los sonidos de la pista - que no se detienen, ni modifican su velocidad - y lo que el intérprete ejecuta en su instrumento. ¿Es mejor mantener una pulsación estable de acuerdo a lo indicado en la partitura o resulta más eficiente buscar elementos que permitan dialogar con la pista, alejándose de la constante metronómica?

La obra de Cromberg, a su vez, permite ser pensada como un trío. Esto quiere decir que el rol de quien manipula los sonidos en tiempo real no tiene ninguna diferencia con el de los instrumentistas. Estos a su vez, se encuentran ante el desafío de integrar trabajo pianístico a los sonidos que son una novedad cada vez que se interpreta.

Mediante la comparación de estas formas de comunicación entre los sonidos electroacústicos y los intérpretes se intentará explorar estas obras como un modo de integración musical que permite pensarlas como una música de cámara en la que los sonidos electroacústicos forman parte del orgánico. De la misma manera, se pondrá el foco en el rol de los instrumentistas a la hora de enfrentarse a dificultades que, hasta ahora, son poco frecuentes en su formación.

Por último, se destacará la importancia de incluir este tipo de obras en la formación superior en piano por tratarse de un tipo de diálogo y comunicación que difiere sustancialmente del repertorio que generalmente es abordado en las instituciones de enseñanza y, en consecuencia, de una nueva posibilidad de enriquecimiento para el/la estudiante.

“El Conservatorio Nacional de 1888. El nacimiento de una tendencia pedagógica en la educación musical recién aceptada a fines del siglo XX”

MASSONE, Manuel Agustín

DAMuS, UNA

manuelmassone@hotmail.com

OLMELLO, Oscar

DAMuS, UNA

oscar.olmello@gmail.com

Como la escuela normal de Paraná fue la matriz del Normalismo, el Conservatorio Nacional de 1888 podría haberlo sido de una tendencia pedagógica postulada por Juan Gutiérrez, su director fundador. En efecto, formado como solfista en España, ideó un proyecto pedagógico de formación del músico profesional orientado a la educación general, en el cual el solfeo con énfasis en el entrenamiento auditivo era central. Pudo plasmar Gutiérrez ese objetivo en el Conservatorio Nacional creado y respaldado por el Estado Nacional en el año 1888.

Sin embargo, tal iniciativa se frustró por la pérdida del soporte económico estatal luego de la crisis económica de 1890 y, ante la acción de Alberto Williams por imponer la suya propia, inspirada en conservatorios europeos orientados a la formación instrumental.

La atribución por el estado nacional de validez oficial a los títulos emitidos por el conservatorio de Williams contribuyó eficazmente a la consolidación de la tendencia pedagógica que animaba esta institución. En consecuencia, hasta la creación definitiva del Conservatorio Nacional en 1924, la preparación de aquellos que debían ejercer la enseñanza de la música en la educación general era notoriamente deficiente, pues se formaban en conservatorios de gestión privada que atendían casi exclusivamente a la formación instrumental. Tal circunstancia fue denunciada en diversas publicaciones de la época en las que se reclamaba por la creación de una institución oficial dedicada a la formación profesional del músico docente. Sin embargo, tal fundación insistentemente solicitada no solucionó la cuestión pues, su proyecto pedagógico resultó una transacción de aquellos dos modelos en pugna. Sólo en las últimas décadas del siglo XX se pudo organizar una formación orientada exclusivamente a la enseñanza musical para la educación general, en la cual se retoma la importancia del entrenamiento auditivo para la formación del músico docente.

Desarrollamos la investigación en torno a los conceptos de la escuela como correctiva de la barbarie y uniformadora de una población con fuerte contenido inmigratorio, según lo enunciara Tedesco (2001). Otro concepto central es el de Normalismo conforme la descripción de Puiggrós (2003). Relacionado con ese último concepto tomamos el del rol de las canciones y marchas escolares como parte de la acción normalizadora de la escuela, partiendo del estudio de Caruso, Albin y Cianciaroso (2011). Para caracterizar el entrenamiento auditivo actualmente generalizado y su comparación con el propuesto por Gutiérrez nos sustentamos en Karpinski (2016).

En el plano metodológico revisamos leyes, decretos y resoluciones ministeriales, indagamos publicaciones periódicas entre 1888 y 1924, listamos y catalogamos marchas patrióticas y canciones escolares, relevamos la

colección del Monitor de la Educación Común reseñando la evolución de los procedimientos didácticos de la enseñanza musical, y el análisis comparativo de las distintas entidades de enseñanza musical desde 1810 a 1924.

Nuestro aporte consiste en iniciar el examen de una cuestión ignorada hasta el momento, confiando en su fecunda continuación en el futuro.

“Una musicología de la Canción Escolar Argentina (1882-1922)”

AMANTÍA, Eugenia

UNDAV / UNQ

eugenia.amantia@gmail.com

DÍAZ, Carla Marina

UBA / UCA

palex153@yahoo.com.ar

En el principio de la institucionalización de la educación en Argentina, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, hubo fuertes debates acerca de los saberes básicos que debían ser admitidos en los programas de las diferentes ramas del conocimiento. La música fue considerada como parte de esos saberes indispensables. Desde la musicología histórica analizaremos los documentos que contienen las expresiones y reglamentaciones realizadas respecto a ella, el contexto en el que se concreta su desarrollo y algunas de las implicancias estéticas, pedagógicas y políticas que la caracterizaron, especialmente las referidas a “la canción”.

Los estudios precedentes acerca de este tema son: los artículos sobre las canciones *El carretero*, *Pueblito, mi pueblito*, *La Canción al árbol del olvido*, y *Caballito Criollo* realizados por la Dra. Silvina Luz Mansilla; el análisis de la canción *Aurora*, del Dr. Martín Luit; la reseña acerca de la labor compositiva de Leopoldo Corretjer de la Mgr. Marcela González; la tesis referida a los cantos escolares del período peronista y los aportes de repertorio al cancionero escolar de parte de los compositores académicos argentinos de la Lic. Zulema Noli.

El encuadre teórico de nuestra propuesta contempla como antecedentes a los estudios antes citados, los cuales analizaron este objeto de estudio en sus dimensiones musicológica, política, estética y pedagógica. Sumamos como herramientas conceptuales, dos definiciones de canción: en primer lugar, la ofrecida por Pablo Semán que trata la multiplicidad de usos y función de esta forma musical y la de Juan Pablo González, que propone un enfoque de la canción como proceso.

La metodología de trabajo inicia con el relevamiento de la documentación generada por las autoridades estatales a cargo del área educativa desde 1881 y hasta 1922 (Actas del CNE, Monitor de la Educación, Publicaciones Oficiales de los Listado de Cantos Escolares, Cancioneros editados por el CNE) y dos producidas por particulares: canciones escolares comercializadas por los compositores de forma privada y libros de enseñanza de la música para el nivel primario. En segunda instancia realizamos el análisis musicológico de la información contenida en estos documentos respecto de las canciones escolares en el contexto del Sistema Educativo en ciernes.

De nuestro estudio vimos que el fruto obtenido fue detectar que quienes se ocuparon de pensar, debatir, y definir los saberes considerados indispensables, y por tanto fundantes del sistema educativo nacional, ubicaron a la “canción” en sí misma como “música”. La canción concebida como el elemento musical a transmitir a las infancias y desde allí sustentar los programas de educación musical para la enseñanza primaria, genera implicancias múltiples, que mantienen por largos períodos, ciertos supuestos acerca de la enseñanza musical escolar.

Insistimos en continuar el camino del estudio musicológico sobre estos repertorios surgidos durante la conformación del sistema educativo argentino, porque nos permiten dilucidar algunas articulaciones entre música y educación, y música y sociedad a finales del Siglo XIX e inicios del XX en la Argentina.

11:00 A 13:00

SESIÓN 10

PRODUCCIÓN FONOGRÁFICA, AUTORÍAS Y REPRESENTACIONES SONORAS

Moderador: Cristian Villafañe

“Implicancias éticas de las representaciones sonoras del combate en música de videojuegos: *Seiken Densetsu 3* y *Terraenigma*”

GREZ VALDENEGRO, Ariel

LUDUM / Universidad de Chile

arielgrezv@ug.uchile.cl

La presente propuesta se enmarca en una serie de investigaciones que he realizado para caracterizar las representaciones sonoras del conflicto en videojuegos de rol clásicos para el Super Nintendo. En ellos, he utilizado distintos enfoques pasando por la estética (Mandoki, 2006), la semiótica (Tagg, 2013) y la ludomusicología (Kamp et al., 2017).

Para Martin Roth (2017), el videojuego es un medio que tiene un potencial crítico. Esto, dado que al vivir en una sociedad en la cual la dominancia del modelo capitalista es tal, que las comunidades habrían perdido la *imaginación política*, que el autor define como la capacidad de imaginar mundos distintos al nuestro. Para Roth, el potencial crítico del videojuego reside en que no sólo nos enfrenta a mundos nuevos, sino que nos hace tomar decisiones en ellos. Esto, porque la experiencia estética del videojuego es fruto de una negociación entre el jugador, el diseñador y las condiciones materiales en las que corre el *software*, lo que delinearía un espacio (Roth, 2017, p. 36-61) en el que habría lugar para *conflictos productivos*, o encuentros con una *otredad radical*, los que son ventanas de oportunidad para ejercitar la *imaginación política*.

Para llevar a cabo este trabajo, trabajaré con las situaciones de combate y diseños sonoros de los juegos *Seiken Densetsu 3* (Square, 1995) y *Terraenigma* (Enix, 1995), juegos que pertenecen a la sub-categoría de juegos de rol-acción. En este tipo de juegos se combinan elementos de los juegos de rol tales como el desarrollo gradual de las habilidades del personaje, sistema de combate basados en estadísticas y un fuerte énfasis en el aspecto narrativo, pero liberados de los clásicos combates por turnos, dando cierta libertad de movimiento al jugador en las situaciones de conflicto.

En esta ocasión me centraré en el análisis de la interacción entre diseño sonoro y reglas o sistemas de juego, centrándome en situaciones de combate. Para ello, además de los aportes teóricos y metodológicos ya referidos, será central la revisión de la categoría del *involucramiento lúdico* (Calleja, 2011), concepto que permite entender cómo el jugador se incorpora al mundo del juego y a la vez incorpora este mundo en su subjetividad. Esta categoría me permitirá revisar como los diseños sonoros aportan a la caracterización del conflicto en forma integral, y al tratamiento de la violencia y de la generación de víctimas (Herceg, 2014) desde el punto de vista interactivo, que es crítico a la hora de investigar videojuegos.

El objetivo de esta serie de investigaciones es la revisión de problemas éticos como el ejercicio de la violencia y la preservación de la vida (Dussel, 2014), como temáticas recurrentes más allá de la narrativa textual de los juegos, sino que en el seno de las negociaciones que se generan entre todos sus componentes, mediante la intersección de modelos analíticos como los ya referidos. Esto, con el objetivo de revisar el rol de la música y el diseño sonoro en el potencial crítico descrito por Roth.

“Música en las poblaciones del Gran Concepción. Dictadura, trauma cultural y el lado discreto de la resistencia”

MASQUIARÁN DÍAZ, Nicolás Francisco

Universidad de Concepción

nimasquiaran@udec.cl

glindae@yahoo.es

En los estudios disponibles sobre la música de resistencia política en Chile y América Latina se han priorizado manifestaciones que, más allá de su adscripción política, adoptaron o adaptaron las estrategias propias de la industria cultural como dispositivos de producción y divulgación. En los casos de mayor proyección, estos mecanismos fueron proporcionados por instancias institucionalizadas. En otros, fueron simplemente la consecuencia de una experiencia de la cultura que traía incorporados elementos considerados propios de la modernidad.

Observando el caso chileno, estas diferencias bien pueden constatarse en la trayectoria de los principales movimientos que coexistieron con la dictadura de Augusto Pinochet: la Nueva Canción, el Canto Nuevo y el Nuevo Pop, que se sucedieron entre las décadas de 1960 y 1980. Ellos dan cuenta de diferentes modos de relacionarse con la realidad política, la institucionalidad y la industria cultural que, al margen de sus particularidades, son reconocibles hasta la actualidad porque su presencia en ciertos medios les permitió un grado significativo de persistencia en la memoria.

En paralelo, otras actividades musicales que también pueden ser entendidas como “de resistencia” no parecen llamar tanto la atención. Es el caso de los músicos que ejercieron en la calle, muchas veces desdoblándose desde una actividad más formal, o bien desde las poblaciones, sin aspirar a un ejercicio más visible. En el caso de los primeros, existe un trabajo en vías de publicación; los segundos, son reivindicados en el trabajo de Rivera y Torres (1981), para tras un largo hiato apenas ser mencionados por Bravo y González (2009).

La presente propuesta se centra en las expresiones musicales que se desarrollaron en contextos poblacionales del Gran Concepción, Chile, durante la dictadura militar. Se sostiene que los núcleos de sociabilidad poblacional fueron espacios que dialogaron con otras formas más visibles de canto de resistencia durante la dictadura, pero sostuvieron su continuidad y autonomía relativa a partir de prácticas situadas que respondieron a necesidades específicas de cada grupo y poseyeron, por ende, características singulares. Estos espacios, así como su música, habrían sido estrategias discretas de reconstitución del tejido social, fracturado por las diversas formas de represión ejercidas por el estado.

Se analiza esta actividad desde la idea de resistencia como respuesta al *trauma cultural* (Alexander 2016), que se canaliza en la configuración de una escena en que los actores se congregan en torno a una práctica (Straw 2015), como forma de *resistencia infrapolítica* (Scott 2007), es decir, que subyace a las formas más reconocibles y, en ocasiones, es capaz de sostenerlas.

Se sostiene la relevancia de la propuesta en las escasas aproximaciones al fenómeno desde la musicología latinoamericana y las posibilidades que ofrece de poner en crisis algunos límites conceptuales. Entre otros, de revisar críticamente los siempre difusos límites entre prácticas y tradiciones musicales, especialmente en intersticio que genera un universo sociocultural que, fuertemente nutrido por la migración campo-ciudad, participa de la cultura urbana moderna al mismo tiempo que conserva rasgos propios de la ruralidad y los compromete en su accionar político.

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 04

MUJERES EN ESCENA. OLVIDOS Y AUSENCIAS EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL ARGENTINA

Modera: Cecilia Argüello

Coordinadora: Silvia Lobato

“María Rosa Farcy de Montal: entre las luces y las sombras de la historiografía musical argentina”

GLOCER, Silvia

FFyL, UBA

silvia.glocer@gmail

“Carmen Guzmán, una compositora en la sombra”

CARRILLO, Marina

UNCuyo

marinacarrillo35@gmail.com

Interpeladora: MONTEIRO DA SILVA, Eliana

USP

“Mujeres en escena. Acerca del Primer Salón Femenino de la Creación Musical Argentina”

LOBATO, Silvia

UNLP

sblobato@gmail.com

Escribir acerca de las mujeres músicas y sus producciones en el campo de la historia de la música nos exige no solo el agregado de las mujeres y sus creaciones al relato historiográfico, sino su inclusión poniendo en duda las perspectivas, los enfoques teóricos y metodológicos, las periodizaciones, los criterios de valoración y las condiciones de existencia de dichas producciones. (Dezillio 2012; Ramos López 2013). Aun diferenciando entre historia de las mujeres y estudios con perspectivas de género, contamos con publicaciones locales de escasa circulación, desde el inaugural *Mujeres compositoras* de Zulema Rosés Lacoigne (1950) hasta biografías, diccionarios, catálogos, artículos y libros sobre mujeres músicas (Sosa de Newton, Suárez Urtubey, García Muñoz, Paraskevaídis, Frega, entre otros) y trabajos recientes desde nuevas perspectivas (Dezillio, Méndez, Mansilla, Plesch, Blanco, entre otros). Esta mesa estudia a mujeres músicas que centraron su actividad en Buenos Aires, desempeñando distintos roles - compositoras, intérpretes, educadoras, gestoras o críticas musicales-, lo que no constituye un rasgo de excepcionalidad sino una característica común. Proponemos que tuvieron un lugar central en los espacios que compartieron con otros músicos y músicas y que su invisibilización es fruto de la historiografía posterior.

Silvia Glocer estudia la historia de vida y trayectoria profesional de María Rosa Farcy de Montal (1876 - 1958), música francesa llegada al país a fines de S.XIX. María Rosa compuso obras, escribió métodos de enseñanza musical y dirigió la *Escuela Gratuita de Música* del diario *La Prensa* por cuatro décadas. Glocer se pregunta por las razones por las que Farcy quedó en las sombras de la historiografía musical argentina siendo su actividad muy visible en su época. Aunque Farcy compartió espacios profesionales y familiares con Alberto Williams, el "patriarca de la música argentina" (Risolfía *apud* Cerletti 2015), su obra no está accesible, lo que permite pensar en que la profesionalidad es una de las principales diferencias entre "las carreras de los compositores y las trayectorias femeninas" (Ramos López 2013).

Marina Carrillo estudia la interpretación de las obras para guitarra académica de la compositora mendocina Carmen Guzmán (1925 - 2012), quien desarrolló una importante actividad como guitarrista y cantante en la música popular, intensificada a partir de su radicación en Buenos Aires en 1961. Para la producción académica de Guzmán, casi desconocida, plantea un diálogo con la obra para guitarra del compositor mendocino Tito Francia (1926 - 2004), con quien compartió un vínculo de amistad e ideas estéticas y musicales. Propone abordar los aspectos técnico-interpretativos de la obra de Guzmán desde la construcción musical de 'lo femenino' (Green 2001) y formular interrogantes acerca de la exclusión de su obra del canon académico.

Silvia Lobato estudia el Primer Salón Femenino de la creación musical argentina, concierto realizado en Buenos Aires en 1942, organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara. Hasta el presente no se tenían datos de este concierto en el que se interpretaron obras de quince compositoras argentinas en actividad hacia la década de 1940. Se pregunta si este acontecimiento es la puesta en acto de una red de creadoras mujeres y si es válida la existencia de un 'canon femenino', en términos de los estudios feministas de la igualdad y/o de la diferencia. Siendo Elsa Calcagno (1905 - 1978) la organizadora del concierto, se considera que el estreno de su *Fantasía para piano y orquesta* contribuyó a su propia legitimación, en relación con las trayectorias de sus colegas.

Escribir historias de las músicas que incluyan a las mujeres requiere abordajes metodológicos que las panelistas comparten: reconstrucción de archivos personales, fuentes hemerográficas, manuscritos y entrevistas personales, entre otros. Comparten también la idea de reconstruir genealogías y tramas perdidas en las sombras del relato histórico.

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 05 MULTIFÓNICOS EN INSTRUMENTOS DE VIENTO DE CAÑA SIMPLE. POSIBILIDADES DE SISTEMATIZACIÓN DESDE TRES PERSPECTIVAS COMPLEMENTARIAS

Modera: Juan Ortiz de Zárate

Coordinador: PROSCIA, Martín

Partiendo de la premisa de que el campo de estudio en relación con los sonidos multifónicos se encuentra aún en desarrollo, y que su avance está ligado a la producción de obras originales y el trabajo conjunto entre intérpretes y compositores, se propone una mesa temática constituida por especialistas de trayectoria en este campo. En cada uno de los casos se presentan abordajes complementarios que buscan, desde perspectivas complementarias, sistematizar prácticas en torno al universo tímbrico-armónico que proponen los multifónicos en estos instrumentos. De este modo se propone un espacio de discusión inédito, por lo específico de las tres propuestas, en relación con estas problemáticas.

“Propuesta de catalogación de multifónicos de vientos de caña simple”

SPINELLI, Eduardo

eduardo.a.spinelli@gmail.com

En general, cuando encontramos una tabla de multifónicos de instrumentos de viento de caña simple, los mismos se encuentran catalogados con un cierto criterio, incluso utilizando un criterio primario con complementos de otros parámetros a tener en cuenta.

En *New Directions for Clarinet* [1], este criterio primario es la sonoridad, clasificando los multifónicos según cuestiones de dinámica, timbre, ataque, etc. En *The Techniques of Oboe Playing* [2], y en *The Techniques of Saxophone Playing* [3], la organización primaria se relaciona con las digitaciones, partiendo de orificios tapados continuando hacia orificios abiertos, incluyendo otras características del multifónico como cuestiones tímbricas y dinámicas, como complemento a esa organización primaria.

En mi trabajo con el clarinete, he aplicado una forma de catalogación que podría ser muy útil principalmente para los instrumentistas. Esta se basa en la forma de producción de los multifónicos, algo que ya mencionara brevemente en mi artículo *Múltifónicos en el clarinete: un estudio comparativo* [4]. Tomando como punto de partida la forma de producción (ya sea *overblowing*, *underblowing*, nodo intermedio, etc.), se podría generar un criterio primario de catalogación, e incluir el resto de los parámetros como datos complementarios.

“Sondeando profundidades: composición para saxofón con sonidos multifónicos”

JAUREGUIBERRY, Luis Federico

UNLP

jaureguiberrylf@gmail.com

La ejecución de sonidos multifónicos en saxofón es una técnica de producción de sonido utilizada ya desde larga data. En mi experiencia como compositor, instrumentista y organizador del Encuentro entre Compositores e Instrumentistas, he encontrado que la utilización de este tipo de sonidos recurre básicamente a la articulación de sonidos rugosos / distorsionados o al trabajo con las componentes de altura. La bibliografía sobre la temática está dedicada a los instrumentistas y sólo se utiliza como referencia de digitaciones, componentes de altura e intensidades posibles. Es la intención de este trabajo el presentar y proponer la lectura de los sonidos multifónicos desde tres aspectos no mutuamente excluyentes: textural, tímbrico y espectromorfológico. El conocimiento de las posibilidades de control del instrumentista sobre las características del sonido multifónico permitirá al compositor, junto al instrumentista, indagar en otras búsquedas dentro de su universo creativo.

“Posibilidades de sistematización de procesos de modulación tímbrica con multifónicos”

PROSCIA, Martín

UNQ

martinproscia@gmail.com

En trabajos anteriores hemos estudiado las cualidades tímbricas de los sonidos multifónicos en el saxofón desde diferentes perspectivas -musical, acústica y psicoacústica- estableciendo una posible categorización tímbrica [5,6]. Esto nos ha permitido establecer un marco de referencia para el estudio de estas sonoridades que incluye tanto sus cualidades tímbrico-espectrales como sus posibilidades de aplicación en el campo de la composición musical y la *performance*. En trabajos más recientes [7] hemos estudiado las posibilidades de evolución en el tiempo de estos sonidos a partir de trayectorias de *morphing* sonoro entre diferentes sonoridades producidas con una misma digitación.

El presente trabajo propone abordar los sonidos multifónicos como un proceso dinámico capaz de atravesar diferentes estadios. Se estudiarán diferentes posibilidades de sistematización para procesos de modulación tímbrica, partiendo de atributos del sonido como son: la altura espectral, el tamaño de grano, la rugosidad y la frecuencia de modulación.

Interpelador: HALAC, José

17:00 A 19:00

SESIÓN 11
ESTUDIOS SOBRE MÚSICA Y GÉNERO

Modera: Marina Carillo

“Circulaciones y redes de afinidad en el salón de Isidora Zegers Montenegro (1803-1869)”

VERA MALHUE, Fernanda
Universidad de Chile
fdavera@uchile.cl

Isidora Zegers Montenegro, española vecindada en Chile, es recordada por la historiografía de la música chilena como compositora y cantante de música. Su figura ha adquirido matices míticos llegando a ser casi una “madre musical de la patria”. Un ejemplo de esto lo constituye la reedición completa y lujosa por la Biblioteca Nacional de Chile de su “álbum de visitas”. Actualmente existen recientes investigaciones en curso que, de la mano con procesos de restauración, digitalización y sistematización, han permitido nuevas lecturas para desmitificar y analizar críticamente su figura y legado.

La presente ponencia tiene como objetivo principal dar cuenta de las interesantes redes de afinidad, contacto y circulación de artistas chilenos y extranjeros en el salón de Isidora Zegers mediante un análisis de su colección de álbumes musicales y personales custodiados en distintos archivos chilenos. Este análisis se verá complementado con una revisión hemerográfica y bibliográfica que enriquecerá el abordaje.

Nuestras fuentes primarias, los álbumes, constituyen objetos complejos, tanto como empastes, así como en su calidad de repositorios de los recuerdos personales y como listas de reproducción de sus gustos musicales. El análisis de los mismos nos permite evidenciar la enorme red de relaciones que Isidora Zegers incentivó y mantuvo durante toda su vida. Postulo que estos materiales son capaces de dar cuenta de la agencia de Isidora en el ámbito de la gestión y promoción cultural que realizó con músicos chilenos y afrodescendientes, pero también con los músicos y artistas extranjeros más ilustres que visitaron el suelo nacional quienes, invariablemente, presentaron sus respetos a nuestra “primera dama del arte” visitándola en su salón. Estas visitas y la correspondencia compartida con Isidora les brindó la oportunidad de acceder a la red de relaciones sociales de mayor influencia social de Chile. Sin embargo, estas mismas relaciones también permitieron el aumento del prestigio y la fama de Isidora y alimentaron también su necesidad de intercambio cultural. Finalmente, y no por eso menos importante, estos objetos nos permiten asomarnos a la cultura de la época desde una manera no convencional, sino que desde la intimidad de la correspondencia privada como sus cartas con los pintores Raimond Monvoisin y Maurice Rugendas, el literato José Joaquín Vallejos, con la cantante Teresa Corradi de Pantanelli y con el gran pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, por mencionar a algunos.

Las lecturas críticas de sus álbumes y su análisis, acompañado de la mirada de su madre que da su hija Flora, posicionan a Isidora Zegers como una mujer de carácter complejo, con una construcción de subjetividad peculiar e interesante, que no cumplió a cabalidad con el canon heteronormado que la sociedad imponía para las mujeres de sociedad, que estableció relaciones igualitarias con sujetos subalternos, que permitió la promoción social de jóvenes talentos e inició una red de actividad cultural y musical de gran trascendencia hasta la actualidad.

“Una pléyade de pianistas y maestras de piano’. Las desconocidas alumnas de Carlos J. Meneses”

MUÑOZ HÉNONIN, Maby
UNAM
mabymh@gmail.com

En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, una buena cantidad de mujeres entraron al Conservatorio de Música de México buscando recibir formación musical profesional. Entre ellas, «una pléyade de pianistas y maestras de piano» estudiaron con Carlos J. Meneses (1863-1929), quien fuera uno de los músicos más influyentes de su tiempo. La fama del maestro Meneses fue tal que se le nombró «el profesor de piano más satisfactorio que poseía México», «fundador de la Escuela Mexicana del Piano» o «innovador en el mecanismo pianístico», y tuvo la capacidad no sólo de cambiar la enseñanza del piano en México sino de congregar en torno a él a un grupo consolidado de músicos que al convertirse en una elite musical dieron forma a buena parte

del futuro musical del país. Entre las decenas de alumnos que pasaron por su cátedra, muchos tuvieron una importante actividad como pianistas, educadores o críticos y varios de ellos figuran en los relatos históricos de su época. Sin embargo, de sus alumnas se sabe muy poco. Al menos la mitad de cuantos pasaron por sus clases fueron mujeres. Muchas de ellas tuvieron carreras profesionales semejantes a los de sus colegas varones, pero no fueron registradas por los relatos históricos. Quiénes fueron estas mujeres y cómo se integraron a la labor musical de su tiempo es lo que esta investigación en curso pretende develar.

Para encontrar a estas músicas mexicanas e indagar en sus vidas se ha recurrido a fuentes hemerográficas, archivos del Conservatorio y algunas entrevistas, además de las fuentes que dan forma a su contexto histórico. Lo que se busca al nombrar a estas mujeres es rescatar la vida de algunas de ellas —entre las que figuran maestras, pianistas, algunas compositoras, una escritora célebre y una musicógrafa de renombre—, pero también explicar el quehacer de las mujeres profesionales de la música en los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, un momento histórico en el que la vida educativa y laboral de las mujeres se estaba reconfigurando. En esos años, la educación estaba en un importante proceso de reforma que buscaba brindar educación superior a las mujeres con la intención no sólo de tener mexicanas mejor educadas si no de ampliar la fuerza laboral lo que, en alguna medida, daba una nueva fisonomía al orden social y de género.

Finalmente, encontrar y narrar la vida de estas mujeres nos permite tener una visión alternativa de la historia de la música en la que los protagonistas no son los compositores y las obras, sino los otros eslabones del quehacer musical.

“Marea verde tanguera: estéticas, identidades y discursos de las mujeres en el tango argentino del siglo XXI”.

MARTIN, Paloma

Universidad Alberto Hurtado / Universidad de Chile

palomamartin@uchile.cl

Una de las más influyentes perspectivas culturales del actual milenio se ha manifestado desde el nacimiento de una nueva ola feminista, que ha irrumpido en las demandas sociales a nivel mundial, con especial énfasis durante el último lustro, atravesando todo tipo de manifestaciones y problemáticas humanas. En Argentina, esta tendencia se configuró a partir de la llamada “marea verde”, movimiento que se exportó rápidamente por el globo, generando variadas subjetividades de identidad femenina y feminista.

En el tango, la participación de la mujer ha sido parte de una narrativa histórica atrofiada, ya que se asocia su presencia con determinados roles preestablecidos al interior de este género musical (la cancionista, la milonguera, el objeto de atención en numerosas letras de tango-canción, etc.), que se ha vinculado sociocultural y tradicionalmente a una expresión masculina. Sin embargo, la presencia de las mujeres en el tango ha protagonizado, desde sus inicios, diferentes aspectos del desarrollo creativo musical (Martin 2019), en una *poiesis* femenina tanguera que ha permanecido silenciada en varias de sus etapas del siglo pasado. Hoy, en cambio, un contundente movimiento de mujeres músicas dedicadas al tango abre nuevos espacios visibles de identidad femenina, estéticas, prácticas y discursos tangueros: dimensiones que no solamente influyen en la evolución de un género completamente activo y de renovada popularidad, sino que además se ha expandido hacia una creciente oleada de letristas, investigadoras y musicólogas mujeres que escriben cada vez más al respecto.

¿En qué consisten estas estéticas tangueras femeninas? ¿Cuáles son los discursos de estos tangos feministas expresados en sus letras, sus corporalidades y sus organicidades internas? ¿Qué elementos de la tradición y de la vanguardia son elegidos para establecer identidades femeninas vigentes dentro del tango? ¿Cuáles son las principales dificultades que enfrentan las mujeres para desarrollar el género en la actualidad?

En esta ponencia, intentaré responder a estas interrogantes mediante el análisis de los aspectos esenciales de la *marea verde tanguera*, desarrollada en el tango argentino del siglo XXI, en un recorrido tanto por sus creadoras y sus diferentes roles musicales, como por sus procesos de autogestión de encuentros, colectivos y espacios en la escena popular. Paralelamente, incluiré una mirada crítica a algunas investigaciones sobre las problemáticas de las mujeres en la música (Ramos 2003, Soler Campo 2016), las mujeres en el tango (Sosa de Newton 1999, Tolosa 2016, Steiner 2019) y, especialmente, asuntos sobre identidades de género y poder (Robertson 2001 [1994], Liska 2018). Mi objetivo es lograr aportar a los recientes estudios sobre el tango del siglo XXI, con una perspectiva de género que sitúe a la mujer y su creación femenina en el foco de atención de un nuevo tango, que confía progresivamente en su diversidad, versatilidad e integración.

JUEVES 12 DE AGOSTO

9:00 A 10:30

SESIÓN 12
MÚSICAS COLONIALES

Modera: Clarisa Pedrotti

“Magnificat cantici mei traditionem: aproximaciones analíticas a tres Magnificat polifónicos de la catedral de México”

RECCITELLI, Lucas

CONICET / IDH, UNC

Grupo de Musicología Histórica Córdoba

lreccitelli@gmail.com

En esta presentación realizaremos un abordaje comparativo de tres composiciones en polifonía de facistol sobre el texto del *Magnificat* conservadas en la catedral de México. Se trata de versiones del cántico en el primer tono, de los compositores Hernando Franco (1532-1585), Francisco López Capillas (1614-1674) y Manuel de Sumaya (1678-1756). Las tres atestiguan prácticas de composición polifónica en tres momentos a lo largo de un término de 150 años de música polifónica en México, coincidentes con los magisterios de capilla de los tres maestros. Este recorte se vuelve pertinente por dos motivos fundamentales. Por un lado, los tres músicos estuvieron activos en esa catedral como compositores. Por otro lado, tal como Javier Marín nos informa, los libros de coro de la catedral muestran copias y recopias de la obra de los compositores locales desde el siglo XVII hasta el XIX inclusive. Los manuscritos dan indicio, así, de una práctica local de visitar las obras de los propios predecesores en la *performance*, lo cual plantea la pregunta por un tipo de culto análogo por la tradición en el campo de la composición.

Hasta el momento existen estudios que han abordado las obras por separado. Entre estos antecedentes, destacan las tesis de Steven Barwick y Margaret Eiseman para el caso de Franco y de Robert Johnson para López Capillas. Para Sumaya, contamos con estudios de Leonardo Waisman y Craig Russell que, no obstante, no tratan particularmente el caso de los *Magnificat* dentro de la producción del compositor. En el trayecto que llevamos desarrollando nuestra investigación doctoral también hemos estudiado aspectos relativos a la técnica compositiva de Sumaya; en una ocasión, abordamos específicamente el recorte de los *Magnificat*, a los fines de otra comparación, en aquel caso, entre la polifonía de este compositor y la de José de Torres. Sin embargo, no tenemos noticia de un abordaje comparativo de la obra en polifonía de facistol de los tres compositores propuestos que se ordene específicamente a una escritura de una historia de la técnica en lo que respecta a este estilo en la Nueva España –los comentarios de Javier Marín al respecto de los *Magnificat* polifónicos conservados en México refieren fundamentalmente a cuestiones más generales de macroforma y relaciones materiales entre las musicalizaciones–. Para comenzar a responder a esta vacancia proponemos realizar un abordaje que destaque aspectos significativos al respecto del tratamiento de la disonancia, la configuración tonal de las piezas y el tratamiento de los materiales preexistentes. En cuanto a la metodología, nuestro trabajo adscribe a la propuesta de la llamada *Teoría Históricamente Informada*, partiendo de los postulados de Ruth Tatlow y realizando adecuaciones pertinentes en casos en los que la teoría de época muestra sus limitaciones. Por medio de una aproximación analítica se identificarán continuidades y diferencias que permitan verificar si hay una tradición local y, de ser así, si los casos estudiados plantean innovaciones al interior de esa tradición.

“Convidando’ entre dos mundos”

BALAGUER, Rodrigo

FA, UNC

Grupo de Musicología Histórica Córdoba

balaguercr@gmail.com

KITROSER, Myriam

FA, UNC

Grupo de Musicología Histórica Córdoba

mbkitro@gmail.com

Sabemos por Howard Becker que la producción y circulación de productos musicales se rige por ciertas normas aceptadas por el mundo del arte. A este respecto nos interesan el campo de la música “clásica” o “erudita” y el de la música “popular”, teniendo en cuenta por supuesto que al interior de estos mundos hay una gran cantidad de divisiones y diferenciaciones. A pesar de ellas, ciertas normas prevalecen en todo el conjunto de géneros, públicos, y medios de difusión de cada uno de estos dos mundos. El presente trabajo quiere precisar el lugar que ocupa la música colonial latinoamericana proponiendo que, si bien es considerada música “clásica”, se comporta en gran parte de acuerdo con las pautas de la música popular.

Este estudio forma parte de un proyecto mayor dedicado al examen de la interpretación de la música colonial americana durante los últimos 60 años, desarrollado en el marco del proyecto de investigación “Contrapunto” del Grupo de Musicología Histórica Córdoba. Para este trabajo, a manera de prueba piloto, nos hemos enfocado sobre una sola composición, “Convidando está la noche” de Juan García de Céspedes, maestro de capilla de Puebla (ca. 1619-1678); se trata una de las composiciones más interpretadas del repertorio, un verdadero caballito de batalla para conjuntos y solistas dedicados a la música antigua. Hemos analizado grabaciones de más de 20 grupos de diversas procedencias, tabulando parámetros tales como tempo, instrumentación, rubato, producción vocal, forma, adornos e improvisación. Se trata en todos los casos de grabaciones comerciales que han tenido una difusión importante.

Aparte de Becker, utilizaremos conceptos desarrollados exclusivamente para la música “popular” por autores como Richard Middleton, Diego Madoery, Rubén López Cano y otros, mientras que para la música “clásica” recurriremos, entre otros, a los estudios de Tía DeNora y Lidia Goehr.

Luego de haber hecho una tipificación de los distintos enfoques observados y posteriormente una interpretación de cómo esas prácticas se relacionan con el campo de la música “popular”, aunque mantengan su filiación al de la música “clásica”, nos encontramos con una publicación de Drew Edward Davis donde analiza el mismo repertorio ubicándolo dentro de una categoría que él denomina *Latin Baroque*.

Nuestra intención para este trabajo entonces no es sólo presentar nuestros enfoques e interpretaciones, sino también dialogar con el escrito de Davis, y resaltar acuerdos y diferencias entre su mirada y la nuestra sobre este repertorio.

11:00 A 13:00

SESIÓN 13

GÉNEROS MUSICALES Y POLÍTICAS EN LA MÚSICA POPULAR

Modera: Juliana Guerrero

“Las ondas de ‘Nueva Dimensión’: Radio, contracultura y rock progresivo”

PINCHEIRA ALBRECHT, Rodrigo

Universidad Católica de la Santísima Concepción

ropinal@gmail.com

En el Concepción contemporáneo, el rock de Concepción ocupa un sitio de importancia. Han pasado unos 60 años desde que esta música comenzara a tomar relevancia y alcanzara el lugar que tiene hoy. Ahí es posible reconocer territorio, propuesta estética y política, espacio de pertenencia y enunciación, identidad, cohesión social y comunidad. Sin embargo, junto con el quehacer de los rockeros locales, aún no ha sido estudiado el rol de los medios de comunicación, de la radiofonía en particular y menos las prácticas de escucha.

En este trabajo nos proponemos analizar las estrategias, influencias y las subjetividades del programa radial “Nueva Dimensión” de Radio Universidad de Concepción a partir de la teoría crítica de la recepción, estudios culturales y de comunicación, las cuales resaltan el valor del sujeto como creador de significados en la inte-

ractividad con los discursos mediáticos. La estación universitaria, creada en 1959, sufrió las consecuencias del Golpe de Estado de 1973 con despidos, censura y clausura de ciertos espacios. Sin embargo, en 1974 nació el programa "Nueva Dimensión" con el objetivo de difundir el rock progresivo y la escena del *avant garde* europea y estadounidense.

La ponencia intenta reconstruir a partir de fuentes orales y escritas, el dispositivo contracultural de este programa radial, que, al interior de la institucionalidad universitaria en dictadura, se constituyó como un referente. A partir de la difusión de una selecta discografía de rock progresivo se proponía un repertorio inédito construyendo un campo alternativo único en la ciudad y que al menos ponía en tensión la hegemonía mediática, se constituyó como un proveedor de contenidos musicales desconocido y sugerente. Pero eso no fue todo. Los protagonistas del programa asumieron el rol de gestores al crear un año después de su salida al aire una orgánica de resistencia cultural: la Asociación de Música Moderna, que entre 1975 y 1978 organizó recitales con bandas y grupos chilenos de rock y música popular. En ese entonces, junto con la gestión, su objetivo era la articulación, asociatividad y reunión en los años duros de la dictadura. Pondremos en discusión estas y otras de sus estrategias y la osada tesis de que el programa de radio habría contribuido a cimentar la escena del rock de Concepción de los años 80.

Como sostiene Michael de Certeau sobre la recepción de los productos culturales, se trataba de audiencias activas que desarrollaron tácticas de negociación en sus usos mediático-culturales, respuestas de contra-poder, prácticas furtivas, instancias de interacción social, bifurcaciones de libertad y supervivencia.

"Almendra: la autoafirmación del rock en sentido amplio"

MADOERY, Diego Roberto

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
UNLP

diegomadoery@gmail.com

En el año 1970, el músico beat y de rock and roll Carlos Bisso fue abucheado por el público en la primera edición de B.A. Rock cuando se presentó invitado por Rodolfo Alchourrón a sumarse en el ensamble Sanata y Clarificación. Sergio Pujol en su libro *El año de Artaud. Rock y política en 1973*, frente a lo sucedido a Carlos Bisso se pregunta: "¿por qué razón ese público había reaccionado con tanta hostilidad frente a un cantante de música pop?" (52). El 15 de enero de ese mismo año Almendra ya había presentado su primer L.P. con el mismo nombre de la agrupación. De la anécdota surge que para fines de la década de 1960 la música progresiva (el 'rock' tal como fue denominado tiempo después) comenzó a construir un espacio diferente de sus inmediatos géneros y estilos antecesores y que el público ya escuchaba estas divergencias.

El presente trabajo pretende realizar un aporte al conocimiento de cuáles fueron algunos de los rasgos musicales que comenzaron a diferenciarse del rock and roll y del beat desde el análisis de la primera música grabada del grupo Almendra. La hipótesis es que las nuevas construcciones formales y melódico/armónicas de la 'música progresiva' funcionaron como elementos de diferenciación de las músicas anteriores más que la sobrevalorada conjetura del idioma español como fundamento del origen del rock en Argentina.

En trabajos anteriores (Madoery, 2019) propuse que el rock es susceptible de ser interpretado en al menos dos sentidos: uno amplio y otro restringido. El primero incluye al segundo y es en el "uso y distanciamiento" de los rasgos del sentido restringido que se comprende la relación con las músicas del sentido amplio. La importancia de esta conceptualización radica en su capacidad de explicar sincrónica y diacrónicamente el desarrollo del rock, sus tensiones y sus difusos límites, desde sus rasgos musicales. Esta propuesta no desconoce la gran variedad de perspectivas que caracterizan al rock sino que intenta contribuir a su caracterización desde sus cualidades sonoras. Incluso pienso que los rasgos expresados en los dos sentidos del término implican también identidades sociales diferentes.

El sentido amplio del rock se conformó por una variedad de estilos que comenzaron a mixturarse desde comienzos de la década de 1960 en el Reino Unido y los Estados Unidos. En Argentina este conjunto de estilos adquirió ciertos rasgos particulares que lo diferenciaron del rock and roll y el beat hacia fines de la década, constituyendo lo que en aquel momento se denominó 'música progresiva'. Es decir, la toma de distancia frente al beat y el rock and roll se fundó en la transformación de los rasgos estandarizados de ambos géneros/estilos en materiales susceptibles de múltiples variaciones.

Hacia finales de la década varias agrupaciones comenzaron a establecerse en los dos sentidos (el amplio y el restringido) pero es, tal vez, la primera música de Almendra (luego del breve simple de los Abuelos de la Nada de 1968) la que mejor ejemplifica las modificaciones formales y armónicas que se analizan en el trabajo: asimetría, cambios en el tempo al interior de la canción, elisión formal y desvíos en los finales de segmento.

“Problemas de género musical y autoría en la música popular chilena de fines del siglo XX”

GONZÁLEZ, Juan Pablo

Universidad Alberto Hurtado / Universidad Católica de Chile

jugonzal@uahurtado.cl

Una música sin raíces africanas evidentes y con pocos géneros urbanos propios como es la música popular chilena, MPC, se ha formado en gran medida en base a procesos de apropiación, resignificación y mezcla. Estos procesos resultaron de particular interés en la década de 1990 debido a que las influencias se ampliaron e intensificaron a partir del retorno a la democracia y la globalización cultural. Con la intención de acotar el vasto universo de estudio de la MPC de los años noventa, propongo el concepto de *música popular de autor*, que tiene una serie de particularidades a considerar.

Primero, postulo que en música popular enfrentamos una autoría múltiple, en la que pueden participar compositor, autor, arreglador, músicos, cantante, productor e ingeniero, y en distintos grados. Segundo, que esos grados de participación y de distribución de la autoría tiene mucho que ver con la configuración de los géneros musicales, aspecto que no parece ser considerado en los continuos debates sobre géneros populares. Tercero, que debido a que la musicología ha surgido y se ha desarrollado estudiando una música altamente autoral como es la música clásica, no deberíamos pasar por alto la dimensión autoral de la música popular, otorgándole cierta primacía en nuestra disciplina.

Me refiero al autor como fundador de discursividad, alguien que posibilita y reglamenta la creación de otros textos, como mantiene Foucault (2010). En música popular, esta *autoralidad* se manifestaría en la conciencia del estado del material –especialmente de la historicidad del lenguaje– y de cierta autonomía o libertad en relación con las convenciones de género musical y a la industria que lo sustenta. En esta ponencia intento sentar las bases teóricas que permitan abordar los grados de *autoralidad* de la música popular chilena de fines del siglo XX considerando las siete autorías antes descritas como elementos fundantes de seis géneros de la música popular chilena de autor, MPCA: nuevacanción, fusión, vertiente contemporánea, poprock, funk/hiphop y punk.

Sin duda que el género ha sido un concepto útil, un atajo efectivo para hacer, escuchar, discutir y promover música popular, como señala Frith (2014). De hecho, no parece ser cuestionado por los A&R y las oficinas de marketing de los sellos discográficos, en la información recolectada por la industria, el Billboard y los charts, en los formatos de radio y MTV, en la venta de música –física y digital– ni por la propia prensa (Shuker 2012). Es la academia la que los cuestiona. ¿Es el texto el que manda o es el contexto el que lo define? ¿De qué manera podría articularse texto y contexto en la definición de género musical? Esta ponencia, entonces, interroga el concepto de género musical desde la autoría, situando histórica, social, musical y sonoramente los seis géneros de la MPCA de fines del siglo XX.

11:00 A 13:00

SESIÓN 14

CUERPOS FEMENINOS SOBRE EL ESCENARIO

Modera: Angélica Adorni

“Dido ¿reina casta? Una aproximación a la caracterización del personaje femenino en la ópera de Purcell”

ARGÜELLO, Cecilia Beatriz

FA, UNC

cearguello1@gmail.com

La historia de Dido abandonada, narrada en el libro IV de la Eneida de Virgilio, es tal vez una de las más reelaboradas del poema épico en literatura y en música, especialmente durante la modernidad. En este pasaje del poema el autor desplaza la atención del héroe épico y se centra en la tragedia del personaje femenino.

Entre las obras dramáticas a que dio lugar este episodio podemos mencionar en Francia *Didon se sacrifiant de Étienne Jodelle* (1565) que incluía coros; en Inglaterra se publicó en 1594 la Tragedy of Dido escrita por Christopher Marlowe y Thomas Nash; en España Luis Zapata de Chaves escribió el poema épico *El Carlo Famoso* (1566) que narra la historia de Carlos V desde 1516 hasta su muerte (1558) y en el que se incluye el enamoramiento entre la princesa María de Inglaterra y Carlos, en lugar de *Dido* y *Eneas* respectivamente.

Siguiendo esta sucesión de obras basadas en la tragedia de Dido, en 1682 se estrena la ópera *Dido* y *Eneas* de Henry Purcell de la que me ocupo en esta ponencia.

En el presente trabajo realizo una comparación del tratamiento del personaje de Dido en la obra mencionada partiendo del libreto de Nahum Tate, con el poema épico del libro IV de la Eneida de Virgilio. El análisis de la caracterización del personaje desde una visión actual, atravesada por los estudios de género, permite observar antecedentes lejanos referidos a la construcción de algunos estereotipos de lo masculino y lo femenino, cuestionados hoy por la teoría de género y el feminismo.

Si bien el presente trabajo se centra en la figura femenina, el estudio del personaje masculino (Eneas) es importante a la hora de valorar las representaciones de género de uno y otro. Por otra parte, los diferentes contextos políticos, sociales y religiosos en los que se desarrollan ambas historias, constituyen un factor decisivo para la modificación de algunas actitudes de los personajes y de detalles del argumento.

Para el análisis de la obra barroca tomo como antecedente el artículo de Susan McClary (1989), entre otros, sobre la construcción del género en la música dramática de Monteverdi. En primer lugar, hago mención a las modificaciones en el libreto de la ópera para luego, y a partir de allí, considerar de qué manera la música contribuye a la caracterización de los personajes. El análisis retórico de una de las escenas principales (la que corresponde a la

despedida entre los personajes) da cuenta de este aspecto, tanto desde el punto de vista de la *dispositio* como de la descripción de las figuras retóricas utilizadas por el compositor.

Considero que volver a mirar estas obras canónicas de la historia de la música europea, con una perspectiva actual que nos interpela en la vida cotidiana, constituye un aporte a nuestra propia construcción y deconstrucción de los estereotipos de género en los que, en mayor o menor medida, nos hemos formado como sociedad.

“Las hermanas Bertana, formación artística y trayectoria profesional de dos cantantes de ópera de inicios del siglo XX”

MARTINO, Silvina Roxana
DAMuS, UNA
sil_martino@yahoo.com.ar

Uno de los acontecimientos artísticos más relevantes en la Argentina de comienzos del siglo XX, con motivo de la celebración de los Centenarios Patrios, fue la inauguración del nuevo Teatro Colón en 1908. La figura de algunas cantantes que fueron referentes de un momento de nuestra historia son las que abordaremos en el presente trabajo para comprender su propia historia y ponerlas en relación con la trayectoria de otros cantantes de la época.

Este trabajo se desprende de un trabajo anterior sobre la soprano Juanita Capella (1879 -1915) el cual nos permitió observar que las historias de los intérpretes están mayormente relegadas de la historiografía musical general. En particular, exitosas cantantes del arte lírico que dejaron huellas con su voz en teatros de Argentina y Europa como así también en registros sonoros. Entre ellas encontramos a las hermanas Adelina y Luisa Bertana, oriundas de la ciudad de Quilmes, quienes debutaron en el Teatro Colón en la década de 1920. Hay que recordar que la ópera a comienzos del siglo XX generó un movimiento colectivo artístico de gran magnitud promoviendo un intercambio a tal punto que permitió que muchos directores, cantantes y compositores se dieran a conocer en el Río de la Plata y Europa. El caso de Luisa Bertana (mezzosoprano) en este contexto resulta entonces paradigmático, ya que realizó parte de su carrera al lado del destacado director italiano Arturo Toscanini. Es a través de las publicaciones de la época que podemos dar cuenta del lugar de privilegio que obtuvo esta cantante en las primeras décadas del siglo XX, mientras que hoy en día apenas sí se la recuerda.

Según afirma Alexia Sans Hernández (2005), estudiar una biografía permite investigar entre otras cuestiones: la formación artística, la circulación de los repertorios, el desarrollo de diversos géneros. En el caso del estudio de las hermanas Bertana, además de esto, nos permite dar cuenta también de las formas de afrontar la ópera en ese momento, de las redes interpersonales trazadas por las artistas y de la propia evolución del teatro musical argentino.

En el presente estudio, trazaré las biografías de las hermanas Bertana para visibilizar la etapa de formación de estas cantantes hasta el momento de la profesionalización. Esto resulta esencial debido a la escasez de fuentes primarias y secundarias al respecto, y nos permite dar las primeras muestras de sus aportes al arte lírico en el ámbito nacional. La metodología empleada entonces para este trabajo se basa en entrevistas realizadas a familiares, investigadores, coleccionistas, relevamiento y estudio de la prensa periódica, consulta de archivos y repositorios argentinos e italianos y fuentes teórico-metodológicas sobre biografías y teorías de género.

A partir de la elaboración biográfica y el análisis de la recepción, no sólo visibilizaremos el trabajo de dos cantantes que impactaron en la historia del teatro local e internacional, sino que también obtendremos nuevas herramientas para repensar los modos de analizar el rol de las intérpretes mujeres en la ópera en la Argentina de comienzos de siglo XX.

“Las bailarinas de *Estancia* de Alberto Ginastera: los personajes femeninos en las versiones coreográficas de Borowsky (1952) y Trunsky (2010)”

SIGNORELLI, Mariana

UNQ / UBA

marianasignorelli@yahoo.com

El presente trabajo se propone indagar sobre las representaciones de femineidad en dos versiones coreográficas del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. La versión estrenada en el Teatro Colón el 19 de agosto de 1952 coreografiada por Michel Borowsky y la versión encarada por Carlos Trunsky a raíz los festejos por el Bicentenario en el Teatro Argentino de la Plata en 2010.

La tradición de ballet está asociada al mundo femenino, sin embargo, el aporte de las mujeres en tanto intérpretes y artistas está subestimado ya que conserva la diferenciación binaria de género con su consecuente construcción de atributos según la heteronorma patriarcal. Así como las cantantes líricas, las *prima ballerinas* también son idealizadas y, siguiendo los cánones románticos, son etéreas, débiles y delicadas. Diferenciándose de este modelo, Trunsky en la versión del 2010 nos brinda una mirada crítica a través del lenguaje de la danza contemporánea, creando una coreografía más igualitaria y otorgando a una de las bailarinas el lugar protagónico: el de “la esencia argentina”.

¿Quiénes son las bailarinas de estas dos propuestas coreográficas? ¿Qué roles representaron en cada caso? ¿Cómo asumieron su interpretación desde la praxis dancística con relación a la poética musical nacionalista?

Partimos de trabajos presentados anteriormente sobre ambas representaciones del ballet, sus contextos y argumento (Signorelli 2018, 2014, 2013), para centrarnos en las figuras femeninas y los diferentes personajes que encarnaron en cada propuesta coreográfica aun tratándose del mismo material sonoro.

Abordamos esta disertación tomando de referencia dos marcos teóricos principales: por un lado, los estudios encarados por la musicología de la danza que analizan las manifestaciones coreográficas considerando su soporte musical, su contexto histórico y sus hacedores (Díaz Olaya y Martínez del Fresno 2017; Manso 2015); y por otro, los de la musicología feminista que han relevado a las mujeres músicas silenciadas por la historia y han evidenciado que los discursos musicales canonizados destacaban al género masculino (Mc Clary 1991; Citron 1991; Ramos López 2003). A su vez, en este trabajo no se pierde de vista el contexto sociopolítico de ambas presentaciones, por lo que se tienen en cuenta las redes institucionales y los vínculos con las otras obras con las que compartieron programación.

Asumimos una metodología poliédrica que supone el análisis de diversas fuentes para su abordaje, entre ellas, las críticas aparecidas en la prensa periódica de ambos estrenos, los programas de mano y las entrevistas a Carlos Manso (espectador del estreno e historiador de la danza), Elena Pérez (bailarina del Teatro Colón en 1952) y Paula García Brunelli (primera bailarina del Teatro Argentino de la Plata en 2010). Entonces, en esta ocasión además de situarnos en y desde una mirada de los estudios latinoamericanos nos posicionamos desde una perspectiva de género. A su vez, al proponerse develar nuevas imágenes musicales ginasterianas significa un aporte a la historiografía de música y de la danza argentina.

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 06

ESTILOS MUSICALES EN LAS ÓPERAS DE ARTURO BERUTTI

Modera: Marisa Restiffo

Coordinadora: MUSRI, Fátima Graciela

“Acerca de *Vendetta*. Análisis de rasgos musicales de la plegaria y muerte de Sara”

(en co-autoría)

GERICÓ, Yanet Hebe

FFHA/UNSJ

yanetgerico@hotmail.com

“Avances en el estudio documental de *Yupanki*”

(en coautoría)

PORTILLO, Ana María

FFHA/UNSJ
portilloanama@gmail.com
PONTORIERO PALMERO, Ana Cristina
FFHA/UNSJ
anacristinapontoriero@gmail.com

“Representación musical del duelo entre Moreira y el Alcalde en Pampa”

MUSRI, Fátima Graciela
FFHA/UNSJ
gmusri@gmail.com
Interpelador: VILLANUEVA IJANO, José Manuel

Presentamos algunos resultados del proyecto *Las óperas de Arturo Berutti*, subsidiado por la Universidad Nacional de San Juan (2018-2019). El objeto de estudio incluyó óperas del compositor (San Juan, 1858; Buenos Aires, 1938) cuyas temáticas se basaron en referencias históricas o legendarias de la historia nacional y latinoamericana. Se exploraron los modos de representación musical de los personajes protagonistas y acontecimientos aludidos en los argumentos.

Las publicaciones sobre esta música muestran escasez de estudios analíticos como el que proponemos. Veniard (1988) aportó la investigación monográfica más descriptiva y documentada de la vida y obra de Berutti, que supera en probanzas las escritas por Víctor Mercante (1895), Maurín Navarro (1965) y García Morillo (1984), entre otros. La historiografía musical argentina menciona estas óperas sin precisiones estilísticas (Gesualdo, 1965; Suárez Urtubey, Echeverría, 1989 y otros).

Silvina Mansilla (2012-13) documentó por qué la ópera *Gli Eroi* –encargada para el Centenario de 1910– se estrenó recién en 1919. Fernández Walker, desde una mirada sociocultural, indagó la temática gauchesca en obras de Alberto Williams y Berutti. Nuestros avances previos contribuyeron al conocimiento del tema (Amibi-Musri, 2010; Agüero, 2011; Rovira-Caroprese, 2013; Musri-Rovira, 2019).

Algunos autores califican algunos fragmentos de Berutti como cercanos a Wagner, pero sin justificaciones fehacientes. Cuestionamos esta aseveración y proponemos un estudio que da cuenta de las afiliaciones estilísticas del discurso dramático-musical del compositor, a fines del siglo XIX y en su contexto sociocultural, desde *Vendetta* (Vercelli, 1891) a *Pampa* (Buenos Aires, 1897) y *Yupanki* (Buenos Aires, 1899).

Recurrimos a la teoría de la recepción compositiva (Zenk, 1989) para indagar el efecto que determinadas óperas centroeuropeas produjeron en tales obras. Con análisis de diferentes parámetros (perfil melódico, plan tonal y marcha armónica, estructura formal, orquestación, uso de las voces y libreto, según disponibilidad de las fuentes), de la crítica musical y del epistolario de Berutti, localizamos un cierto giro estilístico entre su periodo de formación europea y su regreso a Buenos Aires.

Su contexto de producción en Argentina estuvo signado por intereses encontrados entre la construcción discursiva de la nación y los efectos de la inmigración masiva, por rivalidades entre compañías y teatros operísticos, por los juicios emitidos por la crítica musical, la preocupación por la edición de sus obras, el sustento económico cotidiano y su posicionamiento en instituciones y revistas de arte que le dieran visibilidad social.

Así, considerando que “la historia, la cultura y la convención influyen en la búsqueda del significado, ya sea que la obra [...] transmita subjetividad o reproduzca la dinámica de la sociedad en que vivió el compositor” (Agawu, 2012,15), nos preguntamos si la contradicción existente entre la declaración poésica de Berutti –que comunicó a la prensa porteña sus intenciones de crear una ópera nacional– y el estilo musical resultante de su composición, podría leerse como la representación de las tensiones sociales de la época.

Por ende, siguiendo los fundamentos de Dahlhaus (1997), nuestro abordaje fue heurístico e interpretativo, penetró el doble carácter de las óperas –como documento histórico y obra estética. Partimos de la digitalización y estudio de los manuscritos musicales preservados en el Instituto Nacional de Musicología y la Universidad Nacional de San Juan, examinamos la crítica musical, epistolario personal y el Tratado de Armonía de su maestro Salomon Jadassohn, traducido del alemán por el mismo Berutti.

Despierta interés musicológico que la obra operística de Berutti esté en proceso de revisión histórica, ya que, como es sabido, sus manuscritos originales se conservan incompletos y se los accede con restricciones. Nuestros aportes tienden a definir las variaciones del estilo musical en óperas poco frecuentadas de un compositor considerado pionero del nacionalismo musical argentino.

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 07

“HIPERTECNOLOGIZACIÓN – PARATECNIA” EN LA PRODUCCIÓN DE MÚSICAS CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA

Modera: Pablo Fessel

Coordinador: BEHM, Pablo

“Las Poéticas del Silencio y los dispositivos paratécnicos que las acompañan como espacio de producción contrahegemónico”

TORO, Luis

UNC / UNLAR

luistoro.cba@gmail.com,

“El improvisador libre en el ecosistema tecnológico actual. Reflexiones en torno a la relación intérprete-compositor-improvisador-performer y la tecnología sonora”

ALCARÁZ, Gustavo

FA,UNC

g.alcaraz@unc.edu.ar

RAGESSI, Federico

CePIA, UNC

ffragessi@gmail.com

“Dispositivos de escritura adaptativa, entre la paratecnia y el desarrollo tecnológico”

CÉCERE, Pablo

CePIA, UNC

pablo_cec@yahoo.com

BEHM, Pablo

CePIA, UNC

pablobehm@gmail.com

Interpelador: DOMÍNGUEZ, Agustín

La presente propuesta es resultado de un conjunto de discusiones en torno a las prácticas artísticas de tres colectivos que realizan actividades de producción contemporánea en vinculación con la Facultad de Artes (Universidad Nacional de Córdoba), a lo largo de la última década. Las “Jornadas Cage” y “Las Jornadas Nacionales de Silencio”, de Luis Toro y la Orquesta Nacional del Silencio (2012 a 2018), las “Residencias Compositivas” (2014 a 2019) y el laboratorio “La Partitura Desbordada” (2019-2020) de proyecto[red]ensamble, y los encuentros de “plataforma abierta” (2018-2019) y las “Jornadas de Improvisación” (2016-2017) de Leim Ensemble son algunos de los hitos donde se ha habitado el debate y donde puede verse la estela de trabajo en torno a la problemática. Del mismo modo, el artículo de Agustín Domínguez y Luis Toro “Una experiencia de silencio. Orquesta Nacional de Silencio: los hilos del silencio que se entrelazan con ella / una topografía” (2019) da cuenta de una cristalización de esta experiencia en una publicación académica concreta.

La discusión gira alrededor de la idea de construcción de paradigmas de contemporaneidad en relación a la tecnología, y presenta posturas con marcadas diferencias, dado que estos grupos de producción centran su actividad en diferentes zonas entre los extremos del tema propuesto como eje de la mesa. A este respecto, la Orquesta Nacional del Silencio (2017) representa un conjunto de búsquedas que realzan todo aquello que acontece más allá del “dato sonoro”. Leim Ensemble (2009), por su parte, construye búsqueda desde la idea de composición a tiempo real, en vínculo estrecho con la tecnología. proyecto[red]ensamble (2010) es un colectivo artístico que monta obras con variados conceptos en relación con la partitura “abierta” principalmente, y con vinculaciones diversas con el eje expuesto. Así presentado, creemos que el debate contribuirá a la construcción de un conocimiento de la época respecto de esta problemática, y ofrecerá una resonancia local a una discusión de ámbito global y de distintas generaciones de músicos. En la ciudad de Córdoba, como dan cuenta los escritos citados, diferentes compositores han marcado y determinan líneas de trabajo en estos sentidos.

En concreto, a los fines de tener un debate rico en posiciones, se propone una mesa conformada por representantes de los tres colectivos: Luis Toro, en una posición cercana a la idea de paratecnia, Federico Ragessi y Gustavo Alcaraz, como exponentes cercanos a la utilización de tecnología en la música, y la dupla Pablo Behm-Pablo Céceré, quienes plantean posturas adaptativas entre un extremo y otro. Con el mismo objetivo, se propone como interpelador a Agustín Domínguez, quien ha atravesado dos de estos espacios de producción y que se desempeña como docente e investigador en el seno de la Facultad de Artes.

17:00 A 19:00

**SESIÓN 15
ESTUDIOS SOBRE EL TANGO**

Modera: Omar García Brunelli

“Bandoneón, Patrimonio Cultural. Marco legal para la fabricación de bandoneón en la República Argentina”

RUBIO, Rocío (IF)

DAMuS, UNA

escarchica@gmail.com

El bandoneón está por antonomasia indefectiblemente asociado, si hablamos de la República Argentina, al tango. El imaginario colectivo lo vincula casi exclusivamente y siempre en primer lugar a la música rioplatense, más a más de haber realizado sus incursiones y destacables dentro del folklore principalmente en la zona Noroeste del país.

Legislada su comercialización y su patrimonialidad en el Estado argentino, sin embargo, es observable una falta de continuidad en las voluntades. De hecho, la auténtica realidad de este instrumento es la escasez de los mismos, su deterioro, su desprotección y su venta incontrolada. Esa es la tónica, al menos, de los últimos treinta años. Sin embargo, en este mismo período, se dieron propuestas de fabricación del instrumento en la República Argentina que alentaban la posibilidad a un futuro más esperanzado, a su continuidad y a la democratización de su uso.

Este artículo analiza cuál es el marco normativo e institucional en el que está actividad se ha ido desarrollando en estos últimos quince años, tanto desde la iniciativa pública como privada, si dicho marco propone las condiciones legales necesarias para que exista una industria cultural en torno a su fabricación y cuánto influyó la consideración por la UNESCO en el año 2009 del tango como Patrimonio Cultural Inmaterial en el proceso.

La fabricación de bandoneón como hecho musical, cultural y social objeto de análisis va a ser enfocado desde la sociología de la música, tomando también información necesaria que la organología (cultural organology), tanto como el estudio de la música popular urbana puede aportarnos. Incorporamos en este análisis el concepto de industria cultural, que, si bien procede de las ciencias económicas, es una perspectiva a tener en cuenta. Remarcar que el hecho de ser tomadas estas dos ramas científicas (musicología/ciencias económicas) tan dispares entre sí como encuadre para la investigación, tiene que ver con la necesidad personal de aglutinar los diferentes saberes y conocimientos aprehendidos en mi formación. Concuero con Rockwell, Elsie (2009), cuando expone que la reflexividad del investigador es básica no sólo para la definición del objeto de estudio, sino también para definir el *modus operandi* del trabajo de campo del investigador.

Para tener una visión del tema, la investigación bibliográfica y principalmente, el trabajo de campo ha sido básico para su desarrollo. Dicho trabajo de campo se ha venido realizando desde hace quince años a través de participación activa en proyectos relacionados con el tema y una parte de los resultados queda aquí expuesta.

El objetivo abarcador de este artículo y que va más allá de esta presentación, es poder demostrar que hoy ya existen las condiciones necesarias en la República Argentina para crear una industria cultural de gran calidad y puntera a todos los niveles en torno a la fabricación del bandoneón.

“Las novedades estilísticas de la Orquesta Típica Juan D’Arienzo en la década de los sesenta “

FERRANTE, Guido

UNA

ferranteguido@hotmail.com

El presente trabajo es un estudio sobre las novedades estilísticas de la Orquesta Juan D’Arienzo en la década de los sesenta a partir del análisis de dos parámetros. El objetivo es, analizar los cambios estilísticos experimentados por la orquesta respecto al estilo interpretativo que presentaba el conjunto con anterioridad. Se trata de un aspecto de la performance tanguística de esta orquesta que no ha sido abordado aún de forma específica desde los estudios musicológicos. Me basaré en estudios estilísticos e históricos del tango desarrollados por Horacio Ferrer, Omar García Brunelli, Julián Peralta y Horacio Salgán, y en el análisis musical de los parámetros seleccionados.

El primero de ellos consiste en la función de enlace entre las partes de una sección formal. La finalidad es determinar qué instrumentos se encargan de tal aspecto y de qué forma se lleva a cabo. El segundo parámetro, corresponde a la organización de las piezas a través de la alternancia de las secciones instrumentales para observar los cambios de instrumentación que se formulan entre las diferentes partes de una estructura. Para estudiar el primer parámetro se compararán versiones de la orquesta de D’Arienzo con versiones de la Orquesta Osvaldo Fresedo. La comparación entre ambas orquestas se debe a que ya desde décadas anteriores la orquesta de Fresedo se caracterizó por un estilo refinado y de gran ductilidad técnica. De esta manera, la evolución experimentada por la orquesta de D’Arienzo encuentra allí un buen modelo de referencia. En tanto, para el segundo parámetro, se analizarán dos versiones del mismo tango por la orquesta de D’Arienzo.

A partir del análisis realizado se espera demostrar de qué forma, en los años sesenta, la música de D’Arienzo pasó de ser “para bailar” además de ser “para escuchar”. Esta evolución experimentada por el tango en la década de los sesenta no es exclusiva de la orquesta de D’Arienzo. El ajuste estilístico realizado por la agrupación está enmarcado dentro de un período de crecimiento técnico en las interpretaciones orquestales, que toma

distancia de la improntaailable de las décadas anteriores. En la misma línea, comenzaron a proliferar pequeñas formaciones instrumentales, desde tríos hasta octetos, como alternativa a la clásica combinación de bandoneones, cuerdas y piano de las orquestas típicas.

Por otra parte, el alcance del trabajo está dirigido a comprender algunas cuestiones relacionadas con el concepto de forma. Resulta fundamental verificar de qué manera se conjuga el material sonoro entre las diferentes secciones instrumentales dentro de la estructura formal de las piezas. En algunos casos se podrá identificar una clara alternancia entre las diferentes secciones: dentro de una misma parte formal participan de manera consecutiva, creando una segmentación tímbrica interna. En segundo lugar, se reconocerán pasajes de ejecución simultánea entre las secciones instrumentales. En este caso, se trata de dos estratos superpuestos: uno de ellos se encarga del material melódico principal y el otro ejecuta un contracanto o variaciones.

“Primitivismo en Rosita Quiroga. Sus aportes en el proceso de Nacionalización del tango en la década de 1920”

SUPPICICH, Fernanda (IF)

UNQ

fernandasuppicich@gmail.com

El tango ha pasado de ser un estilo marginal y de sectores pobres en sus comienzos a constituirse como producto cultural y nacional en la década del ‘20. Según Garramuño (2007), este proceso de Nacionalización del tango está dado por varios factores, entre los cuales el primitivismo, lo inicial y salvaje, es uno de los ingredientes que distingue al estilo y lo posiciona como un producto nacional, cultural y moderno.

El ambiente tanguero ha sido desde su surgimiento, un mundo ocupado y reglado por los varones, en el cual las mujeres que participaban eran prostitutas o mujeres pobres. Hablar de tango estaba mal visto, y las mujeres que de alguna manera deseaban formar parte, sea como cancionista, instrumentista, bailarina o compositora, debían enfrentarse a esta concepción funcional al pensamiento androcéntrico.

En el presente texto me propongo indagar sobre las características interpretativas de Rosita Quiroga, tomando como eje principal su voz y ejes secundarios su mestizaje (Anzaldúa, 1987) e imagen para entender su participación y relevancia en el mencionado proceso de nacionalización del estilo. Para esto, comienzo analizando los modos del habla presentes en sus grabaciones, inflexiones de la voz, lenguaje, registro vocal, expresiones, tomando como antecedente comentarios críticos de René Vargas Vera (2012), Néstor Pinzón y Manuel Adet (2015), entre otros. Luego, relaciono estas características con el lenguaje oral y la necesidad de las Vanguardias

literarias argentinas de 1920 de crear un lenguaje nacional y moderno, tal como lo menciona Jorge Schwartz (1991). Dado que el habla y la expresión vocal, mayormente en la música popular, es un reflejo y resultado de diversos condicionantes corporales y modos de vida dentro de un contexto, continúo analizando el origen de Rosita, su familia y formas de vida en su infancia, (expuestos en la entrevista que Rosita le brindó a Julio Ardiles Gray), para abordar los conceptos de 'mestiza' y 'rebelde' pronunciados por Anzaldúa (1987). Con respecto a la corporalidad y a la exposición visual tomo como estudio previo las consideraciones de Lux Moreno (2018) sobre los condicionantes sociales que determinan la visibilidad de las identidades que serán reconocidas, y los aportes de Green (Green citada por Lobato, 2019) sobre los usos de la guitarra en la imagen de las instrumentistas y su distanciamiento con el público. Asimismo, considero las ideas de Nogueira (2011), en su análisis de la construcción del retrato 'divino' hollywoodense y su posible aplicación a la industria gráfica argentina.

En el presente trabajo intento aportar al proceso identitario nacional del tango, incluyendo en el mismo una perspectiva de género que permita ampliar las miradas de una manera igualitaria sobre un estilo que fue entendido desde y para una masculinidad.

“Tango en manos de músicos académicos a comienzos del siglo XX en Córdoba. Derribando mitos de la prehistoria del tango”

DISANDRO, Ana Belén

CONICET / UNC

anabelendisandro@gmail.com

En un proceso de desmitificación de la historia del tango, varios autores como Binda (s/f) y Benedetti (2017), interpelan relatos canonizados acerca de los orígenes del tango en relación a su condición marginal y prostibularia como así también aquellos referidos a los músicos sin formación que tocaban “de oído” o “a la parrilla”.

Las partituras editadas para piano de tangos y valeses entre 1890 y 1913 en Córdoba responden a cuatro nombres en principio, Feliciano Latasa, Rafael Fracassi, Octavio Barbero y Benito Serna, todos ellos con formación musical académica y dedicados a la música de forma profesional, si bien abarcaban un abanico más amplio de estilos y géneros en sus producciones, tales como las danzas de moda europeas, la zarzuela, la música escénica, la música folklórica y criolla y la música académica.

Además, algunos datos revelan conexiones entre la élite social e incluso política (varias dedicatorias y títulos alusivos) y una élite intelectual a la que pertenecían músicos además de periodistas, escritores, sacerdotes, entre otros, estableciendo reciprocidad del tango con los estratos sociales mejores posicionados desde finales del siglo XIX. La figura de Emma Silvia Troisi con dos tangos *Ricurita* y *Esos ojos tiernos*, en donde el hallazgo de la carátula con ilustraciones se ese último, de corte erótico y con doble sentido, más allá de una moda del humor satírico de la época nos revela un posicionamiento de la mujer impensado.

El análisis musicológico de las piezas revela una gran profusión de indicaciones muy detalladas sobre matices, articulaciones y carácter que nos hacen re- pensar en cómo concebían el resultado sonoro de sus composiciones que distaban de una ejecución a “la parrilla” (si bien no se descarta que en otros ambientes ocurría). Además, porque muchos dirigían sus propias orquestas y por ende incluían sus obras en el repertorio, aunque adolecemos de fuentes documentales como grabaciones de esas formaciones o registros escritos de los arreglos, para corroborarlo.

En el presente trabajo indagamos sobre posibles formas de ejecución que se deducen de las ediciones impresas para piano y luego analizamos comparativamente la partitura y el fonograma de dos tangos de compositores cordobeses, *Gran hotel Victoria* de Feliciano Latasa y *Don Justo* de Rafael Fracassi para establecer sus correspondencias. Sobre el resto del corpus el enfoque para el análisis son los registros escritos debido a que no existen grabaciones contemporáneas de los mismos.

17:00 A 19:00

SESIÓN 16

HISTORIAS INSTITUCIONALES SOBRE BALLE Y ÓPERA EN LATINOAMÉRICA

Moderada: Mariana Signorelli

“Breve historia del Ballet Nacional del SODRE: un relato sin metarrelatos”

RUEDA BORGES, Carmen

Pontificia Universidad Católica Argentina / UDELAR

carmenruedaborges@hotmail.com

Se presenta una breve historia del Ballet Nacional del SODRE, organismo creado en Montevideo en 1935, dada la vacancia musicológica de una visión global de la evolución de la danza clásica en Uruguay. Como base teórica se retoman ideas planteadas por Leonardo Waisman en 2017. El musicólogo propone la necesidad de construir una historia musical latinoamericana que, sin caer en el error de considerar a los protagonistas como “héroes”, no tema en obtener una linealidad de los principales hechos, a partir de una observación plurifocal de los acontecimientos. Para determinar qué se consideran “hechos” en musicología histórica, se recurre también a Carl Dahlhaus, quien distingue entre los documentos y los datos que el historiador posee y los hechos que reconstruye. Estos últimos son presentados como *hipótesis*, es decir, a partir de una búsqueda de los motivos y las ideas que explican esos datos.

Aceptando el desafío de formular una narrativa que identifique los personajes, dosifique los segmentos, observe las transiciones y sugiera interconexiones, se realiza una investigación documental en los archivos del SODRE, basada sobre todo en los programas de mano y en otros documentos (se incluyen también fuentes orales). Se tiene en cuenta la selección de ballets estrenados, los bailarines participantes junto a sus maestros coreógrafos y los directores de orquesta de las temporadas.

Del análisis de las fuentes primarias, se propone una historización en cinco etapas. La etapa fundadora comprende el estreno en 1935 del ballet *Nocturno nativo*, de Vicente Ascone, y la alternancia de coreógrafos franceses y rusos hasta 1956 (Roger Fenonjois y Tamara Grigorieva, entre otros). El segundo período abarca de 1957 hasta 1970 y está marcado por la incidencia de bailarines argentinos. Se destaca la bailarina sanjuanina estrella del Teatro Colón de Buenos Aires, María Ruanova, figura decisiva al ser contratada como maestra coreógrafa en 1964. Una tercera etapa, desde 1971 a 1984, se constituye por el momento del incendio del Estudio Auditorio del SODRE y el Golpe de Estado que instaló un período de dictadura. El maestro coreógrafo durante esos años fue Domingo Vera, quien incorporó coreografías innovadoras y dio continuidad a las clases, ensayos y estrenos. El cuarto período, de 1985 a 2009, coincide con la restauración democrática y las inauguraciones de las salas Hugo Balzo y Adela Reta. En 1985 se restauró el gobierno democrático en Uruguay con la presidencia de Julio María Sanguinetti. Coincidentemente, se celebraron entonces los cincuenta años de la fundación del ballet del SODRE. Para ello, el maestro coreógrafo Domingo Vera estrenó *Retrato de Edith Piaf*, obra llevada al escenario alternadamente por las bailarinas Mariel Odera y Sandra Giacosa, agotando las entradas de la sala José Brunet en todas las actuaciones. En la última etapa, desde 2010 a 2015, el Cuerpo de Baile se transforma en Ballet Nacional SODRE, con la valiosa dirección de Julio Bocca.

Además de brindar una primera aproximación a la historia del Ballet Nacional en Uruguay, este estudio busca constituirse en una necesaria introducción para nuestra tesis doctoral en curso, referida a *Nocturno Nativo*.

“Vertientes sudamericanas y europeas en el surgimiento de la ópera uruguaya: reflexiones sobre asuntos raciales y de género a través del período colonial y republicano”

MANZINO, Leonardo

Instituto de Humanidades y Artes / Departamento de Educación Artística / Consejo de Formación en Educación, Uruguay

leonardomanzino@gmail.com

Esta ponencia expone avances de investigación sobre el surgimiento de la ópera uruguaya en la última cuarta parte del siglo XIX durante un período en el que el gobierno uruguayo (apoyando la búsqueda de una identidad nacional) subvencionó compañías europeas de ópera para que estrenaran óperas uruguayas en Montevideo. Desde el enfoque de la “Historia de la Música Global” aborda el estudio de la música para escena introducida en Montevideo con la *Tonadilla Escénica* española a través de la *Casa de Comedias*, el primer teatro montevideano inaugurado en 1793 durante el período colonial. Describe el intercambio musical con la ciudad de Río de

Janeiro al final de ese período cuando Portugal (desde 1817) y el Imperio del Brasil (desde 1822) gobernaron el territorio uruguayo antes de consolidarse la independencia nacional en 1825. Explica los desarrollos poscoloniales que motivaron el surgimiento de la ópera uruguaya en la última cuarta parte del siglo XIX. El “extendido” siglo XIX (1793-1912) en la historia de la música uruguaya se presenta como un nutrido estudio de caso sobre la intensa circulación de bienes, ideas y música entre Europa y Sudamérica (particularmente la zona del Río de la Plata) a través del período colonial y el republicano. La ponencia aborda el mecenazgo artístico incluido la gestión del gobierno y el interés en asuntos raciales contenidos en libretos operísticos uruguayos sobre la etnia nativa. Se aproxima a temáticas de género y de clase relativas a la industria del entretenimiento local atendiendo descripciones de críticos musicales montevideanos activos a fines del siglo XIX.

La pujante generación de compositores uruguayos nacidos sobre mediados del siglo XIX fue protagonista del surgimiento de la ópera uruguaya durante un período de gran cambio demográfico cuando Uruguay se transformó debido a la continua inmigración europea que incrementó la población de Montevideo en un asombroso 72% entre 1873 y 1889. Por su naturaleza de ciudad puerto, Montevideo recibió en ese momento una nueva mentalidad conformada por un amplio espectro de ideas: impulsos de secularización y nociones filosóficas como el espiritualismo racionalista, positivismo, naturalismo sociológico y las teorías evolutivas de Charles Darwin y Herbert Spencer. Estos aportes confrontaron la mentalidad establecida sobre los valores tradicionales asentados durante el período colonial e influyeron decisivamente en el surgimiento de la ópera uruguaya.

Las publicaciones incluidas en la bibliografía adjunta muestran la contribución pionera que en los últimos veinticinco años el autor realizó en este campo de investigación. Además de editar manuscritos musicales de extractos de cuatro óperas representativas del período, ha contribuido desde 2004 con una serie de música uruguaya que incluye libros sobre León Ribeiro, Tomás Giriabaldi y la ópera uruguaya del siglo XIX.

“Ramón Vinay y el resurgimiento de la ópera en el Teatro Municipal. Una mirada a través de la prensa escrita”

BRAVO, Cristian

Pontificia Universidad Católica de Chile

cqbravo@uc.cl

Este trabajo aborda la labor que cumplió el cantante chileno Ramón Vinay en el proceso denominado “el resurgimiento de la ópera” en el Teatro Municipal de Santiago de Chile entre 1966 y 1969. A partir de 1965 y, por la intermitencia en la ejecución de temporadas desde la década de 1930, una comisión asesora de la Municipalidad constituida por particulares ajenos a dichas instituciones desarrolló estrategias para lograr el desarrollo de temporadas de ópera estables anualmente, tales como la contratación del cantante (Álvarez, 2014). No obstante, el artista promueve y promociona directamente la realización de las temporadas de ópera como recibir en el aeropuerto al intérprete de Otello caracterizado también del personaje con el fin de generar revuelo (“Espectacularidad” 11969, 29) o ser él quien gestiona la participación de cantantes internacionales (Montecinos 1967, 26 y 27). Así, la prensa ha sido de gran relevancia para la investigación, por la falta información otorgada con este propósito por la bibliografía que refiere a Ramón Vinay y a la historia de la ópera.

Respecto a estas investigaciones, pueden desglosarse en las centradas en el artista y en la historia de la ópera en Chile. Primero, destacan las que relevan al cantante, con énfasis en su carrera internacional (Bastías 1998; Álvarez 2014). Todas estas fuentes, sin embargo, no profundizan en su labor en el resurgimiento de la ópera en Chile. Por otro lado, el segundo grupo puede subdividirse en dos, a su vez: los escritos académicos (Avilés 2002; Mora 2009) y aquellos de autoría de aficionados y del mismo Teatro Municipal (Cánepa, 1976; Álvarez 2007; Álvarez 2014). El primer subconjunto, si bien aborda desde una perspectiva crítica la historia de la ópera, no brinda a Vinay injerencia alguna en este proceso; sin embargo, el segundo sí realiza menciones, aunque remitiéndose a su participación como cantante.

Este estudio está enfocado desde la perspectiva de la microhistoria, pues, según Musri (2013), se centra en el quehacer del músico poco sobresaliente, desconocido u olvidado

del pasado. Además, indaga las relaciones entre los músicos con su producción artística, grupos de pertenencia, la circulación contemporánea y posterior de su quehacer, considerando la historia de la recepción musical en su comunidad para encontrar el sentido que tuvo en ellas.

La metodología, por su parte, tiene como base a la prensa como fuente adecuada para la investigación histórica, aun cuando sea de carácter sesgado, pues posee los mismos problemas que cualquier otra fuente documental. Así, Arroyo (2004) propone que está influenciada por la perspectiva de su autoría, recepción y líneas editoriales, como cualquier otro escrito, lo que plantea problemas en la interpretación de la información. Por ello, los acontecimientos presentados deben ser contrastados con fuentes diversas para comprobar los hechos y lograr una interpretación fidedigna.

VIERNES 13 DE AGOSTO

9:30 A 10:30

SESIÓN 17 MÚSICA, IDENTIDAD Y NACIÓN

Moderadora: Vera Wolkowicz

“Gentil Montaña: cosmopolitismo en las bases de un ícono nacional”

PERILLA VÉLEZ, José Fernando

Universidad Nacional de Colombia

Investigador Archivo sonoro de Radio Nacional de Colombia

jfperillav@unal.edu.co

jperilla@rtvc.gov.co

El objetivo de la presentación es mostrar cómo el establecimiento de imaginarios nacionales colombianos (Hernández Salgar 2016) estuvo en realidad sujeto a corrientes internacionales de la industria musical y del entretenimiento que definieron géneros, repertorios y prácticas musicales. Lo anterior, a partir del caso de Gentil Montaña (1942-2011), reconocido solista de guitarra colombiano activo desde los años 60. Este análisis del marco y dirección que tuvieron sus aportes musicales está relacionado con dos áreas temáticas principales: una es el desarrollo de la identidad musical de carácter nacional en Colombia durante el siglo XX; la otra, el desarrollo de la guitarra solista en el país.

En cuanto al segundo caso, es preciso decir que la bibliografía musicológica colombiana carece casi completamente de aportes que aborden la guitarra como objeto. Algunas obras de Montaña han sido analizadas para trabajos de grado universitarios y tesis de maestría. Un marco más amplio que explique su carrera y las relaciones con el medio en que se dio, se empieza hasta ahora a desarrollar. El tema adquiere relevancia dada la condición de Montaña como ícono musical colombiano, lo que conduce a la primer área temática mencionada, la constitución en Colombia de una identidad nacional en relación con la música. Esta discusión cuenta con mayores aportes. Para esta propuesta han sido básicos los escritos de Egberto Bermúdez, Óscar Hernández Salgar y Jaime Cortés. Los tres se han ocupado de las características que tuvo el desarrollo de la música popular en Colombia, las tensiones y contradicciones del proceso en cuanto a la constitución de imaginarios y la forma como estos se empoderaron para la conformación identitaria que hoy se da por sentada. Sin embargo, sus estudios se circunscriben a lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX, por lo que el análisis del caso de Montaña propone un avance en el marco temporal.

Este análisis del caso de Montaña se basa en aspectos significativos de su vida en relación con dos productos discográficos y su repertorio. Ubicado en Bogotá (c.1957), Montaña trabajó como músico de trío (serenatas y entretenimiento nocturno), con un repertorio integrado por bolero, paseos del Caribe y música colombiana “andina” (Bermúdez 1984, 57). Más tarde, entró en contacto con la guitarra clásica. Su experiencia inicial se vio reflejada en dos discos: *Gentil Montaña y su guitarra* (1964), y *Gentil Montaña Vol. 2* (1965). El repertorio incluyó música colombiana “andina”, géneros populares de otros lugares de América latina y piezas propias del canon de la guitarra clásica. Allí confluyeron varios procesos. La canonización de la música colombiana “andina” y la aspiración de llevarla a la sala de concierto, estandarte de “alta cultura” e “idealismo musical” (Weber 2011, 125); este último, un proceso cosmopolita consolidado en el XIX que afectó el propio desarrollo de la guitarra. Polkas, mazurcas y valsos, géneros básicos para el instrumento, a finales de siglo XIX fueron considerados música “caza aplausos” que no correspondía a la exigencia de la sala (Scott 2008, 88). Esa música “caza aplausos” fue la base de lo que más adelante se denominaría “light music”, “easy listening” o “semiclásica”, música enfocada en el gusto por melodías familiares y la nostalgia (Keightley 2008), condiciones básicas para el repertorio de Montaña y el aprecio que generó su carrera desde el inicio.

Gentil Montaña ejemplifica una labor de subsistencia que usó y puso en tensión identidades centrales con flujos internacionales. Se trata de caso multireferencial y cosmopolita que, sin embargo (y, quizá, por ello mismo), se estableció como ícono nacional.

“La música en el relato del influjo cultural italiano en la Argentina”

WEBER, José Ignacio

UBA

nachoweber@yahoo.com.ar

Entre fines del siglo XIX y principios del XX la comunidad italiana de Buenos Aires produjo una serie de publicaciones conmemorativas promovidas por distintas instituciones centrales de la colectividad. Es posible argumentar que estas iniciativas tuvieron una finalidad publicística (cf. Weber y Mancuso 2017) a partir de la confección de un relato de la contribución de la inmigración italiana a la modernización de la Argentina, a través de una narrativa según la cual la cultura italiana imponía un influjo «civilizatorio» en su expansión. En definitiva, se trata de un *relato fundacional* que competía con el de posiciones nacionalistas (cf. Mancuso 2012; Paiva 2020). Al interior de ese relato la cuestión musical ocupó una parte fundamental. Sin embargo, distaba de ser unívoca.

Para dar cuenta de ello estudiamos los textos *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (Camera di Commercio ed Arti 1898; 1906) e *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina* (Zuccarini 1910), entre otros. Entre las coincidencias en el relato construido en estas fuentes sobre el trabajo de los músicos italianos en Argentina a fines del XIX y principios del XX se encuentran: la centralidad que asumieron los músicos italianos en la educación musical, el desarrollo de instituciones destinadas al fomento de la música de concierto y la promoción de la música italiana y argentina. Todo lo cual habría redundado en la progresiva autonomización del espacio musical al interior de la cultura argentina. La principal diferencia se da en cuanto a la evaluación de la tarea de los operadores del teatro musical. Por un lado, la «tesis di Napoli-Vita» ya discutida en una ponencia anterior (Weber 2013), que consideró de modo positivo el impacto de los cantantes y compañías de ópera en la obra «civilizatoria» de los italianos en Argentina (di Napoli-Vita 1898; 1906). Por otro, la «tesis Zuccarini», que los excluyó y, en cambio, se concentró sólo en aquellos músicos que fueron residentes, que fundaron escuelas y se dedicaron mayormente a la música de concierto y la enseñanza muchos de ellos, llegados entre las orquestas de ópera (Zuccarini 1910). Es decir que Zuccarini, extremando el argumento, consideraba que el impacto de las compañías de ópera italiana era pasajero como su presencia tal vez más relacionado con modas estéticas y lógicas empresarias.

Leyendo más allá de la retórica fundacional o «pionerística» de este género, reponer las diferencias y acuerdos resulta un buen pretexto para conocer este relato tal vez fallido destinado a competir con otras tendencias de la cultura local. A la vez que nos permite evaluar algunos de los efectos que habría tenido.

11:00 A 13:00

SESIÓN 18

ROCK, MEDIOS Y PERFORMANCE

Modera: Lisa Di Cione

“Movimiento Rock en Posadas en los años 70-80”

VALLEJOS, Sonia Liliana

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Misiones

soniavallejios567@gmail.com

En este trabajo proponemos un abordaje socio-político-cultural de la juventud de Posadas, Misiones, en un período que comprende los años 70-80, que animaba al movimiento rock una búsqueda que es, una actitud ante la vida, la sociedad y el mundo. Una resistencia, una identidad en proceso de construcción, siempre. Como movimiento social, se caracteriza por ser contracultural y contestatario.

Se tuvo en cuenta que existen bibliografía sobre bandas de rock en Posadas desde el año 1990 en adelante. Faltando datos de lo acaecido anteriormente. período que se caracterizó por ser una época fructífera en producción cultural, musical y sus protagonistas, hoy sexagenarios, están aún vigentes en el mundo musical y cultural en general de la ciudad de Posadas, o las ciudades donde se mudaron por razones laborales. Este movimiento contextualizado en un grupo social heterogéneo, con estudiantes secundarios y universitarios, unidos al gran suceso académico de la creación de la carrera de Antropología en el año 1976, lo que derivó a migraciones de estudiantes de La Plata y docentes de Buenos Aires. Y la aparición de “La Cofra” (lugar de encuentro de los miembros de este movimiento contracultural), emulando a la “Cofradía de la Flor Solar” de La Plata. Realización de happening, con previo llenado de planillas para la SIDE donde se debía plasmar los datos propios y de la familia, estudios e ideología y militancia, donde confluían actrices, bailarines, escritores, artistas plásticos, y la

banda de rock emblemática que daba nombre al movimiento “Clave de Hoy” quienes ejecutaban jazz rock de creación propia.

Marco Teórico. La investigación aborda el movimiento de rock en Posadas, hace un relevamiento del concepto de rock como movimiento cultural: por Chastagner (2012), conceptos que Tilman Evers desarrolla acerca de los movimientos sociales-culturales, Hobsbawm (1995), la internacionalización de la cultura juvenil en las sociedades urbanas

La metodología empleada para la realización del presente trabajo es de índole cualitativa, siendo las entrevistas abiertas y semiestructuradas a los propios músicos. También se utilizó para obtener la información que aquí se analiza materiales periodísticos de la época, fotos y grabaciones facilitadas por los entrevistados. Se rescató una grabación en cinta abierta y en cassette que se pasó a mp3 y luego se subió a la nube “souncloud”. También se realizó la partitura de 4 obras elegidas por época. Recolectaron información durante 2 (dos) años, entrevistando a músicos y participantes, revisando diarios, revistas y documentos, hasta dar forma a esta investigación que recorre aproximadamente 15 (quince) años de rock misionero, desde los inicios de 1970 con una democracia, la última dictadura de 1976, hasta que en 1983 llega la nueva democracia y nacen nuevas bandas a su luz.

“Argentina (re)sonando en Pelotillehue: representaciones y referencias a músicas y músicos argentinos en las historietas de Condorito”

GUERRA ROJAS, Cristián L.

Universidad de Chile

cguerrar@uchile.cl

cristianguerrar@gmail.com

El 6 de agosto de 1949 la editorial Zig Zag publicó en Chile el primer número de *Okey*, una revista de historietas. En ese mismo número debutó *Condorito*, un personaje humorístico creado por el dibujante y caricaturista René Ríos (Pepo) que a partir de 1955 fue protagonista de una revista propia. En la actualidad, en Chile todavía se le aprecia como icono nacional y local, aunque es conocido en muchos otros países, especialmente en Argentina y en gran parte de Latinoamérica. Esto debido a que Zig Zag se expandió en el continente, de tal modo que *Okey* comenzó a circular también en Argentina. Posteriormente, en la década de 1970 la sucursal argentina de Zig Zag se convirtió en Editorial Tucumán, institución que en 1977 inició la publicación de una edición argentina de *Condorito*. En 1999, dos años después que los derechos de publicación del personaje en revistas pasaron a Editorial Televisa, las ediciones de Chile y de Argentina se unificaron en una sola. Esta edición chileno-argentina de *Condorito* circuló quincenal e ininterrumpidamente hasta 2019.

Resulta interesante destacar que desde aquellas primeras aventuras de este ilustre plumífero en *Okey* encontramos referencias al contexto sociocultural en el que han sido escritas y esto incluye representaciones o referencias tanto de prácticas como de piezas, repertorios y concepciones sobre la(s) música(s). Y dado el hecho que el personaje fue conocido en Argentina ya desde sus inicios, ciertamente se pueden hallar diversas referencias y alusiones musicales relacionadas directamente con músicas y músicos de este país. Con este fin propongo una primera aproximación a este universo de estudio distinguiendo tres etapas: 1949-77 (publicación y circulación de *Okey* y solo de edición chilena de *Condorito*), 1977-99 (publicación y circulación de la edición argentina autónoma de *Condorito*) y 1999-2019 (publicación y circulación de la edición chileno-argentina unificada).

Esta ponencia se enmarca dentro de un proyecto más amplio que busca identificar y categorizar las representaciones y referencias de prácticas sociales de músicas académicas, populares urbanas o tradicionales en la historieta y el humor gráfico en Chile y eventualmente otros países latinoamericanos, específicamente en el caso de publicaciones humorísticas como el caso de *Condorito*, y establecer la relación entre ellas y los procesos de modernización y globalización. Para ello tomo en consideración estudios que han subrayado la importancia de las historietas en la configuración de las culturas modernas y latinoamericanas (Castillo, Eco, Fernández L’Hoes-te y Poblete, Rojas), estudios específicos sobre el caso de *Condorito* (Gaete, González, Montealegre, Páramo) o de otras historietas latinoamericanas (Cosse, Marchionni y Sales), así como los hallazgos e interpretaciones que he podido compartir en ponencias presentadas en otras instancias académicas en los últimos seis años.

“Pretensión de identidad. La vinculación de la música electrónica y los territorios regionales: El caso del proyecto ‘Human’ de Henry Saiz”

PASCUAL, Luciano

FA / UNC

lucianopascual7@gmail.com

En el año 2018 el productor español de música electrónica Henry Saiz lanza su proyecto musical “Human” conformado por 10 tracks cuyos títulos, a la manera de etiqueta identitaria, refieren cada uno a un país o región del mundo. En palabras del autor él mismo busca “mostrar como un artista puede usar todo a su alrededor como una inspiración para convertir esta energía en música. El concepto de este álbum es materializar la esencia de cada lugar en una canción”. En nuestro trabajo profundizaremos el análisis de uno de los tracks titulado “Me llama una voz (Argentinian Andes)” y buscaremos determinar críticamente hasta qué punto el objetivo del autor es realizado, o hasta qué punto no es posible de ser realizado, constituyéndose en una pretensión de identidad más que la materialización de la esencia. A la vez vincularemos los elementos, materiales y procedimientos que se encuentran en la obra para poder reconocer tanto la historia sedimentada en ellos como el lugar que ocupan en la lógica de la producción. Así será necesario vincular esta obra con un conjunto de obras del mismo género que si bien presentan materiales diferentes se estructuran, como denomina Th Adorno, de manera estandarizada (Adorno, 1935) respondiendo a necesidades o funciones sociales como la comercialización o la posibilidad de reproducción en fiestas electrónicas.

Resulta necesario reconocer, como señala Stuart Hall, que las “identidades están sujetas a una historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall, 2003). Y a la vez inmersas en un amplio campo de disputas que, como señala Rita Segato, comprende a la nación y sus territorios como una entidad en permanente tensión con su diversidad interior (Segato, 1998). En este marco también debemos prestar especial atención al hecho de que el sujeto que ha producido la obra con intención de disputar los rasgos identitarios de los andes argentinos es un productor español, es decir, no es alguien que habita el referenciado territorio sino sujeto habitante de una nación que ha tenido un lugar significativo en los procesos de colonización política, económica y cultural que se han desarrollado en América Latina.

14:30 A 16:30

MESA TEMÁTICA 08

EL ITALIANISMO MUSICAL EN CÓRDOBA EN EL SIGLO XIX

Moderador: José Ignacio Weber

Coordinadora: RESTIFFO, Marisa

“¿*Contrafactum*, parodia, arreglo? Una tradición italiana en la Córdoba decimonónica”

GIRON SHERIDAN, Luciana

Grupo de Musicología Histórica Córdoba

FA, UNC / SeCyT / CONICET

lucianagsh@gmail.com

“Los Salmos de Vísperas de Esnaola: presencia del italianismo en su estilo temprano”

PEDROTTI, Clarisa E.

Grupo de Musicología Histórica Córdoba

FA, UNC / CONICET

clarisapedrotti@gmail.com

“Apuntes para el estudio del italianismo musical en Córdoba, siglo XIX”

RESTIFFO, Marisa

Grupo de Musicología Histórica Córdoba

FA, UNC

marisarestiffo@gmail.com

Interpeladora: MALHUE, Fernanda

La introducción del gusto por lo italiano o de una corriente italianizante en la música religiosa y secular en el ámbito iberoamericano ha encontrado hasta ahora una multiplicidad de intentos explicativos. La hipótesis de que la adopción del gusto italiano en la América colonial borbónica vendría “desde arriba” y que sería un trasplante de la corte madrileña a las cortes virreinales americanas necesita ser revisada a la luz de los estudios recientes de la musicología histórica española (Bombi, 2011; Leza, 2014; Marín López, 2019) y de nuevos enfoques metodológicos como el de las “historias conectadas” (Subrahmanyam, 1997). La pregunta por cómo llegó el estilo italiano a España y luego a América se traslada en nuestro caso a cómo penetró la corriente italianizante en la vida musical de una periférica ciudad del imperio español como Córdoba del Tucumán.

Las pistas para encontrar una respuesta nos llevan hasta la presencia en suelo cordobés de Domenico Zipoli (1717-1726), cuya obra americana da cuenta de las novedades del estilo italiano que se introdujeron en estas lejanas latitudes. La adopción por parte de los cordobeses del gusto por las nuevas sonoridades italianas puede corroborarse en Córdoba durante el último tercio del siglo XVIII, cuando el conjunto musical más solicitado de la ciudad pasó a ser el de los esclavos del Convento de Padres Mercedarios, “conformado sólo por instrumentos de cuerda frotada con acompañamiento de órgano” (Pedrotti, 2018, p. 332).

Desde hace pocos años el Grupo de Musicología Histórica (GMH) se encuentra abocado al estudio del siglo XIX musical en Córdoba. Las primeras investigaciones realizadas en el marco del GMH permitieron corroborar la pervivencia de prácticas musicales coloniales en el ámbito de la música religiosa que se prolongan más allá del primer tercio del siglo XIX (Pedrotti, 2017; Restiffo, 2018). Entre ellas se destaca la continuidad de la corriente musical italianizante, evidenciada en el repertorio supérstite que se conserva en el archivo del Convento San Jorge de la Orden de San Francisco de Córdoba, particularmente a través de obras de Juan Pedro Esnaola y de Innocente Carcano.

Se presentarán, como estudios de caso, análisis musicales de obras de los dos compositores mencionados:

1) En el “Invitatorio” en Do mayor de Innocente Carcano, músico italiano radicado en Córdoba desde 1850, el compositor agrega partes vocales a un texto musical preexistente que actúa como hilo conductor: la “Sonatina para piano” Op. 36 N° 1 de Muzio Clementi. Las transformaciones que realiza Cárcano no se enmarcan en el concepto de *contrafactum*, parodia (Falck y Picker, 2001) ni transformación aditiva (López Cano, 2007). Esta práctica, particularmente presente en la tradición de música religiosa italiana, sitúa a Cárcano en una tendencia presente en Córdoba que se remonta hasta Zipoli.

2) Los “Salmos de Vísperas” de Juan Pedro Esnaola, hasta el momento *opus unicum* fuera del catálogo del compositor, fueron encontrados en Córdoba y reestrenados en 2017. A través del análisis hermenéutico, son puestos en relación con otras obras del autor (“Tercia”, “Misa a 3” y “Responso a 8”) para establecer su datación en base a pautas estilísticas. Todo corresponde a las primeras décadas del siglo XIX, entre 1828 y 1830, y a las características que propone Illari en relación con el estilo temprano en la música religiosa del compositor. Este hallazgo nos invita a repensar algunas cuestiones en relación con la figura de Esnaola y estimar su recepción en un contexto ciertamente más amplio que los estrechos límites de la ciudad de Buenos Aires.

Los trabajos de esta mesa temática intentan ser un aporte a la construcción de una narrativa sobre la historia de la música eclesial en Córdoba durante el siglo XIX que enriquezca y ponga en perspectiva el relato sobre la “Historia de la Música Argentina” con la contribución de nuevos datos históricos y el hallazgo y análisis de nuevas obras.

17:00 A 18:30

CONFERENCIA DE CIERRE

“Etnomusicología en un mundo sin estaciones. Reflexiones acerca de la música, las artes y la convivialidad”

Dr. Samuel Araújo

Universidad Federal de Río de Janeiro

Modera: Adriana Cerletti

Este trabajo abordará las posibles contribuciones intelectuales y prácticas que una investigación interdisciplinaria sobre música puede presentar a las formas de convivialidad (Illich, 1974). Las mismas buscan mitigar los desequilibrios existenciales, materiales y ambientales, tanto como sus resultados eventualmente catastróficos.

Con un énfasis particular en la etnomusicología y la antropología de la música, la primera parte del trabajo refiere a debates como: 1- el reconocimiento de las agencias concomitantes con la humana en la movilización de referencias sónico-musicales a favor de la convivialidad y el equilibrio ecológico; 2- el papel que ha sido atri-

buido a la música como portadora de conocimiento tanto sobre las agencias no humanas como sobre el medio ambiente; y 3- el impacto de tales enfoques en el cambio de las formas en que el conocimiento sobre la música y el sonido ha sido valorado, producido y transmitido en la educación superior.

Comentando este tercer punto, la última sección destacará las formas en que el tema de esta presentación se relaciona con una investigación dialógica y participativa realizada por una unidad de investigación académica en Maré, una zona residencial de Río de Janeiro que enfrenta los desafíos de la devastación existencial, material y ecológica, en colaboración con residentes e instituciones locales desde 2003.



**FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (UNC)**

Decana: Mgter. Ana Mohaded
Vicedecano: Arq. Miguel Á. Rodríguez

**CENTRO DE PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES
FACULTAD DE ARTES · UNC**

Directora: Lic. Magalí Vaca



Asociación Argentina
de Musicología



INSTITUTO NACIONAL
DE MUSICOLOGÍA
CARLOS VEGA



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba