



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

**Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Música**

**Propuesta pedagógica para la cátedra de  
Historia de la Música I  
Ciclo lectivo 2019**

# Historia de la Música I

Profesor Titular: Martín R. Eckmeyer

Profesora Adjunta: Leticia Zucherino

Jefe de Trabajos Prácticos: Cecilia Trebuq

Docentes Auxiliares graduados:

Marianela Maggio

Guido Dalponte

Julieta Dávila Feinstein

Lautaro Casa

Condiciones de la asignatura Historia de la Música I según los planes de estudio vigentes

*Código de asignatura:* M0006

Asignatura obligatoria para todas las carreras de grado dependientes del Departamento de Música.

- Pertenece al 1° año del plan de estudios de las orientaciones en Composición, Piano, Guitarra, Dirección Coral, Dirección Orquestal y Educación Musical
- Para la orientación en Música Popular corresponde al 2° año de la carrera.

*Régimen de cursada:* Anual

*Régimen de Promoción:* Directa/ Indirecta/ Libre

*Correlatividades vigentes:*

Para Cursar		Para Aprobar
Cursadas	Aprobadas	Aprobadas
Introducción al Lenguaje Musical Tonal	Introducción a la Producción y el Análisis Musical	Introducción al Lenguaje Musical Tonal - Introducción a la Producción y el Análisis Musical

## **Fundamentación**

En los últimos diez años se observa una saludable reconfiguración de las ofertas de grado universitario en formación musical, fundamentalmente en lo concerniente a la inclusión de la música popular en los estudios académicos. Esto constituye un ingreso definitivo de estos repertorios como materia de estudio, pero sobre todo como perfil específico, dada la numerosa apertura de carreras con esa especialidad profesional. Como impacto de este proceso, otras especialidades musicales han reconfigurado sus contenidos, prácticas y horizontes, aspecto que puede observarse con mucha potencia en la incorporación sostenida de repertorios y procedimientos centrados en la música de Latinoamérica.

Este panorama exige que la asignatura Historia de la Música I encuentre algún tipo de alternativa curricular que posibilite ubicarla en un rol que trascienda lo que habitualmente es caracterizado como reservorio de los aspectos más conservadores del corpus musical<sup>1</sup>. Tal situación implica tomar una decisión en base a dos alternativas: a) se trata de una asignatura occidentalocéntrica basada esencialmente en la tradición selectiva de la música seria o culta, con el objetivo de brindar herramientas concebidas como universales para “ampliar” el horizonte de formación de los estudiantes mediante el contacto con repertorios que son entendidos como “históricos”; o b) se incluye en pie de igualdad *histórica* a las músicas de diversas geografías y culturas, con acento en Latinoamérica y el mundo popular subalterno, a la par del estudio de la música culta Europa, estableciendo entre ellas una relación crítica. La primera opción, tal vez más sencilla para la cátedra, implicaría la reproducción de un imaginario que confunde la música clásica europea con la música del pasado y pretende que la música latinoamericana, y en especial la popular, solo habitan en el presente.

La otra alternativa, en cambio, implica reconocer como históricos los repertorios provenientes de culturas globales muy diversas, que de una u otra forma configuran grandes etapas de la historia mundial y confluyen de alguna forma en el procesos heteróclito que constituye la identidad en la diversidad de la música de América Latina. Pero justamente por ello esta perspectiva debe poner entre paréntesis los conceptos convencionales de la historiografía musical afirmativa, ya que no solo carecen de potencial explicativo para estas otras músicas, sino que proyectan una sombra de colonialidad: pensar la música en términos de “obra” cristalizada, buscar exclusivamente sus notaciones y “partituras” o interesarse por “compositores” desvinculados de un rol actancial e improvisatorio, sería tan solo reproducir la violencia interpretativa que expulsó a las músicas tradicionales y populares de los estudios universitarios durante los últimos doscientos años.

El modelo de conocimiento de la historiografía musical, que llamaremos afirmativa<sup>2</sup>, está hecho a medida de las músicas que identifican como autoimagen a la burguesía europea, encumbrada gracias al colonialismo del resto del globo. Epistemología que requería, entre tantas otras cosas, disminuir a través de la diferencia colonial racista<sup>3</sup> a todos los demás seres del planeta que no estaban en condiciones de comprender mediante esos artefactos

<sup>1</sup> Carabetta, Silvia (2008) “Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música”, Ed. Maipue.

<sup>2</sup> Marcuse, Herbert (1967) "Acerca del carácter afirmativo de la cultura" en "Cultura y sociedad" Sur, Buenos Aires.

<sup>3</sup> Quijano, A., Palermo, Z., & Quintero, P. (2014). "Textos de fundación" Ediciones del Signo.

lo bello y lo sublime de la estética occidental. Un “desinterés” que enmascaraba el mayor de los intereses. Y una enunciación estética, una teorización del arte, cargada de racismo<sup>4</sup>. Un conocimiento construido no solo para encumbrar, naturalizar y universalizar la producción estética de Europa occidental, sino también y simultáneamente para no valorar otras concepciones divergentes frente a la eurocéntrica, vinculadas a culturas provenientes de otras regiones del mundo informadas por otras cosmovisiones, otras maneras de ver la vida y la naturaleza.<sup>5</sup> Repertorios minusvalorados entre los cuales se destaca la muy diversa música latinoamericana y en particular, su música popular. Este fundamento estético de la musicología occidental se inscribe entonces en una *colonialidad* basada en la desigualdad de valor y de prestigio de culturas, cuerpos y paisajes, y de sus saberes y productos, entre ellos las músicas, que son racializados. Por lo tanto, podemos pensar junto a Rita Segato que eurocentrismo y racismo son prácticamente sinónimos.<sup>6</sup>

La concepción afirmativa y colonial de la historia de la música ya no puede ser sostenida en términos epistemológicos, sin mencionar los éticos, ideológicos y políticos. Es, parafraseando a Álvaro García Linera, una musicología zombi, que ya no tiene vida en los círculos de investigación, y sin embargo se reproduce reptando en las currículas universitarias. Estos estudios de estilo están concebidos en función de valoraciones estéticas motivadas por la construcción de un canon musical, lo que suele acarrear como efecto colateral una focalización en obras, personajes y países que no tiene justificación alguna en términos históricos, sociales y culturales. Solo configuran un repertorio obligatorio, universalizado desde una posición de poder, lo que lo convierte en emergente de la afirmatividad de la cultura hegemónica. Esta mirada crítica no implica ir en desmedro de una primera función de la asignatura, que contenga el estudio de la producción musical occidental, entre las cuales figuran aquellas manifestaciones que corresponden parcialmente al canon clásico europeo. Las carreras musicales de la Facultad de Bellas Artes cuyo corpus principal es la música culta encuentran allí no solo las primeras inscripciones históricas de sus repertorios, sino además los conceptos e ideas fundantes que les otorgan sentido e incluso vigencia en la actualidad. Hacer que el estudio de estas músicas permita construir un corpus operativo de conocimientos, solidario con una concepción *performativa* de la música y sólido en términos epistémicos, implica adoptar una perspectiva que sintetice los principales aportes de la Historia Social de la Música. De esta forma la propuesta de la materia indagará en los procesos históricos que han favorecido la construcción hegemónica de ciertos repertorios musicales en detrimento de otros, estableciendo como unidad de análisis tanto las características sonoras como a las funciones sociales de la música y las formas de relación de los sujetos, agentes y colectivos vinculados a ella. Una perspectiva que centre el estudio histórico en las correspondencias sociales y políticas de la música en diferentes momentos y culturas, entendiendo la reflexión sobre la producción musical del pasado como base fundacional de las prácticas musicales del presente, cuya capacidad para propiciar la construcción del futuro reside en la vinculación entre la música con su contexto de producción, circulación y recepción.

Una segunda arista de la propuesta para Historia de la Música I está conformada por la inclusión en su corpus unificado de la música popular desde el inicio de la era común hasta la modernidad, sus características sonoras distintivas, las particularidades de los sujetos

---

<sup>4</sup> Michaud, E. (2017) “Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte”. Adriana Hidalgo.

<sup>5</sup> De Sousa Santos, Meneses, M. P., & Aguiló, A. (2016). “Epistemologías del sur: Perspectivas”. Akal.

<sup>6</sup> Segato, R. L. (2015). La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: Y una antropología por demanda. Prometeo libros.

relacionados con ellas, sus medios específicos de producción y las funciones sociales más importantes en relación con la música de los sectores hegemónicos. Precisamente, una concepción historiográfica social y performativa como la que mencionamos antes no solo permite la inclusión de las músicas del mundo popular subalterno, sino que además articula y densifica el abordaje histórico social de la música culta, resignificando su sentido y transformando las relaciones entre lo culto y lo popular en contenido estudiable y evaluable.

Ese trabajo de adecuación del corpus de saberes que confluyen en la narración histórica que configura una materia de grado universitario, motorizado por la inclusión de repertorios ausentes, estudiados y datados mediante fuentes heterodoxas y epistemologías emergentes, sumado a la descripción analítica exhaustiva del modelo musicológico tradicional, devela un aspecto clave: la historiografía tradicional, de base tanto romántica como positivista, no expulsaba de su corpus a las *otras* músicas por omisión o desdén; es su propia epistemología la que no se ajusta a esas realidades musicales, y por tanto la hace incapaz de modificar su retahíla de estilos y compositores célebres. Salvo a cambio de una reconfiguración tal de su paradigma que la transforme radicalmente. Allí se revela la verdadera dimensión y potencia del eurocentrismo, ya que aún incorporando los repertorios populares vinculados a la noción de espectáculo y los análisis de clase social, se sigue desprendiendo una narración que configura un imaginario en el cual Europa occidental es la fuente originaria de todos los desarrollos ulteriores posibles. Los estudiantes perciben esto y reclaman una ampliación constante de la hasta ahora única unidad temática vinculada con el fenómeno musical latinoamericano, absolutamente ausente cuando comenzamos el proyecto de cátedra y que durante los últimos diez años no ha dejado de crecer y de interpelar todo el saber musicológico de bibliografías, docentes y estudiantes.

El problema está en los lugares de enunciación, en los propios conceptos y artefactos explicativos, en las metodologías analíticas. Una forma de conocimiento *armonicocéntrica* (una faceta más de la *colonialidad del saber*) que parte de conceptos como autonomía musical, obra musical, personalidad artística, estilo, no podrá sino producir narrativas históricas coloniales, preocupadas aún por entablar un ejercicio comparativo entre la producción musical y musicológica “culto” de la modernidad occidental en contraste con todo el resto de manifestaciones existentes. Se configura así un centro de enunciación, independientemente de quiénes sean los sujetos enunciantes, de su nacionalidad o etnicidad. En tanto comparemos, clasifiquemos y categoricemos a las músicas en base a estos conceptos, el resultado será inexorablemente un cotejo con esas músicas originarias, que no son las de ningún pueblo indígena ni periférico, sino las de la estética de la modernidad occidental capitalista. Nos conformaremos con responder a la modernidad, sea que la pensemos desde una post-modernidad, una alter-modernidad e incluso una hibridez, mediante la cual nos sentimos capaces de “entrar y salir de ella” El proyecto hegemónico de occidente a llevado justamente a que los países “postcoloniales” se ocupen más de completar y aumentar ese proyecto que de generar otros propios, basados en sus cosmovisiones y perspectivas.<sup>7</sup>

Hay que desarrollar entonces un modo de enunciación historiográfico musical desde el sur, desde Latinoamérica, a través de una “actitud crítica de intentar tener el mayor grado posible

---

<sup>7</sup> Mignolo, W. (2017). “Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad”. Ediciones del Signo.

de reflexividad sobre el «lugar» desde donde se enuncia el discurso (*el locus enuntiationis*).<sup>8</sup> Aquí cobran relevancia las teorías transculturales<sup>9</sup> y asuntivas<sup>10</sup>, que ponen en el centro del problema el traslado de epistemologías o modas analíticas en general provenientes todavía del triángulo sin base de Europa (posmodernismo, hermenéutica, semiótica, pos-estructuralismo) o de Estados Unidos (nueva musicología, estudios latinoamericanos, poscolonialismo). Y proponen en cambio orientar los estudios en torno a categorías alternativas, divergentes, que ha partir de estudios fragmentarios y desarticulados, pero de un enorme valor, sabemos que habitan las músicas de los sectores populares latinoamericanos y de otras culturas, muy diversas, cuyo mayor punto en común es haber sido colonizadas, racializadas, exotizadas por occidente.

Entre las propuestas que tomaremos como referencias alternativas se encuentra el concepto de *musicar*, proveniente del estudio exhaustivo de la música de África occidental y del sudeste asiático, que pone el acento en los procesos *performativos* en lugar de en los “objetos”; en el conjunto de relaciones (de sentido, sociales, económicas) que constituyen una actuación, lo que evidencia que las significaciones de la música no son individuales sino sociales<sup>11</sup>. Es decir pasar de la música-objeto a la música como práctica y como ritual en el espacio social. También tomaremos de este autor otra noción perturbadora del *statu quo* musicológico, y que enlazaremos con la noción de “costumbres en común”<sup>12</sup>: nos referimos al traslado de contexto de la concepción de práctica común y a un posible eje global del desarrollo histórico musical, que según Small<sup>13</sup> no es (y tal vez nunca ha sido) la música tonal de concierto de las élites de Europa occidental, sino las músicas afroamericanas (o afrodescendientes), originadas como músicas de resistencia bajo el colonialismo y convertidas en los siglos XX y XXI en la música más importante de occidente. Este simple hecho más que dar cuenta de una situación de mercado, nos muestra que se puede construir una historia musical mundial, que sin acallar la diversidad, se afirme en la transculturalidad, en las mezclas y extraiga de ellas una perspectiva historiográfica radicalmente diferente.

Justamente otro conjunto de conceptos que forman la base de esta propuesta son los de *ch'ixi*, mestizaje y transculturación, aplicándolos en un primer momento al análisis de las músicas de América Latina, pero con el propósito de generalizar algunos de sus indicadores y su potencial valor explicativo al fenómeno general de la historia de las músicas. Dado que las músicas latinoamericanas son y no son -simultáneamente- occidentales<sup>14</sup> una revalorización desracializada de la categoría de *mestizaje* es la que tal vez expresa mejor lo heterogéneo, heteróclito, inestable, impreciso, lo conflictivo, el nomadismo<sup>15</sup>. Una identidad movible, que se demora en los pasajes, en las preposiciones y conjunciones, en un carácter permanentemente transicional. El mestizaje es así lo contrario a la idea de mezcla o de

---

<sup>8</sup> Dussel, E. (2007). “Política de la liberación. Historia mundial y crítica”. México: Siglo XXI.

<sup>9</sup> Ortiz, F. (1940). “Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)” Havana: Jesus Montero. Colombres, A. (2004) “Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente”. Buenos Aires: Del Sol.

<sup>10</sup> Zea, L. (1986). *América Latina en sus ideas*. Siglo XXI Editores.

<sup>11</sup> Small, C. (2010). “Musicking: The meanings of performing and listening”. Middletown: Wesleyan Univ. Press.

<sup>12</sup> Thompson, E. P. (1985). “Costumbres en común”. Barcelona: Crítica.

<sup>13</sup> Small, C. (1998). “Music of the common tongue: Survival and celebration in African American music”. Hanover, NH: University Press of New England.

<sup>14</sup> Quintero Rivera, Ángel G. (2009). “Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile”. Colección Nexos y diferencias. Madrid: Editorial Iberoamericana.

<sup>15</sup> Laplantine, F., & Nouss, A. (2007). “Mestizajes: De Arcimboldo a zombi”. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

fusión, tentación pseudouniversalista que intenta resolverse en la integración. El mestizaje, pero también la *mulatería*, permiten a su vez expresar con crudeza y sin eufemismos la realidad política y conflictiva de todo proceso histórico de gestación cultural, que no es resultado de un acuerdo<sup>16</sup>. El mestizaje no otorga ningún lugar a las ideas de reunión, consenso, reconciliación, con toda la carga ideológica que arrastran. Tampoco a la idea de cultura como *síntesis*, que automáticamente detiene el flujo dinámico del musicar y convierte a la música en objeto, en “obra”. Razón por la cual la noción de estilo, principal argumento esencialista, carece en este contexto de todo valor explicativo.

Es sorprendente como coinciden las reflexiones de Quintero Rivera sobre las músicas mulatas con las nociones indígenas, como la de *ch'ixi*, *allqa* o *ayni*, que según Cusicanqui<sup>17</sup> obedecen a la idea aymara de algo que “es y no es” a la vez, lo indiferenciado que conjuga los opuestos. Pensar desde estos conceptos es pensar desde lo impuro, lo no-esencial, casi forzando la misma idea de identidad hacia su límite. Así, la subjetividad es posible en la medida de la apertura al otro, junto al otro. Como en el *musicar*, posee una significación fundamentalmente social. Es una intersubjetividad que se convierte en transubjetividad. Esa diversidad estaría poblada de una otredad que no se construye como oposición, sino que al dar lugar a ese otro está incluyéndolo en la identidad y definición del sujeto. Entonces no hay un mestizaje, sino en todo caso, *mestizajes* en tanto series de precarias e inestables relaciones históricas, en un constante juego disonante de descentración y relocalización.

Un pensamiento musical latinoamericano no pone en crisis a la música europea culta, sino que por su sola presencia, horada el fundamento de los principales conceptos de la historiografía musical tradicional: la transculturación mestiza transforma los esencialismos, la autonomía musical y el foco individualista en excentricidades, aún para el estudio del canon musical. Si, como parece ser cierto, lo latinoamericano desaparece cuando no consideramos los procesos históricos, la función social, los colectivos y la significación de cada música en contexto, podemos invertir la ecuación y repensar toda la historia musical desde esos indicadores. Para nosotros debiera ser más espontáneo pensar la música así.

Esta caja de herramientas preliminar permitirá pensar en una historia centrada en musicologías insurgentes, contenciosas, litigantes, que revelan los aspectos ideológicos de las historiografías tradicionales, que han sido segregadas por la colonialidad musicológica. Realidades musicales que presentan problemas epistemológicos y metodológicos a la hora de aplicar las herramientas analíticas convencionales en torno a sus registros y fuente. Que ponen permanentemente en crisis las periodizaciones convencionales y las categorías de análisis basadas en la armonía. Que presentan características identitarias que no permiten hablar de obra terminada, de autores únicos o de la separación entre compositores e intérpretes, aunque sus agentes sean profesionales y presenten diversos roles. Hacia estos horizontes decoloniales orientaremos el análisis, la narrativa y la indagación. Consideramos que el riesgo vale la pena, en el convencimiento de que las asimetrías en cuanto a la percepción del pasado y su tradición para cada repertorio constituye la fuente de inequidades en las valoraciones actuales sobre diferentes músicas, agentes musicales, medios de producción y distribución musical, así como de la insuficiente percepción de la música como un trabajo o profesión en relación con diferentes circuitos económicos. La posibilidad de transformar el presente musical y proyectar un futuro que permita considerar

---

<sup>16</sup> Colombres, A. (1989) ponencia en el panel I América Latina: Encuentros y desencuentros. Publicado en Jalif de Bertranou, C. A. (comp.) “Actas de las Jornadas de Pensamiento Latinoamericano”. Mendoza: Ediunc. pág. 32.

<sup>17</sup> Cusicanqui, S. R. (2014). “Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”. Retazos.

una mayor diversidad de oportunidades para la producción musical, implica repensarnos también hacia el pasado, construyendo una historia de la música en la que quepan muchas músicas.

## Objetivos

### *Objetivos generales:*

- Elaborar herramientas críticas y operativas informadas por la historia de la música que permitan a los estudiantes considerar su propia praxis musical, comprendiéndola como un hecho social e históricamente determinado.
- Conocer en términos históricos músicas de diversas culturas, focalizando en América Latina, desde el inicio de la era común hasta la época moderna, a partir de un abordaje socio-histórico e incorporando las perspectivas decoloniales, considerando las manifestaciones musicales como procesos dinámicos relativos a condiciones históricas de producción, y atendiendo las características y relaciones de instrumentistas, compositores y públicos.
- Incorporar una conciencia histórica sobre la *larga duración* de la música popular, integrante de los mundos sonoros premodernos y de la modernidad, aportando herramientas para el estudio de sus particularidades sonoras, su carácter comunitario, su dinamismo en cuanto a creación y ejecución, y su pertenencia a la cultura popular y las identidades socio culturales
- Aportar a un pensamiento musical transcultural que incorpore concepciones sobre las músicas situadas en Latinoamérica, intensificando y complejizando el estudio de la historia de la música, tanto global, europea como local, a partir de descentrar el hilo narrativo de la historia e incorporar repertorios derivados de la interacción de la modernidad colonial con las culturas americanas, africanas y orientales.

### *Objetivos específicos:*

- Reconfigurar los preconceptos y nociones acerca de la historia de la música a partir de someter a prueba las periodizaciones tradicionales y sus características de estilo, mediante su contraste con conceptos críticos, decoloniales y transculturales, junto a la inclusión de repertorios por fuera del canon.
- Promover un acercamiento desde la producción musical a los procedimientos y materiales musicales identitarios de las músicas incluidas en la asignatura, considerando las intencionalidades comunicativas, las funciones y condiciones sociales de producción como herramientas de conocimiento histórico.
- Reconfigurar un corpus transferible de contenidos histórico musicales de interés para la Educación Musical para los diferentes niveles educativos, aportando a la construcción de una historia de la música que pueda volver a la educación obligatoria y jugar un rol significativo en la construcción de imaginarios sociales sobre la música más amplios y diversos.
- Promover una reflexión y lectura críticas de distintas perspectivas historiográficas que abordan el estudio histórico de la música, con el fin de aplicar ese conocimiento al estudio de los repertorios abordados en la asignatura.
- Impulsar la resignificación del concepto y el contenido de los repertorios “históricos” a partir del conocimiento y los aportes de las tradiciones orales, los métodos etnográficos, los estudios culturales y la historiografía contemporánea.
- Favorecer la consideración de las relaciones entre música y trabajo en nuestro contexto y en la actualidad, a partir del conocimiento de las múltiples formas del oficio, empleo y/o trabajo de los músicos profesionales y su condición social en los períodos históricos estudiados.
- Introducir la problematización de la música en términos de historia social como herramienta que informe el quehacer profesional de instrumentistas, directores,

compositores y educadores musicales, auxiliando en la construcción de repertorios, pero muy especialmente en la consideración del público destinatario y las condiciones materiales de producción, circulación y distribución de la música como parte integrante de la profesión.

## **Propuesta Didáctica y Metodología**

El marco didáctico de la asignatura parte del supuesto de que la construcción del conocimiento musical ocurre en un marco *performativo* a partir de la praxis y la interacción reflexiva con los objetos de estudio. Es por ello que se prevé una modalidad de clases semanales teórico- prácticas donde se alterne entre la realización sonora musical, la audición crítica, la lectura de la bibliografía y la reflexión y discusión en torno a los temas planteados.

Desde una perspectiva que recupera una concepción de la música en términos de *musicar*<sup>18</sup>, transformando el sustantivo en verbo, el objeto en hacer, la asignatura supone un acercamiento a la concepción de la práctica musical como hecho fundamentalmente social, a partir de proponer una serie de trabajos referidos a la interacción con diferentes repertorios, colegas, públicos y espacios físicos de realización musical.

Esto no implica desconocer sino alentar que la historia de la música sea una disciplina cuya metodología está anclada en el estudio de documentos escritos, su análisis e interpretación, los cuáles no solo deben incluir partituras y bibliografía especializada, sino también fuentes menos convencionales como imágenes, objetos, testimonios documentales, instrumentos, entre muchos otros. A su vez, si bien ninguna de las orientaciones del Departamento de Música tiene como orientación específica la investigación, todas ellas habilitan y explicitan la competencia de los egresados para desempeñarse profesionalmente como investigadores.

Como se consignara en la fundamentación, prácticamente todas las orientaciones tienen como horizonte principal la producción musical. Muchas de estas carreras forman para la interpretación en estilo de repertorios que están incluidos en el recorte cronológico de esta asignatura. Por ello debe entenderse que la producción musical en Historia de la Música I no pretende superponerse con las asignaturas de repertorio ni instrumento: los aspectos técnicos y específicos de la interpretación musical no pueden ni deben formar parte de esta cursada. Tampoco es nuestro interés el desarrollar producciones acabadas. Tan solo entendemos, como lo hacen numerosos especialistas de la pedagogía musical actual<sup>19</sup>, que el conocimiento de la música no es posible por fuera de la experiencia misma de su producción, ya que ese musicar es un hacer y transcurrir, una praxis presentacional cognoscible a partir de la vivencia, que se modifica constantemente a partir de su realización, antes que un objeto reificado y estático.

Por consiguiente el dictado de la asignatura propondrá:

- La interrelación en clase de aspectos teóricos y prácticos a partir de la articulación de instancias expositivas, participativas y grupales, trabajando por momentos con toda la cursada o en comisiones reducidas, de acuerdo a la naturaleza de las tareas y los temas del cronograma de cursada.

---

<sup>18</sup> Small, Ch. "Musicking: The Meanings of Performing and Listening", Wesleyan University Press, 1998.

<sup>19</sup> Sedman Yang, S. "Singing Gesualdo: rules of engagement in the Music History Classroom" in Journal of Music History Pedagogy vol.3, n°1, 2012

- La consideración y discusión en clase de materiales documentales propuestos por la cátedra como textos, partituras, pinturas, instrumentos, películas y grabaciones en audio y video de realizaciones musicales sobre los períodos históricos estudiados.
- La realización por parte de los estudiantes de trabajos de producción musical grupal en relación con los procedimientos y las características sociales y culturales de la música estudiada, sin perseguir la excelencia en la calidad de la ejecución, sino como medio y herramienta para un conocimiento activo y participativo de la historia de la música.
- La realización por parte de los estudiantes de trabajos no presenciales vinculados al abordaje conceptual de un tema o problema que se expondrán en diferentes formatos, materiales o en línea, como monografías, líneas de tiempo, presentaciones interactivas, etc.

Además de las clases semanales de asistencia obligatoria, la cátedra ofrecerá durante el año lectivo un espacio semanal de una hora, con dos alternativas horarias, al cual los estudiantes podrán asistir para trabajar en base a las inquietudes y consultas que se deriven del estudio de la asignatura. El cuerpo docente de la cátedra sugerirá la asistencia a estos espacios de consulta a aquellos estudiantes que en base a las evaluaciones y el diagnóstico permanente presenten dificultades en la realización de algunas de las actividades propuestas. Para estos encuentros el equipo docente diseñará actividades y materiales específicos relacionados a cada problemática detectada.

## Contenidos

### Unidad 1: ¿Qué historias cuenta la historia de la música?

- La historiografía musical afirmativa. La estética musical clásica como ideología: hacer creer en un orden consensual del mundo. El canon como repertorio obligatorio: el universalismo de la historia de la música occidental y sus relaciones con la geopolítica decimonónica. El paradigma objetual/personalista de la musicología histórica. La historia de la música como clasificación y repertorio del mercado burgués. El modelo musical beethoveniano: culto al genio, autoridad, immanencia y subjetividad, desinterés, “arte versus historia”.
- Música e historiografía musical latinoamericana. Herramientas conceptuales y nociones de las historias de la música: preocupación por orígenes, periodizaciones, cotejo local/universal, acento en la biografía, fuentes. Posibilidades para pensar a Latinoamérica como región cultural y musical. Cosmopolitismo y nacionalismo en las historias de la música. La historiografía del panamericanismo y sus derivaciones actuales. El pensamiento asuntivo y sus posibilidades para el estudio de la historia musical regional.
- Alternativas historiográficas desde el sur global. Posibles aportes para una historia social de la música. Posmodernismo y colonialidad del saber en la musicología contemporánea. Metodologías, conceptos y nociones alternativas: sociología de la imagen, flash-back y anacronismo en historia de la música. *Musicar*, performance y groovología. El “sonido” y el complejo “ritmo-textura” como categorías historiográficas operativas. Las “redes” de Jacques Attali. Función social de la

música. Posibilidades de una historia pluriversal de la música desde América Latina.

### Bibliografía Obligatoria Unidad 1:

- **Argumedo**, A. "Los silencios y las voces de América Latina" Colihue, Bs As, 2009. Selección del cap. I.
- **Attali**, J. "Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música", siglo XXI, México, 1995. Capítulo *Escuchar*
- **Cook**, N. "De Madonna al Canto Gregoriano", Alianza, Madrid, 2001. Selección de capítulos 1, 2, 4 y 6.
- **Eckmeyer**, M. y otros "Desde el norte o en el sur" Actas de CIEPAAL. FBA, UNLP. 2017
- **Keil**, Ch. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música" en Cruces, F. y otros (ed.) "Las culturas musicales". Ed. Trotta, 2001.
- **Pérez González**, J. Las Historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000), Universidad Nacional de Colombia, 2010. Cap. "Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica"
- **Piñero Iñiguez**, C. "Pensadores latinoamericanos del Siglo XX", ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2006
- **Rivera Cusicanqui**, S. "Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores", Tinta Limón, 2010. Cap. 3.
- **Small**, Ch. "El Musicar: Un ritual en el Espacio Social" in *Revista Transcultural de Música #4 (1999)*

### Bibliografía complementaria Unidad 1:

- **Acosta**, L. "Música y Descolonización". Ed. Arte y literatura, 1982. Cap "Occidente y los inicios del colonialismo musical"
- **Belinche**, D, "América, la tierra donde sopla el viento" Revista La Puerta. FBA-UNLP. Octubre 2010
- **Burke** P., "Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro", en Burke, P. (ed.) "Formas de hacer historia", Alianza, Barcelona, 2003
- **Carabetta**, S. "Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música", Ed. Maipue, Buenos Aires, 2008.
- **Grosfoguel**, R. "Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial" Tabula Rasa, núm. 9, julio-diciembre, 2008, pp. 199-215
- **Gómez**, P. y **Mignolo**, W. "Estéticas Decoloniales". Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

## Unidad 2: Las músicas antes de la historia, o por dónde comenzar el cuento

- Mestizaje musical: concepto y derivaciones históricas. Heterogeneidad, nomadismo, conflicto, resistencia y cuotificación. Diferencias con los conceptos de mestizaje, hibridación y crisol. La música en la diversidad de las culturas matriciales de América Latina: algunos rasgos, funciones y procedimientos históricos. Las culturas indígenas y la *historia*: "congelamiento", tradicionalismo, negación de la historia y primitivismo. La transmisión de la cultura y de la historia por medio de la música en las culturas matriciales de América. Especialización de músicas, músicos e instrumentos en las culturas mesoamericanas y altiplánicas. Integralidad en la música, el mito, el ritual y la fiesta. La diversidad musical y cultural contada por los cronistas europeos de la conquista. Supervivencias de un mundo mágico en la contemporaneidad.
- El mundo antes del dominio occidental: apuntes sobre la música de la ruta de la

seda. Concepciones, funciones y procedimientos de algunas músicas de oriente lejano, medio oriente, África septentrional y Europa oriental, entre los siglos I y XIII. La polifonía permanente: falacias históricas y evaluación historiográfica de las culturas musicales en base a la polifonía. El Al andaluz como factor de influencia determinante de las músicas occidentales y latinoamericanas. El canto del occidente cristiano a partir de la influencia de oriente en las microcristiandades. La política de la música levanta el telón: el canto romano franco. El carácter contemporáneo del Canto gregoriano. El desarrollo medieval de la teoría musical occidental y sus relictos: musicus vs. cantus, notación musical, la “solmisación” y las jerarquías entre los sonidos.

- La pobreza del positivismo y los límites de las fuentes a partir del estudio de las músicas “antiguas”. El concepto de “estilo” y sus elementos ideológicos: la historia de los estilos, guerra fría y positivismo. Los conceptos de Autenticidad y Autonomía y su rol en la configuración de la periodización convencional de la historia de la música. La aparente paradoja del esteticismo entre composiciones del pasado y músicas del presente: la presencia estética del pasado y sus consecuencias historiográficas. El estilo como herramienta y categoría operacional de la interpretación musical. Criterios para la reconstrucción interpretativa de la música del pasado: las discusiones en torno a la interpretación históricamente informada.

#### **Bibliografía Obligatoria Unidad 2:**

- **Acosta, L.** “Música y Descolonización”. Ed. Arte y literatura, 1982. Cap “La América precolombina. Una música ignorada”
- **Eckmeyer, M.** y otros “Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana” X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP. 2015
- **Griffiths, P.** “Breve historia de la música occidental”, Akal, Madrid, 2009, selección de capítulos 2.
- **Camacho, G.** “Culturas musicales del México profundo” en Recasens Barberà, A. (comp.) “A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano”, Akal, 2010.
- **Samson, J.** “Historia de la Música”, en Harper Scott J. P. E. y Samson J. An introduction to Music Studies, Cambridge University Press, 2009
- **Small, Ch.** “Música, Sociedad, Educación” Alianza, 1991. Cap. 2 “La música por fuera del marco europeo”.
- **Treitler, L.** “The politics of reception” in Journal of the Royal Musical Association, Vol. 116, No. 2 (1991), pág. 280-298. Traducción de la cátedra.

#### **Bibliografía complementaria Unidad 2:**

- **Aharonián, C.** “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje” en instituto Villa Lobos da Uni Rio, Río de Janeiro, 1993.
- **Bermúdez, E.** “La pobreza del positivismo” inédito [en línea]
- **Taruskin, R.** “Oxford History of Western Music”, Oxford University Press, 2005, selección del capítulo 5. Traducción de la cátedra.
- **Taruskin, R.** “El movimiento de la autenticidad puede convertirse en un purgatorio positivista, literalista y deshumanizador”. Quodlibet: revista de especialización musical, Nº 5, 1996, págs. 44-59

### **Unidad 3: La batalla de Carnaval y Cuaresma en la música “antigua” occidental**

- El sentido musical y social del enfrentamiento entre Fiesta y Penitencia para la historia de occidente. Cultura de la risa, mundo popular subalterno, “segundo

mundo” y “mundo al revés” en la circularidad de la cultura popular. Crisis de la historiografía afirmativa ante el anonimato, nomadismo, integralidad y oralidad populares. El problema de la invención popular en musicología. Espectáculos ambulantes, la fiesta de los tontos y la supervivencia de ritualidades paganas en el mundo cristiano. Usos instrumentales, polifonía y formatos en danzas y canciones. De vagabundo a ciudadano: juglares, proscritos y músicos urbanos. Honorabilidad, especialización, profesionalización y agremiación de los músicos municipales. Identidades sonoras de las primeras músicas urbanas modernas.

- La música del entorno feudal de trovadores y troveros. Creación de una cultura desde la diferencia social: el “pathos de la distancia”. Procesos de *estilización* en la música de las cortes feudales: modificación intencional de procedimientos y materiales musicales. De una música de entretenimiento a un arte música de *representación* social. El problema de la autoría y el trobar “abierto” o “cerrado”. Los géneros musicales y poéticos de los trovadores: cansó, sirventés y tensó. La invención de una música superior y de los conceptos de “alto” y “bajo”. La domesticación de los juglares: los ministriles como instrumentistas acompañantes y compositores de la música cortesana. La música como medio de promoción social en una sociedad de castas.
- Dualidad cultural en la Baja Edad Media y la Modernidad Temprana. Superposiciones de las doctrinas espirituales y racionalistas. La universidad y los literati. Un “arte nuevo” para una nueva clase: isorritmia y politextualidad. El “surgimiento” histórico de la figura del compositor. Las canciones cortesanas polifónicas entre las formas fijas y el recuerdo de las danzas. Maestros y capillas: nuevos patrones y celebridades. La profesionalización de la composición, la dirección y el canto. Burguesía, monarquía e internacionalización de los músicos. Cambios armónicos en las sonoridades renacentistas: consonancias, homogeneidad, complementación. La música popular como cantus firmus. Imitación, paráfrasis y homorritmia como procedimientos disponibles en la composición.

### Bibliografía Obligatoria Unidad 3:

- **Attali**, J. “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música”, siglo XXI, México, 1995. Capítulo *Sacrificar*.
- **Bajtín**, M. “La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid”, Alianza, 1987. Introducción
- **Sánchez**, D. y **Eckmeyer**, M “Historia del arte y la música medieval. Nuevas perspectivas y enfoques” Edulp, La Plata, 2019. Capítulos 4, 6 y 8.
- **Lowinsky**, E. “La música en la cultura del renacimiento” in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 15, No. 4. (1954), pp. 509-553. Traducción de la cátedra.
- **Raynor**, H. “Una historia social de la música” siglo XXI, Madrid, 1986. Cap. 5 y 6.

### Bibliografía complementaria Unidad 3:

- **Gallico**, C. “La época del humanismo y del renacimiento” colección *Historia de la música*, tomo 4. Turner, Madrid, 1979. Capítulos 2 y 3.
- **Gallo**, A. “El Medioevo, segunda parte” colección *Historia de la música*, tomo 3. Turner, Madrid, 1979. Selección de capítulos.
- **Griffiths**, P. “Breve historia de la música occidental”, Akal, Madrid, 2009, selección de capítulos.
- **Rowell**, L. “Introducción a la filosofía de la música” Gedisa, Barcelona, 1999. Cap. 6

## Unidad 4: Músicas en *nuestramérica* durante los siglos XVI y XVII

- El problema del “barroco” y el problema americano. Divergencias hispánicas y latinoamericanas frente a las definiciones estilísticas del barroco musical europeo. El descubrimiento de América como descubrimiento de yo cartesiano, afirmación de “Europa” y encubrimiento del “otro”. Latinoamérica como “lado más oscuro” del Renacimiento. La distancia entre sonido y partitura aumenta en los trópicos: “todo *suen*a diferente”. Música latinoamericana como exponente del musicar: tropiezos e incapacidades de las herramientas musicológicas tradicionales ante la música del período colonial: la dicotomía urbano/rural como falso problema, la estrecha y compleja relación de los repertorios culto y popular, la integralidad de las prácticas musicales, crisis del concepto de obra y de composición.
- El concepto de transculturación y su relación con el mestizaje musical. Músicas, comunidades y prácticas del África occidental y afroamericanas en latinoamérica: músicas vocales e instrumentales; diversas funciones; músicas polifónicas; músicos profesionales. La música en las principales ciudades coloniales de Nueva España y el Perú. Diferentes actitudes y procedimientos coloniales frente a las culturas musicales sometidas: aculturación, silenciamiento, aprovechamiento, utilización, integración. Características sonoras de la música catedralicia y conventual: villancicos mestizos y “de negro”. Cruces de géneros y prácticas populares, oficiales y sacras como parte de la penetración cultural o elemento de identidad y resistencia. Los mestizos y esclavos “hablan” por la voz y la música de los compositores oficiales coloniales. Integración y combinatorias de instrumentos europeos y nativos en las formas concertantes. Las instituciones musicales: parroquias, cofradías, ministriles y ayllu. Músicas, músicos y procedimientos musicales congoleños y guineos.
- Las reducciones y “pueblos de indios” de Suramérica como organización socio musical. La reedición de la dicotomía “civilización/barbarie”. El nomadismo y la ausencia de jerarquías como problema. Incorporación a las dimensiones y usos de la modernidad en relación a la concepción dualista y recursiva. El rol de la música en “reducir a civilización” a los indígenas: definición de las alturas, mensuración rítmica, articulación formal, homogeneidad sonora como indicadores de civilización. Flexibilidad aparente en las prácticas y usos musicales en comparación con la tradición sacra europea: músicas “cultas” en lenguas nativas; danzas, bailes y música instrumental en las reducciones. Las fábricas de instrumentos y la realización musical instrumental de origen europeo. Grados de penetración cultural en función del amparo y protección a los nativos.

#### **Bibliografía Obligatoria Unidad 4:**

- **Acosta**, L. “El acervo popular latinoamericano” (parte 1), en Gómez García, Z. “Musicología en Latinoamérica”, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984.
- **Baker**, G. “Parroquia, Cofradía, Gremio, Ayllu: organización profesional y movilidad en el Cuzco Colonial”, *in* Bombi, A y otros “Música y cultura urbana en la edad moderna”, PUV, Valencia, 2005
- **Mignolo**, W. “El lado más oscuro del Renacimiento” Universitas humanística no. 67 enero-junio de 2009
- **Ortiz Oderigo**, N. “Esquema de la música afroargentina” Eduntref, 2008. Cap. “Fisonomía de la música africana”.
- **Podetti**, R. “Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización”, Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, 11 al 13 de Marzo de 2004, Montevideo, Uruguay.
- **Waisman**, L “La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos” *in*

- Bombi, A y otros "Música y cultura urbana en la edad moderna", PUV, Valencia, 2005
- **Waisman**, L. "Una Historia de la Música Colonial Hispanoamericana", Ed. Gourmet Musical. 2019. Selección de partes 1 y 2.

#### Bibliografía complementaria Unidad 4:

- **Argumedo**, A. "Los silencios y las voces de América Latina" Colihue, Bs As, 2009. Selección del cap. III
- **Eckmeyer**, M., **Zucherino**, L. y otros "Porque soy mestizo. Coordenadas históricas para la comprensión de la diversidad musical de nuestra región dentro de la concepción de unidad latinoamericana" X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP. 2015
- **Urchueguía**, C. "La colonización musical de Hispanoamérica" in "Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 2. De los Reyes católicos a Felipe II", FCE, Madrid, 2012
- **Wilde**, G. "Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica" in Recasens Barberà, A. (comp.) "A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano", Akal, 2010.

### Unidad 5: Música, modernidad y mercado en los siglos XVII y XVIII

- El concepto de "publicidad de la música": lo público cortesano frente a lo público burgués. La sala de conciertos y la cadencia perfecta. El compositor como matricero. La intercambiabilidad y transformación de los elementos y sujetos musicales en signo bajo el capitalismo moderno. La reclusión de las prácticas musicales en locales específicos. La música como objeto (obra) de consumo. La transformación del *musicar* en valor de cambio. El desarrollo de cancioneros impresos para la venta, el auge de las clases a domicilio para aficionados y la posibilidad de cobrar por escuchar la música. Publicaciones de lujo, de uso y callejeras del siglo XVI y XVII: Villanela, strambotto, frottola. El Voix de ville y la Chanson "parisina". Broad-side song, Part-song y Ayre.
- La creación del espectáculo musical. La ópera cortesana italiana, las empresas comerciales del carnaval burgués y las tragedias absolutistas. Lo serio y lo cómico, lo erudito y lo popular. La música entre el mercantilismo monopólico y el liberalismo. El compositor como empresario. La vedette operística: castrato y prima donna. La música como metáfora sonora del orden social: melodrama, armonía tonal y codificación de las emociones. Concepción emocional mecanicista y recursos del lenguaje musical operístico. La cultura teatral en el marco de la centralidad hegemónica del estado monárquico. El teatro burgués: la música como entretenimiento y ocasión de contacto social. El origen del teatro público y el espectáculo musical como formas culturales prominentes de occidente. Ópera seria, cómica, tragedia lírica y ballad opera.
- Génesis incipiente del concierto público. Modificaciones en las prácticas musicales en virtud de la creación de una sintaxis musical autónoma. Los géneros instrumentales derivados de la danza y de las formas vocales en los siglos XVII y XVIII: canzona, fantasía, tocata, fuga. La sonata y el concierto como síntesis del desarrollo de un lenguaje abstracto de combinatoria armónica. Los motetes policorales venecianos. El desarrollo de las familias instrumentales. Las danzas estilizadas prestando forma a la música abstracta de las clases altas. La constitución de las piezas de suite y del esquema de alternancia de tempo y carácter. Cambios en la situación social de los músicos: diferencias entre compositor e instrumentista y sus consecuencias en el repertorio instrumental. El virtuosismo: de la música vocal a la instrumental y de vuelta a la música vocal.

### Bibliografía Obligatoria Unidad 5:

- **Attali, J.** “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música”, siglo XXI, México, 1995. Capítulo *Representar*
- **Downs, P. G.** “La música clásica”, Akal, Madrid. Capítulo V “Palabra y música en la escena”
- **Griffiths, P.** “Breve historia de la música occidental”, Akal, Madrid, 2009, selección de capítulos.
- **Rose, S.** “La música en el Mercado” in Carter, T., Butt, J. “Cambridge History of Seventeenth Century Music”, Cambridge University Press, 2005. Traducción de la cátedra.
- **Taruskin, R.** “Oxford History of Western Music”, Oxford University Press, 2005, Tomo I, selección del capítulo 19; Tomo II, selección de capítulos 1 al 5. Traducción de la cátedra.
- **Siegmeister, E.** “Música y sociedad” siglo XXI, México, 1999. Selección de capítulos.
- **Small, Ch.** “Música, sociedad, educación”, Alianza, Madrid, 1991. Selección cap. 1

### Bibliografía complementaria Unidad 5:

- **Bianconi, L.** “El siglo XVII” colección *Historia de la música*, tomo 5. Turner, Madrid, 1979.
- **Gallico, C.** “La época del humanismo y del renacimiento” colección *Historia de la música*, tomo 4. Turner, Madrid, 1979. Capítulo 4.
- **Hill, J. W.** “La música barroca”, Akal, Madrid, 2008, Capítulo 12.
- **Raynor, H.** “Una historia social de la música” siglo XXI, Madrid, 1986. Cap.10.

## Unidad 6 Músicas transatlánticas en el siglo XVIII

- Las múltiples vidas del carnaval en América: la resistencia y la identidad como nuevos sentidos de la fiesta. Músicas callejeras, fiestas públicas y participación de la diversidad cultural en el espacio urbano latinoamericano. Representación histórica en la ocasión musical: el baile de la conquista y la shacsha. Sincretismos y apropiaciones en las músicas de nuevos rituales: mojigangas, diabladas y fanfarrias. Danzas transatlánticas: chacona, pasacalle, zarabanda, fandango y zambapalo. Bailes afroamericanos de las comunidades coloniales: bundes, calendas y congadas. La música en las procesiones y la resignificación popular del ritual cristiano.
- El despertar de una conciencia de la especificidad americana: el criollismo de los compositores cultos latinoamericanos en el siglo XVIII. La producción focalizada en las fiestas y el calendario locales. La reivindicación del pasado indígena como sustituto del clasicismo grecorromano. Músicas públicas, teatro y salón musical. Música escénica en América: tocotines, dramas, jácaras y entremeses. Sainetes y Zarzuela. La música instrumental colonial recibe la influencia italiana: sonatas y conciertos chiquitanos, orquestas indígenas y viajes entre las misiones y Buenos Aires. El rol creciente de los músicos urbanos profesionales indios, negros y pardos en las catedrales de América hispana. Música doméstica y enseñanza musical en las ciudades coloniales.
- Música popular latinoamericana en el XVIII: las músicas del código de Martínez Compañón: síntesis y mestizajes de géneros y funciones musicales, herencias nativas y reapropiaciones populares. Canciones, yaravíes, tonadas y cachúas. Continuidades y semejanzas en músicas populares sudamericanas de la actualidad. El proceso histórico del oratorio al fandango veracruzano. La rebelión de los cuerpos como subversión del orden colonial. Las músicas populares como ocasiones musicales: la construcción de un espacio festivo, irónico y crítico como expresión de la subalternidad colonial. Del arpista al rápsoda: las mil formas de la guitarra en América Latina y su constitución como instrumentos de músicas populares.

## Bibliografía Obligatoria Unidad 6:

- **Acosta**, L. “El acervo popular latinoamericano” (parte 2), en Gómez García, Z. “Musicología en Latinoamérica”, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984.
- **Acosta**, L. “Música y Descolonización”. Ed. Arte y literatura, 1982. Cap 8 “Afroamérica: síntesis y reinterpretación”
- Apunte de cátedra sobre el Carnaval en Latinoamérica. Texto de circulación interna.
- **Bianconi**, L. “El siglo XVII” colección *Historia de la música*, tomo 5. Turner, Madrid, 1979. Selección cap. 1.
- **Camacho Díaz**, G. “Del oratorio al fandango: la subversión del orden social” en García de León, A. “Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución”, Ediciones del programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente, 2011
- **Daponte**, F. “Del contexto musical en el Norte peruano para la interpretación del Codex de Martínez Compañón”, Notas para el CD “Codex Martínez Compañón” del grupo Capilla de Indias, K617, París, 2005.
- **Jiménez Meneses**, O. “El frenesí del Vulgo. Fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial” Ed. Universidad de Antioquía, 2007. Selección cap. 4: bailes y música.
- **Ortiz Oderigo**, N. “Esquema de la música afroargentina” Eduntref, 2008. Cap. “Danzas Afrohispanas”.
- **Waisman**, L. “Una Historia de la Música Colonial Hispanoamericana”, Ed. Gourmet Musical. 2019. Selección de parte 3.

## Bibliografía complementaria Unidad 6:

- **Bernard**, C. “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)”. Revista Historia Crítica No. 54, Bogotá, septiembre – diciembre 2014.
- **Mendivil**, J. “Yo soy el huayno” in Recasens Barberà, A. (comp.) “A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano”, Akal, 2010.
- **Bianconi**, L. “El siglo XVII” colección *Historia de la música*, tomo 5. Turner, Madrid, 1979.
- **Gallico**, C. “La época del humanismo y del renacimiento” colección *Historia de la música*, tomo 4. Turner, Madrid, 1979. Capítulo 4.
- **Sánchez Canedo**, W. “Sin perezas y con Mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas de Bolivia”, in Recasens Barberà, A. (comp.) “A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano”, Akal, 2010.

## Modalidades de Evaluación

Está previsto que la evaluación en Historia de la Música I sea una actividad permanente y sistemática a lo largo de la cursada. A partir de los diversos indicadores tanto de índole conceptual como procedimental, la función de la evaluación será generar una matriz bidireccional que permita por un lado obtener indicadores del progreso de los estudiantes en base al cumplimiento de los objetivos de la asignatura en las diferentes instancias de trabajo; por otro la posibilidad de revisar y de ser necesario reformular las distintas propuestas de trabajo y evaluación que ofrece la cátedra, en virtud del grado de cumplimiento de los propósitos previstos. Para ello se instrumentarán instancias de valoración de la propuesta académica por parte de los estudiantes e instrumentos sistematizados para una autoevaluación por parte del equipo de cátedra.

### Observaciones

Todos los trabajos prácticos y parciales poseen su correspondiente instancia de recuperación.

La cátedra prevé además una tercera instancia excepcional válida para una **única instancia de cada tipo de evaluación** (parcial, cuestionario, trabajo personal, trabajo grupal), para aquellos estudiantes que hubiesen requerido un mayor nivel de profundización y reflexión en su estudio. Este beneficio es exclusivo

para aquellos alumnos que se hayan presentado a las instancias ordinarias o justifiquen debidamente su ausencia.

La modalidad, fecha y lugar de cada instancia excepcional de recuperación serán determinados por la cátedra y oportunamente comunicados, pudiendo darse por fuera del horario de cursada.

## Las instancias de evaluación

La evaluación de los estudiantes estará integrada por las siguientes instancias:

- A. *Evaluaciones Parciales Escritas*, sobre el contenido de los bloques temáticos del programa. Se prevén un total de dos parciales, contando además cada uno con su correspondiente instancia de recuperación. En ellas se propondrán tres modalidades de actividades a resolver, con el fin de evaluar la puesta en práctica de los contenidos presentados en clase que comprenden la bibliografía obligatoria:
  - a. Revisión crítica de fragmentos de textos académicos y/o periodísticos sobre las músicas estudiadas en la materia, evidenciando su adscripción a alguna postura historiográfica, analizando sus conceptos clave y proponiendo alternativas en base a la síntesis personal de conocimientos sobre la música aludida
  - b. Historiar y contextualizar música presentadas a partir de audiciones o videos, aplicando de forma relacional los contenidos de la bibliografía, con el fin de establecer las funciones sociales, las posibles razones en la preminencia de procedimientos musicales y las correspondencias historiográficas en términos sociales, políticos y culturales.
  - c. Apropiarse y resignificar los conceptos clave de la asignatura a partir de construir su sentido en base a la síntesis relacional de procedimientos compositivos, formatos musicales, modos de circulación y recepción y funciones sociales de la música, que identifican las formas de producción musical que son propias a diferentes contextos sociales a lo largo de la historia
- B. *Cuestionarios en línea y preguntas significativas*. Se trata de instancias de evaluación en línea a través de la plataforma de Aulas Web de la UNLP, en el espacio que posee la cátedra. Estas evaluaciones son de mucho menor desarrollo y alcance en comparación con los parciales y tienen como principal objetivo realizar encuestas breves para testear la lectura de los textos de clase y sus contenidos más destacados. Generan una calificación numérica que se suma al promedio general de los estudiantes y puede incidir en la obtención de la promoción directa.
- C. *Trabajos Personales*. Son trabajos de elaboración durante un lapso de tiempo mayor, abarcando prácticamente la duración de la cursada. Poseen instancias intermedias de revisión y evaluación de índole obligatorias. Dentro de esta categoría sobresalen dos modalidades:
  - a. Realización de un mapa conceptual histórico-temporal de los temas de la cursada. En este trabajo se valora fundamentalmente el progreso del estudiante a lo largo del año en la revisión, reformulación y

reconceptualización de los saberes sobre la(s) música(s) que abarca el programa. Basado en un esquema inicial de “línea de tiempo” convencional, funciona como una bitácora de la relación entre los conocimientos previos del estudiante, los estereotipos tradicionales sobre la música y el impacto crítico de los contenidos de las unidades temáticas de la asignatura. Se espera que reúna a modo de collage apuntes, recortes, ideas, relaciones y todo tipo de indicio que permita reconstruir y registrar el proceso de cursada de la asignatura.

- b. Participación activa en los foros en línea propuestos por la cátedra en el Aula Web. Los mismos consisten en una serie de consignas disparadoras a partir de un material audiovisual sobre alguno de los temas del programa. En función de las mismas los estudiantes deberán realizar un comentario crítico *fundamentando el mismo en la bibliografía obligatoria del programa* y relacionando el material propuesto con los temas trabajados en clase y los contenidos de la unidad que se está abordando. En base a la pertinencia de los comentarios y el grado de relación con otros materiales, músicas, textos y/o autores, así como al nivel de interacción y discusión con los compañeros, se podrá obtener una calificación conceptual que va de “A” (Comprende, relaciona e interactúa con los temas) a “C” (no comprende los temas). En base a esta calificación se podrán acreditar parcialmente algunas de las preguntas de los exámenes parciales. Esta calificación además incide en la obtención de la promoción directa.

D. *Trabajos Grupales*. Consisten en trabajos centrados en la producción musical grupal. En ellos se evaluará la relación que los estudiantes realicen entre los conocimientos adquiridos durante la cursada sobre la música en la historia y sus decisiones musicales que informen actividades de composición, ejecución, instrumentación, locación, puesta en escena y publicidad, en virtud de la función social y las pretensiones comunicacionales de la música en cuestión. No se evaluarán en ningún caso las competencias en cuanto a procedimientos compositivos, destrezas instrumentales, auditivas, de coordinación y/o dirección, actuación, adecuación a pautas estilísticas, o cualquier otro tipo de saber propio del corpus de las asignaturas específicas que conforman el plan de estudios de las carreras del departamento. Una vez más reiteramos que el objetivo de estos trabajos es la “puesta en acto” de los saberes que representan el aporte de la historia de la música al desarrollo profesional de los músicos. Por tal motivo el producto final no será en ningún caso el indicador de evaluación preminente. Durante la cursada los estudiantes deberán transitar al menos por dos modalidades de estos trabajos:

- a. Trabajos Grupales de realización musical. Se trata de trabajos en grupos de entre 5 y 7 estudiantes, que deberán concretarse en el marco de una o dos semanas y presentarse en las comisiones de trabajos prácticos. Su finalidad y contenido estarán entre alguno los siguientes:
  - i. Buscar, reconstruir, realizar los arreglos necesarios e interpretar en vivo las músicas a las que refieren los textos obligatorios de la cursada. Fundamentar verbalmente y por escrito las decisiones y hacer un registro de las dificultades, problemas y hallazgos en el

transcurso del trabajo.

- ii. Poner a prueba procedimientos compositivos de las músicas estudiadas, contemplando su función social y objetivos comunicacionales, realizando una música original por fuera de pautas de estilo e interpretándola en clase. Fundamentar verbalmente y por escrito las decisiones y hacer un registro de las dificultades, problemas y hallazgos en el transcurso del trabajo.
  - iii. Realizar una música con el objeto de producir una situación que posibilite una función social o comunicacional de la música. Para lograrlo se podrán seleccionar y arreglar músicas preexistentes o componer música original. Establecer una pauta de evaluación del comportamiento del público (la clase) con el fin de cotejar la efectividad de lo imaginado. Fundamentar verbalmente y por escrito las decisiones y hacer un registro de las dificultades, problemas y hallazgos en el transcurso del trabajo.
  - iv. Seleccionar, realizar los arreglos necesarios e interpretar en vivo una música de la actualidad, que ha criterio de los estudiantes puede entenderse como derivación de los procesos históricos estudiados en la cursada relativos a la intencionalidad de la música, las condiciones necesarias para su audición, el comportamiento del público o los modos de circulación. Fundamentar verbalmente y por escrito las relaciones sugeridas y hacer un registro de las dificultades, problemas y hallazgos en el transcurso del trabajo.
- b. Trabajo de Realización Musical Final. En este caso se trata de un trabajo de producción musical que involucra a la totalidad de los alumnos de la cursada. Su estructura es modular, con el objeto de que la articulación de diferentes producciones grupales, realizadas a partir de una temática común y un argumento suministrados por la cátedra, resulte en una producción musical unitaria de mediana duración. El objetivo del trabajo es tanto la producción de una música que ponga en escena los contenidos estudiados durante la cursada, así como la posibilidad de experimentar el tránsito por una situación musical de grandes proporciones, relativos a la ópera y la música escénica, el carnaval y las celebraciones populares, o los espectáculos de índole privada, entre otros. Por lo tanto el nivel de concreción de este trabajo se evaluará en tres niveles: *individual* (cada estudiante es responsable de que su grupo cumplimente la/s parte/s que le correspondan dentro del trabajo); *grupal* (cada grupo es responsable a su vez por la realización final, secuenciación y continuidad de todo el trabajo); y *colectiva* (toda la cursada deberá comprometerse en la realización, propiciando instancias de colaboración y acuerdo entre los grupos). Debido a que el presente trabajo práctico no tiene instancias de recuperación más allá de la ejecución en muestra pública, el proceso de trabajo deberá estar supervisado por los docentes de la cátedra, mediante entregas y ensayos parciales que se llevarán a cabo durante toda la cursada.

## Modalidades y condiciones de acreditación

- Para el régimen de *Promoción Directa* (sin examen final):
  1. Asistencia al 80 % de las clases dictadas del teórico y del práctico.
  2. Aprobación del 100 % de los trabajos prácticos *en tiempo y forma*.
  3. Aprobación de un breve trabajo individual con formato de infografía que relacione las temáticas de la cátedra, con una calificación no inferior a 6 puntos.
  4. Aprobación de exámenes parciales, *cada uno* con una calificación no inferior a 6 puntos. Este valor mínimo corresponde a la adquisición de por lo menos las nociones básicas de *todas* las unidades del programa incluidas en cada evaluación.
  5. Aprobación del 100% de los cuestionarios y encuestas cortas en línea con una calificación no inferior a 6 puntos.
  6. Aprobación de un trabajo final colectivo, de realización musical a partir de los contenidos de la asignatura, con una calificación individual no inferior a 6 puntos.
  7. Aprobación de al menos un trabajo grupal de producción musical con una calificación no inferior a 6 puntos.
  8. Participación activa en la totalidad de los foros en línea propuestos, con una calificación no inferior a B.
  
- Para el régimen de *Promoción Indirecta* (con examen final):
  1. Asistencia al 80 % de las clases dictadas.
  2. Aprobación del 100 % de los trabajos prácticos.
  3. Aprobación de un breve trabajo individual con formato de infografía que relacione las temáticas de la cátedra, con una calificación no inferior a 4 puntos.
  4. Aprobación de exámenes parciales *con un promedio general* no inferior a 4 puntos a partir de la bibliografía obligatoria de la asignatura.
  5. Aprobación de al menos el 60% de los cuestionarios y encuestas cortas en línea, *cada uno* con una calificación no inferior a 4 puntos.
  6. Aprobación de un trabajo final colectivo, de realización musical a partir de los contenidos de la asignatura, con una calificación individual no inferior a 4 puntos.
  7. Aprobación del examen final, consistente en una entrevista oral sobre el programa vigente el año en que cursó el estudiante, focalizando en aquellos temas o bloques que hayan presentado mayor dificultad en su cursada. **El plazo para aprobar el examen final es de tres años lectivos consecutivos contados a partir de la fecha de aprobación de la cursada.**
  
- Para el *Régimen Libre*:
  1. Aprobación de un examen escrito sobre la totalidad de los temas del programa vigente, a partir de la bibliografía obligatoria **y la bibliografía complementaria** de cada bloque temático de la asignatura.
  2. Aprobación de un examen oral sobre un tema o bloque temático del programa vigente a elección del estudiante, previa aprobación del examen escrito.

*Nota: la cátedra cuenta con espacios semanales de consulta para aquellos alumnos interesados en rendir libre y también para quienes deban rendir el examen final una vez obtenida la aprobación de la cursada correspondiente. Además para aquellos alumnos que*

*lo requieran se ofrecerá programar una serie de encuentros intensivos durante el año lectivo para trabajar el programa y aportar estrategias que faciliten la preparación de los exámenes. Todos los interesados deberán contactar a la cátedra para tomar conocimiento de los horarios disponibles para estas modalidades extra cursada.*