

4'33"

REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

4'33" es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33" resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa

AÑO V - N° 2 Diciembre 2013

ÍNDICE

Editorial	pág. 1
Índice	pág.2
Artículo nº 1: <i>Conclusiones acerca de Lo sonoro musical en las producciones translingüísticas</i> Director: Lic. J. García Cánepa. Co – directores: Lic. D. Zuik - Prof. C. Vázquez.....	pág. 3
Artículo nº 2: <i>La música para piano del Romanticismo en la Argentina del siglo XIX: Generaciones olvidadas de compositores nacidos entre los años 1820 y 1855.</i> Director: Manuel Massone.....	pág. 19
Artículo nº 3: <i>El lugar del cancionero folklórico en el repertorio escolar durante la primera mitad del siglo XX.</i> Directora: Dra. Estela Klett Fernández.....	pág. 33
Artículo nº 4: <i>Metodología de la Investigación para principiantes.</i> Directora: Ana María Mondolo.....	pág. 39
Artículo nº5: <i>Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales diversos.</i> Director: Lic. Eduardo Checchi.....	pág. 45
Artículo nº 6: <i>Control de redundancia interválica en contrapuntos a cuatro voces nota contra nota.</i> Director: Lic. Julio García Canepa.....	pág. 50
Artículo nº 7: <i>La Flauta Travesera Barroca y su Repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente.</i> Director: Lic. Gabriel Pérsico.....	pág. 58
Artículo nº 8: <i>La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX.</i> Director: Lic. Oscar Olmello.....	pág. 69
Recomendados	pág. 83

ARTÍCULO Nº 1

Conclusiones acerca de lo sonoro musical en las producciones translingüísticas

Director: Lic. Julio García Cánepa

Co – directores: Lic. Diana Zuik - Prof. Cristina Vázquez

Investigadores Formados: Lic. Mariana Pozo - Prof. Anahí Cáceres

Investigador de apoyo: Lic. Silvano Martínez

Investigador Estudiante: Victoria Gandini

Becario: Estanislao Galerato

Introducción.

Los diversos objetivos planteados en el protocolo supusieron el desarrollo de conceptualizaciones y determinantes categoriales que permitieron explicitar las características propias de las *producciones translingüísticas* buscando determinar una analítica que permita desarrollar sus especificidades.

De este modo se ha estructurado la presentación del Informe en una serie de artículos cuya elaboración por diferentes investigadores respondió a los perfiles profesionales de cada uno de ellos y sus respectivas competencias.

La contextualización en la coyuntura epocal de surgimiento de las producciones estéticas se ha tornado a lo largo del Siglo XX una instancia imprescindible en tanto responde a los postulados estéticos atentos a las propuestas de las vanguardias históricas y posteriormente a los supuestos de los movimientos de la Posmodernidad. La inscripción de lo estético artístico en el marco socio, político, económico, cultural e ideológico permitió un entendimiento de los acontecimientos que caso contrario esencializaría hacer y prácticas despojando a las obras de sus correspondencias históricas inmediatas. De esta manera en la Contemporaneidad, entendiéndose por tal el paradigma iniciado a fines de la década de los 80 signada por el capitalismo avanzado, el uso masivo de las computadoras e Internet, comenzó a circular el concepto de *cibercultura* iniciándose asimismo nuevos debates en torno a los procesos (ciber) culturales que trazaron los derroteros de reflexión acerca de tópicos tales como el desplazamiento de las identidades, las transmutaciones de lo espacial y lo temporal y las relaciones sociales. Es así como se tornó importante la consideración de una política cultural acorde a las exigencias que suponen las nuevas tecnologías y el sistema ACT que se plasman en producciones tales como las planteadas en la presente investigación, atendiendo asimismo a las necesidades de los productores estético artísticos de nuestro continente.

Inscriptas en este *campus* la consideración de las especificidades de las *producciones translingüísticas*, implica la elaboración de redes de significación que mediante sus nodos de intersección, permitan categorizarlas y conceptualizarlas. Este recorrido requirió teorizaciones en torno a conceptos y términos de modo tal que mediante formulaciones ancladas en referentes de diferentes campos temáticos, tales como la estética, la ciencia, la semiótica, la teoría de la comunicación, la sociología y la antropología, se lograra construir un andamiaje teórico que sustente nuevas postulaciones. Este desafío de lectura e interpretación involucró el enlace entre significaciones semiótico – comunicacionales y postulados estéticos en correspondencia a las nuevas axiologías y las correspondencias intertextuales. Un recorrido por instancias tales como el *código* y el *lenguaje* como urdimbre en la que se anudan factores intervinientes, v. gr. el *software*, llevaron a considerar la *recepción* - imprescindible en el interjuego del arte como instancia de comunicación – en la diversidad de *modus operandi* de inscripción - participación extrínseca o

intrínseca -. Asimismo el postular la *interactividad* y la *inmersión* en la obra / producción como accionares propios de lo *translingüístico* determina la implicancia de la *interfaz* mientras que el pasaje y la transmutación de lo *inter* en lo *trans* permitió establecer la conformación de lo *transdisciplinar* y lo *translingüístico*.

En la Contemporaneidad la *high tech* y su incidencia en las producciones estéticas en las que se patentiza la imbricación intrínseca de diversidad de lenguajes artísticos tornó imprescindible elaborar términos que permitan nominarlas de acuerdo a sus especificidades. Asimismo la vigencia de planteos inscriptos en los paradigmas científicos actuales marcan el giro estético que postula, en los fines del siglo XX y los inicios del XXI, el sistema ACT [arte – ciencia – tecnología]. La inscripción en las *matemáticas de la complejidad* o *teoría de los sistemas dinámicos* permiten la conceptualización sobre la base de categorías trans – analíticas, la producción de conexiones en *red* entre instancias heterogéneas tales como lo sonoro musical, los interactores y los software. Este recorrido se inició con el enfoque sistémico expresado por Ludwig von Bertalanfy en la teoría general de sistemas [TGS] la cual experimentó múltiples adaptaciones a lo largo del siglo XX y las *teorías de control y retroalimentación* propuestas en 1948 por Norbert Wiener en la *cibernética* que posibilitaron la comunicación humano / máquina a partir de la *información*.

Asimismo categorías tales como *autoorganización* y *autopoiesis* acuñadas por los biólogos Francisco Varela y Humberto Maturana y formuladas a partir del estudio del *patrón* en los seres vivos se mostraron válidas para sistemas complejos como las *producciones translingüísticas* que replican por medio de la *simulación* con modelado bioinformático, aspectos de lo vivo.

El atravesamiento conceptual y categorial permitió la postulación de la *casuística* en la cual se buscó determinar la incidencia de lo sonoro musical en el entramado *translingüístico* de modo tal de señalar la plasmación de los enunciados propuestos en la dimensión de la praxis estético artística.

(CIBER) CULTURA, SOCIEDAD RED, Y POLÍTICA. EL CONTEXTO DE LAS PRODUCCIONES TRANSLINGÜÍSTICAS.

Silvano Martínez

. cibercultura

Las producciones translingüísticas, con soporte en las nuevas tecnologías, se pueden ubicar dentro del concepto “cibercultura”. Este concepto es utilizado por distintas disciplinas que investigan las tecnologías de la información, comunicación y las ciencias sociales. Los estudios abrevan en los cambios que la aparición de las nuevas tecnologías ha generado en la vida misma, el espacio, el tiempo y las relaciones sociales. La virtualización ha logrado ingresar a casi todos los órdenes de la cultura contemporánea y es en la actualidad objeto de distintas transformaciones culturales.

Pierre Levy 1 uno de los autores más citados en este campo, define a la cibercultura como la tercera era de la comunicación en la que se estaría conformando un lenguaje digital universal. La virtualización de la vida contemporánea tiene tres grandes características como lo describe Kerchove 2: interactividad, hipertextualidad y conectividad.

La cibercultura ha generado espacios para la simulación y donde las “nuevas subjetividades”, como ha sido investigado por Sherley Turkle 3, generan construcción de identidad. La autora afirma que las actuales tecnologías están cerca de los “ideales posmodernos” de fluidez y multiplicidad del *yo* expuestas por Lacan, Foucault, Deleuze y Guattari.

Por otra parte, Mark Dery en su libro *“Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo”*, un libro muy visitado por los cibercultores, describe a la computarización como el reemplazo de las personas por máquinas en la producción material de objetos. A la vez que se producen cada vez más productos intangibles que van desde el cine, el entretenimiento y el mundo de las finanzas.

. **la red según Castells.**

Robert Castells en su libro *“La Era de la Información. Vol. I. La sociedad red”* define lo que considera tecnología en el marco de una sociedad globalizada:

“Por tecnología entiendo, en continuidad con Harvey Brooks y Daniel Bell, “el uso del conocimiento científico para especificar modos de hacer cosas de una manera reproducible. Entre las tecnologías de la Información incluyo, como todo el mundo, el conjunto convergente de Tecnologías de la microelectrónica, la informática (máquinas y software), las telecomunicaciones/televisión/radio y la optoelectrónica (Castells 1996: 60).

Castells, también, intenta develar las nuevas características de las identidades sociales, sus nuevas prácticas basadas en una sociedad que se considera en “red” y las actividades que están interconectadas que incluye a las nuevas conformaciones organizacionales tanto gubernamentales como no gubernamentales. El autor muestra las nuevas características del mundo laboral:

“Los empleos de las nuevas tecnologías de las telecomunicaciones en las dos últimas décadas han pasado por tres etapas diferenciadas: automatización de las tareas, experimentación de los usos y reconfiguración de las aplicaciones. En las dos primeras etapas, la innovación tecnológica progresó mediante el aprendizaje por el uso, según la terminología de Rosenberg. En la tercera etapa, los usuarios aprendieron tecnología creándola y acabaron reconfigurando las redes y encontrando nuevas aplicaciones” (Castells 1996: 62)

Las tecnologías estarían en proceso permanente de redefinición por los mismos usuarios que a su vez pueden ser los mismos productores. Castells señala que es la primera vez que la mente humana es una fuerza productiva directa (Castells 1996: 62). La efimerización del trabajo y la inmaterialidad de los bienes en la cibercultura están creciendo con base en la sociedad red, la era postindustrial que ha sido tan celebrada por la introducción de las máquinas a las vidas comunes de las personas no ha sido del todo beneficiosa en las vidas laborales de las personas. Los trabajadores podrán sentirse *incluidos* en un mundo cada vez más conectado pero están cada vez más sin los derechos conseguidos en el siglo veinte. El mundo del trabajo ha ingresado, vía las nuevas tecnologías, a todos los órdenes de la vida diaria. El tiempo libre fuera de la conectividad y por ende del mundo del trabajo es cada vez más escaso y esta situación produce nuevas y complejas perturbaciones a las psiquis de las personas.

. **políticas culturales**

Las políticas culturales son el puntal más importante de una producción cultural local o regional. Los organismos públicos dedicados a la tecnología o a la producción cultural tienen una importancia gravitatoria en la acción dado que nuestra región se encuentra con desventajas claras en la producción y circulación en relación con los países centrales. En el caso particular de las artes con base en las nuevas tecnologías es casi imposible emprender actividades de alto rango por los artistas si no tienen un carril de financiamiento estatal. En este sentido los sistemas de concursos en el país y en todo Latinoamérica son exiguos y discontinuos. Estas características atentarían contra una producción que se pretenda consolidar, el sistema de financiamiento no alcanza a abarcar la cantidad y la variedad de productores/artistas que emergen de distintos espacios en el

país. Los problemas de financiación son similares en toda Latinoamérica. Es muy difícil que un artista o un grupo de artista pueda autogestionar sus proyectos, la tecnología sigue siendo costosa y el tiempo de desarrollo de los proyectos y el nivel requerido para la elaboración de los mismos hace que los productores deban dedicar tiempo exclusivo a la producción de obras, esta situación es difícil sostener en las economías latinoamericanas, la mayoría de los productores/artistas debe sostenerse con la docencia y desarrollar sus obras en forma mucho menos exclusiva que los artistas de países centrales.

En este marco de situación las producciones culturales con base en las nuevas tecnologías no tienen una política cultural que las sostengan o fomenten. Sin embargo logran establecer circuitos posibles, Rodrigo Alonso ⁴ señala que: “...*hay mucha gente queriendo trabajar con alta tecnología y por el otro, esa tecnología no existe en la realidad latinoamericana.*” Los artistas tendrían sus propias estrategias para poder superar esa situación:

“...la producción latinoamericana tendría que ver con la producción low tech. No solamente por la escasez de recursos sino con una elección. Hay muchos artistas que han trabajado con bajas tecnologías y lo hacen justamente como para poner en evidencia esta situación latinoamericana con respecto a la tecnología. Yo creo que mucha de la obra más interesante a nivel de artistas tecnológicos, pasa por estos recursos low tech. Hay también algo de lo que yo estoy convencido, Latinoamérica no es un lugar en donde se produce tecnología, entonces la única posibilidad de uso de la tecnología es a otro nivel.” ⁵

Alonso a su vez sostiene que a medida que hay uso de tecnología y hay más usuarios comienza el proceso de resignificación. También rescata el hecho que en nuestra región hay artistas que se orientan a la producción de software independientemente a las cuestiones de desventajas en la producción.

En ese contexto las producciones culturales con base en las nuevas tecnologías, en Latinoamérica, requieren claramente de la participación de Políticas Culturales de largo alcance estratégico. Es en la producción constante cualitativa y cuantitativa que se podría llegar a desarrollar una *independencia* de los circuitos artísticos tecnológicos vigentes en el orden mundial.

. notas

¹ Lévy, Pierre. (1999) *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós

² Kerchove, Derrick de. (1999). *Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web.* Barcelona. Gedisa editorial

³ Turkle, Sherry. (1995) *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

⁴ Rodrigo Alonso es curador e investigador de artes y nuevas tecnologías está vinculado con todos los espacios de estas producciones en Argentina y en gran parte de Latinoamérica. Centros y Festivales en Artes Electrónicas en America Latina. www.cenart.gob.mx

⁵ <http://cmm.cenart.gob.mx/publicaciones/arsludens/jasso.pdf>

Bibliografía.

Castells, M. 2001. *La Era de la Información. Vol. I. La sociedad red.* Alianza, Madrid,

Dery, Mark. 1998. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo.* Madrid. Ediciones Siruela S.A.

Gubern, Román. 2000 *El eros electrónico.* Madrid. Grupo Santillana de Ediciones, S.A.

Kerchove, Derrick de. 1999. *Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web.* Barcelona. Gedisa editorial.

Lévy, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós

Turkle, Sherry. 1995. *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Recursos en línea:

www.cenart.gob.mx

LAS PRODUCCIONES TRANSLINGÜÍSTICAS: CONCEPTUALIZACIONES Y CATEGORÍAS.

Diana Zuik

Las *producciones estéticas* de la contemporaneidad presentan especificidades que requieren ser planteadas mediante términos nuevos o bien algunos resemantizados. Uno de ellos es la palabra *translingüístico* que implica la apropiación de significaciones de lo disciplinar y transdisciplinar y su posterior atravesamiento semiótico.

Así en la actualidad las *obras complejas* devienen *producciones translingüísticas* atendiendo a un enfoque / planteo semiótico - estético - ontológico - socio antropológico. Estéticamente son categorizadas como producciones simbólico tecnológicas inscriptas en el paradigma de la contemporaneidad (cfr. metáfora epistemológica – Eco), ontológicamente se plantea su status atendiendo a sus especificidades intrínsecas, mientras que desde un planteo semiótico se consideran los lenguajes artísticos que las conforman. Su articulación teórica con disciplinas socio antropológicas señalan los condicionamientos político económicos culturales propios de la época de su emergencia.

Al ser postuladas como procesualidades comunicacionales estético / artísticas se busca señalar la relevancia del observador / perceptor / fruidor / operador en el juego de retroalimentación con el productor y la producción / textualidad.

El morfema *trans* señala el borroneamiento de límites entre los diversos lenguajes intervinientes de modo tal de integrarse en un sistema único. (Edgar Morin, 1998)

Las terminologías, en correspondencia a los contextos coyunturales, han ido cambiando a lo largo del tiempo. Términos polisémicos tales como *disciplina* que cobrara presencia a fines del siglo XIX en Francia e *interdisciplinar* en el siglo XX han sido objeto de multiplicidad de significaciones. Así en el *campus* científico este último reafirmó el supuesto epistemológico de la reagrupación de saberes a la vez que impulsó la necesidad de comunicación entre las disciplinas, instancias que cobraron fuerza a mediados del siglo XX. En las ciencias sociales la compleja situación histórica del interregno entre guerras llevó a la implementación de la *multidisciplinariedad* con la cual se iniciaba la confluencia de diversidad de saberes en torno a un objetivo común. No obstante ya en la Postmodernidad el término *interdisciplinar* no permitía pautar las especificidades de las producciones en las que la totalidad fuera más que la suma de las partes, lo cual suponía un cambio en los planteos analíticos. Es así como en la Contemporaneidad con la emergencia de la *high – tech* en las producciones artísticas se torna ineludible postular la *transdisciplinariedad* en correspondencia con las nuevas axiologías y formas perceptuales.

La nominación *producciones translingüísticas* implica postular especificidades que las determinan en cuanto tales. Así son postuladas como procesualidades comunicacionales estético / artísticas en las cuales es relevante el rol del observador / perceptor / fruidor / operador en el juego de retroalimentación con el productor y la producción / textualidad.

La investigación ha permitido mediante la observación atenta de la casuística correspondiente establecer semejanzas y diferencias entre los morfemos *inter* y *trans*. Los planteos *translingüísticos* comprenden las pautaciones explicitadas respecto a lo *transdisciplinar*. El atravesamiento semiótico en los paradigmas epistemológicos correspondientes permitió

reemplazar lo disciplinar por lo lingüístico, ya pautado por Mijail Bajtin. Sin embargo la propuesta no supone un mero cambio de denominación sino una plasmación de categorías en uso en el *campus* de lo estético artístico.

La *unidad compleja heterogénea comprensiva* en la cual confluyen la diversidad de lenguajes artísticos que hacen a una producción como las consideradas, supone una síntesis dialéctica en la cual los límites diferenciadores difuminados generan una totalidad en la cual es imposible realizar una analítica diferenciadora de las instancias conformantes.

En las *producciones translingüísticas* el *código* se complejiza, dado que no es la suma de los códigos de los distintos lenguajes conformantes sino una totalidad comprensiva de los mismos. En ella los signos propios de cada uno de los lenguajes se difuminan en sus especificidades a la vez que se borrarían las determinaciones sintagmáticas singulares. En búsqueda de una marcación adecuada a dichas características se recurrió al término *transcodificación* utilizado por Lev Manovich (2006) con referencia a los nuevos medios.

Según Jean Marie Klinkenberg la *transcodificación*, en tanto cambio que sufre un código al pasar de un canal a otro, posibilita a un mismo significado recorrer, en términos de Louis Hjelmslev, distintas sustancias de la expresión, v. gr. en la lengua las sustancias sonora y gráfica. De este modo inicialmente la *transcodificación* establecería equivalencias entre los significantes, proceso que podría repercutir en los significados.

Si bien a partir de los años '80 se postularon la *figura del lector* como un interlocutor y el mensaje como texto y objeto de fruición y *lugar de interacción*, posteriormente las indagaciones semióticas giraron en torno al postulado epistemológico de base que planteaba que los textos y los discursos son construcciones sociales realizadas por actores sociales. De este modo el lector es considerado un *interactor* que el texto encuentra ante sí, mientras que éste a su vez construye al lector dándole un espacio activo y guiándolo por cierto recorrido. Se acentúa entonces la función del contexto y sus circunstancias enunciativas.

Estas conceptualizaciones permiten proyectar en las *producciones translingüísticas* un un *perceptor sinestésico* que *interactúa* con la obra producción, que dadas sus especificidades es conceptualizable como *interactiva*.

El concepto de *interactividad* tuvo su origen en relación con los inicios de la informática y la telemática (Holtz-Bonneau, 1986; Multigner, 1994), campos en los cuales era considerada como la capacidad de las computadoras de responder a los requerimientos de los usuarios. A su vez el término comenzó a utilizarse en los años 70 en el ámbito de las ciencias de la comunicación en torno a los *nuevos medios*.

Sheizaf Rafaeli, teórico de la *interactividad*, establece que su análisis constituye parte del desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación en general y de las computadoras en particular (1988). Por su parte Claudia Gianetti (2005) sostiene que la idea de la participación extrínseca del público fue reemplazada por la participación intrínseca o *interactividad*, de tal modo que entre la obra y el interactor se da una relación de mutua dependencia.

También las investigaciones en torno al *media art*, v. gr. los sistemas de visualización de la información digital y de inmersión en la imagen, giraron en torno a una posible *participación intrínseca* del espectador / observador

Cuatro elementos idiosincráticos constituyen así, las características propias de lo *interactivo*: virtualidad, variabilidad, permeabilidad y contingencia. Estos plasman la correspondencia con la coyuntura histórica de la cual emergen las producciones, marcada por los relativos y la pérdida de vigencia de una legalidad signada por los absolutos.

A su vez el investigador Andrew Lippman (1991) plantea la *interactividad* como una relación que se da en *tiempo real* entre un hombre y un sistema, i. e. una actividad mutua y simultánea entre las dos partes que en general, pero no necesariamente, es a favor de un mismo objetivo.

Los diseños *interactivos* son aquellos en los cuales la intervención del *usuario interactor* introduce nuevos datos que el programa procesa y lo modifican, ya sea aumentando una base de datos en tiempo real o cambiando alguna variable en las operaciones que se realizan en el programa, v. gr. los entornos de IA - inteligencia artificial -. (Pagola, 2012)

Nominar singularidades estéticas como las en cuestión implica recurrir a nuevas terminologías que permitan explicitar sus especificidades atendiendo a los aportes de las nuevas tecnologías inscriptas en el sistema ACT (Arte – Ciencia - Tecnología).

Bibliografía.

Gianetti, C. (2002). *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*.
Barcelona: L' Angelot.

Estéticas de la simulación como endoestética en Hernández
García, I. (comp.) (2005) *Estética, Ciencia y Tecnología*. Bogotá:
Pontificia Universidad Javeriana.

Gusdorf G. *Pasado, presente y futuro de la investigación interdisciplinaria*. En:
Bottomore T (coord.) *Interdisciplinaridad y Ciencias Humanas*. Madrid:
Tecnos/UNESCO. 1983; 32-52.

Manovich, Lev. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*.
Buenos Aires: Paidós. Trad. Oscar Frontodona.

Nicolescu, B. (2002). *Manifiesto of Transdisciplinarity*. Translation from the French by
Karen-Claire Voss. New York, USA: State University of New York Press.
1998.

Sardón, M.; Bender, L. (2005). *Una aproximación a las obras
interactivas como un sistema dinámico complejo* en *Interactivos.
Espacio, Información, Conectividad*.

Programa de Arte Interactivo. 2006. Buenos Aires: Espacio Fundación
Telefónica.

ACERCA DE LAS PRODUCCIONES TRANSLINGÜÍSTICAS Y LOS PARADIGMAS CIENTÍFICOS CONTEMPORÁNEOS

Mariana Pozo

El desarrollo de las tecnologías de información y los avances radicales en el área de la Interacción Humano/ Computadora a partir de los '90 cuyos pilares son la conectividad, la interface y el comportamiento de sistemas dinámicos permiten crear "modelos teóricos abstractos de fenómenos emergentes fuera del propio sistema puramente biológico" (Alsina y Perelló 2009:2) Así, las *producciones estéticas translingüísticas* de carácter interactivo, procesual y evolutivo aplican en la praxis paradigmas tecno - científicos contemporáneos como la VA (Vida Artificial) la IA (Inteligencia Artificial) o la Complejidad en busca de nuevos sentidos.

Inscriptas en el *Sistema ACT* las sustancias informacionales del *arte*, la *ciencia* y la *tecnología* implicadas en dichas producciones se atraviesan y *desterritorializan* en una red de intercambios hacia espacios intersticiales por codificar. Es por ello que las categorías trans - analíticas para su abordaje se hayan en estrecha relación con el *enfoque sistémico* de las ciencias cuyo derrotero se inicia en los años '30. Relaciones, conectividad y contexto serán términos innovadores para

concebir los sistemas vivos como *totalidades* integradas cuyas propiedades no pueden ser reducidas a partes sino al conjunto dado que estas devienen de la totalidad del sistema.

Por otro lado, el enfoque sistémico - cibernético - comunicacional en la ciencia contemporánea aplicable al *Sistema ACT* es producto de múltiples adaptaciones y nuevas perspectivas de la *Teoría General de Sistemas* (TGS) formulada por Ludwig von Bertalanffy en 1968. Su visión sobre una *ciencia general de la totalidad* ofreció el marco conceptual apropiado para aunar diversos campos de la ciencia al considerar los sistemas vivos como vasto espectro de fenómenos en el que se interrelacionan organismos individuales, ecosistemas y sistemas sociales. De igual forma y, en simultaneidad a las teorías de Bertalanffy, un grupo de neurocientíficos abrió un nuevo campo de investigación abocado a desarrollar máquinas autocontroladas y autorreguladas auspiciando de facto los precedentes para la convergencia sistémica entre *arte, ciencia y tecnología*. De este modo, la nueva biología incorporó principios de organización como *Información, control y código* entre otros que identifican a lo vivo como máquina de información controlada y autorregulada.

Asimismo, la investigación del físico-matemático Norbert Wiener a mediados del siglo XX en torno a la cibernética se centralizó en patrones de comunicación tales como *redes y bucles cerrados o de retroalimentación (feedback)* operando con *información* en un nivel distinto de descripción que el de los biólogos organicistas o ecólogos. No obstante, será recién en los '70 con la *matemática de la complejidad* y los aportes de Heinz von Foerster, Francisco Varela y Humberto Maturana en relación al concepto de *autoorganización* que se avanzará en la comprensión de los sistemas vivos. Así, el estudio del patrón - *inmaterial e irreductible*, en términos del biólogo Fritjof Capra - se tornó fundamental para comprender el fenómeno de autoorganización dado que "*las propiedades sistémicas son propiedades de un patrón*" (Capra 2009:99) que se presenta invariablemente en forma de red e íntimamente ligado al concepto de retroalimentación en todos los organismos vivos. De igual modo, el texto *De Máquinas y Seres Vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo* - publicado en 1969 por los biólogos F. Varela y H. Maturana- anticipó en veinte años lo que habría de devenir en el campo de la vida artificial (VA) y los autómatas celulares (AC) al definir a las máquinas *autopoiéticas* y diferenciarlas de las *alopoiéticas*. En dicha investigación los científicos señalan que las máquinas *autopoiéticas* son autónomas y poseen individualidad independientemente de las interacciones con un eventual observador y las operaciones en el proceso de autopoiesis que establecen sus propios límites. A raíz de ello es dable identificar las *producciones translingüísticas* como entidades *autopoiéticas* dado que su organización se define por una específica concatenación de procesos productores de componentes que deben ser continuamente regenerados.

El marco conceptual y técnico en la contemporaneidad para describir, comprender y explicar los sistemas dinámicos extremadamente complejos o de complejidad *creciente* como las *producciones translingüísticas* lo brinda la teoría de los sistemas dinámicos o matemáticas de la complejidad cuyos cimientos se remontan a la *topología* descrita por Henri Poincaré en los inicios del siglo XX.

Las matemáticas cualitativas de la complejidad basadas en la visualización de patrones y relaciones son "matemáticas del devenir –y no del ser" (Maldonado 2008:167) Se aplican a sistemas con componentes más o menos independientes que pueden interactuar, evolucionar y ajustar su comportamiento a cambios en el entorno, en las que el tiempo puede y debe ser integrado. Imbricadas en la perspectiva sistémica revelan a partir de modelos abstractos llamados *espacio fase* patrones expuestos por los *atractores* o trayectorias y umbrales cualitativos de comportamiento. Dado que existe un reducido número de *atractores*, acorde a su forma topológica se deducen las propiedades dinámicas del sistema.

Desde tal perspectiva contextual las *producciones translingüísticas* no pueden explicarse en el orden de lo cuantitativo a partir de sus propiedades intrínsecas sino en el de lo cualitativo a través

de una red de relaciones en la que no hay partes más imprescindibles que otras. Serán las interfaces entre lo heterogéneo las que formarán basadas en el modelado dinámico del *software* configuraciones transversales nómades en las que arte, ciencia y tecnología se volverán en tal metamorfosis inextricables.

Producciones translingüísticas tales como *Sensible* del grupo Proyecto Biopus basadas en algoritmos genéticos de vida artificial, interactividad y música en tiempo real simulan un sistema de VA que no posee una estructura fija sino que existe como proceso en el tiempo. La emulación de restricciones a la libertad en el ecosistema virtual -tal como ocurre en lo biológico- a partir de variables previamente concebidas por el grupo como la posibilidad de moverse o reproducirse en función de la energía que disponen por ejemplo mediante el *software* lo diferenciará del entorno y le otorgará identidad. Por otro lado tales restricciones le conferirán al ecosistema virtual una autonomía relativa que se pondrá en juego con la intervención del *interactor*. Así, la instalación interactiva *Sensible* propondría no solo un espacio virtual donde el interactor puede expresarse creando o mutando organismos virtuales con formas visuales/ musicales/ a partir de su comportamiento gestual sobre la pantalla sensible en una suerte de visualización de los modelos de la ciencia, sino también como un espacio de subjetividad para reflexionar acerca de los alcances que la acción del ser humano tiene en torno a la preservación de la vida.

Es factible advertir que el rol de la tecnología en las *producciones translingüísticas* distante de ser instrumental resulta tan medular como los otros componentes del sistema dado que viabiliza a partir del flujo de *información* las interacciones entre humano-máquina, *reorganiza* de forma permanente y en tiempo real o puntual la dinámica del sistema y *genera* desde estas acciones comportamientos indeterminados. Lo virtual se desliza en una ubicuidad incierta de letargos, interacciones, *inputs* y *outputs* a la vez únicos y múltiples.

En la contemporaneidad el modelamiento y la simulación en contextos de complejidad posibilita a través de las *producciones translingüísticas* hacer visible lo invisible, comprender dinámicas y emergencias y atravesar fronteras entre arte, ciencia y tecnología en busca de innovadoras poéticas para la construcción de sentido.

Bibliografía

- Alsina, Pau y Perelló, Josep. 2009. "Arte, cultura y ciencias de la complejidad" .*Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* N°9:1-3. Universitat Oberta de Catalunya.
- Capra, Fritjof. 2009. *La trama de la vida*. España. Anagrama.
- Maldonado, Carlos. 2008. "Complejidad y Ciencias Sociales desde el aporte de las Matemáticas Cualitativas". *Cinta de Moebio*. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales N°33:153-170. Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Chile.
- Maturana, Humberto; Varela, Francisco. 1998. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Chile. Editorial Universitaria.

CASUÍSTICA DE PRODUCCIONES TRANSLINGÜÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS.

Cristina Vázquez - Victoria Gandini - Estanislao Galerato

La complejidad de clasificar y categorizar las producciones translingüísticas está dada por la interacción discursiva de los diferentes campos signícos conformantes lo cual implica la necesidad de replantear la analítica convencional y construir nuevas herramientas metodológicas para

abordar el estudio de dichas producciones como *totalidad estética* y atendiendo a sus características constitutivas:

- El emplazamiento jerárquico del perceptor en el lugar del *interactor/usuario/perceptor poético* instalándolo en una experiencia de inmersión total.
- La concepción de *interactividad* a partir de introducir al perceptor en la creación activa de sentidos: auditiva, visual, olfativa, kinética, háptica entre otras percepciones sensoriales.
- La aplicación de interfaces digitales comprensibles al campo de la producción artística que deviene en *interactividad informático-digital*.
- La mediación tecnológica caracterizada por la generación de interfaces que permiten la interacción del perceptor poético.
- La interdisciplinariedad manifiesta en la conjugación compleja del procesamiento tecnológico de los lenguajes.
- La difuminación de los campos semióticos de cada lenguaje conformante de la interdisciplinariedad.

En general, estas producciones permiten a un perceptor activo interactuar mediante el uso de tecnología en la generación de un diálogo con la obra.

A los fines del presente trabajo se tomaron producciones en las que uno de los lenguajes involucrados, ya sea iniciador o resultante de dicha interacción, es el sonoro/musical.

Toda producción que no tuviese un componente sonoro fue excluida del relevamiento sin desmerecimiento de la cualidad translingüística que esta pudiera manifestar.

Desde el fuerte empalme de lo tecnológico, estas producciones están mentadas para exponer al perceptor a una transducción de las señales intervinientes -en su sentido de fenómenos fisicoquímicos- entre una entrada y su retorno: el medio analógico utilizado para ingresar la señal al sistema tendrá por salida una resultante no necesariamente analógica.

En el plano de la percepción psicofísica del proceso, el vínculo que une la interacción y los estímulos originales con las devoluciones resultando de la transducción, puede tornar la relación perceptiva más estrecha -hasta confusa, cercana a la sinestesia- de acuerdo a la correlación análoga mantenida entre las magnitudes psicofísicas involucradas y los productos que en su articulación con la transformación propia de la operatoria lógico digital de la mediación tecnológica, pudieran observarse.

En consecuencia, en el último nivel de complejidad que es el que compete particularmente a esta parte del trabajo, se intentó interpretar el fenómeno como hecho comunicacional estético para lo cual se adaptó un enfoque explicativo que dimensiona y permite expresar la interpretación sonora como producto, por un lado, del influjo que efectuare el contexto tecnológico como medio interactivo -interfaz como direccionador estético poético-, y por otro, el rol de la estructura tecnológica como agente de transformación de los lenguajes intervinientes -transcodificador como redireccionador poético estético.

Sin embargo, es imperante aclarar que este enfoque escindido respondió a la necesidad de circunscribir un punto de acceso metodológico, justificando tal escisión de la totalidad del fenómeno en virtud de permitir una exploración centrada en el hecho sonoro-musical.

Bajo ningún punto de vista por fuera de lo anteriormente expuesto podrá comprenderse la interpretación de estas producciones como resultado de la aislación de los códigos intervinientes, dado que el proceso de confluencia de códigos trae profundas consecuencias al entramado semiótico y complejiza cualquier tipo de modelización simple al respecto, y en todo caso el método debería considerar mínimamente una recontextualización posterior a la selección analítica.

Dicho esto, es preciso aclarar que como metodología se focalizó el análisis de la casuística en las siguientes variables:

- a) la analítica sonora de las instalaciones;
- b) los medios de generación (acústicos, electroacústicos o sintéticos);
- c) su vinculación con la mediación tecnológica;
- d) su interacción con los otros lenguajes;
- e) su enfoque específicamente *poiético* compositivo;
- f) la injerencia del perceptor activo en el grado de determinación, si lo hubiera, que pudiera obrar sobre el mismo.

De igual manera, es dable aclarar que un análisis científico o técnico de los medios de producción requiere un amplio conocimiento que excedería las competencias disciplinares de un grupo especializado en un área específica, por lo que se recomiendan futuras ampliaciones que enriquezcan el análisis desde otros enfoques.

a) Anclaje de lo sonoro en la producción

Puede verse en este caso que se trata de un recorte observacional como recurso de acceso metodológico en sí mismo. La ubicación de lo sonoro en la cadena de operaciones totales posibles es la producción, es reveladora en aras de postular las subsiguientes categorías de análisis:

Primer grado: el uso de lo sonoro musical como medio de ingreso directo o de interacción primaria en la producción

Segundo grado: la mediación consecutivamente vinculante de algún otro lenguaje con la producción sonora

Tercer grado: la implicancia de una mediación compleja o de una interrelación indeterminable en términos de detección de la génesis de lo sonoro musical.

Como subcategoría del *anclaje* puede observarse *el grado de dominio que la obra permite sobre lo sonoro musical*. Esta taxonomía se centra en determinar las posibilidades de dominio del lenguaje sonoro que permita la producción, ya sea lo sonoro el medio de entrada directo (Primer grado) o producto de un conjunto de procedimientos no sonoros ingresados a través de una interfaz (Segundo grado).

Esta visión permitiría establecer las posibles interpretaciones y resignificaciones del código de ingreso como resultante del análisis de las correspondencias entre el diálogo direccionado desde el perceptor hacia la obra, su relación con la interfaz y el procesamiento críptico de los códigos salientes.

b) Interpretación de la reactiva estructural

Este último enfoque se centra en la determinación que la producción ejerza sobre los códigos específicos intervinientes tanto en su relación intrínseca como en su circulación y retorno al sistema. Puede asumirse así que a los fines de una revisión pragmática, estas producciones traen dos innovaciones:

- los fenómenos no se remiten ya a una significación compartida o a un código establecido, debido a su complejidad.

- El interactor sólo podrá comprender la respuesta en relación a su interacción por fuera de códigos convencionalizados aunque dentro de las reglas de juego que el productor haya propuesto para cada obra.

En este sentido las producciones se consideran translingüísticas porque los campos sígnicos no tienen una codificación estática sino dinámica, quedando en consecuencia intrínsecamente vinculados unos con otros a través de la interacción, la mediación y ulteriormente la reinterpretación continua a la que esta dinámica los impele en cada instancia interactivo/interpretativa.

En cuanto a lo específicamente sonoro musical, el enfoque facilita la detección de relaciones cualitativas entre las alturas, dinámicas, texturas y timbres; la decodificación de símbolos complejos y no convencionales, propios y específicos de cada obra, que en este tipo de producciones suplen los campos sígnicos consabidos; finalmente permite acercarse a la interpretación y codificación de procesos de retroalimentación, fractalización o ramificación.

Con las dificultades que supone analizar un producto epocal siendo parte de él, estamos en condiciones de enunciar propuestas de análisis para futuras investigaciones. A partir de la relación que se da entre el anclaje sonoro y los otros lenguajes, es posible pensar en categorías compuestas que recuperen la síntesis de esa interacción, mediada por la tecnología. Es justamente a partir de esta mediación, que es posible materializar aspectos de cada lenguaje que han quedado hasta la actualidad en un segundo plano y que, al ser sintetizados mediante la programación, adquieren dimensiones mensurables y analizables.

Tomando el desarrollo de Schaeffer sobre los “objetos sonoros” ya mencionados en el inicio de este capítulo, sería posible ubicar en distintas producciones translingüísticas categorías tales como “gesto sonoro” o “imagen sonora” que dieran cuenta de una existencia cuantificable y cualificable de acuerdo a parámetros complejos de interacción.

CONCLUSIONES

La presencia de distintos estímulos visuales, kinéticos, olfativos o de cualquier tipo sensorial producidos sincrónicamente ante el acciones/escuchar de un elemento sonoro, influye decididamente en la percepción y por ende en la nueva acción. Esta circularidad y reciprocidad en la producción/fruición entre los polos poético-estésico es la que marca la medida de la

interacción. Y esta dinámica entre el interactivo y la estructura propuesta por los artistas representa la antesala a un nuevo sistema de representación que, por un lado, contiene las reglas clásicas de la transposición espacio-temporal de un relato pero, por el otro, propone la yuxtaposición del tiempo de la producción junto con el de la percepción reactiva.

El análisis previo de un *corpus* acotado de producciones nos permitió una primera aproximación a una síntesis de un modelo de estructura de las producciones translingüísticas, haciendo foco sincrético sobre *lo sonoro*. Cabe señalar que al hablar de *lo sonoro* nos referimos ya no exclusivamente al aspecto físico de su existencia, sino también al planteo *poético* que lo origina y los distintos mecanismos que intervienen durante todo ese proceso. Esta síntesis debe ser comprendida como un recurso de supervivencia para superar la enorme complejidad que suponen estas obras que exigen revisar desde el modelo perceptivo y sus categorías de análisis hasta la conformación y densidad de los distintos lenguajes artísticos.

En este sentido, la búsqueda de categorías que origina la presente investigación surge de la necesidad de aprehender las resignificaciones del elemento sonoro en las producciones actuales a partir de la mediación de la tecnología y del receptor devenido interactivo con el objetivo de poder pensarlo como un *comunicador reflexivo capaz de situar la interpretación/fruición de la obra como producción de sentido*.

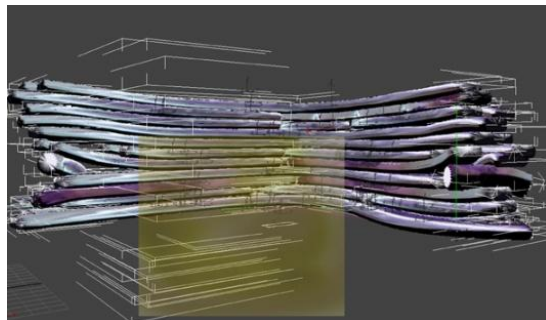
Bibliografía

- Ariza, J. (2007); *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- Bejarano, C. (2006); *A vuelo de murciélago. El sonido, una nueva materialidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
- Eco, U (1986); *Obra abierta*, Barcelona, Lumen.
- Goodman, N. (2010); *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós.
- Maturana, H. (1998); *Realidad: objetiva o construida*, Barcelona, Anthropos.
- McLuhan, M. (1969); *Contraexplosión*, Madrid, Paidós
- McLuhan, M. (1975); *El medio es el mensaje*, Madrid, Paidós
- Ruesga Buono, M. (ed) (2004). *Intersecciones. La música en la Cultura Electrodigital*. Sevilla, Arte/facto. Colectivo Cultura Contemporánea.
- Wagner, R. (2011); *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo
- Yúdice, G.(2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa

Webgrafía

- Manovich, L (2001); *The Language of New Media*, versión en pdf <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>
- Norman, Donald (1988), *The design of everyday things*. Versión en pdf: <http://semioticaiad.files.wordpress.com/2012/03/the-design-of-everyday-things-don-norman.pdf>
- Rafaeli, S. y Arie Yaron. "Assessing interactivity in computer-mediated research". Pdf en http://gsb.haifa.ac.il/~sheizaf/Interactivity_Rafaeli&Ariel.pdf
- Rocha Iturbide, M. "La instalación sonora" (2003) en Revista Electrónica Olobo 4. <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>

LOS ARCHIVOS DEL HABLA O EL SECRETO DEL TIEMPO. INSTALACIÓN SONORA INTERACTIVA. Anahi Caceres



Acerca de la Instalación

Esta instalación se propone como un *sistema* de archivos de audio y equipos de reproducción. Con un diseño de Interactividad directa que se intercepta en forma periférica, se controla el nivel de audio, modificando así el sentido de los sonidos. El trabajo podría ser aplicado a distintos proyectos sobre música o producciones sonoras, porque en la programación, es posible intercambiar fácilmente los archivos de audio.

La programación esta realizada mediante Arduino¹, una plataforma de hardware libre que consta de una placa con un microcontrolador para usos electrónicos-multidisciplinarios, realizando interfaz con el programa “openFramework” 2 (vía protocolo Firmata3).

Fundamentación y descripción de la Instalación



Archivos del 3º milenio. Los Archivos del Habla: Matilda o el secreto del tiempo. Instalación sonora

¹ Arduino es una plataforma de hardware libre, basada en una placa con un microcontrolador y un entorno de desarrollo, diseñada para facilitar el uso de la electrónica en proyectos multidisciplinarios. El hardware consiste en una placa con un microcontrolador Atmel AVR y puertos de entrada/salida. Por su sencillez y bajo coste permiten el desarrollo de múltiples diseños. El software consiste en un entorno de desarrollo que implementa el lenguaje de programación Processing/Wiring y el cargador de arranque (boot loader) que corre en la placa. Arduino se puede utilizar para desarrollar objetos interactivos autónomos o puede ser conectado a software del ordenador (por ejemplo: Macromedia Flash, Processing, Max/MSP, Pure Data). Las placas se pueden montar a mano o adquirirse. El entorno de desarrollo integrado libre se puede descargar gratuitamente. Al ser open-hardware, tanto su diseño como su distribución es libre. Es decir, puede utilizarse libremente para el desarrollo de cualquier tipo de proyecto sin haber adquirido ninguna licencia. El proyecto Arduino recibió una mención honorífica en la categoría de Comunidades Digital en el Prix Ars Electronica de 2006. (http://es.wikipedia.org/wiki/Especial:Buscar/Prix_Ars_Electrónica)

² Un Software diseñado que deja a los programadores remover y reemplazar fácilmente sus componentes (módulos u objetos) para desarrollar nuevas aplicaciones.

³ La librería Firmata implementa el protocolo Firmata que permite comunicarse con un software alojado en un ordenador servidor. Permite escribir un firmware personalizado sin tener que crear un propio protocolo y objetos, para el entorno de programación que se está usando.

con grabaciones de una niña de 8 años desde sus primeros balbuceos desde el año 2004 hasta el momento.

La participación del espectador despierta una especial experiencia por un lado acerca del *tiempo*, al tratarse de las grabaciones de una sola niña creciendo. Por que cuando el observador ingresa al espacio “*de resguardo*”, escucha las voces de varios niños de distintas edades, logrado por un archivo de *yuxtaposición* con 8 canales simultáneos, pero se trata de una sola.

Con un canal por año, el público puede percibirlos de distintas maneras:

- a) una secuencia lineal desde el año 2004
- b) todas en simultáneo
- c) 8 secuencias individuales que corresponden a cada año de vida por separado.

En estos archivos está presente el aprendizaje del habla del ser humano y los contenidos que el mundo adulto le aporta. Una experiencia sensible acerca de la evolución de la expresividad y creatividad en el lenguaje oral del ser humano.

El formato de la Instalación es un homenaje a la obra del Arquitecto Nader Khalili (1936-2008)⁴ creador de las Eco Domo, Arquitectura ecológica para la supervivencia, realizadas en su técnica de “Superadobe”.

Un resguardo en proceso de archivos de audio recopilados desde el año 2004.

Utilicé esta estética, porque hay una fatal relación entre la historia de la cultura humana y los inicios del Siglo XXI. Alrededor de 2000 años A. C en la ciudad de Babilonia, ubicada en la actual Irak se inició una gran cultura que construyó una Gran Torre (de Babel) para tocar el cielo, -y dicen- entonces Dios quiso evitarlo e hizo que los constructores comenzasen a hablar diferentes idiomas y se dispersaron por toda la Tierra.

1500 años después, en Alejandría, nació la primera y más grande Biblioteca del mundo conteniendo toda la cultura producida hasta el momento, mas tarde destruida totalmente por la mano del hombre.

Y hace poco, finales del Siglo XX con la creación del “ciberespacio”, se comenzó un gran archivo inmaterial donde se registra segundo a segundo toda la cultura del mundo.

Hoy, en el 2º decenio del Siglo XXI, este nuevo reservorio de la cultura humana es también un arma de control y poder; y en la misma zona de Medio Oriente donde se gestó gran parte de la cultura humana, nuevamente es el centro de otra inmensa destrucción.

Conclusión.

La Investigación proyectada suponía realizar una conceptualización y atravesamiento de la casuística correspondiente que permitiese significar las producciones translingüísticas inscriptas en el paradigma de la Contemporaneidad.

A través de los capítulos conformantes se cumplieron los diferentes objetivos propuestos en el Proyecto tales como la formulación no sólo de categorías que permitieron entradas analíticas comprensivas sino también de una *transanalítica* como instancia metodológica y la

⁴ Nader Khalili, Arquitecto filósofo e investigador nacido en Irán de doble nacionalidad norteamericano, realizó numerosos trabajos de investigaciones en La Nasa. En los últimos años, regresó a Irán e inspirado en el filósofo y maestro Sufi, Celaleddin Mehmet Rumi (Persia1207-1273), fundamenta toda su obra en esta cultura y los cuatro elementos fuego-agua-tierra-aire, para su utilización inteligente en las catástrofes y defenderse de las manifestaciones de la naturaleza y las guerras humanas.

consideración de las *producciones translingüísticas* en el contexto coyuntural contemporáneo en el cual surgieron. También se se demostró la hipótesis propuesta en el Proyecto en tanto se procedió a demostrar la ruptura que supuso la década del 90 respecto a planteos establecidos dada la incidencia de la cibercultura e Internet en el campus de lo estético artístico con los posteriores debates surgidos a partir de las mismas, lo mismo que la presencia determinante del receptor devenido interactor a través de los tratamientos de la *interactividad* y la *inmersión*. El nuevo status ontológico adquirido por lo *sonoro musical* respondió a una focalización metodológica que permitió responder a los contenidos de la hipótesis considerada. No obstante la casuística relevada y las transferencias realizadas, la temática de lo *translingüístico* no se ha agotado dada la novedad de dichas producciones y el tratamiento del sistema ACT por lo cual queda abierto el debate acerca de las posibles especulaciones a realizar.

ARTÍCULO Nº 2

La música para piano del Romanticismo en la Argentina del siglo XIX: Generaciones olvidadas de compositores nacidos entre los años 1820 y 1855.

Director: Manuel Massone

Investigadores de apoyo: Guillermo F. Cárdenas – Gonzalo Casares

Investigadores Estudiantes: Mario J. celentano – Nicolás Sroka – Mariano De Filippis

Palabras claves: Generaciones. Olvido. Compositores. Obras. Piano.

Resumen:

El presente trabajo se centra en la producción de obras para piano de las generaciones de compositores románticos de la segunda mitad del Siglo XIX en la Argentina, quienes actuaron entre las generaciones de Juan Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi y Amancio Alcorta y la de Alberto Williams, Julián Aguirre, los hermanos Pablo y Arturo Berutti, etc. Son, por tanto, autores nacidos entre los años 1820 y 1855 en la Argentina o que desarrollaron gran parte de su carrera en nuestro país. Han sido olvidados a lo largo de todo el Siglo XX y han prácticamente desaparecido de la vida musical de nuestro medio y también de las instituciones de enseñanza musical. Podemos nombrar entre otros a Federico Espinosa, José María Palazuelos (p), Francisco Hargreaves, Miguel Rojas, Gabriel Diez, Dalmiro Costa, Saturnino Berón, Telésforo Cabero, Ignacio Alvarez, José Strigelli, Francisco Amavet, Edelmiro Mayer, Alfredo Napoleón, Luis Bernasconi y Zenón Rolón. Los consideramos músicos profesionales y los primeros en estilizar lenguajes nacionales. Hemos recolectado parte de su valiosa producción pianística, dándola a conocer para que se integre al acervo pianístico de la historia musical argentina.

Argentinian piano music of the romantic era in the 19th century: Forgotten generations of composers that were born between 1820 and 1855.

Key words: Piano. Composers. Professional. Romantic.

Abstract

This work focuses on the piano works of the argentinian romantic composers of the second half of the 19th century. They are the composers that appeared between the generations of Juan Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi and Amancio Alcorta and the one of Alberto Williams, Julián Aguirre, Pablo and Arturo Berutti, etc. Therefore, they were born between the years 1820 and 1855 and almost completely forgotten throughout the 20th century. They have disappeared from the musical scene of our country and also from the music education institutions. These composers are, among others, Francisco Hargreaves, Federico Espinosa, Miguel Rojas, Saturnino Berón, Luis Bernasconi, Telésforo Cabero, Edelmiro Mayer, Ignacio Alvarez, Zenón Rolón, the portuguese Alfredo Napoleón, the uruguayan Dalmiro Costa, the Italian José Strigelli, the french Francisco Amavet and the spaniard Gabriel Diez, that developed most of his career in our country. We consider them professional musicians and the first composers using national languages. We are collecting their valuable pianistic output, showing and merging it into the piano collection of Argentine's music history.

Introducción:

Este proyecto ha sido desarrollado a lo largo de un año y medio entre septiembre del año 2011 y diciembre del año 2012. Actualmente proseguimos con la continuación del proyecto acreditado por el IUNA Res. 0107/13 código 34/0272 del período 2013-2014.

El objeto de nuestro estudio es la producción pianística de las generaciones de compositores nacidos entre 1820 y 1855 en la Argentina o aquellos que habiendo nacido fuera de nuestro país en la misma época, realizaron gran parte de su carrera en nuestro medio. Como exponentes de estas generaciones podemos citar a los compositores Federico Espinoza (1820-1872), Miguel Rojas (1845-1904), Telésforo Cabero (1831-18?), Ignacio Alvarez (1837-1888), Edelmiro Mayer (1837-1897), José María Palazuelos (p) (1840-1893), Luis Bernasconi (1845-1885), Zenón Rolón (1856-1902), Francisco Hargreaves (1849-1900), el portugués Alfredo Napoleón (1852-1917), el italiano José Strigelli (1844-1916), el español Gabriel Diez (18?-19?), el francés Francisco Amavet (1840-1885) y el uruguayo Dalmiro Costa (1836-1901) quienes desarrollaron la mayor parte de su carrera en la Argentina. Estos compositores nacieron y actuaron entre la primera generación posterior a la independencia y la llamada generación del ochenta o sea los compositores nacidos hacia 1860: Alberto Williams (1862- 1952), Julián Aguirre (1868-1924) y los hermanos Arturo (1862-1938) y Pablo Berutti (1866-1914) entre otros. Mucho se ha cultivado, grabado, escrito y preservado acerca de la música y en especial de la música escrita para el piano de esta última generación. Prácticamente toda la historiografía musical del Siglo XX la consideró como la de los *primeros profesionales* y redujo a las generaciones precedentes al rango de aficionados o meros precursores. Entre los trabajos históricos ya existentes sobresale la monumental recopilación de datos, no siempre documentados, de Vicente Gesualdo⁵, relevados casi sin interpretación. Pocas veces Gesualdo escribe alguna apreciación acerca de los datos que releva y cuando lo hace cae antes o después en contradicciones. Es uno de los pocos investigadores que ensaya una periodización en donde los compositores que trabajamos no aparecen como precursores. Sin embargo es el propio Gesualdo quien escribe una serie de artículos sobre ellos en el diario Noticias Gráficas de 1956-57 con el título de *Los Precursores de la Música en la Argentina*. Sin desmerecer ni la importancia de los documentos ni su enorme tarea recopilatoria es menester aclarar que Gesualdo, como todo historiador derivado del positivismo, le otorga al documento o al dato histórico una importancia equivalente al de la propia realidad pretérita. Juan María Veniard y Mario García Acevedo son los únicos que no descienden a estos músicos a categorías menores al profesionalismo. El propio García Acevedo⁶, aunque tímidamente, llama la atención acerca de la ausencia de ellos en los programas de conciertos.

Lo más singular de todo lo que aconteció con la historia de la música en la Argentina del Siglo XIX es que los primeros músicos posteriores a la independencia han sido objeto de estudio en las últimas décadas. Tal el caso de Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824), Amancio Alcorta (1805-1862), Juan Pedro Esnaola (1808-1878) y Juan Bautista Alberdi (1810-1884). Los cuatro escribieron música para piano y muchas de sus obras han sido grabadas e interpretadas en público especialmente en el caso de Esnaola. Quienes han desaparecido por completo de la práctica musical y prácticamente no han sido objeto de estudio por la historiografía musical de

⁵ GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1536-1851*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.
GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1852-1900*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.

⁶ GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961). *La Música Argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

los últimos 100 años han sido los compositores de las generaciones que investigamos en este proyecto. Citamos al respecto nuestra hipótesis del proyecto 2013-2014:

El olvido sostenido a lo largo de más de 100 años de las generaciones enteras de compositores argentinos, o que desarrollaron la mayor parte de su carrera en nuestro país, nacidos entre 1820 y 1855 no se origina en motivos de valoración estética de su producción. El móvil de esta omisión se establece a partir del accionar de la generación que irrumpe en nuestro medio musical hacia 1890, la cual necesitó por razones extra musicales erigirse artificialmente en fundadores de una corriente estética nacional y profesional sin antecedentes que los precedieran. Inmediatamente casi toda la historiografía musical del siglo XX hizo propio este concepto e influyó a la práctica musical de nuestro medio que los ignoró completamente hasta desconocerlos.

Es curioso el hecho de que no se trató del olvido de algunos compositores o algunas obras, como ocurre en otras épocas o regiones, sino llanamente de la supresión histórica de generaciones enteras de artistas que actuaron en nuestro medio a lo largo de varias décadas y gozaron de un importante predicamento en su época. Por lo expuesto hasta aquí queda claro que los principales objetivos de nuestro trabajo de investigación son: por un lado la exhumación y difusión de la producción pianística de estas generaciones de compositores y por otro lado, la búsqueda de una explicación a tan radical exclusión que fue consumada en nuestro medio a lo largo de más de 100 años.

Exhumación de obras

Una de las principales metas realizadas ha sido la recolección de partituras. Hemos encontrado, hasta el momento, 127 obras para piano de los compositores incluidos en esta investigación. Por el olvido en el que se ha mantenido a estos autores a lo largo de más de 100 años será imposible localizar la totalidad de su producción artística debido a que gran parte de sus obras se han perdido para siempre. Sabemos por algunos datos recabados o por catálogos encontrados que la cantidad de obras que han escrito ha sido enorme. Vale como ejemplo la Romanza de Alfredo Napoleón, cuya partitura la hemos encontrado en el Instituto Nacional de Musicología. Esta obra figura como op. 91 Nº 1 o sea que este autor ya había escrito más de 90 obras, seguramente muchas de ellas para piano, de las cuales solo tenemos una más. En esta segunda etapa del proyecto han sido localizadas 5 obras más para piano de Napoleón en la Biblioteca Nacional de Portugal y ya iniciamos gestiones para contar con ellas. La nómina de partituras encontradas incluye: 12 de Dalmiro Costa, 5 de Ignacio Alvarez, 23 de José Strigelli, 9 de Miguel Rojas, 17 de Gabriel Diez, 21 de Francisco Amavet, 30 de Francisco Hargreaves, 3 de Telésforo Cabero, 2 de Alfredo Napoleón y 1 de Federico Espinosa, Luis Bernasconi, Edelmiro Mayer, José María Palazuelos y Zenón Rolón.

Difusión de las obras

La difusión de la producción pianística de estos compositores se ha realizado en diferentes ámbitos. Han participado de esta difusión todos los miembros del grupo. Por un lado hemos incluido obras de estos compositores en las audiciones de la cátedra de Técnica Instrumental y

Repertorio I a IV (Piano) del Departamento de Artes Musicales del IUNA, a la cual pertenecemos los miembros del grupo, en los años 2012 y 2013 y en audiciones en los Conservatorios Manuel De Falla y Astor Piazzolla de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Asimismo realizamos dos conciertos en los que se interpretaron 18 de las obras recolectadas. Estos conciertos fueron realizados en el multiespacio cultural Sr. Duncan el 10 de noviembre de 2012 y en el auditorio de la Facultad de Derecho de la UBA el 17 de noviembre de 2012. Asimismo la polca *Chispas Eléctricas* de Dalmiro Costa, el vals *Los Miriñaques* de Federico Espinosa y la *Plegaria* de Telésforo Cabero fueron incluidas en un recital realizado en La Scala de San Telmo el 29 de septiembre de 2012 por Manuel Massone, quién también interpretó la Romanza *Amor filial* de Miguel Rojas, la habanera *Tristeza* de Ignacio Alvarez y el *Estilo* de Francisco Hargreaves el 14 de septiembre de 2013 en el mismo ámbito. Manuel Massone también difundió la *Plegaria* de Telésforo Cabero, la habanera *Tristeza* de Ignacio Alvarez, el tango criollo *El Clavo* de Daphne Zenón Rolón y el vals *Los Miriñaques* de Federico Espinosa en el Concierto de Maestros realizado el 13 de marzo de 2012 en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Mendoza en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX de la Universidad Nacional de Cuyo. Manuel Massone, Guillermo Cárdenas y Gonzalo Casares fuimos entrevistados en el programa radial “Concierto Derecho” por FM 87.9 Radio Universidad de Buenos Aires, en esta audición se difundieron 7 de las obras mencionadas. 6 de estas obras fueron incluidas en exámenes de piano o exámenes de graduación de los Conservatorios Manuel de Falla y Astor Piazzolla de la CABA y Alberto Ginastera de la Provincia de Buenos Aires.

Programas de piano de instituciones actuales

En todas las instituciones de enseñanza musical de nuestro país relevadas hasta el momento encontramos, en los programas de piano, un ítem dedicado exclusivamente a los compositores nacidos en la Argentina o que desarrollaron en ella su carrera profesional. Sin embargo hemos comprobado que ninguno de los compositores que investigamos figuran en dichos programas. Nosotros agregamos ya gran parte de las obras halladas en los programas de nuestra cátedra de piano del DAMUS. Las instituciones relevadas hasta el momento son: DAMUS (otras cátedras de piano), Conservatorio Superior Manuel de Falla (CABA), Conservatorio Astor Piazzolla (CABA), los programas oficiales comunes a todos los conservatorios de la Provincia de Buenos Aires, la Escuela Juan Pedro Esnaola (CABA), la Escuela de Música de la Universidad de Cuyo (Mendoza), Escuela de Música de la Universidad Católica de Salta, Instituto Superior de Música de la Universidad del Litoral (Santa Fé), Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Relevamiento del conocimiento sobre estas generaciones

Hemos cotejado a lo largo de esta investigación tanto el grado de conocimiento que de estas generaciones de compositores tienen los pianistas profesionales cuanto los alumnos y los profesores de las carreras de instrumento. Entre ambos prácticamente nadie había escuchado alguna obra de ellos, muy pocos los conocían y solo de haberlos escuchado apenas nombrar en alguna de las cátedras de Historia de la Música Argentina. Ante la pregunta formulada de si conocían alguna obra muchos respondieron que no conocían ni siquiera a los autores. Tal fue el

grado de postergación que estos compositores sufrieron a lo largo de más de 100 años según pudimos comprobar. Cabe consignar, una vez más, que no se trata de algunos autores o algunas obras olvidadas, sino de generaciones enteras sumergidas en un olvido casi total. También pudimos comprobar que esta brutal omisión histórica contrastó con la recepción mayoritariamente positiva que recibieron las obras difundidas por nosotros en las muestras y recitales mencionados más arriba. En efecto, la reacción primordial era no solo de ponderación hacia la música de estas generaciones sino también la de una gran sorpresa. En muchos casos no entendían porque estas obras no habían sido cultivadas, estudiadas o frecuentadas durante tanto tiempo. En el caso específico de los pianistas o alumnos avanzados de piano el virtuosismo instrumental que este lenguaje despliega en algunas de sus obras generó una recepción altamente positiva.

Generaciones Olvidadas: Aficionados y Precursores o Profesionales

Estas generaciones de compositores gozaron de un gran predicamento en su época. El ejemplo más claro de ello es el de *La Gatta Bianca*, primera ópera de las 6 que escribió Francisco Hargreaves. Durante décadas fue considerada la primera ópera escrita por un compositor argentino hasta que Vicente Gesualdo encontró la ópera *O primo da California*, compuesta en 1855 por Demetrio Rivero, compositor argentino que residía en Río de Janeiro. *La Gatta Bianca* fue estrenada en Vilá cerca de Florencia en 1875 y en Argentina en 1877 en el *Teatro Principal de la Victoria* con la asistencia del presidente Nicolás Avellaneda y dos de sus ministros (según el diario “El Nacional”), lo cual revela la trascendencia del acontecimiento en su momento. La partitura de esta ópera se encuentra perdida hasta el momento, conservándose solamente su libreto. Semejante pérdida da la idea de la magnitud de la exclusión que estos compositores han sufrido a lo largo de más de 100 años. Por otro lado, y solo como un ejemplo, la muy conocida (en la época) habanera *La Pecadora* de Dalmiro Costa (difundida en estos dos últimos años por Guillermo Cárdenas en el marco de este proyecto de investigación) fue editada en su época en Alemania por la editorial Mayence B. Schott's Söhne en cuatro versiones: edición original para piano, edición facilitada también para piano, transcrita para guitarra y transcrita para 1 ó 2 mandolinas y guitarra. Varias obras para piano de Francisco Hargreaves también fueron editadas en Europa. Tal el caso de una de sus primeras obras la Polka de concierto para piano a cuatro manos *El Pampero op 2* dedicada a Mademoiselles Amorim editada en Roma por G Bossola, fechada por Gesualdo en 1874, obra muy atractiva, difícil y excelentemente escrita para las cuatro manos. *La Chanson de Fortunio*, fantasía de concierto para piano op 3, basada en la ópera cómica de Offenbach y dedicada a Nicanor Albarellos y *Las Brisas del Plata*, polca de concierto para piano op. 4, dedicada a Alfredo Napoleón también fueron editadas en Roma por G Bossola. También de Hargreaves el vals brillante *Les Cousins* op. 9, la mazurka *La Panchita* op. 10, el capricho de concierto *Ruy Blas* op. 11 y el capricho *Un Songe de Bonheur* op. 12 fueron editadas en Liverpool por la editorial Hime and Son. La habanera *La Negrita*, hasta donde sabemos sin número de opus, fue editada en Londres por Joseph Williams. Asimismo diversas obras de Gabriel Diez (nacido en España) fueron editadas en Barcelona por Andrés Vidal y Roger editor de música.

Sin embargo, y como ya mencionáramos, casi toda la historiografía musical del Siglo XX los consideró aficionados y precursores. Hemos relevado innumerables menciones en los diarios y en las publicaciones musicales de la época sobre estos compositores. En todas ellas se los considera profesionales de la actividad que desarrollan. Citamos a continuación algunas de

ellas. Aquellas pertenecientes a diarios de Mendoza fueron extraídas del importante trabajo *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX* que nos fuera cedido para nuestro proyecto por su autora la investigadora Ana María Otero⁷.

Diario El Constitucional 1871 17 de agosto

Crónica local de un concierto que tuvo lugar en el teatro viejo a beneficio de la Academia Literaria el 13 de agosto.

Primero nombra y elogia a varias Srtas. que cantaron y tocaron en el concierto.

Luego:

...digamos que todos los que han tomado parte en el concierto, se han desempeñado bien; y cualquier imperfección que hubiera podido notárseles, habría sido perfectamente disculpable, pues todos no son más que aficionados a quienes su patriotismo lleva a presentarse en el escenario ante tan respetable público. Al distinguido profesor Sr. Alvarez, le felicitamos con verdadero entusiasmo, pues ha sido el director de tan brillante concierto, y sus discípulos han reflejado en él sus talentos.

Queda claramente establecida la diferencia entre los alumnos como aficionados a la música y el rango profesional de su maestro el profesor Ignacio Alvarez. A continuación dos crónicas en donde se destaca a Ignacio Alvarez por haberse prestado a tocar gratis, lo cual revela que se lo consideraba un profesional.

El Constitucional 30 de enero de 1872

Crónica. Honras (fúnebres) hace una crítica de la parte musical de las honras y después: *...Pero nos adelantamos ahora a tributar un elogio al distinguido profesor Sr D. Ignacio Alvarez por haberse prestado gratis a ese acto de caridad y religión.*

El Constitucional: 22 de agosto de 1872: función en beneficio del hospital:

Nota: *Los Sres. Alvarez, Pizarro y Ramos prestaron gratuitamente sus servicios en la orquesta.*

Aquí se celebra el retorno transitorio de Telésforo Cabero quién ya desarrollaba su actividad en Chile. Es importante mencionar que en todos los trabajos musicológicos chilenos que hemos consultado nunca se lo señala a Cabero como aficionado. Tampoco hemos encontrado en fuentes uruguayas que se refieran a Dalmiro Costa como aficionado, cabe consignar que hasta una calle del barrio de Malvín lleva su nombre en Montevideo.

El constitucional 1 de febrero de 1873.

Crónica. *Don Telésforo G. Cabero. Este compatriota artista cuya celebridad es reconocida en casi toda la república, y fuera de ella, por sus bellísimas composiciones, hoy ha venido de Chile a visitar a su familia y multitud de amigos que lo aprecian.*

Con ocasión de la muerte de Alvarez leemos en el diario Los Andes del miércoles 17 de octubre

⁷ OTERO, Ana María (2010). *Documentos Musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*. Volumen I y II. Mendoza: UNCUIYO.

de 1888:

...Anoche cerca de las doce, dejó de existir el virtuoso y querido maestro, Don Ignacio Alvarez. Su larga y laboriosa vida, la dedicó a la enseñanza del divino arte...Sin embargo muere pobre, dejando tan solo a su familia, el recuerdo de sus buenas obras y una reputación intachable...

El viernes 19 de octubre aparece en el mismo diario la noticia de que varios diputados van a pedir a la cámara que se vote una pensión para la viuda. Difícilmente se tomaría una iniciativa como esta si se tratara de un aficionado a la música.

Sobre la muerte de Francisco Hargreaves escribe La Prensa del 30 de diciembre de 1900:

Una de las cuerdas más sonoras de la lira argentina, ha sido rota violentamente por la muerte, después de haber vibrado en dulces y delicadas armonías. Francisco Hargreaves, el maestro paciente y caballeroso, el músico estudioso y apasionado, ha bajado prematuramente a la tumba tras una vida artística digna de ser imitada por los que sienten en su alma esa chispa divina que la naturaleza concede a pocos elegidos...

La vasta e importante producción musical de Francisco Hargreaves y las circunstancias de su vida, concretamente el que haya abandonado su empleo en un banco para perfeccionarse en Europa y las crónicas de que por su enfermedad debe abandonar la docencia, único sostén de su familia, son por demás elocuentes para considerar que lejos estaba de ser un aficionado. Si por profesional entendemos a quien provee el sustento propio y de su familia a través de su actividad no quedan dudas de que Francisco Hargreaves fue un profesional de la música. Su producción no se limitó a obras para piano. Además de la ya citada ópera *La Gatta Bianca* compuso 5 óperas más. Su segunda ópera *El Vampiro*, también compuesta en Florencia y de la cual solo se ejecutaron fragmentos en Buenos Aires fue premiada con mención honorífica en la Exposición Musical de Milán en 1881. El jurado que le otorgó dicha distinción estaba presidido por Arrigo Boito e integrado además por Amilcare Ponchielli y Franco Faccio. Compuso además numerosas obras para orquesta, una de ellas la *Gran Marcha* fue premiada en la Exposición de Chicago en 1880.

El 9 de mayo de 1886 Julio Nuñez, director de La Gaceta Musical escribe en la primera página de su publicación luego de hacer mención al premio que la ópera *El Vampiro* recibió en Milán y de proponer que se representara en Buenos Aires (cosa que nunca sucedió):

Otra consideración, tan poderosa como la que dejamos expuesta (el premio de Milán), nos induce a iniciar este movimiento de opinión para la pronta representación del "Vampiro" (sic). Desde hace cuatro meses nuestro querido amigo se encuentra postrado y atacado de una grave y complicada dolencia que le impide continuar en el ejercicio de su profesión –la enseñanza del piano-. A causa de este mal se ha visto en la dura necesidad de abandonar a sus discípulos y como consecuencia le faltan ya los recursos indispensables para la vida, pues debe saberse que Hargreaves es un hijo ejemplar y el único sostén de aquella honorable y modesta familia. A tan penosa situación únense también los crecidos gastos que le ha ocasionado la asistencia de su enfermedad...

No es diferente el caso de Dalmiro Costa (1836-1901), otro músico de esta generación aunque

un poco anterior a Hargreaves. Nacido en Uruguay, fue niño prodigio y ahijado del presidente Brigadier General Fructuoso Rivera. En la página web del correo uruguayo se lee el siguiente comentario:

En sus salones el general y su esposa Bernardina realizan reuniones en las que su pequeño ahijado de 4 años, el prodigioso niño músico Dalmiro Costa, deleitaba a invitados y curiosos con sus impresionantes facultades⁸.

Desarrolló la mayor parte de su carrera en Buenos Aires y la ciudad de La Plata. Murió en la pobreza. Dedicó su vida al piano y a la composición. Escribió obras de extrema dificultad instrumental para el piano. García Acevedo escribe de su obra Fosforescencias:

...en algunas de estas obras, por ejemplo en “Fosforescencias”, trasluce Dalmiro Costa cualidades en el dominio de la estructura instrumental que exceden de manera sorprendente, el marco habitual...se alcanza hasta una artificiosidad que demanda del intérprete cualidades nada comunes para realizar la obra en todos sus gérmenes potenciales, sin desmedro de su significado intrínsecamente musical⁹... (García Acevedo, 1961).

Podemos concluir que Francisco Hargreaves y Dalmiro Costa son los músicos más importantes de la época en cuanto a lo que se refiere al repertorio pianístico. Tanto por la cantidad de obras (aunque esto puede variar si encontramos más producción de otros compositores) cuanto y fundamentalmente por la calidad de las mismas. Todos estos compositores cultivaron en mayor o menor medida la música de salón, pero también fueron los primeros en estilizar danzas populares de la época y se adentraron en la evolución técnica e instrumental que el romanticismo europeo había vertido en su repertorio pianístico, plasmándola en sus obras. Por lo tanto una característica presente en sus composiciones para el piano es el virtuosismo. De las obras que conocemos de ellos surge que evidentemente eran pianistas dotados de una técnica instrumental importante y muy desarrollada. Recibieron las influencias del último Beethoven, Czerny, Hummel y naturalmente los compositores románticos europeos. Nos legaron, en consecuencia, obras de pasajes virtuosísticos a la manera del pianismo del S. XIX.

El español Gabriel Diez y el portugués Alfredo Napoleón fueron también compositores prolíficos para la literatura pianística. Todos ellos ejercieron la docencia en instituciones y en forma privada, constituyendo esta actividad su sostén económico.

Origen del olvido:

La valoración que se hace de estos compositores que estudiamos cambia a partir de la irrupción en el medio musical argentino de la generación del ochenta, es decir de los compositores que nacen después de 1862. La personalidad arrolladora de Alberto Williams, uno de los músicos argentinos más importantes de todos los tiempos, jugó un papel preponderante en esta cuestión. En efecto, es el propio Williams quién se erige en fundador de la música de carácter nacional desconociendo, consciente o inconscientemente, todas las estilizaciones que los autores que investigamos hicieron de danzas populares. Es también Williams quién, por

⁸ <http://www.correo.com.uy>

⁹ GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961). *La Música Argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, pp. 46.

primera vez, acuña el término precursores, refiriéndose a precursores a sí mismo. Williams hizo lo que tenía que hacer como fiel exponente de la generación del ochenta y su condición de aristócrata vinculado al poder. Lo llamativo es que toda la historiografía posterior del Siglo XX siguió sus concepciones sin cuestionarlas y condicionó a intérpretes e instituciones a profundizar el olvido sistemático que afectó a las generaciones de compositores que estudiamos. Recién musicólogos actuales, como Melanie Plesch o Juan María Veniard, entre otros, comenzaron a pensar la historia de la música argentina de otra manera. Al respecto es importante mencionar el trabajo de Juan María Veniard *Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina*¹⁰. En él, Veniard compara artículos de Williams escritos entre 1896 y 1910, año en que aparece en la edición especial del diario La Nación por el centenario, el trabajo monográfico de Williams sobre el desarrollo de la música en la Argentina. Lo compara con un trabajo inédito de 1902 encontrado casi accidentalmente por Veniard y con escritos anteriores a 1910 publicados en revistas de la época. Estos trabajos escritos por Williams han influenciado de manera sorprendente a toda la historiografía musical del Siglo XX en nuestro país. Dice Veniard sobre la influencia que ejerció la publicación de 1910:

*Por otra parte, puede hoy observarse claramente de qué manera influyó sobre autores posteriores que se ocuparon en algún momento del pasado musical de nuestro país y esto hasta el presente. Se repiten juicios vertidos en él, se considera a los compositores en la misma medida que allí aparecen y, por sobre todo, se continuó con la división que éste presenta de los músicos*¹¹.

Tal división no es otra cosa que la periodización que intenta Williams en la cual coloca a su propia generación como la de los primeros maestros o profesionales descendiendo a sus antecesores músicos al rol peyorativo de precursores. Son muy importantes las reflexiones que hace Williams en sus escritos siempre y cuando no se mantengan sus sentencias como verdades reveladas, cosa que sucedió a lo largo de más de 100 años.

Afirma acertadamente Veniard:

*Mas a este trabajo deben hacerse reparos. Debe advertirse que Williams vierte en él algunos juicios nada objetivos, da espacio a quienes son sus amigos, aprovecha para presentar a sus alumnos- algunos de los cuales no tuvieron actuación destacada posterior y hoy son desconocidos- y hasta se permite ser gracioso con alguno y en este caso nos parece que pudo haber aprovechado mejor su espacio...Pero esto no invalida el carácter de documento de época en que debe ser tenido y como tal lo hemos considerado siempre. Aquí radica su real valor y no como trabajo historiográfico*¹².

¹⁰ VENIARD, Juan María (2002). Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia Nº 52, pp. 383-402.

¹¹ VENIARD, Juan María (2002). Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia Nº 52, pp. 383.

¹² VENIARD, Juan María (2002). Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia Nº 52, pp. 386.

La historiografía de todo el siglo XX desatendió a estas generaciones de compositores generando lo que denominamos un *olvido de proyección geométrica*. Fueron muchos años los que transcurrieron entre el momento que estas generaciones de compositores desarrollaron su actividad artística y la actualidad. Pasaron más de cien años en los cuales sus descendientes fueron desapareciendo, por lo tanto resulta sumamente difícil ubicar a alguno de ellos. Hemos contactado solamente a tres descendientes de los autores que investigamos y en algunos casos se trata de muchas generaciones posteriores. En el caso del compositor Francisco Amavet, de intensa actividad en Córdoba entre los años 1871 y la primera década del Siglo XX, ubicamos a su tataro sobrino nieto quien nos facilitó parte de sus obras que están en poder de un bisnieto que vive en Alemania. Sabemos también de la existencia de bisnietas de Edelmiro Mayer y de un bisnieto de Miguel Rojas. Las partituras de las obras de estos compositores que investigamos fueron no solamente olvidadas sino gran parte de ellas se perdieron por acción del tiempo y de la falta de conservación por tratarse de autores ignorados. Su producción artística dejó de estar presente en la actividad musical de nuestro medio por lo cual ni siquiera los profesionales músicos pusieron empeño en conservar lo que quedaba de ella. El olvido de proyección geométrica operó de esta manera: más tiempo pasaba, más se los ignoraba y menos rastros quedaban de ellos y de su producción.

En otro orden de cosas hay muchos investigadores y musicólogos que nos brindaron todo su apoyo en esta puesta en valor de una producción artística olvidada. Pero también hubo otros que se aferran a una historia de la música argentina en la cual hay 50 años de actividad sumergida en el olvido, el cual fue sostenido por ellos a lo largo de su trayectoria profesional. Visibilizar esta producción correspondería a contradecir sus convicciones, por lo tanto intentan justificar el olvido en una desvalorización, que nosotros no compartimos, de la producción musical de estas generaciones. Más allá de dicha valoración debemos señalar que a lo largo de esos 50 años no acontecieron en la vida musical de nuestro país otras actividades llevadas a cabo por músicos locales que aquellas que desarrollaron las generaciones de compositores que estudiamos en este proyecto.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica

ARIZAGA, Rodolfo (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

ARIZAGA, Rodolfo (1990). *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Ricordi.

BASSENHEIM, Norah von (2006). *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Acervo Editora Argentina.

CALZADILLA, Santiago (1982). *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CARRETERO, Andrés (2000). *La vida cotidiana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

CIRIO, Norberto Pablo (2007) *La música afroargentina a través de la documentación iconográfica*.

Universidad Nacional de Colombia, núm. 13. 127-155. Bogotá. Colombia.

CORDERO, Fernando Cruz (2006). *Discurso sobre música. Estudio preliminar de Melanie Plesch*. Buenos Aires: Imprenta de Arzac.

DONOZO, Leandro (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

DONOZO, Leandro (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

DUCKLES, Vincent (1974). *Music Reference and Research Materials. An Annotated Bibliography*. New York: US: Schirmer Books.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana (2008). Rafael Hernández y Dalmiro Costa. La notación musical taquigráfica española y una propuesta argentina de reforma de la notación musical. Antecedentes y originalidad. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año VIII. Número 16. 63-84.

GALASSO, Norberto (2011). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

GALLARDO, Guillermo (1960). *Juan Pedro Esnaola*. Buenos Aires: Ediciones Theoria.

GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961). *La Música Argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GARCÍA MORILLO, Roberto (1984). *Estudios sobre Música Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen y STAMPONI, Guillermo (2002). *Juan Pedro Esnaola*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1810-1829*. Tomo I. La Independencia y la época de Rivadavia. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1852-1900*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.

GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1536-1851*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.

GESUALDO, Vicente (1988). *La música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Stella.

GESUALDO, Vicente (1998). *Breve historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

GOYENA, Héctor Luis (2004). Aporte para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Año VII. Número 14-15. 99-120.

GROUSSAC, Paul (2007). *Paradojas sobre música*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

HOBBSAWN Eric y RANGER, Terence (2002). *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

HOBBSAWN, Eric (1992). *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica.

ILLARI, Bernardo (2005). Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Separata de Cuadernos de Música Iberoamericana*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Volumen 10. 137-223.

IRVINE, Demar (1956). *Writing about Music. A Style book for Reports and Theses*. Seattle, US: University of Washington Press.

MONDOLO, Ana María (2006). Primer acercamiento a una periodización de la Música Académica Argentina en *Actas del Primer Congreso Nacional de Artes Musicales: El Arte Musical Argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*. Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA). Buenos Aires. 133-149.

ORTIZ DE ZARATE, Juan (2008). Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX: The British Packet and Argentine News. Año 1833. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año VIII. Número 16. 109-128.

OTERO, Gustavo Gabriel (2002). Tres fechas para la ópera argentina: 125 aniversario del estreno de “La Gatta Bianca” de Francisco Hargreaves. Estreno de “Khrysé” de Arturo Berutti. Estreno mundial de “El Ingés de los Güesos” de Felipe Boero. *Conferencia de cierre de las III Jornadas Nacionales de la Ópera Argentina*. Buenos Aires.

OTERO, Ana María (2010). *Documentos Musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*. Volumen I y II. Mendoza: UNCUYO.

OTERO, Higinio (1970). *Música y músicos en Mendoza*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

P. GRENON S. J. (1929). *Nuestra primera música instrumental*. Buenos Aires: Librería “La Cotizadora Económica”.

PICKENHAIN, Oscar (1979). *Alberto Williams*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas.

PLESCH, Melanie (1998). Algunas precisiones en torno del concepto de Identidad Musical en Buenos Aires durante la primera mitad del Siglo XIX. *Segundas Jornadas de Estudios e Investigación en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

PLESCH, Melanie (1992). El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del

nacionalismo musical en la Argentina en *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Centro Argentino de investigadores de Arte. Buenos Aires.

PLESCH, Melanie (1995). La Música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología* I, 57

PLESCH, Melanie (2008). La Lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. *Los caminos de la Música Europa y América*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy. Pcia de Jujuy. 55-108.

ROLDÁN, Waldemar Axel (1999). *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires: Librería Editorial El Ateneo.

ROLDÁN, Waldemar Axel (2002) Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año V Número 10-11. 121-132.

ROLDÁN, Waldemar Axel y GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1972). *Un archivo musical americano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires SUÁREZ URTUBEY, Pola. (1970) La música en revistas argentinas. *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*. Fondo Nacional de las Artes. Nº 38. Buenos Aires.

SCHIUMA, Oreste (1943). *Música y Músicos Argentinos*. Buenos Aires.

SCHIUMA, Oreste (1956). *Cien años de Música Argentina*. Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes.

SUAREZ URTUBEY, Pola (2006). *Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

VALENTI FERRO, Enzo (1992). *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

VEGA, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas*.

VEGA, Carlos (1981). *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

VENIARD, Juan María (1986). *Los García, los Mansilla y la música*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

VENIARD, Juan María (2000). *Música Académica Argentina*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

VENIARD, Juan María (2002). Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia Nº 52,

pp. 383-402.

WASSERMAN, Fabio (1997). La Generación de 1837 y el proceso de construcción de la identidad nacional argentina. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. Tercera serie Nº 15. 7-34.

WILLIAMS, Alberto (1951) Orígenes del Arte Musical Argentino. *Obras Completas* volumen IV. Buenos Aires: Editorial La Quena. 15-19.

WILLIAMS, Alberto (1941). *Pensamientos sobre la Música*. Buenos Aires, Editorial La Quena.

WILLIAMS, Alberto (1947) Literatura y Estéticas Musicales: *Obras Completas*. 7 vols. Buenos Aires: Editorial La Quena.

Artículo nº 3

El lugar del cancionero folklórico en el repertorio escolar durante la primera mitad del siglo XX.

Directora: Dra. Estela Klett Fernández

Co-Directora: Lic. María Claudia Albini

Investigador formado: Lic. Edgardo Cianciaroso

Investigadora en formación: Cecilia B. Caruso

INFORME FINAL

Resumen

Todo el que ha sido escolarizado en el sistema educativo argentino tiene registro de que la escuela a través de su acción socializadora ha construido una serie de representaciones que hacen a la *identidad nacional* dentro de las que *patria, suelo, tierra, Nación, soberanía, riqueza natural, cultura popular y folklore* tienen especial relevancia y establecen una fuerte relación entre ellas.

También es sabido que el folklore en sus diversas manifestaciones, especialmente música y danzas, ha acompañado las clases de música y los actos patrios durante la escolarización de los argentinos, siendo parte importante del repertorio, ya sea indicado desde el Ministerio de Educación, así como seleccionado por los docentes de música. La canción es un resorte muy fuerte dentro de la formación de la nacionalidad, ya que posee una doble acción en la que el significado del discurso poético se potencia por el significado de la música, de aquí el valor discursivo del cancionero folklórico en la construcción de la identidad nacional.

Esta investigación se propone indagar acerca del lugar que ha ocupado el repertorio folklórico escolar en el sistema educativo argentino en la primera mitad del siglo XX en relación a la construcción de la identidad nacional.

Conclusiones

En el presente trabajo, tal como se había formulado en los objetivos, se ha analizado el cancionero escolar, tanto folklórico como de proyección y académico, aprobado en su momento por los organismos educativos correspondientes, considerando sus aspectos rítmicos, melódicos, formales y literarios.

Es tal la cantidad de repertorio folklórico escolar reunido en varias decenas de volúmenes, que ha sido necesario, una vez relevado el material disponible, seleccionar un corpus de alrededor de cincuenta canciones. Se decidió trabajar con esta suma, ya que tanto las especies folklóricas estudiadas como las temáticas tratadas, evidenciaban una saturación de la muestra. Teniendo en cuenta esta selección se procedió a identificar cada una de las especies folklóricas nacionales, y, al mismo tiempo, se realizó un análisis formal y de contenido de cada uno de los textos.

En el estudio se pudo comprobar la existencia de un cancionero escolar conformado por una importante cantidad de repertorio de proyección folklórica, en su mayoría creado por grandes compositores argentinos de música académica. También se relevó la presencia, en un porcentaje menor, de canciones anónimas. Esta compilación, incluida en los cancioneros impuestos por las autoridades escolares nacionales, fue muy frecuentada e implementada en las escuelas primarias y secundarias durante varias décadas, tanto en sus versiones originales como en arreglos específicos para voces escolares.

Acerca de las especies folklóricas analizadas

A partir del análisis de los cancioneros se puede observar una importante presencia de las especies del centro y noroeste del país, especialmente *zamba*, *chacarera*, *gato*, *cueca*, *media caña*, *vidala*, *carnavalito*, *pericón*, *bailecito*, *malambo*, *trunfo*, *escondido* y *milonga*.

En menor medida se han relevado: el *candombe* y algunas especies del norte argentino, como el *huayno* y la *baguala*. Es notable, pero no sorprendente, el muy escaso repertorio del Litoral de nuestro país, ya que éste ha sido sistemáticamente ignorado por los investigadores y musicólogos argentinos. De todas formas, se ha encontrado una especie bastante nueva, como es el *rasguido doble*, y un chamamé titulado *Quién diría Doña Gregoria*.

Acerca de los textos: variables e indicadores-Cancionero e identidad nacional

De acuerdo con esto y partiendo de los conceptos vertidos por los distintos autores a que se ha hecho referencia a lo largo de la investigación, se ha trabajado sobre el cancionero vigente en la escuela primaria en dicho período, con la intención de establecer una relación entre los conceptos ya enunciados acerca de: nación, patria, identidad nacional, heroicidad, entre otros, con el propósito de comprobar si a través del uso del cancionero se contribuía a la acción adoctrinadora del sistema educativo a lo largo de varias décadas con el objetivo principal de homogeneizar a la población y constituir una identidad argentina, hasta ese momento inexistente.

A partir del análisis del cancionero oficial fue posible observar que en los textos se repetían expresiones semánticamente relacionadas, lo que permitió establecer dos variables de trabajo:

- Argentinidad
- Patriotismo

Con respecto a la variable *argentinidad*, presente en un 93% de las canciones relevadas, se encontraron los siguientes indicadores, en los porcentajes que a continuación se transcriben:

- Expresiones relativas a los habitantes	14%
- Expresiones relativas a lugares	13%
- Expresiones relativas a elementos y construcciones autóctonas	8%
- Expresiones relativas a flora y fauna autóctonas	8%
- Expresiones relativas a bandos, partidos, agrupaciones, etc.	4%
- Expresiones relativas a instrumentos musicales autóctonos o usados en nuestro país	6%
- Expresiones relativas a entretenimientos, divertimentos, celebraciones.	4%
- Expresiones relativas a comidas y bebidas	2%
- Expresiones relativas a danzas	14%
- Expresiones lingüísticas propias de nuestro país	17%
- Expresiones referidas a dichos, usos, costumbres y creencias propias de nuestro país	4%
- Expresiones relativas a ocupaciones, oficios	6%

En cuanto a la variable *patriotismo*, presente en un 46% de las canciones relevadas, se encontraron los siguientes indicadores:

- Expresiones relativas a la Patria y a los símbolos patrios	19%
- Expresiones relativas a Dios o a la religión	15%
- Expresiones relativas a la libertad	8%
- Expresiones relativas a los grandes próceres	24%

- Expresiones relativas a militares, miembros del ejército, familiares influyentes, damas patricias, artistas, escritores 19%
- Expresiones relativas a grandes batallas, epopeyas o acontecimientos históricos 15%

De este estudio se desprende que hay numerosos elementos que conforman la identidad nacional en el repertorio folklórico escolar de uso obligatorio, siendo los más frecuentes los que tienen que ver con expresiones lingüísticas propias de nuestro país, como los indicadores que nombran a personajes históricos relevantes de la Patria: próceres, militares, familias patricias, escritores, etc.

En cuanto a la identidad nacional

Ahora bien: según Guibernau, la *identidad nacional* está estructurada sobre la base de las siguientes dimensiones, construidas a través de estrategias implementadas por el Estado-nación (2009:23)¹³

-Dimensión psicológica: definida como el sentimiento compartido por un grupo numeroso de personas que supera la razón, donde el enaltecer esa idea de nación eleva la autoestima de las mismas, haciendo de sus vidas algo trascendental. Las instituciones nacionales se encargan de honrar a las personas que defienden y promueven la nación en los ámbitos internacionales.

-Dimensión cultural: caracterizada también por el factor emocional, constituye el legado de valores, creencias, costumbres, convencionalismos, hábitos, lengua y las prácticas sociales que una generación pasa a sus descendientes

-Dimensión histórica: se utiliza para dar legitimidad a la nación y a la cultura. Su uso selectivo contribuye a la memoria colectiva, haciendo factible la construcción de cierta imagen de la nación forjadora del carácter nacional; es esta ciencia social la que acerca a sus ancestros a la comunidad, fortaleciendo la creencia subjetiva de formar parte de una gran y extensa familia.

-Dimensión territorial: la gente llega a concebir el territorio como encarnación de las tradiciones, la historia y la cultura de la nación, compartible con sus ancestros y, a la vez, el que se lega a las nuevas generaciones.

-Dimensión política: definida en muchos casos como la propiedad que comparten los ciudadanos de un Estado-nación; ella incorpora las propiedades de racionalidad jurídica, el orden y el poder. Aplicada al concepto de Estado-nación, la dimensión *política* está en función de un Estado que actúa en la construcción de una sociedad cohesionada a través de estrategias generadoras de ciudadanos, cultural y lingüísticamente homogéneos. En ello juegan un papel preponderante la educación y la comunicación que, con impronta nacionalista, promueven la cultura nacional y una lengua oficial; así, el Estado-nacional favorece el cultivo en la ciudadanía de una identidad nacional diferenciada.

Estas dimensiones son utilizadas por el Estado-nación en la construcción de la *identidad nacional*. El Estado sigue ciertas estrategias, por ejemplo:

¹³ Guibernau, Montserrat (2009) *La identidad de las naciones*. Barcelona: Ariel.

- La creación y empleo de una *imagen de nación* basada en el grupo étnico preponderante dentro de las fronteras del Estado, cuyos ciudadanos comparten una historia, una cultura y un territorio definido.
- El uso de símbolos y rituales que reafirman la conciencia de comunidad.
- El desarrollo de la ciudadanía como el ejercicio de derechos y de deberes, lo que provoca un sentimiento de lealtad hacia el Estado que los depara.
- La creación de enemigos comunes ya sean reales o inventados.
- Un sistema de educación y medios de comunicación consolidados, que conllevan la diseminación de la *imagen de nación*, plasmada a través de los valores, símbolos, rituales, principios, tradiciones y modo de vida que comparten los ciudadanos y que los hace actuar en consonancia con el deber ser del buen ciudadano.

En síntesis, la *identidad nacional* es un sentimiento colectivo basado sobre la creencia de pertenecer a una comunidad imaginada como *nación*. Los sujetos que la integran, y a la vez se integran a ella, comparten un vínculo emocional, no racional pero tampoco irracional, que los hace pensar y decir el hecho de compartir la idea de tener ancestros comunes, no necesariamente comprobados por la historiografía del lugar.

De acuerdo con estos conceptos, el cancionero folklórico escolar puede enmarcarse dentro de todas las dimensiones que estructuran la identidad nacional.

Consideremos, en primer lugar, la dimensión psicológica. El sentimiento compartido está ligado a una conciencia de ser un pueblo unido, una nación integrada con las mismas raíces. No es raro, entonces, que en un 24% de las canciones estudiadas, las expresiones lingüísticas propias de nuestra región hayan sido un recurso repetitivo para fomentar la “comunidad imaginada” que tiene por objetivo la educación argentina del período. Ejemplo claro de esto son *Pericón por María, La resbalosa, Vidalita, Añoranzas*, entre otros.

Finalmente, en relación a la dimensión psicológica, muy importante son las expresiones relativas a la libertad presentes en el cancionero. Como variable esencial del patriotismo, la libertad está ligada a la búsqueda del pueblo, se convierte en su objetivo, y se vincula con la presencia de un enemigo común al que hay que vencer para lograr ese bien preciado. De esta forma, la libertad es también un modo de unión para una sociedad que, aunque diversa, lograba la hermandad a través de la exaltación de gloria y libertad, tal como se entona en *El Patriótico*, entre otras.

La dimensión cultural, muy ligada a la psicológica, se vincula al factor emocional que provoca cualquier expresión de la sociedad, en este caso, el cancionero folklórico escolar. Es innegable que la música produce una respuesta emocional que puede o no, generar un comportamiento. En la muestra estudiada, la proliferación de referencias a los símbolos patrios como a los próceres y personalidades relevantes de la cultura, son claros ejemplos de la intención nacionalizadora del cancionero escolar del período. Por otro lado, la relevancia del discurso epopéyico, enalteciendo campañas militares y acontecimientos históricos contribuye también a generar un estado de unidad nacional, recordando grandes ocasiones en que la Nación se definió mediante un enemigo compartido. La escuela consigue a través de la implementación del cancionero folklórico conformar una serie de valores, ideas y actitudes profundamente naturalizados, de lo que es “ser argentino”.

Debe considerarse, en tercer lugar, la dimensión histórica de la que habla Guibernau. Es innegable la responsabilidad que le cupo a la escuela en la construcción de creencias y valores transformándolos en saberes ritualizados e indiscutibles enunciados sobre el pasado de la Nación.

En un pueblo heterogéneo, por sus orígenes diversos, no se podía conformar la idea de unidad sin generar la idea de identidad. Así, fue necesario enaltecer a los “padres de la Patria” y el cancionero escolar no fueron la excepción a la regla. Claro ejemplo de esto son las referencias al Gral. Belgrano y al Gral. San Martín en *El Patriótico o a Juan Manuel de Rosas*, Juan Lavalle y a José C. Paz en el *Candombe de Rojo y Negro*, entre muchos otros.

La dimensión territorial está ligada a la idea, también, de Patria como hogar, como espacio compartido. A este respecto, el cancionero folklórico escolar contribuyó a través de la presencia de espacios reconocibles para los niños –y sus familias – que entonaban estas canciones. Es de este modo que pueden nombrarse como ejemplos nuevamente al *Candombe de Rojo y Negro*, en el que aparecen mencionados espacios reconocibles de la Ciudad de Buenos Aires como el barrio de la Concepción o el barrio de Montserrat y su famosa iglesia; o también la referencia explícita a lugares como Humahuaca, Córdoba, Santiago del Estero o Corrientes en los temas *Humahuaqueño*, *Mi burrito cordobés*, *Añoranzas* y *El cosechero*, respectivamente.

En cuanto a la dimensión política, la conciencia de ser ciudadanos de una misma nación presenta una fuerte correspondencia con todas las variables de patriotismo mencionadas previamente pero, por sobre todo, con aquellas vinculadas a los símbolos patrios. Así, la bandera, la escarapela y los colores celeste y blanco están fuertemente anclados en la idea de unidad nacional, de un pueblo que debe enarbolar los mismos símbolos para identificarse como tal. Canciones como *Pericón por María*, *Belgrano nos dio bandera*, *Los sesenta granaderos*, entre otras muchas, son claro ejemplo de lo previamente mencionado.

En resumen, es importante recordar que el sistema educativo argentino nace bajo el ideario de Sarmiento en el intento de combatir la ignorancia, la falta de capacidad industrial y el despotismo. Se propuso la integración de los inmigrantes, la cohesión social que favoreciera el progreso, el despertar de la conciencia nacional a través de la educación patriótica, la instrucción de las clases trabajadoras. Todo esto se logró a través de diversas variables y concluimos en el presente trabajo que el cancionero folklórico escolar fue una de ellas. Y una no menor. Con la capacidad de inserción que la música posibilitaba, con el despertar del sentimiento patriótico que las letras del cancionero propiciaban, se lograba apuntar a la integridad nacional y los sentimientos patrióticos en una tierra atravesada por la heterogeneidad cultural. Por otro lado, no puede negarse la importancia de la integración música-palabra presente en cualquier canción y más aún en aquellas que tenían como objetivo el adoctrinamiento escolar, tal como se ha considerado en el presente trabajo. Por este motivo, la expresión enaltecida de la argentinidad y el frecuente nombramiento de próceres y personalidades importantes de la Argentina del período, así como la exacerbación de todas las variables estudiadas que propiciaban la idea de argentinidad y patriotismo han colaborado a generar un sentimiento fervoroso y orgulloso de su ser nacional con mucha presencia en el repertorio estudiado.

Bibliografía

- Amuchástegui, Martha. “Los rituales patrióticos en la escuela pública”. En Puigrós, Adriana (dir.). 2003. *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires: Galerna.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Aretz, Isabel. 1981. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Aretz, Isabel. 1988. *Manual del Folklore*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Bertoni, Liliana Ana. 1992. “Construir la nacionalidad: Héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina Dr. E. Ravignani*.
- Durkheim, Emile. 1974. *Educación y Sociología*. Buenos Aires: Schapire.
- Fernández Enguita, Mariano. 1992. *La escuela a examen*. Madrid: Eudema.
- Filmus, Daniel. 1992. *Estado, sociedad y educación en la Argentina de fin de siglo. Procesos y desafíos*. Buenos Aires: Editorial Troquel.
- Guibernau, Montserrat. 2009. *La identidad de las naciones*. Barcelona: Ariel.
- Oscar Oszlak. 1999. *La formación del Estado Argentino, Origen, Progreso y Desarrollo Nacional*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Oszlak, Oscar y O’Donnell, Guillermo. 1982. “Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación”; Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES). Nro. 4.
- Planas, María Cristina y Plaza, María Del Carmen. 1988. *El cancionero silencioso y reflexivo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Romero, L. (coord). 2004. *La Argentina en la escuela. La idea de Nación en los textos escolares*; Buenos Aires: Colección Historia y Cultura; Siglo XXI editores.
- Spregelburd, R. P. y Linares, M. C.; *El Control de la lectura: Los textos escolares bajo la supervisión del Estado Nacional (1880-1970)*; Programa HISTELEA; Universidad Nacional de Luján.
- Tedesco Juan Carlos. 1986. *Educación y Sociedad en Argentina (1880 – 1945)*. Capítulo: “Oligarquía, clase media y educación en la Argentina (1900 – 1930)”. Buenos Aires: Solar.
- Vega, Carlos. 1960. *La ciencia del folklore*. Buenos Aires: Nova.
- Vega, Carlos. 1986. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.
- Villavicencio, Susana. 2008. *Sarmiento y la Nación Cívica. Ciudadanía y filosofías de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

Fuentes:

- Cancioneros folklóricos escolares (material a buscar en bibliotecas particulares y en la Biblioteca del Maestro en el Ministerio de Educación)
- Grabaciones disponibles de canciones folklóricas escolares (material a buscar entre colecciones de docentes, bibliotecas y discotecas)
- Prensa educativa: revista “La obra”
- Resoluciones ministeriales.
- Informe de la Comisión de Textos y Libros presentado al CNE para 1883; Bs. As.; diciembre 23 de 1882; publicado en *El Monitor de la Educación Común* Nº24; febrero de 1883; p. 157- 159.

Artículo nº 4

Metodología de la Investigación para principiantes.

Directora: Ana María Mondolo

Resumen

Los alumnos de grado y los profesionales que cursan posgrados de música se enfrentan con la necesidad de realizar investigaciones de primera mano para cumplimentar sus metas educativas. Pero la mayoría de ellos no tienen la preparación necesaria como para emprender esta tarea. La cátedra de Metodología de la Investigación debe brindar rápida respuesta a este problema.

El objetivo de este trabajo es demostrar cómo, desde un adecuado marco teórico – constructivismo-, estrategia –Aprendizaje basado en problemas (ABP) – y recursos didácticos – Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC)-, se puede favorecer la formación de un alumno devenido en protagonista de su propio aprendizaje.

Esta ponencia responde al método de investigación-acción (investigación en la práctica), pues deriva de las experiencias áulicas desarrolladas desde 1998.

Los resultados alcanzados se desprenderán del uso de una plataforma diseñada especialmente para canalizar trabajos individuales o colaborativos; de foros de discusión sobre temas dados; de actividades desarrolladas mediante chat, etc. Estas prácticas se compararán con los métodos tradicionales de enseñanza/aprendizaje.

El aprendizaje significativo y funcional, la construcción de conocimientos en contextos colaborativos, potenciaría la actividad del alumnado y la labor del docente devenido en facilitador del aprendizaje. Al utilizar las TIC como recurso didáctico se favorecería aún más estos procesos.

Estado actual del conocimiento sobre el tema

No se registran antecedentes en el dictado de esta materia en el área música basada en la modalidad descripta.

Marco teórico

Se encuadra en el constructivismo. Para esta corriente el conocimiento de todas las cosas es un proceso mental del ser humano que se desarrolla de manera interna conforme el individuo obtiene información e interactúa con su entorno. El aprendizaje es un proceso de construcción activa de nuevas ideas o conceptos basados en conocimientos adquiridos desde nuestras experiencias (Ormrod 2003). La construcción se produce cuando el individuo interactúa con el objeto del conocimiento; cuando esto lo realiza en interacción con otros; cuando es significativo para el sujeto. La mente es la fuente de todo significado en las vivencias individuales y directas con el medio ambiente. “Los humanos *crean* significados, no los *adquieren*” (Ertmer/Newby 1993).

Lo aprendido por el esfuerzo personal –conceptos, reglas, principios generales- encontraría rápida aplicación en el entorno real y práctico. Pero, dado que de cualquier experiencia puede

derivarse muchos significados posibles, no se lograría alcanzar un significado predeterminado (“correcto”). Las representaciones internas estarían constantemente abiertas al cambio. Para comprender el aprendizaje que ha logrado un individuo se debe examinar la experiencia que ha cumplido en su totalidad. El proceso se lograría gracias a la acción del docente, quien actúa como facilitador y guía para que el estudiante por sí mismo descubra y construya el conocimiento en un ambiente dado. El profesor normalmente estimula la actuación del educando en grupos colaborativos con otros alumnos -proceso social de construcción del conocimiento- para la solución de problemas reales o simulados. Asimismo, controla e intenta corregir errores en los que el estudiante pudiera caer debido a las limitaciones innatas en la recuperación del conocimiento.

Objetivos e hipótesis de la investigación

Objetivos generales: Lograr un conocimiento cabal de los principios fundamentales de la redacción científica. Valorar el trabajo sistemático basado en estrategias propias de este tipo de discurso por generar comunicaciones más eficaces y numerosas que redunden en el desarrollo y crecimiento de las propias disciplinas. Estimular la interacción social, por la interrelación de sujetos en pos de la realización de una producción común, considerando su significación como rito social. Cuidar el aspecto antropológico que implica las resonancias de la historia de la cultura del ser humano presente en todo hecho vinculado con las humanidades. Fomentar la integración, en particular de los grupos en los cuales está inserto el sujeto, mediante un entendimiento de su relación con la historia, con la ciencia y con la identidad cultural de su comunidad. Fomentar las capacidades de racionalización, expresión y comunicación. Concientizar sobre los derechos y obligaciones que impone la propiedad intelectual. Brindar una adecuada oportunidad de estudio, desarrollo y promoción de los talentos para despertar vocaciones que logren alcanzar el grado de profesionalización que merecen.

Objetivos específicos: Proporcionar elementos de organización y escritura de documentos científicos. Caracterizar documentos científicos: tesis, monografías, informes, artículos, pósters, ponencias. Utilizar las TIC, leer todo tipo de textos y códigos. Asimilar estrategias de acceso a la información. Utilizar diferentes fuentes e información y documentos. Potenciar estrategias de búsqueda, recuperación y transmisión de información. Desarrollar actitudes para el análisis crítico de los documentos y de la bibliografía. Concientizar sobre la importancia del derecho de propiedad intelectual. Concientizar sobre la importancia de guardar una ética profesional.

Metodología

El ABP es una de las estrategias que se derivan del Constructivismo. Recordemos que se desarrolló en el área médica con el objeto de cambiar la orientación de un currículum basado en una colección de temas y exposiciones del maestro, por otro más integrado, organizado sobre la base de casos reales. Este “método de aprendizaje basado en el principio de usar problemas como punto de partida para la adquisición e integración de los nuevos conocimientos” (Barrows/Tamblyng 1980) es uno de los que está tomando mayor arraigo en instituciones de educación superior de los cinco continentes. Su éxito puede cifrarse en su perspectiva pedagógica multi-metodológica y multididáctica, encaminada a facilitar el proceso

de enseñanza-aprendizaje y de formación del estudiante. En este enfoque se enfatizan el auto-aprendizaje y la auto-formación, procesos que se facilitan por su concepción constructivista ecléctica. Se fomenta la autonomía cognoscitiva, se enseña y se aprende a partir de problemas que tienen significado para los estudiantes, se utiliza el error como una oportunidad más para aprender y se le otorga un valor importante a la autoevaluación y a la evaluación formativa, cualitativa e individualizada (Dueñas 2001).

El ABP es una estrategia de enseñanza-aprendizaje ideal para disciplinas como Metodología de la Investigación, ya que fomenta tanto la adquisición de conocimientos como el desarrollo de habilidades y actitudes. Incluye el pensamiento crítico como parte del proceso de interacción para aprender. Se trabaja en grupos pequeños de alumnos, con la facilitación de un docente devenido en tutor, para analizar y resolver un problema seleccionado o diseñado especialmente en función de lograr ciertos objetivos de aprendizaje. El proceso de interacción de los alumnos es la clave para que estos entiendan y resuelvan el problema. Así, se logra: que incorporen del conocimiento propio de la materia; que puedan elaborar un diagnóstico de sus propias necesidades de aprendizaje; que comprendan la importancia de trabajar colaborativamente; que desarrollen habilidades de análisis y síntesis de información; que se comprometan con su proceso de aprendizaje.

Con un enfoque integral, al implementar esta estrategia busco que el alumno comprenda y profundice adecuadamente en la respuesta a los problemas que se usan para aprender abordando aspectos de orden filosófico, estético, sociológico, psicológico, histórico, práctico, etc. El objetivo no se centra en resolver el problema planteado, sino que éste se usa como detonador para identificar los temas de aprendizaje para su estudio de manera independiente o grupal. Los conocimientos son introducidos en directa relación con ese conflicto y no de manera aislada o fragmentada. Como la estructura y el proceso de solución al problema están siempre abiertos se estimula el aprendizaje consciente individual y el trabajo sistemático en grupo colaborativo bajo la guía del tutor-facilitador. El estudiante debe adquirir responsabilidad y confianza en el trabajo cooperativo, ejerciendo y recibiendo críticas orientadas a la mejora de su desempeño y el proceso de trabajo en grupo.

Como tutora-facilitadora no cumpla el rol de autoridad. Todo lo contrario, intento que los estudiantes se apoyen en mí para la búsqueda de información (Mondolo 2007d).

En el ABP los alumnos pueden observar su avance en el desarrollo de conocimientos y habilidades, tomando conciencia de su propio desarrollo.

Utilizar las TIC en función de incrementar la diversidad de recursos didácticos resulta indispensable (Mondolo 2007abcd). Abordar la educación desde este ángulo constituye un gran desafío, pues implica realizar una cuidadosa selección y organización de los contenidos curriculares que serán la clave del proceso de instrucción vinculado a las TIC. A su vez, se debe considerar que las TIC constituirán el eje transversal del currículum. Dichos medios por sí mismos no son capaces de mejorar el proceso de enseñanza o aprendizaje, sino que sólo lo hacen atendiendo a la funcionalidad para la cual fueron seleccionados y a los requerimientos del propio proceso de enseñanza/aprendizaje en el que deban ser utilizados (Jaime H. Sánchez 1998).

Si bien el concepto TIC todavía resulta difuso, podríamos afirmar que estas agruparían un conjunto de sistemas para el manejo de la información: convertirla, almacenarla, administrarla, transmitirla, distribuirla, encontrarla, manipularla.

Las tecnologías avanzadas generan nuevos entornos, tanto humanos como artificiales, y crean nuevas fórmulas de interacción de los sujetos con las máquinas en las que unos y otros asumen roles distintos a los tradicionales de receptor y transmisor de la información, y el

conocimiento contextualizado se construye en la interacción que usuario y máquina establezca.

La elección de los recursos tecnológicos puede constituir un gran desafío, ya que la utilización adecuada de este tipo de recursos depende de que los alumnos sepan manejar las TIC. Las nuevas necesidades y requerimientos que surgen son: aprender a leer todo tipo de textos; asimilar estrategias de acceso a la información; abordar diferentes fuentes e información y documentos; adquirir técnicas de trabajo científico; potenciar estrategias de búsqueda, recuperación y transmisión de información; desarrollar actitudes para el análisis crítico de los mensajes.

Al hacer la selección se debe tener en cuenta (Gisbert 1998): quienes serán los usuarios potenciales del proceso (edad, nivel educativo, conocimientos y habilidades básicas adquiridas en las TIC); los objetivos que se quiere conseguir mediante el uso de las TIC; las tareas que los estudiantes deberían desempeñar mediante el empleo de los diferentes medios y recursos; la infraestructura tecnológica de circulación más corriente, es decir, aquella que estuviera al alcance de los alumnos. Por ejemplo, se puede escoger recursos de alta compatibilidad en los sistemas operativos vigentes: plataforma web (Internet); foros; e-mail; chat; mensajería instantánea (Skype); textos en formato PDF, DOC, PowerPoint, html. Estos recursos exigen requisitos tecnológicos mínimos tales como: PC compatible, Pentium, 32 Mb RAM; entorno Windows XP, superior, o similar; mouse; impresora; conexión a Internet; opcional: placa de sonido, micrófono, cámara web, scanner, etc.

Seleccionados los distintos canales se debe delinear los usos que se les dará en la comunicación didáctica. Así, la plataforma web contiene: A) Un sector de carga y descarga de archivos. A través del mismo se puede facilitar documentos de trabajo, libros electrónicos, partituras, archivos de audio, etc. A su vez, los alumnos logran realizar la entrega de sus trabajos prácticos o intercambiar materiales con sus compañeros. B) Un sector de Foros (interacción asincrónica: individuo-grupo). Este facilita el intercambio de contenidos conceptuales, la organización de grupos colaborativos de trabajo o entablar debates organizados por tópicos y visibles para todos los participantes. C) Un sector de mensajes de ayuda que facilite la utilización de los recursos. D) Un sector de Chat (comunicación sincrónica, en tiempo real, profesor-alumno/s o alumno-alumno/s). Resulta útil para efectuar consultas, debates, trabajos colaborativos, etc. E) Correo electrónico suministrado desde la plataforma. Tiene la facilidad de contener sólo comunicaciones del grupo virtual específico y de evitar por completo la publicidad no deseada. Posibilita una interacción asíncrona, individuo-individuo o individuo-grupo. Asimismo, comunicaciones de texto e intercambio de archivos adjuntos. F) Sector de hipervínculos de interés, es decir, direcciones de otras web que proporcionen materiales de consulta pertinentes a la cátedra. Por afuera de la plataforma se puede estimular la utilización de la mensajería instantánea (sincrónica, en tiempo real), ya que es más rápida que un chat y permite localizar fácilmente a otro usuario que tenga el mismo programa abierto.

Antecedentes en la temática

La implementación de TIC en las cátedras que dicto en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” data de 1998. Esto es gracias al acuerdo establecido con el Fondo Nacional de las Artes, institución desde cuya Mediateca se calificaba a mis alumnos para la búsqueda y recuperación de material bibliográfico por Internet; se les suministraba casillas

de e-mail; y se les facilitaba otro tipo de herramientas tales como computadoras, impresoras, etc.

En 2005 creé y dirigí, con la colaboración de ADOMU, los Cursos a Distancia de Capacitación, Actualización y Perfeccionamiento Docente: *La Música como Estrategia para Enfrentar la Crisis Social*: - Curso 1: Todas las Voces Todas; Curso 2: Violencia, Cultura y Problemáticas Adolescentes; Curso 3: Práctica Instrumental: un espacio de integración. Dichos cursos, pioneros en su género (música), se dictaron desde la plataforma que diseñó especialmente desde su sitio de Internet www.musicaclasicaargentina.com. Los mismos contaron con puntaje otorgado por la Secretaría de Educación – Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. (Resolución: 2695/2005; 2704/2005; 635/2006). Fueron pioneros en el área.

En 2007 obtuve el título de Magister en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Educación, otorgado por la Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Alicante y Universidad Carlos III de Madrid (España).

Resultados de mis trabajos de investigación fueron las siguientes ponencias: A) “Las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), Grandes Aliadas de la Educación”. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Concepción del Uruguay, Entre Ríos 6 y 7 de Abril de 2007. *Música y bienestar humano*. Actas de la VI Reunión Anual de SACCoM. (Edición electrónica. María de la Paz Jacquier y Alejandro Pereira Ghiena, ISBN 978-987-98750-4-9). Bs. As. Págs. 85-90. B) “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en Actividades de Extensión. Encuentro con Nuestros Compositores”. Encuentro Nacional de Docentes Universitarios Católicos - ENDUC IV. "Universidad y Nación. Camino al bicentenario. "Realizando la verdad en el amor (Ef. 4,15). Santa Fe, Argentina. C) “Desarrollo de materiales didácticos multimediales para la enseñanza/aprendizaje de la música”. “*Músicos en congreso*” - *Puntos de llegada y puntos de partida en la educación musical*. Santa Fe 18 y 19 de octubre de 2007. Instituto Superior de Música. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, octubre de 2007 (Edición electrónica. Fabián M. Pínnola, editor: ISBN 978-987-508-899-3). D) “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en el dictado de Historia de la Música Argentina: Métodos y estrategias”. Bs. As.: IUNA. Págs. 61 a 69. ISBN 978-987-20587-6-0. E) “El alumno investigador en cátedras universitarias de Historia de la Música Argentina: Métodos y estrategias”. Objetividad-subjetividad y Música. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM (3 y 4 de julio de 2008), Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. María de la Paz Jacquier y Alejandro Fereira Ghiena (editores; 2008, ISBN 978-98950-6-3). Pág. 413-419. Rosario.

Actividades realizadas

- Implementación del dominio www.musicalesvirtual.com.ar
- Instalación, diseño e implementación de la plataforma virtual del DAMus.
- Elaboración de los contenidos de la materia Metodología de la Investigación con vistas al dictado de la misma.
- Etapa del proyecto piloto: 2011. Se dictó la asignatura Metodología de la Investigación
- Difusión de los resultados del proyecto piloto:
 - Conferencia: ¿Una herramienta capaz de fomentar y optimizar la educación de un mayor número de personas? Jornada de Arte 2011: Tema “Creatividad y tecnología educativa”, Academia Nacional de Educación, 20 de septiembre 2011.

- Documento publicado en el sitio web de la Academia: ¿Una herramienta capaz de fomentar y optimizar la educación de un mayor número de personas? Jornada de Arte 2011: Tema “Creatividad y tecnología educativa”, Academia Nacional de Educación, 20 de septiembre 2011. <http://www.acaedu.edu.ar/> (http://www.acaedu.edu.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=444:jornada-de-arte-2011-qcreatividad-y-tecnologia-educativaq&catid=78:ano-2011&Itemid=127)
- Documento publicado en el *Boletín de la Academia Nacional de Educación*. Buenos Aires, diciembre de 2012, Nº 88/89. ISSN 0327-0637. Pág. 211-241
- Etapa del dictado regular de la asignatura Metodología de la Investigación. Ajuste de diseños y contenidos.
- Difusión de los resultados:
 - Curso-Taller: Métodos y Estrategias para la formación de un Alumno Investigador, 24 y 25 de mayo de 2012, 8 horas reloj, Programa de Maestría y Doctorado en Música, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
 - Ponencia: “Un alumno devenido en protagonista absoluto de su propio aprendizaje”. *II Jornada de Investigación Docente en Arte: “Hacia la construcción imaginaria del docente en arte”*, IUNA, Buenos Aires, 15 de junio de 2012.
 - Conferencista invitada: “El Docente Agente Imprescindible del Aula Virtual”. 9ª Conferencia Latinoamericana y 2ª Panamericana de Educación Musical. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Chile e International Society of Music Education (ISME). 03/09/2013

Palabras finales

Desde un adecuado marco teórico (constructivismo), estrategia (ABP) y recursos didácticos (TIC), se puede favorecer la formación integral de un alumno devenido en protagonista de su propio aprendizaje. Comparando con los métodos tradicionales de enseñanza/aprendizaje se evidencia un grado mayor de participación de estudiantes interesados por construir su propia formación, al mismo tiempo que desarrollaban habilidades para la investigación, la comunicación y la sociabilización. El aprendizaje significativo y funcional, la construcción de conocimientos en contextos colaborativos, potenciaría la actividad del alumnado y la labor del docente devenido en facilitador del aprendizaje. El uso de las TIC como recurso didáctico beneficia aún más estos procesos.

Artículo nº 5

Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales diversos.

Director: Lic. Eduardo Checchi

Investigadores: Lic. Analía Luce - Lic. Silvana Bianco - Lic. Silvia Parodi - Lic. Diego Gardiner Lic. Gustavo García Novo - Lic. Pablo Freiberg

Características generales del trabajo

Estado actual del conocimiento sobre el tema

En la actualidad contamos con numerosas obras analizadas de variados géneros, estilos, épocas y estéticas. Los métodos de análisis utilizados son diversos, prevaleciendo en el contexto de la música académica los procedimientos de tipo empírico y sistemático (Nagore, 2004). En estos análisis se pone de manifiesto la observación de distintos aspectos del material musical contenido en la obra misma. Algunas veces el objeto de los mismos son los procesos armónicos, otras las constituciones formales ó los aspectos melódicos, rítmicos, tímbricos, texturales, procedimentales, etc. Pocas veces son el espacio temporal y la organización de los materiales a lo largo del discurso musical.

En los últimos 20 años la Investigación Musical se caracterizó por el cruce disciplinar con la psicología, neurociencia, lingüística, etc. desplazando el foco de su interés por la música al desarrollo de modelos diversos. A su vez “el tiempo” ha sido objeto de estudio por estas áreas, estableciéndose el ritmo musical como un paradigma experimental de preferencia en el estudio de las construcciones mentales, generando importantes trabajos publicados en inglés y francés. De este modo el ritmo ha sido considerado desde distintas perspectivas: como movimiento (Bengston, 1987; Fraisse 1982; Willems, 1964), como ritmo poético (Cooper y Meyer, 1960), como segmentación y agrupamiento (Lerdhal y Jackendoff, 1981 y Macar, 1980), como acentuación, agrupamiento, periodicidad y memoria (Gabrielsson, 1993) o cómo reglas sintácticas y específicos culturales (Ziv, 2000, en Malbrán, 2008).

Hacia la década del 70 y con la “Psicología del Tiempo” (Fraisse, 1973) se relacionaron las capacidades perceptuales, la organización sensorio-motora, el desarrollo 3 humano y los avances relacionados con la biología (Clarke 1999) estudiando los varios modos en los cuales el tiempo es percibido (Díaz y Giráldez, 2007). Se ha obtenido evidencia acerca de la posesión de ordenadores internos que permiten a los seres humanos administrar de manera precisa las acciones en el tiempo, (Shaffer, Clarke y Todd, 1985), habiéndose llegado a referir la existencia de “Ordenadores de Tiempo”: un reloj interno cuyo rol primario consiste en regular y coordinar series complejas. Aquí la particularidad

de los ritmos biológicos fue fundamental para postular la existencia de este “reloj” entendido como un mecanismo regulador del intervalo de tiempo entre las fases y su orden de ocurrencia. Sobre la Temporalidad como factor determinante de la experiencia musical (componer, escuchar y ejecutar música) encontramos a Serafine (1989) quién sostiene que estas actividades están basadas en un conjunto compartido de procesos cognitivos básicos dónde se corporizan un conjunto de eventos finito y organizado temporalmente, descriptos en términos sonoros. Así la percepción de la obra musical no es la percepción de la suma de cada uno de sus componentes sino del sonido mismo considerado como emergente de los “procesos de pensamiento”.

Otros trabajos coinciden en que los auditores organizan la información musical mediante una interpretación estructural, basada en la distribución de los sonidos en el tiempo, su representación y agrupamiento, pero no han llegado a dar respuestas determinantes acerca del proceso de organización en sí. Entre ellos, la muy popular “Teoría Generativa de la Música Tonal” enfrenta serias limitaciones, ya que el modelo es válido únicamente en contextos tonales, perdiendo toda sustentabilidad, no sólo frente a las “músicas de mundos”, sino también frente a las corrientes musicales contemporáneas, donde las reglas de la tonalidad pierden toda vigencia (Imberty, 2001).

En la actualidad, dado el creciente interés por el “contexto”, entendido como condición de la existencia de la obra (Nagore, 2004), y donde la interpretación tiene función actualizante, remodernizadora y necesaria (Vinay, 2001), se han realizado estudios interculturales que concluyeron que dentro de la producción rítmica, si bien hay diferencias culturales específicas, existen aquellas de tipo “universal” (Ziv, 2000).

La percepción del tiempo ha de ser de carácter subjetivo, por lo que resulta imprecisa y poco realista su evaluación de manera absoluta en un contexto musical. Sin embargo, queda claro que las unidades físicas han de servir como punto de referencia a partir del cual puede comenzarse a construir una teoría de la percepción temporal.

Dicha percepción se encuentra relacionada al contexto de los eventos y ha de ser estudiada, de manera puntual, por cada disciplina.

Por otra parte, hemos observado que, en términos generales, la percepción temporal ha de ser una capacidad de carácter universal, aun cuando eventualmente pueda producirse algún tipo de desviación dada por la cultura circundante al individuo en cuestión.

A partir de lo previamente expuesto, queda evidenciado que el tiempo subjetivo es uno de los reguladores más importantes en la percepción musical.

Los avances de la psicoacústica han dejado al descubierto, de manera cuantitativa, cuestiones tales como que la percepción de la duración dista de la duración física. Por ese motivo, resultaría infructuoso abordar el análisis de una obra electroacústica desde, por ejemplo, su representación espectral. Por otro lado, se deducen cuestiones tales como por ejemplo el que la duración subjetiva de un sonido armónico, ha de variar acorde a su “brillo”.

De manera general, los eventos sonoros han de ser procesados contextualmente, dentro de una ventana temporal de aproximadamente 5 segundos.

Por otro lado, existen diferentes circunstancias mediante las cuales es posible favorecer dicha contextualización de eventos: Agrupación y Segmentación, proveniente de la teoría de la Gestalt; regularidad temporal acontecida entre los eventos (tanto a nivel microscópico como macroscópico); velocidad a la que acontecen los eventos (fijando como punto medio el valor de 600 ms); el tipo de división o subdivisión utilizada en el discurso.

Este contexto define al ritmo como la sucesión de valores de duración.

La segmentación y agrupación de elementos parecen invocar entonces a capacidades mentales innatas, que operarían a partir del grado de similitud y las distancias temporales existentes entre diferentes características físicas de los elementos en cuestión.

Partiendo de tal premisa, se observa la preferencia mental por la regularidad y las subdivisiones simples.

Finalmente, es adecuado observar que las leyes de la psicología de la Gestalt siguen estando vigentes en cuanto a las capacidades de agrupación mental de los humanos, aportando leyes que han de poder explicar por qué una persona agrupa cierto material sonoro de determinada manera, y especular acerca de cómo lo haría en diferentes condiciones.

Puede observarse a partir de lo antes expuesto que existen factores psicoacústicos, biológicos y psicológicos capaces de generar tensión.

También queda claro que la música es el manejo del sonido en el tiempo, y que la herramienta por excelencia de organización es el juego de tensiones y reposos.

Hasta aquí, hemos recorrido diversas corrientes científicas que expresan la importancia del manejo de la tensión y el reposo en música.

Los sonidos se convierten en música cuando las personas pueden sentirlos con un movimiento que los relacione en estos estadios rítmicos. Si tales relaciones no son percibidas, el discurso sonoro carece de musicalidad. Dicha percepción se encuentra sujeta a la educación del individuo; sin embargo, casos como la aleatoriedad y los patrones rítmicos manifestados a muy largo plazo, dependerán de las capacidades de la memoria humana para que se perciban como música.

La música posee una característica que la define como tal, y es aquella que promueve el llamado de atención de oyente, que se traduce como estado de “diversión”. Si los sonidos no se organizan de algún modo, la mente no percibe una lógica, y por lo tanto, después de un determinado tiempo, el oyente quita su atención. Dicha situación es la que ahuyenta a los neófitos de las expresiones musicales académicas actuales; sin embargo, existen manifestaciones sonoras que no pueden ser percibidas satisfactoriamente como música ni aún por oídos bien entrenados. Muchas veces, esta situación se contrarresta mediante estímulos visuales que, como es sabido apelan, de manera complementaria, al sentido de mayor importancia en los seres humanos. Sin embargo, en cuanto a música se refiere, no llegan a poseer un valor real per se.

Podemos referirnos a tales expresiones artísticas como "ambientes sonoros", adecuados para la sonorización de algún producto cinematográfico o teatral, por ejemplo. Utilizar el nombre "música" para estos, quitando explicaciones extra musicales, resulta tan poco natural como nombrar de ese modo al fluir del tránsito automotor, al sonido de una cascada, o al paso del agua de un río.

Conclusiones

La música surge cuando los sonidos se integran en relaciones rítmicas. Las obras clásicas que emplean recurrentemente la textura melodía acompañada permiten reconocer directamente los estadios rítmicos. Intentar separarlos es eliminar el sentido musical. Si así se procede, quedan sonidos aislados y la música desaparece.

La integración rítmica es holística. Las ideas musicales de ciertos períodos históricos pueden dividirse en sus elementos fraseológicos, tal como se demuestra en este capítulo; pero el límite inferior e indivisible en el que se puede particionar la música es el inciso: la relación rítmica básica.

Si pensamos ahora en la elaboración de un modelo analítico universal, será indispensable atender a la problemática exhibida en el ejemplo del *Primer preludio del Clave bien temperado* de **J.S.Bach**, donde la “thesis” del c 11 queda descolocada, permitiendo que el período no concluya. Esto significa que el tiempo musical que el discurso presenta, es quien define las posiciones rítmicas ordenadas. Este tiempo musical puede, a través de presentaciones regulares reiteradas, desubicar la rítmica.

Salvo este ejemplo, los demás presentan las relaciones rítmicas dentro de los períodos musicales. Relaciones que son acabadas; caso contrario no puede definirse un sector musical como idea musical completa, que es la definición del término.

Como las obras musicales convencionales se conforman normalmente con más de una idea, los períodos se relacionan entre sí. La sucesión de ideas en una obra obedece a criterios musicales donde cada época en particular comprende los principios rítmicos.

Cuando puede hablarse en los términos que enmarcan la música convencional, los signos definidos se aplican a los períodos musicales, los que se relacionan formando macro conjuntos que se definen como forma musical.

La música del s XV aunque sustentada sobre el principio consonante tiene como meta concepto a la línea melódica por sobre cualquier otra consideración. Significa que las relaciones rítmicas en cada voz se presentan en la polifonía en momentos diferentes, tanto en los incisos como en las relaciones de incisos que forman las frases.

Las extensiones de estos elementos fraseológicos difieren. Sólo los finales de una sección contienen simultaneidad de momentos rítmicos, aunque no haya coincidencias en cuanto se encuentren todas las voces en “thesis”.

Estas divergencias de momentos rítmicos presentan un desafío para un modelo único analítico sustentado en los momentos rítmicos. Sólo un análisis que contemple estructuralmente las posiciones rítmicas puede abarcar las expresiones de la Práctica Común como las realizadas en el siglo XV.

Los criterios compositivos que pertenecen a esta sintaxis no permiten percibir la complejidad de las relaciones rítmicas cuando más de dos voces se superponen contrapuntísticamente. Si el oyente de hoy adquiere la suficiente pregnancia sobre este período, puede llegar a identificar la sucesión rítmica hasta con tres voces superpuestas. Caso contrario, solo se identifican los comienzos y finales de estas manifestaciones.

Puede observarse que en estos ejemplos, tanto como en aquellos expuestos previamente en “Aplicaciones al período de la Práctica Común”, los momentos rítmicos se desenvuelven rápidamente.

Por otro lado, como la Práctica Común sustenta su discurso en lo vertical, las coincidencias resultan más evidentes.

Existe una transición entre ambos modelos compositivos; es el que realiza el siglo XVI, cuyo discurso polifónico se sustenta a través de las imitaciones, sean melódicas o rítmicas.

Diferentes autores han demostrado que el cambio del metaconcepto se produce hacia el s XVI. Independientemente de cómo se quiera denominar este cambio, y si él es un elemento necesario, suficiente o ambas cosas para determinar un cambio de época, lo cierto es que este cambio posiciona a los momentos rítmicos en simultaneidad temporal en las diferentes voces. Esto es lo normal, mientras que ubicar un momento rítmico en una voz en un lugar diferente al de las otras, resulta en este contexto lo excepcional. Esta simultaneidad da certeza del cambio hacia el metaconcepto vertical.

Si se encuentra una manera de representar las expresiones del siglo XV, las de los siglos siguientes hasta la Práctica Común resultarán incluidas en ellas.

Otro elemento a considerar es la presencia de varias “thesis” sucesivas y de las desinencias. Una no excluye a la otra porque abarcan posiciones diferentes. Es preciso saber diferenciarlas porque

no resultan contradictorias ni complementarias. Para ello es necesario que las definiciones de ambos conceptos no induzcan a malos entendidos.

Conclusiones de "las repeticiones"

El análisis de una canción perteneciente a una sintaxis que prioriza lo lineal por sobre la masa, presenta la problemática de trasladar manteniendo las características rítmicas de los incisos de las voces participantes sobre los períodos musicales. Resulta imposible mantenerlas en una fórmula. Y también resulta relativamente superfluo porque estos períodos musicales, aunque los incisos difieren en extensión, todas las voces concluyen simultáneamente aunque no siempre con "thesis" tal como lo demuestra el contratenor en el segundo período de la canción *de plus en plus* de **Binchois**.

Así las repeticiones inmediatas encuentran entre los extremos de los elementos fraseológicos diferentes maneras de generar entre sí relaciones rítmicas; sea por ubicación de alturas (en relación a escalas de 5tas), sea por extensiones que crecen o decrecen.

Las obras analizadas en este capítulo: *de plus en plus* y el motete anónimo *Alle psalite cum luya*, difieren formalmente. El motete del Ars Antigua es unívoco y el rondeaux es musicalmente binario. Ambas piezas terminan de manera elegante porque sus finales que son conclusivos evitan redundar: el motete lo hace a través de la Desinencia que tiene una extensión marcadamente menor a la última frase y el rondeaux concluye en el **dórico re** el cual es la 5ta superior de todas las inflexiones cadenciales y pseudo cadenciales. Destacamos la elegancia de estos finales al reposar sin que ello implique llegar a redundancias sonoras o de extensiones.

Finalmente, observamos que estos ejemplos muestran claramente que las leyes de la percepción se aplican en conjuntos. Así el oyente asume un rol protagónico, activo, cuando participa de la escucha musical, recibiendo los mensajes que los diferentes lenguajes musicales le proponen. Además, es necesario cierto conocimiento acerca de las particularidades de los lenguajes para recibir mejor la información que envían.

Artículo nº 6

Control de redundancia interválica en contrapuntos a cuatro voces nota contra nota.

Director: Lic. Julio García Canepa

Investigadores: Lic. Pablo Freiberg – Prof. Guillermo Pozzati

Este artículo presenta ejemplos de contrapunto a cuatro partes, nota contra nota, con el más alto grado de redundancia en su estructura interválica. Para describir esta estructura se utilizan conceptos y terminología de la Pitch-Set Theory. Los contrapuntos presentados en este trabajo se construyen de tal manera que cualquier conjunto de 'n' notas contiguas – tanto en dimensión horizontal como vertical - exhiben exactamente el mismo contenido interválico.

1. Introducción

Hiller y Issacson [4] fueron los primeros en usar computadoras para construir contrapuntos a cuatro partes en primera especie. Las reglas del contrapunto estricto, tal como fueron formuladas por J. J. Fux [3], han guiado su trabajo y el de otros estudiosos, véanse por ejemplo [5] y [7]. El objetivo de nuestro trabajo, sin embargo, no es la replicación de estilo o la resolución de ejercicios en el estilo de Fux, sino obtener el máximo nivel de redundancia interválica en la red formada por melodías y acordes en el contexto del contrapunto a cuatro partes nota contra nota. Las restricciones para la construcción de los contrapuntos que se presentan en este trabajo se refieren a su estructura interválica. Necesitamos, por consiguiente, una representación adecuada de esa estructura. Esta representación debe ser muy adecuada para hacer frente a contextos atonales, ya que a menudo nuestras premisas constructivas darán lugar a resultados que están más allá de las esferas del contrapunto modal y tonal.

La 'Pitch-Set Theory' surgió como una herramienta de análisis para la música atonal [1, 2]. Algunos conceptos y terminología de esta teoría son muy adecuados para describir el problema técnico presentado en este trabajo (véase la sección 2). Conceptos fundamentales de la 'Pitch-Set Theory' son los de 'pitch class', 'interval class', 'interval contents' y 'interval class vector'. Un 'pitch class' (pc) es una clase de alturas bajo equivalencia de octava y equivalencia enarmónica. Las 'Pcs' están representadas por doce enteros desde 0 a 11. Las distancias entre las diferentes pcs definen seis clases interválicas (ics) que satisfacen la siguiente relación de equivalencia: 1 - 11, 2 - 10, 3 - 9, 4 - 8, 5 - 7, y 6 - 6.

Estas 'ics' habitualmente se denotan IC1, IC2, ..., IC6. Todo intervalo formado por dos alturas diferentes del sistema temperado basado en la división de la octava en doce partes iguales puede ser remitido a una de estas seis 'ics'. Una secuencia de seis números es usada para mostrar el número de ocurrencias de cada 'ic' en cualquier 'pitch-set' dado. Esta información se denomina 'interval contents' del 'pitch-set', y la secuencia, el 'interval class vector' (ic-vec) del 'pitch-set'.

2. El problema técnico

Las cuatro voces que participan en nuestros contrapuntos serán denotadas, llenando desde los registros vocales bajos a los altos, mediante las letras B, T, A, S (Bajo, Tenor, Alto y Soprano). Como trabajamos con contrapuntos nota-contra-nota, estos contrapuntos son en realidad sucesiones de acordes. En este contexto, se define un evento de longitud 'n' como cualquier conjunto de 'n' notas contiguas. Si las notas son melódicamente contiguas, se hablará de un evento horizontal. Las

notas de un evento horizontal son consecutivas en el tiempo y cantadas por la misma voz. Si en cambio las notas son verticalmente contiguas (en la dimensión de la altura), se hablará de un evento vertical. En este caso, las notas pertenecen al mismo acorde y son cantadas por voces contiguas (teniendo en cuenta el orden normal de los registros vocales: B, T, A, S). Cada acorde de nuestros contrapuntos a cuatro partes incluye tres eventos verticales de longitud 2 (conjuntos de 2 notas definidos por BT, AT y AS), dos de longitud 3 (conjuntos de 3 notas definidos por BTA y TAS) y uno de longitud 4 (el acorde entero).

El número de eventos horizontales depende, por supuesto, de la longitud de las melodías que intervienen. Por ejemplo, una secuencia melódica de siete notas incluye cinco eventos horizontales de longitud 3: Las notas 1, 2 y 3; 2, 3 y 4; 3, 4 y 5; etc. Los ejemplos presentados en este trabajo son contrapuntos a cuatro partes de siete acordes cada uno, en consecuencia, en cada uno de ellos tenemos 34 eventos de longitud 3, de los cuales 20 son eventos horizontales (cinco por voz) y 14 son eventos verticales (dos por acorde). Igualmente, contamos con 23 eventos de longitud 4 en cada ejemplo.

El problema técnico que se divide en dos casos:

- 1) Construir un contrapunto donde los 34 eventos de longitud 3 tengan idéntico contenido interválico (mismo 'interval contents').
- 2) Construir un contrapunto donde los 23 eventos de longitud 4 tengan un idéntico contenido interválico.

Estos dos casos se ilustran mediante ejemplos musicales en las secciones 5.1 y 5.2, respectivamente.

3. Estrategia

Un procedimiento recursivo lleva a cabo una búsqueda exhaustiva y su salida es la lista de todas las melodías posibles que satisfacen las restricciones generales relacionadas con el contenido interválico ('interval content'), cantidad de acordes, conjunto de grados cromáticos disponibles para el armado del contrapunto, etc. De esta lista, una de las melodías es elegida arbitrariamente por el usuario como S, la voz superior. En un segundo paso, un segundo procedimiento toma S como entrada y devuelve una lista de todos los posibles contrapuntos a S. En otras palabras, S se trata como un 'Cantus Firmus'. De esta lista, uno de los contrapuntos es elegido como A. Del mismo modo, T se computa tomando S y A como entradas, y B tomando S, A y T como entradas. Cuando en algunos de estos pasos no se devuelve ninguna melodía, 'backtracking' es necesario. El lenguaje de programación Lisp se utiliza para implementar esta estrategia.

4. Análisis

En esta sección se explica el tipo de información acerca de acordes y enlaces de acordes que se mostrará en tablas, siguiendo los ejemplos musicales, en la siguiente sección.

4.1 Análisis de acordes

En cada acorde se forman tres intervalos entre voces contiguas.

Listando de abajo hacia arriba las clases interválicas a las que estos intervalos pertenecen se obtiene lo que se llamará Distribución Vertical de Clases Interválicas o Interval Class Vertical Distribution (ICVD) del acorde.

Por ejemplo, para un acorde con alturas e2, d3, f4 y d # 5, los intervalos son 10, 15 y 10, y la ICVD, c2, c3, c2. El mismo conjunto de grados cromáticos puede tener una ICVD absolutamente diferente. En la medida que se pueden establecer diferentes categorías perceptivas para diferentes ics, la ICVD podría sugerir el grado de tensión de armónica de un acorde (Art Samplaski ha dado algo de fundamento a que la noción de que la ics tienen validez como una construcción psicológicas).

Cuando el número de grados cromáticos en cada acorde no es constante en el curso del ejemplo, la fila rotulada Numpcs muestra el número de grados cromáticos para cada acorde.

4.2. Análisis de enlaces de acordes

El patrón global de ascensos / descensos melódicos en cada enlace de acordes se indica mediante dos números en la fila 'Pattern' que figura en algunas de las tablas. El primer número indica el número de voces en movimiento hacia arriba, mientras que el segundo, el número de voces que se mueven hacia abajo.

Por ejemplo, 0:4 indica movimiento descendente en las cuatro voces; 3:1 en cambio, significa tres voces que se mueven hacia arriba y sólo una que se mueve hacia abajo.

El número de nuevas notas en un acorde, en relación con el precedente, se da en Newpcs.

5. Ejemplos

En esta sección se presentan ejemplos de contrapuntos a cuatro partes nota-contranota en el que todos los eventos de longitud n, formados por n grados cromáticos (PCs) diferentes, tienen el mismo contenido interválico. Se dan ejemplos para n = 3 y n = 4. Una tabla con un análisis sigue a cada ejemplo musical.

En cada ejemplo, las siguientes cuatro reglas generales se intentan cumplir en la medida de lo posible:

- 1) Intervalos mayores de seis semitonos son prohibidos en la dimensión horizontal (melódica).
- 2) En cada voz, cada grado cromático (PC) debe aparecer en la misma octava.
- 3) En cada acorde, los intervalos entre BT, AT y AS no deben superar los 24 semitonos (dos octavas).
- 4) No se permite el cruce de partes.

Diferentes grados de compatibilidad entre estas normas generales se revelan en los contrapuntos. Cuando la regla 1 no se cumple, el patrón de ascensos / descensos melódicos en los enlaces de acordes no se da en las tablas (análisis), ya que más de un patrón para el mismo enlace de acordes es posible en este caso.

5.1. Eventos de Longitud Tres

Hay 12 ic-vecs para describir el contenido interválico de conjuntos de grados cromáticos de cardinalidad 3.

Algunos de ellos se exploran a continuación en el contexto de nuestro problema técnico.

5.1.1. Ejemplo con [210000]

El ejemplo musical en la Fig. 1 muestra tres ICVDs diferentes así también como cinco patrones de ascensos / descensos melódicos. Se cumplen las cuatro reglas generales.



Figura 1. Contrapunto en que todos los eventos de longitud 3 tienen el contenido interválico [210000].

ICVD	C2	C2	C2	C1	C2	C1	C2
	C1	C1	C1	C2	C1	C1	C1
	C2	C2	C2	C1	C2	C2	C2
Numpcs	4	4	4	3	4	3	4
Pattern	X	4:0	0:4	2:2	2:2	1:3	3:1
Newpcs	X	2	1	0	1	0	2

Tabla 1. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 1.

5.1.2. Ejemplo con [101100]

Este ejemplo (Fig. 2) muestra cuatro ICVDs diferentes y tres patrones diferentes de ascensos / descensos melódicos (Tabla 2).

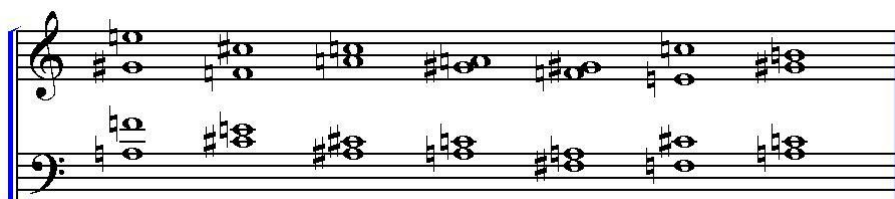


Figura 2. Contrapunto en que todos los eventos de longitud 3 tienen el contenido interválico [101100].

ICVD	C4	C4	C3	C1	C3	C4	C3
	C3	C1	C4	C4	C4	C3	C4
	C4	C3	C3	C3	C3	C4	C3
Numpcs	4	3	4	3	4	4	4
Pattern	X	1:3	1:3	0:4	0:4	2:2	2:2

Newpcs	X	1	3	1	2	3	3
---------------	---	---	---	---	---	---	---

Tabla 2. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 2.

En contraste con el ejemplo precedente, desde el segundo acorde en adelante cada acorde tiene al menos un nuevo 'pc' que no es miembro del acorde anterior. Hay compatibilidad entre las cuatro reglas generales.

5.1.3. Ejemplo con [010020]

Hay incompatibilidad entre las reglas generales 1 y 2. En este ejemplo se opta por cumplir la regla 1 (Fig. 3). Como resultado sólo un patrón de progresión de acordes es posible (4:0 en este caso). Sin embargo, un análisis detallado revela que el patrón 4:0 se produce en tres formas diferentes en este ejemplo:

- a) Las cuatro voces saltan una 4ta justa.
- b) Un movimiento de 2da. mayor y tres saltos de cuarta justa.
- c) Tres movimientos de 2da. mayor y tres saltos de 4ta. justa.

En la Tabla 3, estos tres casos se indican 4:0a, 4:0b y 4:0c, respectivamente. Las reglas 3 y 4 también se cumplen en este ejemplo.



Figura 3. Contrapunto en que todos los eventos de longitud 3 tienen el contenido interválico [010020].

ICVD	C2	C2	C2	C2	C2	C2	C2
	C5	C5	C5	C5	C5	C5	C5
	C5	C2	C2	C2	C2	C5	C2
Numpcs	3	4	4	4	4	3	4
Pattern	X	4:0c	4:0a	4:0a	4:0a	4:0b	4:0c
Newpcs	X	2	1	1	1	0	2

Tabla 3. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 3.

5.2. Eventos de Longitud Cuatro

Hay veintiocho ic-vecs para describir el contenido interválico del conjuntos de PCs de cardinalidad 4. Algunos de ellos se exploran a continuación.

5.2.1. Ejemplo con [321000]

Los acordes tercero y cuarto en este ejemplo (Fig. 4) están contruidos exactamente con el mismo conjunto de grados cromáticos (pcs). Sin embargo, estos acordes exhiben dos ICVDs absolutamente diferentes. Sólo dos patrones diferentes de ascensos / descensos melódicos se producen. Se cumplen las cuatro reglas generales.

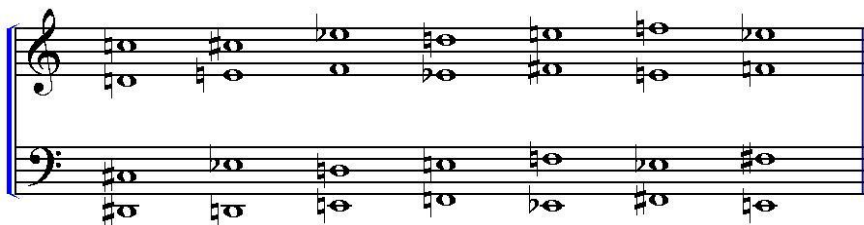


Figura 4. Contrapunto en que todos los eventos de longitud 3 tienen el contenido interválico [321000].

ICVD	C2	C3	C2	C1	C2	C1	C2
	C1	C1	C3	C1	C1	C1	C1
	C2	C1	C2	C1	C2	C3	C2
Pattern	X	3:1	3:1	2:2	3:1	2:2	2:2
Newpcs	X	1	1	0	1	0	0

Tabla 4. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 4.

5.2.2. Ejemplos con [012120]

Se dan dos ejemplos con este ic-vec. En el primero (Fig. 5), sólo se usan cuatro pcs, en cambio, en el segundo (Fig. 6), se utilizan los doce grados cromáticos disponibles. Una vez más, hay incompatibilidad entre las normas generales 1 y 2. Esta vez, se siguen las reglas 2, 3 y 4.

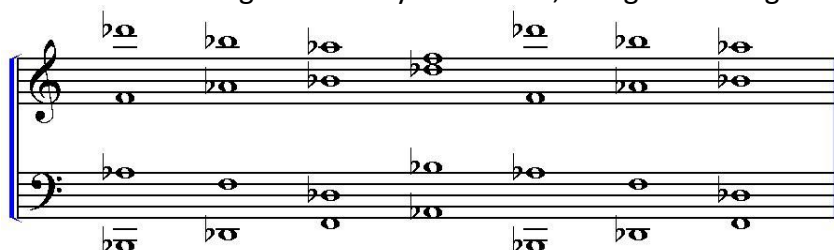


Figura 5. Contrapunto en que todos los eventos de longitud cuatro tienen el contenido interválico [012120]. Sólo se usan cuatro pcs.

ICVD	C4	C2	C2	C4	C4	C2	C2
	C3	C3	C3	C3	C3	C3	C3
	C2	C4	C4	C2	C2	C4	C4
Newpcs	X	0	0	0	0	0	0

Tabla 5. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 5.

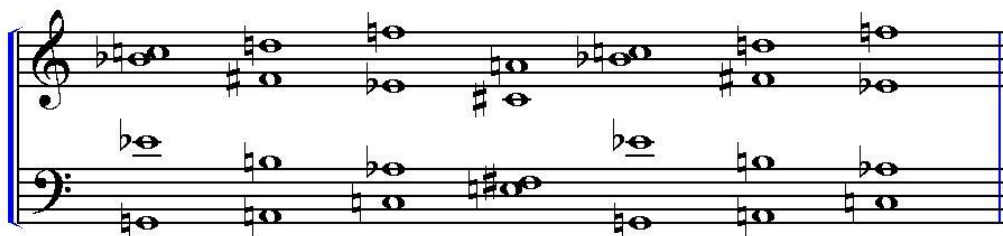


Figura 6. Contrapunto en que todos los eventos de longitud cuatro tienen el contenido interválico [012120]. Se usa el total cromático.

ICVD	C2	C4	C2	C4	C2	C4	C2
	C5	C5	C5	C5	C5	C5	C5
	C4	C2	C4	C2	C4	C2	C4
Newpcs	X	4	4	4	4	4	4

Table 6. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 6.

5.2.3. Ejemplo con [111111]

El ejemplo que se muestra en la Fig. 7 se refiere al "all-interval tetrachord". Se siguen las reglas 2, 3 y 4.

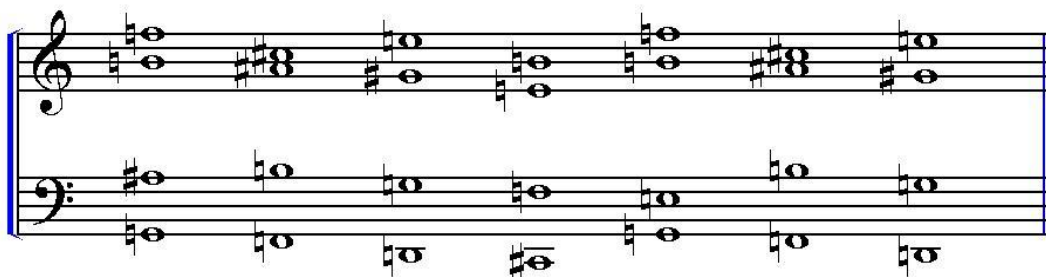


Figura 7. Contrapunto en que todos los eventos de longitud cuatro tienen el contenido interválico [111111].

ICVD	C6	C3	C4	C5	C6	C3	C4
	C1	C1	C1	C1	C5	C1	C1
	C3	C6	C5	C4	C3	C6	C5
Newpcs	X	2	4	3	2	3	4

Tabla 7. Análisis de acordes y enlaces de la Figura 7.

6. Conclusiones y trabajo futuro

Los ejemplos y los análisis presentados en este trabajo muestran que cada IC-vec define un régimen particular. El número máximo o mínimo de pcs que se pueden presentar en una secuencia de acordes, la compatibilidad entre las normas generales, la variedad de patrones en los enlaces de acordes, etc. todo dependerá de ese régimen. Estos hechos sugieren futura investigación. Exploración sistemática de otra ic-VEC está abierto y la interacción entre diferentes IC-VEC, tales como la el uso de dos IC-VEC diferentes en las dimensiones horizontal y vertical, es de interés para compositores y teóricos de la música.

7. Referencias

- [1] Forte, A. "A Theory of Set-Complexes for Music", *Journal of Music Theory*, 8, 136-184. Yale University Press. 1964.
- [2] Forte, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven. Yale University Press. 1973.
- [3] Fux, J. J. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnasum*. Norton and Co. New York, 1971.
- [4] Hiller, L, Issacson. "Musical composition with a high-speed digital computer". *Journal of the Audio Engineering Society*, 1958.
- [5] Lewin, D. "An Interesting Global Rule for Species Counterpoint", in *Theory Only* 6/8. March 1983.
- [6] Samplaski, A. "Interval-Classes and Psychological Space", in *Music Theory on Line*, 10/2. June 2004.
- [7] Schottstaedt, W. "Automatic Counterpoint", in *Current Directions in Computer Music Research*. Matthews & Pierce Eds. MIT Press, 1989.

Artículo nº 7

La Flauta Travesera Barroca y su Repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente.

Director: Lic. Gabriel Pérsico

Investigador formado: Prof. Sandra Giron

Investigador estudiante: Lic. Gabriela Susana Galván

Palabras clave:

Flauta travesera barroca, música antigua, música contemporánea, estética.

Resumen:

La ejecución de un instrumento, su aprendizaje, su inserción dentro de las actividades musicales vigentes en determinado medio cultural y social presupone determinados paradigmas estéticos. La mayoría de los mismos no son conscientes para el intérprete; otros están relacionados con determinadas escuelas de ejecución, géneros y estilos abordados por los organismos musicales o ámbitos culturales en donde desarrolla su actividad.

En general, este corpus de conceptos estéticos se "hereda" a través de los procesos de aprendizaje del instrumento, los cuales, en sus aspectos más elementales, se asemejan a la transmisión de conocimientos a nivel artesanal, es decir, con pocos cambios o valores agregados. En el caso de la ejecución actual de un instrumento "histórico", es decir un instrumento indisolublemente ligado a las prácticas de interpretación y repertorios de otras épocas, la problemática es mayor, ya que la cadena de transmisión de conocimientos se ha interrumpido o modificado considerablemente. Además de los aspectos musicológicos y filosóficos inherentes al período barroco, se deberá considerar la problemática estético-filosófica que esa praxis interpretativa genera en el presente.

La investigación se enmarcó en el repertorio de la flauta travesera en uso durante el período barroco y su interpretación actual, incluyendo la creación de obras escritas ad hoc. Se consideró el problema de la descontextualización semántica de dicho repertorio y su inserción en un contexto diferente.

THE BAROQUE FLUTE AND ITS REPERTORY

Aesthetic Issues on Early Music Performance Today

Key words:

Traverso, Early Music, Contemporary Music, Aesthetic.

Abstract:

Playing and learning an instrument, inserting its performance into musical activities of our time within a certain cultural setting, assume a number of esthetic postulates. Most of them are unknown by the performer. Others are connected to schools of performance, genres, styles adopted by the musical or the cultural spheres to which the performer belongs.

Such a corpus of esthetic concepts is "inherited" through the process of learning an instrument. In its most basic aspects, the process is similar to the transmission of craftsman's knowledge, which involves few changes or added value.

In the case of performing a “historic” instrument, an instrument closely linked to interpretative practices of other times and repertoires, the problem is deeper, because the transmission chain of knowledge has been interrupted or considerably modified. Besides the musicological and philosophical aspects of the baroque, we will have to consider the aesthetic and philosophical problem of performing this repertoire in our time

Our research project focused on the repertoire, styles, as well as on the technical, artistic, and organological features of the transverse flute during the baroque, and its significance in the current musical interpretation (including contemporary works composed ad hoc). We especially addressed the problem of the semantic decontextualization of the baroque repertoire and its insertion in a different context.

El trabajo de investigación se planteó los siguientes objetivos:

- Explicitar los contenidos estéticos implícitos en el repertorio, las prácticas de ejecución y las características acústicas y constructivas de la flauta travesera barroca. Además de los inherentes al período barroco y los estilos abarcados (estilos nacionales, géneros que aborda, etc.), se pretende encontrar constantes estéticas identificables y propias del instrumento.
- Analizar la práctica de la hoy denominada "música antigua" como un fenómeno estético contemporáneo. Recuperación, por lo tanto, de los componentes estéticos más arriba citados, en el ámbito de la ejecución del instrumento y de dicho repertorio. Determinación del perfil distintivo del ejecutante de flauta travesera barroca en el marco considerado.
- Examinar los aspectos de los paradigmas estéticos musicales de la actualidad, atendiendo especialmente al problema de la autenticidad y la contextualidad de la interpretación de la obra musical.
- Confrontar y conceptualizar la relación de los postulados estéticos investigados con los surgidos de la actividad musical contemporánea. La problemática de la ejecución de la música barroca como un fenómeno estético contemporáneo y cambiante. La praxis interpretativa como proceso comunicativo. La creación contemporánea para la flauta travesera barroca.

Dichos objetivos se relacionan con la siguiente hipótesis:

Consideramos que existe un corpus estético y de interpretación propio de la flauta travesera barroca, que debe ser contrastado con los sistemas vigentes en el campo de la interpretación musical del presente, a fin de aportar elementos que promuevan nuevas y cambiantes posibilidades estéticas, tanto en el ámbito de la interpretación con instrumentos históricos como en el de la composición para dichos instrumentos.

Para desarrollar la investigación se adoptó la siguiente metodología

1) Relevamiento y consulta bibliográfica

2) Recopilación, selección y estudio de repertorio representativo de la flauta travesera barroca:

2-1) organización del repertorio representativo antiguo a partir de las competencias del intérprete y del receptor.

2-2) estudio de casos, análisis de material seleccionado con énfasis en un enfoque retórico.

2-3) recopilación de material contemporáneo escrito para el instrumento con énfasis en la descripción de redes intertextuales.

3) Recopilación, selección y estudio de grabaciones del repertorio por flautistas especializados.

4) Realización de entrevistas a flautistas que marcaron hitos en los criterios presentes de ejecución del repertorio de la flauta travesera barroca.

5) Realización de entrevistas a compositores que incorporaron el instrumento en sus obras.

6) Profundización del marco teórico: se reunirá, estudiará y analizará la bibliografía que se considere importante y que pueda aportar nuevas miradas al proceso que se está estudiando.

7) Se intentará estructurar un esbozo teórico que relacione la teoría musical, la teoría estética y la filosofía con la praxis de la música antigua, con especial referencia a la flauta travesera barroca, en el escenario contemporáneo.

8) Realizar actividades de transferencia.

Para enumerar los resultados de la investigación, adoptaremos entonces el orden planteado en la metodología.

1) Relevamiento y consulta bibliográfica

2) Recopilación, selección y estudio de repertorio representativo de la flauta travesera barroca:

2-1 organización del repertorio representativo antiguo a partir de las competencias del intérprete y del receptor.

2-2 estudio de casos, análisis de material seleccionado con énfasis en un enfoque retórico.

Considerando que el paradigma estético musical predominante durante los siglos XVII y XVIII puede centrarse en la metáfora de concebir la música como lenguaje y al compositor/intérprete como un orador cuya función es la movilización de los afectos, el trabajo se centró en relevar repertorio específico y significativo del instrumento tratando de **identificar mecanismos retóricos** tanto de la composición como los que implican las competencias específicas del intérprete y del receptor.

Como inicio, se propuso estudiar y comparar dos ciclos de obras de Georg Philip Telemann

- FANTASÍAS (doce) para flauta travesera (sin bajo), c. 1727-1732
- SONATE METODICHE / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso.... Opera XIII (1º volumen, seis sonatas: 1728, 2º volumen, seis sonatas: 1732)

Ambas colecciones presentan características significativas para el análisis retórico ya que contienen un recorrido por casi la totalidad de las tonalidades, no sólo las más habituales en la flauta travesera barroca y por lo tanto desarrollan una amplia gama de representación de afectos específicos. Además porque presentan ambas una clara estructuración del discurso concebido como “texto llano + ornato”: en el caso de las Sonatas Metódicas, por su objetivo didáctico de ejemplificar las posibilidades de la ornamentación improvisada de movimientos lentos y en el caso

de las Fantasía por la construcción textural que alude a la polifonía y a la monodia acompañada, propias de la composición para un instrumento melódico sin bajo.

Ejemplificamos aquí, brevemente, con el primer movimiento de la Fantasía N° 8 en mi menor



FANTASIA in e
for solo Flute
No. 8

Largo

A printed musical score for Fantasia in e for solo Flute No. 8. The tempo is marked 'Largo'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six lines of music, numbered 1 through 15. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Dicho movimiento hace alusión a las características formales y estilísticas de la danza *Allemande*. El análisis textural permitió encontrar un texto básico, sobre el cual se pudo identificar una dispositio retórica:

EXORDIO

NARRATIO

ARGUMENTATIO

propositio

confutatio

DISSGRESSIO

confirmatio

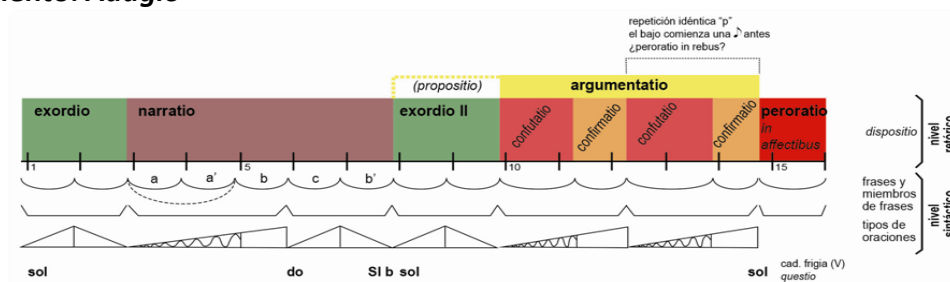
PERORATIO

DISSGRESSIO

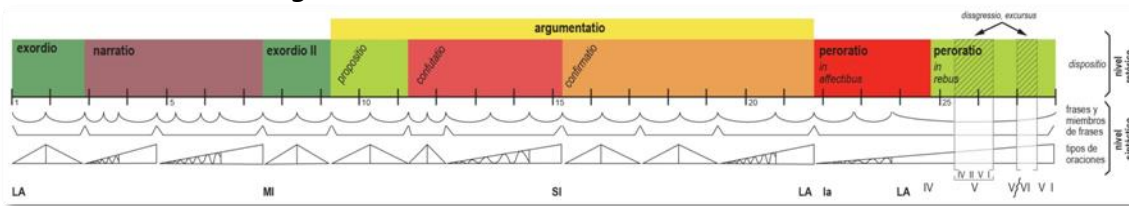
Con respecto a la estructura de la dispositio, también se analizaron y compararon los primeros movimientos del primer volumen de las Sonatas metódicas.

Se elaboraron gráficos de dichos análisis para facilitar la comparación de dichos movimientos. Sonata metódica Nº 1 en sol menor, libro I Op. 13

1er. Movimiento: *Adagio*



Sonata metódica Nº 2 en la mayor, libro I Op. 13

1er. Movimiento: *Adagio*

REFERENCIAS	
	1 compás
	oración periódica
	oración evolutiva
	oración secuencial
SOL	tonalidad mayor
sol	tonalidad menor

Se enumeraron e interpretaron algunas figuras retóricas musicales identificadas en las *Fantasías* y en las *Sonatas metódicas*, por ejemplo:

Catábasis / Anábasis, Interrogatio, Saltus (passus) duriusculus, Hipérbole / Hipóbole, Hipotiposis, Noema, Faux bordon, Suspiratio / Stenasmus, Anaploce / Analepsis, Anáfora, Commisura directa / Transitus irregularis, Syncopatio, Antíteton / Antítesis, Apóstrofe, Accentus, Subsumptio / Cercar della nota, Groppo / Messanza, Mezzo circolo, Gradatio.

Fueron analizadas todas las sonatas del libro primero de las *Sonate Metodiche* y algunas de las *Fantasías* en relación con la representación de afectos significativos.

Del análisis, se pudo establecer una relación directa entre las variaciones de la *dispositio*, y la representación de un afecto determinado, y además el uso relevado de figuras retóricas musicales específicas. Este análisis presenta utilidad inmediata para establecer criterios de interpretación adecuados y, por ser un repertorio dedicado en especial al instrumento, se registraron recursos del perfil propio de la flauta travesera barroca. Resta continuar el análisis a la totalidad de ambas colecciones y la incorporación de nuevas piezas para realizar comparaciones.

2) Recopilación, selección y estudio de repertorio representativo de la flauta travesera barroca:

2-3) Recopilación de material contemporáneo escrito para el instrumento con énfasis en la descripción de redes intertextuales.

Existe muy poco material contemporáneo compuesto específicamente para la flauta travesera barroca o con participación de la misma. Contemplamos por lo tanto sólo una obra pionera:

- *To invoke the clouds* de **John Thow**, para flauta travesera barroca sola o en dúo. (1995).

En especial, se tomaron en consideración las siguientes obras compuestas a partir de propuestas a compositores del director del proyecto, total o parcialmente relacionadas con el mismo:

- *Anacronismos* o *El remordimiento de Zeus*, de **Carlos Cerana** (1999)

Para flauta travesera barroca y medios electroacústicos basado en rasgos característicos de géneros del barroco francés, a saber: allemandes, préludes y plainctes.
<http://youtu.be/DdPo9OcNtRk> (fragmentos)

• **On golden King and silver Lady**, de Luis Mucillo (2004)

Suite on ancient folk tunes, para flauta travesera barroca y clavecín.

I - *The holy Land of Walsingham*. II - *Lisa Lan*. III - *The Salley gardens*. IV - *The lost lady found (in memoriam Percy Grainger)*. V - *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)*
Inspirada en *Auld Bob Morrice*, del tratado *Good Taste in the Art of Musick* de Francesco Geminiani

• **Ella dormía en lo alto de la casa**, de Marta Lambertini (2006)

Obertura de la ópera **¡Cenicientaaaa!**, para cuarteto barroco (flauta travesera barroca, piccolo barroco, violín, violonchelo y clave) en relación con rasgos de la *Opéra comique* francesa del siglo XVIII. <http://youtu.be/H6wbWFcIKts>

• **Bach Fantasías**, de Julio Martín Viera (2007)

Tres fantasías para cuarteto barroco (flauta travesera barroca, violín, violonchelo y clave), basada en el tema de la fuga Nº 12 en fa menor del Clave bien temperado de Johann Sebastian Bach.

• **Racconto**, de Mario Allende (estrenada el 4 de agosto de 2013)

Para siete flautas traveseras barrocas, en relación con el uso de masas instrumentales por ejemplo en los *Concerts pour Cinq Flûtes traversières* de Joseph Bodin de Boismoriter.
<http://youtu.be/djCh9NOeXCw>

• **Música para Marius Schneider**, de Luis Mucillo (estrenada el 15 de setiembre de 2013).

Para cuarteto barroco (flauta travesera barroca, violín, violonchelo y clave).

En relación con la escritura de cuarteto barroco. <http://youtu.be/1xU82ErcGMs>
(fragmento)

Se analizaron cada una de las obras citadas más arriba en función de las características del instrumento y de su grado de metaforización de géneros, procedimientos y texturas barrocas.

Se promovió la composición y se colaboró con los compositores para la creación de las dos últimas obras citadas.

3) Recopilación, selección y estudio de grabaciones del repertorio por flautistas especializados.

Al enfrentar la multiplicidad de registros que abarca la propuesta, se propuso establecer como marco histórico de trabajo la siguiente periodización:

1. Décadas de los años 1960 y 1970:

Auge del movimiento de interpretación “históricamente informado”
(en inglés HIP: *Historical Informed Performance*).

Relación y confrontación con la estética de las vanguardias.

2. Décadas de los años 1980 y 1990:

Críticas al concepto estético-filosófico de “autenticidad”.

Progresiva incorporación al Canon de la música clásica.

Amplia difusión a partir del soporte del Disco Compacto.

Dicha periodización proporcionó un marco para estudiar también los criterios de interpretación del repertorio del instrumento, su desarrollo en nuestro medio en relación con instituciones organizadoras de conciertos, instituciones educativas y el movimiento cultural (intérpretes, público, etc.)

Resta relevar y comparar más material para extraer conclusiones significativas.

4) Realización de entrevistas a flautistas que marcaron hitos en los criterios presentes de ejecución del repertorio de la flauta travesera barroca.

Se realizaron contactos y consultas con los siguientes artistas:

Wilbert Hazelzet (Holanda)
Rachel Brown (Inglaterra)
Dr. Jed Wentz (EEUU, Holanda)
Dr. Barthold Kuijken (Bélgica, Holanda)

El Dr. Kuijken permitió gentilmente, para el presente proyecto de investigación, el acceso y citado de su tesis doctoral, aún en prensa durante el lapso de la investigación: *“The Notation is not the music / Reflections on more than 40 years’ intensive practice of Early Music”*.¹⁴

5) Realización de entrevistas a compositores que hayan incorporado o muestren interés en incorporar el instrumento en sus obras

Se realizaron entrevistas y trabajos conjuntos con los siguientes compositores:

Luis Mucillo
Marta Lambertini
Julio Viera
Carlos Cerana
Mario Allende
Marcelo Delgado

6) Profundización del marco teórico: se reunirá, estudiará y analizará la bibliografía que se considere importante y que pueda aportar nuevas miradas al proceso que se está estudiando.

7 Se intentará estructurar un esbozo teórico que relacione la teoría musical, la teoría estética y la filosofía con la praxis de la música antigua, con especial referencia a la flauta travesera barroca, en el escenario contemporáneo.

- En relación con la Retórica como disciplina

En particular, la adaptación de sus categorías a la música realizada por los teóricos de la *musica poetica*, además de los estudios actuales en la materia, la investigación extrajo conclusiones para la praxis del intérprete históricamente informado que enumeramos sumariamente a continuación:

- La conciencia de que la música de estos estilos está orientada hacia el receptor desde su propia génesis y estructura, lo cual se opone a la sacralización implícita en el ‘canon’.

¹⁴ El corpus principal de dicha tesis fue publicada recientemente bajo el título *“The Notation is not the Music / Reflections on Early Music Practice and Performance”*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, USA, 2013.

- El carácter profundamente afectivo del repertorio, sustentado en un mecanismo simbólico codificado.
- El reconocimiento de la dialéctica entre un discurso llano y un discurso con “ornato”.
- La percepción del transcurrir de la música como un discurso verbal, del cual es necesario captar sus funciones formales, con las tensiones y distensiones inherentes a las mismas y el discernimiento de cuál parte del discurso se está pronunciando en tiempo real.
- La preponderancia de la prosodia del discurso musical y no sólo su correcta decodificación. Basada en los puntos analizados, la interpretación deberá ser “planeada” o, incluso diríamos, “compuesta” a fin de producir el mayor “efecto” posible.
- El reconocimiento del carácter profundamente gestual del repertorio y el manejo de la gética, tanto musical como corporal, con una orientación comunicativa.

- En relación con los aspectos artísticos y sociológicos del perfil del flautista y la constitución de un campo específico

- Descripción de hechos que permitieron identificar la constitución y cambio de las líneas de fuerzas propias del campo flautístico (estudiado en Francia s. XVII y XVIII).
- Describir la actividad de los flautistas como agentes "en" un campo, tratando de discernir sus propiedades de posición en la cambiante configuración del campo.
- Identificación y enumeración de la progresiva acumulación de "capital simbólico" específico y del "*habitus*" que define progresivamente a un profesional idóneo:
 - corpus de repertorio del instrumento
 - los paradigmas estéticos de la música y del sonido de la flauta
 - las destrezas técnicas
 - los cambios en los detalles constructivos, etc.
- Identificación de las diversas maneras de legitimación que el flautista va pugnando por obtener, desde la etapa del artesanato y el rol de multi-instrumentista, hasta la relativa autonomía lograda como artista "virtuoso".
- Constatación de que los primeros tratados profesionales parecen reflejar la posición ideológica de la modernidad referida al progreso. La constitución del campo pareciera incluir la ideología del progreso.

- En relación con la herencia de la concepción idealista de la música, la constitución del concepto de música antigua y la práctica de la misma en el presente

- Estudio de los orígenes y definición de la concepción idealista del arte
- La relación entre autonomía y genio
- La sacralización del pasado y el fenómeno del "Canon"
- Relación de mutua implicación entre arte y filosofía
- Evocación nostálgica del pasado: orígenes y definición del concepto de "música antigua"
- Historicidad del arte
- La ejecución como práctica artística
- Arte e historia, el culto de lo nuevo

-En relación con el instrumento histórico en la composición contemporánea se enunciaron las siguientes conclusiones:

- A partir de la idea de metáfora concebida como una construcción significativa que extrapola significados de un plano a otro plano, resulta lícito proponer a la metáfora musical como una poética en sí misma, reconociendo su alcance estético y filosófico. Las obras analizadas, desde su concepción, sus recursos compositivos, sus criterios de interpretación, presentan fuertes características intertextuales, a veces no sólo dentro del ámbito de la música misma y su tradición, sino también en cierta imaginaria literaria o teatral que le da sustento significativo. Podemos concluir que es en este marco en donde la composición para un instrumento “histórico” adquiere relevancia.
- Relevancia de la vocación de intertextualidad, ya sea por el uso de instrumentos identificados con otros períodos históricos o diferentes interrelaciones de textos musicales
- Dicha intertextualidad aboga por una relación menos sacralizada con las obras y testifica la presencia del repertorio antiguo (o prácticas de él derivadas) como un vector cultural vigente, fuera del territorio de la nostalgia.
- La valorización de la fruición estética haciendo hincapié en lo que Schaeffer describe como una experiencia viva con el arte que presupone una propiedad relacional entre la obra y la sensibilidad del receptor
- La aspiración a un arte no sacralizado por el canon, con una vocación comunicativa tendiente más a lo lúdico que a la expresión de una sublimidad inefable.

8 Actividades de transferencia

-Estreno de obras

Estreno de la obra “**Racconto**” de **Mario Allende**

para siete flautas traveseras barrocas

por el Ensamble de flautas traveseras barrocas de la Tecnicatura Superior en Música Antigua del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, Dir. Gabriel Pérsico. 4 de agosto de 2013, Teatro “Hasta Trilce”.

<http://youtu.be/djCh9NOeXCw>

Estreno de la obra “**Música para Marius Schneider**” de **Luis Mucillo**

para cuarteto barroco (flauta, violín, cello y clavecín)

Por el ensamble barroco “Musica Poetica”.

15 de setiembre de 2013, Fundación Vocación Humana

<http://youtu.be/1xU82ErcGMs> (fragmento)

-Publicaciones que incluyen conclusiones de la investigación:

-“La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente” en 4'33' Revista on line de investigación musical, Nº 5, diciembre 2011. [Art4 433 n5](#)

-“Retórica y música barroca: una posible hermenéutica” Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXV, Nº 25, Buenos Aires, 2011, pág. 545-568.

-Comentario al libro de Rubén López Cano: “Música y retórica en el Barroco”. Amalgama, 2012. (<http://musicayretorica.blogspot.com.es/p/opiniones.html>)

- “Flauta y flautistas: construcción del campo específico profesional (Francia 1660 -1790)” trabajo producto del proyecto de investigación nº 34-0194 “La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente” en 4'33' Revista on line de investigación musical, Nº 9, Julio 2013. [Art2 433 n9ultimo](#)

-“La teoría especulativa del arte y la interpretación historicista de la música.” en Boletín de Estética. Programa de Estudios en Filosofía del Arte. CIF Centro de Investigaciones Filosóficas, www.boletindeestetica.com.ar/Monografías (en prensa)

- Realización de material didáctico para la cátedra de Estética de la música:

Se elaboró material didáctico (presentaciones), apuntes y se eligieron textos para el dictado de la materia Estética de la Música (DAMUS-IUNA). Ver “Unidad III” (<https://www.dropbox.com/sh/5bzrvddjql4z28m/OTVtrX1s79>)

- Adquisición de bibliografía:

Se decidió implementar el subsidio, en razón de su monto bajo, para la adquisición de bibliografía para la citada cátedra.

- Otras actividades en relacion con el proyecto:

- Seminario de posgrado:

“Las Fantasías de Telemann para flauta: una retórica de la flauta bien temperada”. Departamento de Artes Musicales y Sonoras “C. L. Buchardo”, IUNA. 1º cuatrimestre. 2011.

-Conferencia “Música barroca y retórica”, Asociación psicoanalítica argentina. Buenos Aires. 21 de noviembre de 2012

-Formación en investigación:

-Dirección de Tesis de Licenciatura, “Análisis Retórico de las Variaciones Goldberg de Juan Sebastián Bach”. Tesista: Emilio Leone, Director: Lic. Gabriel Pérsico.

Departamento de Artes Musicales y Sonoras, IUNA.

Tesis defendida en 2012. Calificación: 10 (diez).

La investigación aquí descripta se continúa en el proyecto de investigación para el período 2013-2014, actualmente en curso.

Artículo nº 8

La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX.

Director: Lic. Oscar Olmello

Investigador: Andres Weber

Introducción

En la transición del siglo XIX al XX en el Río de la Plata, la guitarra estaba sólidamente asociada a la música popular constituyendo, además, un virtual emblema del gaucho (Plesch, 1998: 234). Sin embargo existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica. Este movimiento que se remontaba al siglo XIX, recibió a principios del XX la incorporación de Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del fundador de la nueva escuela española, Francisco Tárrega y también la visita frecuente de destacados guitarristas clásicos como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Antonio Jiménez Manjón, etc. Tales aportes se tradujeron en el incremento de ese movimiento pedagógico y artístico. Los guitarristas y la guitarra, sin embargo, no eran aceptados como miembros del círculo de músicos académicos consagrados pues no se consideraba al instrumento digno de su círculo, al ocupar el piano ese rol con exclusividad¹⁵. Lo apuntado es evidente por la circunstancia que ninguno de los compositores consagrados dedicó obra alguna a la guitarra, aunque la evocaban frecuentemente en sus obras pianísticas (Plesch, 1998:234).

Coherentes con esa conducta, compusieron para el piano, Alberto Williams sus milongas con el clásico bordoneo y Julián Aguirre sus tristes, acórdicamente guitarrísticos. Conducta análoga a la de Isaac Albéniz y Enrique Granados, exponentes del nacionalismo musical español, cuyas obras, admiten, en general, la transcripción literal a la guitarra, dada su total adecuación a la extensión y a las peculiaridades técnicas del instrumento.

Es lógico entonces que aquellos músicos marginados de aquél círculo desearan revertir esa situación. Ansiaban ser admitidos como pares por esas personalidades que ocupaban cargos en la docencia oficial, componían obras que se editaban y además se estrenaban en el teatro Colón de Buenos Aires, firmaban críticas en los principales medios de Buenos Aires y Montevideo, ganaban concursos para componer obras (por ejemplo para los festejos del Centenario argentino), etc. El ingreso a ese mundo significaba para los músicos la posibilidad de:

- Participar de la vida musical académica de las dos capitales del Río de la Plata, actuando en los principales ciclos de conciertos y en las salas oficiales (por ejemplo en el teatro Colón). Si bien los guitarristas accedían a algunos espacios, incluso al Colón, el repertorio que en ese ámbito componían e interpretaban, no era el de música académica. Como afirma Plesch, a propósito de un concierto de Juan Alais en el viejo teatro Colón:

¹⁵ El primer día de clase de la cátedra de armonía, en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1940, solía comenzar con la presentación de cada alumno y mención del instrumento al cual se había consagrado. Cuando éste era guitarra, el profesor Athos Palma, doctor en Filosofía y Letras e inspector del Ministerio de Educación, agregaba: “guitarrero”. Comunicación personal de Fanny Amanda Castro de Cittadini, ex profesora y ex vice-rectora del Conservatorio Nacional. Debe destacarse que el sustantivo guitarrero aunque se refiere al fabricante o vendedor de guitarras, en el Río de la Plata adquirió el significado de instrumentista popular, constituyéndose, casi en un antónimo de guitarrista.

“El repertorio enumerado indica claramente que no fue un concierto de música académica, al menos no para los estándares de la época. Aunque el formato de potpurri de concierto y la alternancia entre pequeñas representaciones teatrales y música fue una de sus características en las primeras décadas del siglo XIX, los conciertos en Buenos Aires durante la década de 1880 ya exhibían un formato “moderno”, prefiriéndose un repertorio integrado por obras, del así llamado canon de la música occidental. Ciertamente “Jota” y “Aires españoles” habrían estado completamente fuera de lugar en tal programa.” (Plesch, 1998: 279)¹⁶

- Recibir críticas en los principales medios periodísticos como las que se publicaban sobre los conciertos de música sinfónica, de ópera y solística de piano y violín. La revista *El Hogar* que albergaba las críticas de Julián Aguirre en una columna fija, sólo registra entre 1920 y 1926, la mención de la guitarrista María Luisa Anido, más como excusa para reflexionar sobre la condición de niña prodigio de Anido y el inevitable paso del tiempo que le había hecho perder ese estado, que al hecho artístico en sí¹⁷.

- Integrar los cuerpos docentes en la enseñanza oficial. Una vez graduados, a los guitarristas no se les facilitaba el ingreso a la docencia. Las designaciones de los profesores, hasta la aprobación de la ley 14473 (Estatuto del Docente), eran provistas directamente por el Poder Ejecutivo Nacional, prefiriéndose los pianistas, ya que los salones de música de las escuelas primarias y colegios secundarios solían tener el piano como única dotación instrumental. Como el rol de maestro o profesor estaba indisolublemente asociado al acompañamiento de las marchas escolares y el Himno Nacional, y no resultaba fácilmente accesible la tecnología de amplificación, el guitarrista no podía cumplir ese rol¹⁸. También les estaba vedada la enseñanza terciaria de su instrumento pues, el Conservatorio Nacional, creado en 1924, recién incorporaría a la guitarra como especialidad instrumental en 1934.

Los guitarristas y guitarristas-compositores¹⁹ imposibilitados de incorporarse al círculo de la actividad artística académica y a la enseñanza oficial tenían la alternativa de ingresar, entonces, al mundo de la música popular, el cual, gracias al desarrollo de la radiofonía y la producción discográfica ofrecía abundantes puestos de trabajo. En efecto, esa conducta observaron Aníbal Arias y Edmundo Rivero, quienes iniciaron sus carreras como guitarristas clásicos, tocando el repertorio habitual para la primera mitad del siglo XX: Tárrega, Federico Moreno Torroba, Isaac Albéniz, Juan Sebastián Bach (a través de transcripciones), etc. Sin embargo, como lo expresó el mismo Arias: “Hice dos o tres conciertos y ¿después qué? Me di cuenta que tenía que acompañar

¹⁶ ... *The repertory listed clearly indicates that it was not a concert of art music, at least not to the standards of the time. Even though the format of the pot-pourri concert and the alternation between light theatre plays and music was a characteristic of the first decades of the nineteenth-century, concerts in Buenos Aires during the 1880s already exhibited a “modern” format, and favored a repertory composed by works of the so-called canon of Western music. Certainly. Jota and “Aires Españoles” would have been completely out of place in such program.*

¹⁷ Consultado en *La música en la prensa periódica argentina*, Equipo de Investigación UBACyT F-831.

¹⁸ Mucho tiempo después (1975) la situación no parecía ser muy diferente, pues el funcionario del Distrito Escolar 3° del Consejo Nacional de Educación de la ciudad de Buenos Aires a quien consulté a fin de “anotarme” para ejercer la docencia en escuelas de esa jurisdicción, al saber que era guitarrista, formuló esta pregunta retórica: “¿cómo va enseñar las canciones escolares y el himno con la guitarra?”

¹⁹ Es harto frecuente a comienzos del siglo XX que tanto los pianistas como los guitarristas destacados fueran también compositores, siendo, en algunos casos, sólo intérpretes de sus propias obras.

a cantantes para poder vivir de la música”²⁰. Así inició una carrera destacada que culminó como solista y referente de la guitarra-tango.²¹ Rivero, antes de ser uno de los más importantes cantantes de tango, se desempeñó como guitarrista-acompañante²².

Aquellos que no podían o no querían introducirse en la música popular, luego de haber descollado como guitarristas clásicos terminaron viviendo de un empleo en la administración pública. Tal es el caso de Severo Rodríguez Falcón quien se desempeñó como guarda de aduana hasta su jubilación, después de una brillante carrera como solista, que incluyó conciertos con orquesta²³. Jorge Martínez, que fue el primer argentino que interpretó el concierto para guitarra y orquesta de Mario Castelnuovo-Tedesco en la Argentina, dirigido por Luis Gianneo, se jubiló como bibliotecario en una escuela de música donde había llegado luego de la desactivación por carencia de matrícula de la institución educativa de adultos en donde coordinaba talleres de guitarra²⁴.

El desafío de ingresar a ese grupo consagrado resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente. *La guitarra*, revista dirigida por Juan Carlos Anido, además de resaltar la figura de María Luisa (*Mimita*), la hija del director, constituyó una avanzada en esa batalla. Para ello informaba sobre la actividad exclusivamente académica de la guitarra en Buenos Aires y Montevideo. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega. Debe destacarse que esta publicación reservaba un importante espacio (más del 40 %) a artículos sobre literatura, teatro, canto lírico, etc., como si la contigüidad con la cultura clásica acercara la guitarra a ese mundo. También tal publicación admitía en sus páginas partituras que buscaban enriquecer el repertorio para el instrumento. En el número 3 aparece *El Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla, prestigioso compositor no guitarrista. Otra publicación, *Tárrega* dirigida por Carlos Vega, llevaba a cabo una línea editorial despreocupada de esos requerimientos, exaltando, en cambio la ligazón de la guitarra con la música nativista. Las únicas referencias a la música académica son elogios para el virtuosismo de *Mimita*.

Para aquellos artistas, no resultaba suficiente destacar los logros de los guitarristas académicos, había que señalar a aquellos que se desviaban del camino correcto. Así *La guitarra* descalifica a los guitarristas-compositores que no se alineaban con su prédica. Tal es el caso de Agustín Pío Barrios. En efecto, este guitarrista paraguayo había decidido agregarse a su nombre y apellido el de Mangoré, tomado del jefe aborigen que luchó contra los españoles. Se fotografiaba caracterizado como indígena y se hacía llamar “El Paganini de las salvajes selvas paraguayas”. Es de esperarse la reacción que provocaba con tales actitudes en el acartonado ambiente de la música académica argentina; *La guitarra* reflejaba esa repulsa.

Tampoco fue aceptado Abel Fleury, pues su relación con la cultura popular, que llegaba al punto de acompañar al recitador criollo Fernando Ochoa, lo marginaba automáticamente de esa lucha.

²⁰ Apuntes de clase, *Clínicas de Guitarra-Tango*. Morón: Conservatorio “Alberto Ginastera”. 1996.

²¹ Me refiero a la guitarra que cumple funciones solísticas o de acompañante en las interpretaciones del repertorio tanguístico, que no sólo incluye al tango propiamente dicho sino también al vals criollo, la canción y la milonga.

²² Especialidad muy difundida en el ambiente del tango, que exige una enorme versatilidad para adaptar los distintos acompañamientos a todas las tonalidades, ya que los cantantes frecuentemente la cambian para adaptarla mejor a su tesitura.

²³ Conocimiento personal fruto de mi relación laboral con la Administración Nacional de Aduanas.

²⁴ Conocimiento personal fruto de mi relación laboral en la Escuela Nacional de Música “Juan Pedro Esnaola”.

No le quitaba esa mácula el haber estudiado composición con Honorio Siccardi, integrante del Grupo Renovación y personalidad aceptada de la música académica, y guitarra con Domingo Prat, introductor de la escuela Tárrega en la Argentina. Tampoco tuvieron éxito las dedicatorias de sus obras a los guitarristas más destacados de la época. Es lógico que su nombre no apareciera en *La guitarra* ni que fuera recomendado a Andrés Segovia para que satisficiera la exigencia contractual de tocar una obra de autor argentino en sus conciertos con una pieza de su autoría. Tal recomendación si existió con la música de Jorge Gómez Crespo y de Julián Aguirre (a través de transcripciones del mismo Segovia).

No fue diferente la situación de Adolfo V. Luna, quien siendo hermano del que fuera vicepresidente de la nación, Pelagio Luna, y habiendo estudiado con un reconocido compositor, Armando Schiuma, no logró ser aceptado como referente para conseguir el tan ansiado ascenso. El caso de Luna fue más notable ya que a diferencia de otros guitarristas-compositores de la época, escribió obras de forma (sonatas, sonatinas) y compuso para guitarra y formaciones camarísticas.

La evolución de la guitarra en la primera mitad del siglo XX puede ser entendida como la lucha por obtener la admisión dentro del mundo de la música académica. Las publicaciones dedicadas al instrumento, los conciertos y la producción compositiva contenían en mayor o menor medida acciones enderezadas a ese objetivo. Parecería que todas esas acciones tuvieron resultado positivo pues a partir de la década del 60 empezaron a destacarse guitarristas como compositores (que no sólo componen obras para su instrumento), directores de orquesta y coro, musicólogos, educadores musicales, etc. Llegando a ocupar posiciones importantes en el mundo académico: direcciones de conservatorios, becas, encargos oficiales de obras, etc.

Estado de la cuestión

El punto de partida ineludible lo constituyen las investigaciones de Melanie Plesch sobre la guitarra en la Argentina en el siglo XIX, coronadas con su tesis de doctorado. Habida cuenta que ese trabajo se extiende hasta la primera década del siglo XX, la presente investigación propuso tomar ese punto como el inicio del marco temporal a considerar. En aquel documentado trabajo la autora demuestra que la guitarra comparte la suerte del gaucho. Cuando éste a partir del *Facundo* es establecido como la quintaesencia de la barbarie, su guitarra es descrita como un instrumento desafinado que sólo puede producir sonidos desagradables. Pero con la organización nacional y el consiguiente desarrollo inusitado de la inmigración, la situación cambia diametralmente.

El arribo de masas trabajadoras desde regiones empobrecidas de Europa para participar como mano de obra barata, en el proceso de incorporación de la Argentina al mercado mundial, trajo consecuencias no deseadas. Las *élites*, que se habían asegurado la posesión de la tierra y el control de todos los sectores más rentables de la economía de un país en rápida modernización, descubrieron que esa inmigración, necesaria para sus objetivos, no aceptaba pasivamente el rol que le habían asignado en la sociedad. El incendio del Colegio del Salvador en 1875, como consecuencia de un atentado atribuido a anarquistas, les anunció que con la mano de obra, también habían entrado gérmenes revolucionarios e ideologías contrarias al sistema capitalista: anarquismo, socialismo y sindicalismo. Ricardo Rojas, agudo analista de tal situación, resume el giro en el pensamiento de las clases dominantes desde la asociación civilización-ciudad y barbarie-campo a la antítesis.

“La antigua lucha entre civilización y barbarie, no ha terminado, ha cambiado simplemente de escenario y de forma, su teatro es la ciudad, ya no el campo y el montonero, ya no emplea el caballo sino la electricidad: Facundo va en tranvía.” (Rojas, 1924:292)

Se ve a los extranjeros como los responsables de la disolución de la argentinidad:

“Los enemigos de esa vieja raza argentina, médula de nuestra raza futura están entre los mismos hombres de afuera que han venido a pedir su hospitalidad. Son los clientes y los bastardos de la estirpe del Plata.” (Rojas, 1941:150)

Las huelgas y el activismo político fueron combatidos con la Ley de Residencia y la represión policial, pero esas medidas debían ser acompañadas con una lucha equivalente en el campo cultural. En ese terreno el enaltecimiento del gaucho como símbolo de la cultura nacional resultaba oportuno:

“En un mundo cambiante, la identidad era considerada como instrumento de cohesión necesaria, la única manera de conservar un espíritu nacional que supuestamente estaba diluyéndose. Este ethos nacional encarnado en la figura del gaucho, fue dotado en consecuencia de todas las virtudes y los valores de los cuales los inmigrantes presuntamente carecían.” (Plesch, 1998: 217/8)²⁵

Los ideólogos de las clases gobernantes, como Rojas, afirman que para evitar la inminente disolución de la nacionalidad a manos de los extranjeros había que generar una cultura nacional que vindicando la tradición no rechazara la alta cultura europea. Para llevar a cabo tal empresa había que despertar el espíritu del pueblo, el que sería la piedra basal de una cultura nacional sincrética de las aportaciones del indio, el español y el extranjero. La guitarra, ligada al gaucho, es involucrada en ese rol emblemático, completando y enriqueciendo la figura del hombre de la pampa. Paradójicamente, este rol de emblema de la argentinidad que asume la guitarra, termina agotando su significación y trascendencia. Por ende deja de ser percibida como un instrumento capaz de transitar la música clásica. Los compositores que escriben música académica nacionalista aluden incesantemente a ella pero no componen para ella; así lo sintetiza Plesch:

“El rol de la guitarra en la obra de los compositores nacionalistas argentinos aparece como una paradoja. En efecto, a pesar de ser un requisito indispensable para la evocación de la identidad nacional en la literatura y artes visuales, la guitarra no recibe la atención de los compositores que crearon el primer canon musical de la Argentina moderna.” (Plesch, 1998: 279)²⁶

²⁵ In a world undergoing whirling changes, identity was regarded as a necessary instrument of cohesiveness, the only way of preserving a national ethos which was supposedly being diluted. This national ethos was embodied in the figure of the gaucho, who was accordingly endowed with all the virtues and values the immigrants allegedly lacked

²⁶ The role of the guitar in the work of Argentine nationalist composers appears as a paradox. While it is an indispensable requisite for the evocation of the national identity in literature and the visual arts, the guitar has not received the attention of the composers who constructed the first musical canon of modern Argentina.

El resto de la bibliografía sobre música argentina ignora el problema de la aceptación de la guitarra como instrumento académico por cuanto ésta ni siquiera es mencionada. *La Historia de la Música en la Argentina* de Vicente Gesualdo (1962) y la obra homónima de Rodolfo Arizaga constituyen un panorama muy sucinto, con mayor acopio de fuentes primarias consultadas en el caso de la primera obra. Sin embargo no hay referencia al tema. La obra de Mario García Acevedo, *La música Argentina en el siglo XX*, (1973) parte de las mismas premisas constituyendo además una enumeración minuciosa de los principales estrenos de la música académica, por lo cual no hay mención alguna a la guitarra. Sin embargo en *La Música Argentina Durante el Período de la Organización Nacional*, (1961) García Acevedo menciona a Juan Alais, quizás el guitarrista-compositor más importante del fin del siglo XIX y comienzos del XX, como un precursor del nacionalismo musical argentino, caracterización que será analizada más adelante.

La Música Nacional Argentina (1989) de Juan María Veniard analiza la emergencia de elementos provenientes de la música popular en el ámbito académico, pero -además de haber sido refutado por Melanie Plesch en sus principales afirmaciones- no se extiende mayormente sobre el siglo XX. La bibliografía por otra parte no se ha ocupado sino sólo muy tangencialmente de la educación musical, con lo cual el vacío con relación a las tensiones para imponer la guitarra dentro de ella es absoluto. Ese silencio se extiende al terreno de la enseñanza no oficial de la música, ámbito en donde, como queda dicho, se formaban la inmensa mayoría de los guitarristas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Marco teórico

El tema presenta aristas paradójicas. Primariamente no se trata de un conflicto entre músicos provenientes de la cultura popular que quieren ingresar en el círculo de la cultura clásica, como parecía en una primera aproximación, sino la lucha de músicos a priori caracterizados como académicos que al ser marginados pugnan por ser aceptados en el conjunto de los consagrados. Es necesario, en consecuencia, caracterizar ambos grupos de compositores e intérpretes:

- Uno, constituido por los músicos que la historiografía clásica caracterizó como músicos profesionales y clasificó en generaciones, justamente a partir de la primera, que integraban entre otros, Alberto Williams, Julián Aguirre y Arturo Beruti, compositores, que según Plesch, crearon el primer canon de la música argentina y además establecieron (en especial Williams) una línea historiográfica vigente durante casi cien años.
- El otro, excluido de la bibliografía prácticamente hasta la actualidad, integrado no sólo por guitarristas sino también por pianistas, ignorados hasta tal punto que fueron caracterizados en una investigación reciente como músicos olvidados²⁷.

Para afrontar el problema utilizaremos algunos conceptos centrales a saber:

- La invención de la tradición basándonos en Eric Hobsbawm.

²⁷ Massone, Manuel (Director). *La Música para Piano del Romanticismo en la Argentina del Siglo XIX. Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre 1820 y 1855. Jornadas de Investigación en Artes Musicales*. IUNA. 2012

- El sincretismo cultural como lo enunció Jorge de Carvalho.
- El nacionalismo musical a partir de textos de Malena Kuss
- La acepción de musicalidad y profesionalismo de acuerdo a la conceptualización de Henry Kingsbury

Expresa Hobsbawm:

“...el desarrollo del nacionalismo suizo concomitante con la formación de un moderno estado federal en el siglo XIX, ha sido brillantemente estudiado por Rudolf Braun, (...) en un país donde la modernización no ha sido frenada por la asociación con los abusos nazis. Las tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones populares, las competiciones físicas y el tiro, fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos. Las tradicionales canciones populares fueron provistas de nuevas melodías en el mismo idioma, a menudo compuestas por maestros de escuela y transmitidas a un repertorio coral cuyo contenido era patriótico progresista.” (2002: 12)

En otras palabras, los sectores dominantes ante el desafío de consolidar un estado nacional, promueven acciones que se desarrollan en el terreno cultural. Tal como se señala en el ejemplo, la necesidad de generar una conciencia patriótica en un país de marcada diversidad lingüística lleva a procesar tradiciones a fin de homogeneizar lo naturalmente diverso. De esta manera las canciones y danzas populares e incluso las prácticas de tiro²⁸ son útiles para esos objetivos. Estas operaciones se producen en un contexto histórico de consolidación de estados-naciones, como lo explica el mismo historiador en otro lugar:

“...La nación moderna, ya sea como estado o como conjunto de personas que aspiran a formar tal estado, difiere en tamaño, escala y naturaleza de las comunidades reales con las cuales se han identificado los seres humanos a lo largo de la mayor parte de la historia, y les exige cosas muy diferentes. Utilizando la útil expresión de Benedict Anderson, diremos que es una “comunidad imaginada” y sin duda puede hacerse que esto llene el vacío emocional que deja la retirada o desintegración, o la no disponibilidad, de comunidades y redes humanas reales, pero sigue en pie el interrogante de por qué la gente, después de perder las comunidades reales, desea imaginar este tipo concreto de sustituto. Puede que una de las razones sea que en muchas partes del mundo los estados y los movimientos nacionales podían movilizar ciertas variantes de sentimientos de pertenencia colectiva que ya existían y que podían funcionar, por así decirlo, potencialmente en la escala macropolítica capaz de armonizar con estados y naciones modernos.” (Hobsbawm, 2000:8)

Tales sentimientos son suscitados por diversos medios, entre ellos por la exaltación de tradiciones no necesariamente arraigadas en ese país:

²⁸ Recordemos la leyenda de Guillermo Tell y la narrada en *Der Freischütz* para comprender la raigambre popular de esas prácticas.

“La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.” (Hobsbawm, 2002:8)

Así mismo, en el marco de la música académica, aparece en el segundo tercio del siglo XIX una tendencia estética conocida como nacionalismo musical, cuyo rasgo distintivo consistía en incluir en las composiciones elementos melódicos, armónicos y rítmicos provenientes de la música popular o folklórica. Con estas características surgieron movimientos, por ejemplo, en Bohemia y Moravia, donde existían tendencias independentistas²⁹ o en Finlandia y Noruega, países formalmente independientes, que buscaban librarse de la gravitación de sus poderosos vecinos, Suecia y Rusia. Debe destacarse que la incorporación de esos elementos provenientes de la música popular o folklórica se hubo verificado en toda la música europea, no sólo en aquellas naciones que buscaban consolidarse o constituirse y no únicamente en la época mencionada sino desde las postrimerías de la Edad Media. Sin embargo en el caso de Alemania, Francia e Italia la musicología tradicional ignoró tales influencias otorgándole a sus músicas carácter universal, negándose, en cambio a los restantes países, al rotularlos bajo el nombre de Escuelas Nacionales³⁰.

Este proceso según Benedict Anderson fue paralelo al de la consolidación de la lengua:

“Tampoco debemos olvidar que en la misma época [El último tercio del siglo XIX] ocurrió el cambio al modo vernáculo de otra forma de escritura impresa: la partitura. Después de Dobrovsky vinieron Smetana, Dvorák y Janáček; después de Aasen, Grieg; después de Kazinczy, Béla Bartók, y así sucesivamente, hasta bien entrado el siglo XX.” (1993:113)³¹

Sintetizando, el nacionalismo musical es paralelo a los intentos de consolidación de naciones en estados o a su instauración como tales. Los grupos dominantes valiéndose de tradiciones vivas en los sectores populares, o reviviéndolas y transformándolas e incluso, literalmente inventándolas, promueven la identificación con esa estado-nación todavía en ciernes. Las danzas, melodías, vestimentas, etc. transvasadas en manifestaciones de alta cultura como la música académica, pueden ser encuadradas en la caracterización de Jorge de Carvalho, quien afirma que ambas caras de la tradición (la clásica y la popular) pueden fundirse en una única cultura, tal como aconteció en torno al Fausto de Goethe

“...en ese modelo clásico de la esfera perfecta de la cultura (la cual no deja de ser una extensión de las ideas de Herder acerca del avance de la “humanidad” individual a través de la pertenencia a una comunidad concreta), corresponde a la cultura popular mantener vivo el espíritu colectivo, fuente constante de inspiración y estímulo; mientras la cultura erudita, al partir de lo popular-particular, lo trasciende y permite así el desarrollo aún más pleno del espíritu individual” (Carvalho, 1995: 139)

²⁹ Pertenecieron hasta 1918 al imperio Austro-Húngaro.

³⁰ Carl Dahlhaus afirma que los países centrales producen música y los periféricos sólo nacionalismos. (1980:88/89).

³¹ A propósito de Dvorák, un conflicto con su editor Simrock, sintetiza tal paralelismo. Al compositor le desagradaba que su nombre apareciera como Anton (en alemán, una de las dos lenguas oficiales del imperio Austro-Húngaro, al que pertenecía su tierra natal Bohemia) y como Antonín (Checo) aconsejándole a Simrock que abreviara Ant. De tal manera no veía su nombre escrito en alemán.

Su comunión las enriquece mutuamente:

“... la cultura popular es también capaz de establecer una alianza con una parcela del público (aquella que se dispone a ir más allá de la mera gratificación espontánea) y con ella reproducir la misma relación entre productor y consumidor que caracterizaba el modelo de las culturas folk y clásicas” (Carvalho, 1995: 143)

Y más adelante postula la posibilidad de que la cultura popular adquiera atributos considerados inherentes a la clásica, como la universalidad:

“La cultura popular consigue trascender su función catártica inmediata, de mero entretenimiento, para lograr reproducir la dimensión de universalidad que siempre se le atribuyó a la música clásica.” (Carvalho, 1995: 142).

En lo atinente a la caracterización del nacionalismo musical, la bibliografía no es unívoca pues mientras la musicología tradicional generaliza casos muy disímiles, cobijándolos dentro del rótulo de *Escuelas Nacionales*, autores más recientes como el ya citado Dahlhaus y Malena Kuss consideran notables diferencias entre ellas a partir de complejizar el análisis, principalmente en las cuestiones estructurales y de la recepción. En efecto, para la musicóloga, la palabra nacionalismo, por demasiada extensión de significado carece finalmente de alguno. En consecuencia luego de rastrear su evolución semántica en la bibliografía musicológica, propone una redefinición del término. Ésta incluye una enumeración, aunque no explícita como tal, de los requisitos que debe tener una obra para que la consideremos nacionalista, a saber:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada, que él percibe como auténtica.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra para considerarla un símbolo nacional.
- d. Una verificación analítica de la penetración de los elementos folklóricos en la estructura de la obra.

Asumiremos que el grupo consagrado desarrolló su labor creativa dentro del nacionalismo musical y que esa decisión estética es consecuencia de su alineamiento con los grupos dominantes preocupados por las consecuencias no esperadas e indeseadas de la inmigración. El mismo guía e ideólogo de la generación, Williams se autotituló su fundador:

“Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuyas ricas fuentes había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones de ese tiempo parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos en las sabanas pampeanas. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890 mi obra “El rancho abandonado” que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino. [...] La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez.” (En la pampa) (1951:19). (El subrayado es nuestro)

Obsérvese que este texto, uno de los más citados de la bibliografía musicológica reciente, constituye un verdadero manifiesto. No obstante haber sido escrito décadas después del “nacimiento del nacionalismo musical argentino”, nos permite vislumbrar el canon que perdurará hasta bien entrado el siglo XX. La técnica que le dio Francia es la del Conservatorio de París y la de César Franck, compositor con el que tomó clases particulares, en el conservatorio recibió el consejo de su maestro de piano y también compositor George Mathias, discípulo de Frédéric Chopin, de componer música en un lenguaje europeo, pero con inspiración en la música popular de su tierra³². Como veremos ese canon no respondía a los supuestos de Kuss, como sí, los cumplían la música de los marginados como Alais, quienes sólo podían cumplir la función de precursores a pesar de ser contemporáneo de los presagiados. La no penetración estructural de los materiales tomados de la música popular o folklórica no se consideraba una carencia sino una virtud:

“Recorred los llanos y montañas, los ríos y los mares, las ciudades y desiertos, los talleres y los ranchos de vuestros países respectivos, prestando atento oído a lo que cantan y danzan las masas populares. Conservad en la memoria, como en un disco de fonógrafo, las ingenuas melodías que escuchasteis. Al recordarlas después, cuando regreséis a vuestro cuarto de trabajo, procurad inspiraros en ellas al improvisar y al componer. Tratad que los motivos característicos y originales de esos aires populares formen la atmósfera de vuestro espíritu, y lo saturen, y se transformen en generadores de vuestra inspiración. No hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiraos en ellos; no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su perfume; no dibujéis imitando, sino glosando el original; no repitáis, metamorfosead; no calquéis, cread recordando”
(Williams, 1951: 72)

Lo expuesto precedentemente se relaciona con la naturaleza del repertorio de los grupos contrapuestos y podría explicar aunque sea parcialmente el problema. Pero es necesario analizar un concepto que campea en la historiografía: el del profesionalismo. Cuando se estableció el sistema de generaciones ya mencionado, debió zanjarse la dificultad de asignarle el ordinal primero a un grupo de compositores nacidos en la década de 1860, dejando en la prehistoria a una cantidad importante de músicos, entre ellos algunos de indudable importancia como Juan Pedro Esnaola y Francisco Hardgreaves. El socorrido recurso fue denominar a la de Williams, primera generación de músicos profesionales, pretiriendo a los otros como precursores.

Sin embargo asignarles el carácter de aficionados a músicos como Esnaola o Hardgreaves resulta muy difícil de sostener. Para entenderlo debemos recurrir a Henry Kingsbury. En su trabajo de campo en un conservatorio coronado en el doctorado en Antropología, considera la música una metáfora de la sociedad en donde este arte tiene lugar (Kingsbury, 1988: 8). En línea con ese pensamiento realiza una investigación etnográfica en un conservatorio y pregunta a alumnos y profesores qué significa para ellos la música. Analizando sus respuestas advierte que para definirla hablan menos de ésta que de sí mismos, ya sea como individuos o como grupos, organizados formalmente o informalmente. Concluye, que aquellos no pueden escindir cualquier consideración sobre la música de las relaciones sociales dentro de las cuales ésta tiene lugar (1988: 26).

³² Agregaba además que debía tomar el mismo camino que había iniciado su maestro con la música polaca. (Pickenhayn: 32)

Partiendo también de sus observaciones de la vida en el conservatorio, considera los estándares de excelencia en la producción musical menos dependientes de su estructura o de la de la obra que de las relaciones de poder. Es decir, los valores, por ejemplo de musicalidad y profesionalidad, devenían, de su atribución por parte de un profesor o profesores, dependiendo más del lugar del otorgante que en cuestiones formales de la ejecución. Es casi siempre una evaluación de la acción social o un comentario sobre el rango social. (Kingsbury, 1988: 165). De esta manera podemos colegir que el reconocimiento o aceptación de un músico y de su música no respondería a los valores de la obra en sí, a los de su estructura, sino en gran medida a cuestiones de poder social y autoridad. Como afirma Kingsbury

“La sabiduría musicológica tradicional sostendría que los asuntos sociológicos deben permanecer inevitablemente en la periferia del análisis de la música misma. Tal visión, no obstante, desdeña la fundamental importancia de los músicos y maestros de música.”
(Kingsbury: 178).

La atribución de profesionalismo (a los integrantes de la Primera Generación de Músicos) o amateurismo (A los excluidos de aquella) contraría cuestiones irrefutables como que el aficionado estrenó cinco óperas en Italia o el profesional fue embajador durante todo el período de creación de sus obras, obteniendo reconocimiento sólo en la corte cerca de la cual ejercía su misión diplomática. Únicamente puede entenderse a partir de la posición de autoridad del otorgante.

Conclusiones

La conclusión final es paradójicamente la apertura a nuevos senderos notablemente ampliados: al conjunto de los guitarristas debemos agregar un importante grupo de pianistas que fueron tan marginados como nuestros protagonistas iniciales. Pero también debemos contextualizar convenientemente la función que cumplió en nuestro país la escuela Tárrega como cartabón de música académica. Fenómeno desconocido en España, patria del guitarrista-compositor.

Estos nuevos enfoques clarificaron convenientemente algunos puntos oscuros que surgían en los primeros momentos de la investigación: En efecto, el retroceso de la guitarra como instrumento de concierto a lo largo del siglo XIX podría explicar la desaparición de su música de las salas de concierto a comienzos del siglo XX y el argumento es válido para Europa y en especial para España. La guitarra fue incluida como especialidad instrumental en el conservatorio de Madrid más tarde que en el Conservatorio Nacional, aquí en la Argentina. Pero no sería válido para entender el mismo fenómeno en estas tierras. Pues entonces ¿Porqué también se habría marginado a pianistas? y ¿No sólo en el siglo XIX, como lo demostró nuestro distinguido colega Manuel Massone? sino también en el siglo XX, con el caso de Manuel Gómez Carrillo, según surge de una investigación actualmente en curso desarrollada por Luis Melichio para su maestría en la Universidad de Cuyo.

Quizás estos argumentos resulten útiles para explicar la formación mayoritaria a través de clases particulares eludiendo los conservatorios, tanto privados cuanto oficiales, de los principales guitarristas en el Río de la Plata. Y fundamentalmente explicaría la creciente aceptación de esos músicos (pianistas y guitarristas) por el establishment académico cuando el nacionalismo musical, según el canon de Williams fue perdiendo hegemonía, de lo que estaría dando cuenta la aparición del grupo Renovación.

Bibliografía

- Anderson, Benedict.** 1993. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Arizaga, Rodolfo.** 1963. *Juan José Castro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1968. *Enciclopedia de la Música Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Arizaga, Rodolfo - Camps, Pompeyo.** 1987. *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Ricordi.
- Boero De Izeta, Carlota.** 1978. *Felipe Boero*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Caamaño, Roberto.** 1969. *La historia del Teatro Colón: 1908-1968*. Buenos Aires: Cinetea 3 vols.
- Carvalho, J. J de.** 1995. *Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y pospolítica*. El debate sobre la modernidad en América Latina, editado por Néstor García Canclini. Pp. 125. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Casares Rodicio Emilio (dir).** 1999/2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE (10 volúmenes)
- Corrado, Omar.** 2001. *Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación*, *Revista Música e Investigación nº 9*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
2005. *Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones*, *Revista Argentina de Musicología nº 5-6*, Buenos Aires: AAM, 17-44.
- Donozo Leandro.** 2006. *Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Gourmet Musical.
- Dahlhaus Carl.** 1980. *Between Romanticism and Modernism*. Los Angeles: University of California Press.
- García Acevedo, Mario.** 1961. *La Música durante el período de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1972. *La Música argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García Morillo, Roberto.** 1984. *Estudios Sobre Música Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García Muñoz, Carmen.** 1970. *Julián Aguirre*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1988. *Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930*, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, N° 9*, pp. 149-194.
- Gesualdo, Vicente.** 1962. *Historia de la Música en la Argentina*. (2 tomos) Buenos Aires: Beta.
- Hobsbawm, Eric.** 2002. 1. *Introducción: La Invención de la Tradición*. En Eric Hobsbawm Y Terence Ranger (Eds.) *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Crítica.

2000. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica.

Illari, Bernardo. 2005. Ética, Estética, Nación. Las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Separata de Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance*. A Conservatory Cultural Syst Philadelphia: Temple University Press.

Kuss, Malena. 1998. Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de música iberoamericana* 6 (1998): 133-149.

Lynch, Ventura R. 1925. *Cancionero Bonaerense*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Olmello, Oscar. 1989. *El pensamiento Nacionalista de Ricardo Rojas*: Tesis de licenciatura en historia. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

2008. *El guitarrista compositor Abel Fleury, un caso original y sincrético de nacionalismo musical*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo

2009. Abel Fleury, un músico entre dos culturas. *Revista Argentina de Musicología*. Nº9. Buenos Aires: AAM.

Otero, Higinio. 1970. *Música y Músicos De Mendoza*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pickenhayn, Jorge. 1982. *Luis Gianneo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

1977. *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Plesch, Melanie. 1992. El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical, Buenos Aires: *Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América, UBA*.

1996. Algunas precisiones en torno al concepto de identidad musical en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX. *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, 1-11.

1998. La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. p. 57-68. *Revista Argentina de Musicología*. Córdoba: AAM.

1998. *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of Argentine Musical Emblem*. Melbourne: Faculty of Music.

1999. La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del otro en la cultura argentina del siglo XIX. p. 57-68. *Música e Investigación*. Bs.As.: INM.

Rojas, Ricardo. 1924. *Discursos*. Buenos Aires: La Facultad. (Obras completas; v. 6

1941. *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada.

Scarabino, Guillermo. 2001. *El Grupo Renovación*. Buenos Aires: Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega, UCA.

Suárez Urtubey, Pola. 1967. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Vega, Carlos. 1963. *Los instrumentos musicales. La guitarra 1. Orígenes del instrumento*. Folklore.

Veniard, Juan María. 1989. *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Williams, Alberto. 1951. *Orígenes del arte musical argentino* en Obras completas, Vol. 4, Buenos Aires, La Quena.

Recomendados



El CD *Creadoras Argentinas* es una recopilación de 21 canciones escritas por diversas compositoras de nuestro país que abarca desde comienzos del siglo pasado hasta la actualidad: *C. Torr , E. Calcagno, L. Spena, A. Carrique, L. Cimaglia Espinosa, M. E. Walsh, G. Ulibarri, M. Campmany, A. Terzian, I. Urteaga y E. Lopszyc.*

Interpretado por la mezzosoprano **Marta Blanco** y la pianista **Graciela Ulibarri**, autora, además, de una de las obras que fueron grabadas.

También participan artistas invitados como Carlos Nozzi (cello), Fabio Mazzitelli (flauta), Marcela Méndez (arpa), Claudio Espector y Aldo Ayala (piano).