

Introducción

Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica

Silvina Luz Mansilla

Editora invitada

Universidad de Buenos Aires

Universidad Católica Argentina

Universidad Nacional de las Artes

silman@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0002-1726-7233>

Este *dossier* reúne —mediante el estudio de géneros, personalidades, instituciones y obras musicales que provienen de Argentina, Chile, Colombia y Brasil— un conjunto de artículos procedentes, en todos los casos, de investigaciones doctorales en curso. En ellos se revisan intervenciones producidas desde el campo de la pedagogía especializada a lo largo del siglo XX, que habrían incidido en una conformación canónica y una progresiva consolidación de repertorios. Atendiendo a cuestiones como el rol del intérprete-pedagogo/a, la disponibilidad de las partituras, la existencia de secuencias de repertorios y la cristalización de ciertas obras a través del registro fonográfico, se busca determinar los tipos de mediaciones institucionales, grupales y/o interpersonales que impulsaron a ciertas músicas. El corpus contiene tanto *suites* de piezas breves como canciones de cámara y corales con referencias folclóricas, identificándose, en algunos casos, por un carácter didáctico asociado a la brevedad, la presencia de recursos idiomáticos, la ejercitación de determinadas dificultades o la escritura accesible para intérpretes en formación. Se analiza la función disciplinadora que acarrea el canon y el modo en que se conjugaron, en ocasiones, una suerte de reverencia hacia ciertos compositores con el uso legitimante de sus músicas. El *dossier* contiene cinco textos: los tres primeros relacionados con música vocal y los dos siguientes con música instrumental.

Sobre la construcción canónica en música y musicología

Hacia fines del siglo XX, el historiador y musicólogo William Weber afirmó que la aparición de un canon de grandes obras del pasado constituye una de las transformaciones más importantes ocurridas en la cultura musical occidental. Según su propuesta, fue el último tramo del siglo XIX el momento histórico en que, consolidada la música «de conciertos», progresivamente se fueron estableciendo los repertorios, esto es, conjuntos de obras que prevalecieron por encima de otras.¹ Un texto fundamental que había comenzado a rodear esta problemática en la musicología norteamericana es el que Joseph Kerman publicó en 1983 con el título «A Few Canonic Variations». En él se detuvo a reflexionar sobre las causas que confluían en la mayor o menor interpretación de unas u otras composiciones.² Propuso que «un canon es una idea», mientras que «un repertorio es un programa de acción»³, estableciendo que «los repertorios son determinados por los intérpretes y los cánones por los críticos»⁴. Weber, por su parte, propuso cuestionar el canon para comprender sus fundamentos sociales y musicales. Encontró pertinente instalar el tema, pensando que quienes habían propuesto la discusión antes que él se habían

1 William Weber, «The History of Musical Canon», en *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1999), 336.

2 Al poco tiempo, Kerman revolucionaría el campo disciplinar con su conocido texto *Contemplating Music*, que dio origen a lo que se llamó la *new musicology* (nueva musicología). Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

3 Joseph Kerman, «A few Canonic Variations», *Critical Enquiry* 10, n.º 1 (1983): 107.

4 Kerman, «A few Canonic...», 112.

referido en general a su propio tiempo sin una perspectiva histórica que se ubicara por fuera de las visiones monolíticas y unificadas del pasado.⁵

El término «canon» como sinónimo de «clásico», de «obra maestra», está presente casi en el sentido común. A menudo conlleva un uso intuitivo, a causa de lo enraizada que está la noción del «gran compositor» en la cultura musical moderna. Weber señala entre los posibles significados de esta palabra, la consideración de algo como «esencial» para una sociedad, lo que de inmediato tiende a la asignación de un valor, al establecimiento de una jerarquía. Un segundo posible uso es que refiera a los grandes supuestos y prácticas compositivas específicas, como dogmas cuya aplicación puede ser juzgada. Una tercera posibilidad es la asignación del concepto a los preceptos básicos sobre cómo debe funcionar la música, lo que conlleva una internalización de ciertos estándares que, básicamente, no deben transgredirse.⁶

Cuando Weber distinguió los tipos de canon a lo largo de las diferentes épocas históricas europeas, mencionó la existencia de un canon pedagógico que, comenzando en la época de la polifonía sacra, se habría conformado a partir de la emulación de las obras de compositores de una generación previa. En efecto, el *stile antico* estaba exclusivamente relacionado con la imitación de obras del pasado, pero esta situación pasaba desapercibida para el público. Es durante el siglo XIX cuando esta tradi-

ción adquirió nuevas dimensiones, haciéndose más explícita la posibilidad, para el oyente común, de poder inferir los modelos anteriores de los cuales derivaban las obras.⁷

Weber también definió un canon de interpretación, que implicaría el abordaje de obras del pasado en relación con un gusto musical heredado. Según su perspectiva, este sería el canon definitivamente más significativo. La entrega de lo que se denominó «obras selectas» era, ni más ni menos, el núcleo de la canonización: la posibilidad de señalar algunas producciones por encima de otras a través del tiempo. Por eso, para Weber, un canon de interpretación es más que un repertorio: es una fuerza crítica e ideológica que se fue desarrollando en modo interdependiente respecto del canon pedagógico.⁸

Por su parte, Don Michael Randel propuso comenzar la discusión canónica en torno al concepto mismo de música. Para él, desde que esta dejó de considerarse un lenguaje «universal» —diríamos hoy, en singular—, el compositor perdió progresivamente su poder dando lugar a una presencia cada vez mayor del oyente, que sería quien puede realmente situar a la obra en una matriz apropiada entre otras. Ingresar en el reconocimiento del estatuto del oyente en la producción de una pieza musical fue dando paso a la confrontación de diferencias a partir de diversos oyentes y a asumir la naturaleza escurridiza del significado.⁹

⁵ Weber, «The History...», 337.

⁶ Weber, «The History...», 338-39. El autor toma de Katherine Bergeron la idea del canon como un conjunto de preceptos que de algún modo «disciplinan» el funcionamiento de la música.

⁷ Weber, «The History...», 339.

⁸ Weber, «The History...», 340.

⁹ Don Michael Randel, «The Canons in the Musicological Toolbox», en *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, ed. por Katherine Bergeron y Philip Bohlman (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 18.

Luego de historiar el canon a lo largo de varios siglos, Weber identificó una relación estable entre los repertorios canonizados y la música contemporánea que se prolongó entre aproximadamente 1870 y 1945. Siguiendo, desde ese momento posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta aproximadamente 1980, habría existido un período de predominio muy marcado de los clásicos por sobre la música entonces contemporánea, tanto en los repertorios de concierto como en la ópera.¹⁰

Lydia Goehr asocia la construcción canónica con la noción de lo que ella denomina un «museo imaginario» de obras musicales. Comprendida en paralelo al desarrollo histórico de las artes visuales, en las que se comenzó a valorar determinadas obras como «permanentes» y dignas de ser expuestas y contempladas, la historia de la música de tradición escrita occidental, aunque con las lógicas variantes, habría acuñado la creación metafórica de un «museo» en el cual ciertas composiciones prevalecieron por encima de otras.¹¹

Centrado en el proceso de recepción y no ya en el de producción de las obras, Randel realizó una apelación enérgica a concentrarse en los significados generados por el oyente para

solo desde allí inferir significados del discurso sobre los repertorios.¹² Como explicó también Carl Dahlhaus, solo cuando se renunció a la idea de un único contenido de verdad, objetivo, que existiría *a priori*, y se dio lugar a la observación del modo de recepción de las obras musicales, se comenzó a desentramar también la influencia de obras musicales anteriores sobre las posteriores. Esta perspectiva, generada desde la historia del efecto artístico, aplica no solo para vincular recepción y canon, sino también para considerar la recepción pedagógica del canon, al poderse enfocar relaciones intergeneracionales entre compositores/as.¹³

Planteó asimismo Randel, una revisión al interior de la disciplina musicológica para evaluar la «caja de herramientas» con relación a un cierto modelo preestablecido de métodos. Consideró que, una vez desarrollada, esa batería de estrategias analíticas empezó a actuar eficazmente en la definición y el mantenimiento del canon musical occidental. Se trató de una instancia subsidiaria, que podría denominarse un canon «musicológico». Apeló a una toma de conciencia sobre cuánto depende cada investigador de esa «caja de herramientas» mínima e imprescindible, a la hora de querer lograr que un trabajo luzca correctamente «científico». Propuso —no sin reconocer cierto cambio disciplinar considerable ocurrido en las últimas décadas del siglo XX— que la

¹⁰ Weber, «The History...», 341.

¹¹ Por su condición de arte temporal, *performático*, la música no podía ser preservada en forma física o ubicada en un museo como las obras de las bellas artes. Goehr recuerda expresiones de Kierkegaard hacia inicios del siglo XIX, cuando afirmaba que «la música existe realmente solo cuando está siendo producida» y que, por esto mismo, lejos de ser algo imperfecto respecto de las otras artes, esa comprobación constituye una prueba de que es un arte «más elevado, más espiritual». Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 174–75.

¹² Propuso que, sin abandonar las herramientas ya disponibles, se orientara el interés hacia la recepción.

¹³ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 1997), 186.

enseñanza de la musicología, la mayor parte de las veces no puede evadir cierta incidencia en la construcción canónica al tener que proveer a cada estudiante de «herramientas básicas» que lo orienten no solo acerca de cómo estudiar los objetos, sino también acerca de qué es lo que debe ser estudiado.¹⁴

En consecuencia, con el nuevo énfasis en la historia de la música que se produce hacia fines del siglo XX ya no se prefiere la aplicación de las prácticas anteriores, sino una tendencia crítica, signada, como lo dilucidó Mark Everist, por un interés en que el discurso trascienda las barreras del canon, considere las obras y las culturas en una forma equitativa y valore las experiencias de los propios sujetos.¹⁵ Una visión de creciente aplicación en la actualidad es la que propone Nicholas Cook: la consideración de la música como *performance* y no tanto como música escrita, a partir de la deconstrucción del desarrollo de la estética musical a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, el musicólogo británico propone atender a las tradiciones orales tejidas en torno a las obras a lo largo del tiempo por redes de sociabilidades, para desentrañar las referencias y los referentes intervinientes en ciertas estandarizaciones.¹⁶

14 Randel, «The Canons...», 11.

15 Mark Everist, «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value», en *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1999), 378-402.

16 Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 243. Véase en especial «Referents and Referen-ces», primer segmento del capítulo séptimo.

De Mendoza a La Habana La discusión sobre canon y cánones en Latinoamérica

Asumiendo que nuestra perspectiva puede ser incompleta, proponemos que la discusión musicológica sobre el canon pudo haberse originado en América Latina en el ámbito de la Asociación Argentina de Musicología (AAM). Para comienzos del siglo XXI, la crítica del canon venía en este país problematizándose en el ámbito de la historia de las bellas artes, de la mano de instituciones como el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y el Instituto de Teoría e Historia de las Artes Julio Payró de la Universidad de Buenos Aires. Fue en 2003 que el tema «Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis» se lanzó en el ámbito disciplinar local de la historia de las artes visuales.¹⁷

En sintonía, ese mismo año la AAM lanzó la convocatoria para su reunión periódica, a realizarse en agosto de 2004 en combinación con la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza.¹⁸ El tema consensuado en el seno de la Comisión Directiva fue «Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa. Historia, debates, perspectivas historiográficas».

17 Realizado en Buenos Aires —en el Museo Nacional de Bellas Artes— entre el 10 y el 13 de septiembre de 2003, los resultados presentados están compilados en un volumen de unas seiscientas páginas. AAVV, *Discutir el canon: tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, X Jornadas CAIA* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003).

18 La gestión desde la AAM fue liderada por Yolanda Velo y, desde la Facultad de Artes y Diseño de la UNCUYO, acogida por Dora de Marinis, entonces directora de Investigación y Desarrollo. El evento fue la *XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, realizada en el Aula Magna de la FAD, del 12 al 15 de agosto de 2004.

cas»¹⁹. Había triunfado la inquietud de un grupo de jóvenes integrantes imbuídos en el tema —entre quienes nos encontrábamos—, motivados por las discusiones teóricas y metodológicas generadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a partir de un seminario impartido por Melanie Plesch.²⁰

Eran tiempos en que la asociación profesional argentina —que en ese momento reunía a musicólogos de Chile y algún otro país también— proponía un lema convocante para cada una de sus conferencias, con la deliberada intención de «marcar una agenda» investigativa. Si bien resultaba usual también la posibilidad de exponer temas libres, el modo de ir siguiendo el pulso de las principales corrientes de discusión disciplinar internacional consistía en proponer un enfoque, área, tema o problema teórico (a veces, metodológico) para, por lo general, hacer girar algunas sesiones de ponencias en torno a ese eje anunciado —además, claro está, de constituirse como asunto protagónico en la conferencia inaugural y en la mesa de cierre—.

«Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», de Omar Corrado, surgió en aquel contexto.²¹ Convocado por la Comisión Direc-

tiva de la AAM, aceptó hacerse cargo de la conferencia inaugural, avisando sobre la marcha que su alocución tomaría parcialmente el lema convocante de la reunión científica, desde una de las tantas aristas que el enunciado exhibía como posibilidad para trabajar el tema.²² Así, no sin cierta incomodidad por tener que ajustarse a un asunto no elegido, sino, en algún modo, impuesto por sus pares y estudiantes, el académico argentino concibió su texto que, aun publicado después en la *Revista Argentina de Musicología*, guardó sin embargo el modo directo y llano de una argumentación pensada para la oralidad.²³ En Mendoza, la discusión no se hizo esperar: Corrado había desplazado en parte, con gran habilidad retórica, la crítica del canon hacia una autocrítica al interior de la musicología latinoamericana y había descreído de instituir nueva teoría poniendo el norte, en cambio, en la identificación de los problemas prioritarios de aquel momento. Su humilde intención de ofrecer un cuadro general para los estudios específicos que se observarían durante esos días, a cargo de otros especialistas, excedió, sin embargo, el marco del evento. La repercusión obtenida *a posteriori*, ya publicado como artículo, fue fundamental para la disciplina, transformándose —valgan las redundancias— en un texto canónico, un «clásico» inevitable de la literatu-

19 El Comité de Lectura estuvo integrado por Fátima Graciela Musri, Irma Ruiz y Leonardo Waisman. Las ponencias que giraron en torno al tema convocante fueron, entre otras, las de Alejandro Vera (Chile), Leonardo Waisman (Argentina), Graciela Albino (Argentina) y Julio Ogas (Argentina-España). Pueden consultarse los resúmenes de las exposiciones en <https://www.aamusicologia.ar/producciones/conferencias/>

20 El seminario Plesch, destinado a estudiantes de grado, se impartió en el segundo cuatrimestre de 2001 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo el título «Introducción a la musicología post-estructuralista».

21 No ignoramos textos producidos casi en la misma época, procedentes de otras regiones de Iberoamérica. Véase, por ejemplo, el agudísimo estudio propo-

sitivo de Ricardo Miranda: «Tesisuras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 86 (2005): 95-110.

22 Javier Marín, en un premiado artículo, enumera textos dedicados al tema y estaría coincidiendo con nosotros en la importancia inaugural que atribuimos a este aporte de Corrado. Véase Javier Marín López, «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México», *Resonancias* n.º 27 (2010): 70.

23 Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004-2005): 18-44.

ra musicológica latinoamericana hasta la actualidad. En la mesa de cierre, dedicada también al tema principal, participaron como expositores en un enriquecedor intercambio académico —por fortuna, también publicado— Carolina Robertson (Universidad de Maryland, Estados Unidos), Gerard Béhague (Universidad de Texas, Estados Unidos) y Luis Merino (Universidad de Chile).²⁴ Robertson habló desde su propia experiencia investigativa, proponiendo al canon como algo en permanente metamorfosis en el que la misma disciplina musicológica camina hacia un tipo de metadisciplina. Béhague, luego de repasar críticamente las ideas de William Weber, reflexionó sobre la construcción canónica trayendo a colación bibliografía actualizada y mencionando, entre otros, un libro entonces muy reciente: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*.²⁵ Merino propuso una serie de reflexiones teórico-metodológicas, a partir de lo que denominó con humor, un ejercicio *dahlhausiano-chilensis*.

Alternando «consideraciones más abstractas y especializadas con otras más empíricas e inmediatas»,²⁶ Corrado propuso una erudita alocución, de gran valor didáctico por la riqueza de la bibliografía consultada y citada, y que

—hasta donde sabemos— no ha tenido parangón en Latinoamérica. Leído en años sucesivos en otros países y asociado a la práctica docente del autor como profesor en numerosas universidades —tanto en carreras de grado como de posgrado— se fue constituyendo en un texto de gran influencia teórica en la región. Especialmente, podría decirse que contribuyó fructíferamente como marco de referencia de monografías, ponencias, artículos y hasta libros de investigadores de Sudamérica, en especial de Chile, país al que fue invitado en varias ocasiones.²⁷ Así, no es posible pensar ciertos textos como el que firmaron en 2011 Rafael Díaz y Juan Pablo González, titulado *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*, sin la referencia previa de aquellas discusiones al otro lado de los Andes.²⁸ Los autores, si bien a esa altura pueden haber estado imbuidos del contexto cultural general de los bicentenarios latinoamericanos —que supusieron casi inevitablemente momentos de balance y condensación de sentidos, en los que no pudo estar ausente la discusión sobre la construcción canónica—,

24 Por circunstancial ausencia de Irma Ruiz, la mesa final fue coordinada por el mismo Omar Corrado. Los textos se publicaron en el mismo número de la RAM. Véase Omar Corrado (coord.), Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson, «Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004-2005): 189-231. Aparecen transcritas también allí, las intervenciones en el debate final de Juan Pablo González, Leandro Donozo, Alejandro Vera, Héctor Rubio, Remo Leaña y Leonardo Waisman.

25 Ese libro sería muy querido, al punto de contar con una segunda edición, que es la que está a nuestro alcance. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, 2ª ed. (Nueva York/Londres: Routledge, 2012).

26 Corrado, «Canon...», 19.

27 Convocado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, impartió en enero de 2006 los seminarios «Música culta latinoamericana del siglo XX: diálogos con la historia» y «Músicas populares argentinas: migraciones genéricas, representaciones». En octubre del año siguiente, fue invitado desde la Maestría en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para ofrecer un seminario titulado «Poéticas musicales».

28 Rafael Díaz y Juan Pablo González, *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011). En la intervención de González durante el debate de la mesa redonda final de la Conferencia AAM realizada en Mendoza, habló de la antología *Clásicos de la música popular chilena*, gestionada por él desde la Sociedad Chilena de Derechos de Autor y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Llevaba publicados dos volúmenes de partituras, precisamente enfrentándose al problema del juicio histórico y del juicio estético como forma de canonizar las músicas, señalado por Merino en su ejercicio dahlhausiano.

establecieron en su libro un «ranking» de «los cuarenta principales» de la música chilena de tradición escrita del siglo XX.²⁹ Reflexionando sobre el devenir de ese tipo de música en Chile, identificaron momentos históricos de avance en la composición y en su enseñanza, detectaron la incidencia de figuras claves en las últimas décadas del siglo XX y decidieron proponer un grupo de obras y composiciones «escogidas».³⁰ Asumiendo que tal posicionamiento podría resultar ficcional pues se constituía como una instancia de invención, realizaron una lista de cuarenta compositores canónicos del siglo XX, entre los que brilla una única compositora: Leni Alexander.³¹

Otros casos relativamente recientes, entre los muchos que podrían citarse como textos que dialogan con el de Corrado son: el artículo de Luis Merino y Julio Garrido, referido a los procesos

de circulación, recepción y legitimación de repertorio sinfónico producido por cuatro compositores chilenos de la primera mitad del siglo XX;³² la tesis doctoral de Jaime Cortés Polanía, que propone un análisis sobre la construcción de discursos sobre obras y compositores colombianos bajo el predominio de un canon musical europeo;³³ y, entre otros, la tesis de maestría de Fabián Contreras-Abara que, mediante análisis estadísticos, encuentra la pervivencia en épocas muy recientes de un canon herético que afecta a la producción compositiva en Chile.³⁴

Finalmente, nuestra síntesis —incompleta y que evita, por motivos obvios, recaer en estudios cercanos realizados en Argentina— no puede dejar de comentar la centralidad que el texto de Corrado tuvo en la redacción de la convocatoria «Latinoamérica y el canon», para la Primera Conferencia de ARLAC-IMS celebrada en La Habana, Cuba, en 2014.³⁵ Combinada con el VIII Coloquio Internacional de Musicología, que usualmente organiza la Casa de las

29 Además del libro, los resultados fueron recogidos en un sitio web, todavía disponible. Véase <http://gui-auditiva.uc.cl/>

30 Asimismo, González produjo en paralelo el último capítulo —«Construcción sonora de la nación»— de su libro más difundido, que lleva varias ediciones en castellano, además de una en portugués y otra en inglés. Véase Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, 2da. ed. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021), 203–218; también, Juan Pablo González, *Thinking About Music from Latin America. Issues and Questions*, trad. Nancy Morris (Lanham, MD: Lexington Books, 2018); y Juan Pablo González, *Pensando a música a partir da América Latina. Problemas e questões*, trad. Isabel Nogueira (São Paulo, Brasil: Letra e Voz, 2016).

31 Por fortuna, Leni Alexander está ingresando con mayor fuerza al museo imaginario del canon musical chileno, a partir de estudios recientemente publicados y otros en progreso. Véase, por ejemplo, Daniela Fuglielle, «Leni Alexander (1924–2005) o la migración perpetua», en *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género*, editado por Juan Pablo González (Santiago de Chile: IBERMÚSICAS, 2017), 76–91, <https://www.segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero>

En la Pontificia Universidad Católica Argentina, Ximena Soto Lagos desarrolla una tesis doctoral dedicada al análisis de cuatro obras de la compositora germano-chilena, en las que se evidencia el compromiso ético de su poética musical. Puede conocerse un avance en formato de ponencia, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=faL2sBfXndo>

32 Luis Merino y Julio Garrido, «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica», *Resonancias* 22, n.º 42, (2018): 79–113.

33 Jaime Cortés Polanía, «Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816–1898) a Honorio Alarcón (1859–1920)» (tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016).

34 Fabián Contreras-Abara, «Expresión y creación desde un paradigma decolonial» (tesis de Maestría en Artes con mención en Composición Musical, Universidad de Chile, 2018).

35 Malena Kuss, si bien abrevó en ideas de Egberto Bermúdez, Richard Taruskin y Héctor Rubio, cerró la convocatoria con una cita textual del texto de Corrado, identificando el problema de la «discusión sobre el valor, sobre la dimensión estética en su sentido más amplio» como uno de los aspectos a reflexionar en las ponencias. Malena Kuss, email en lista de información de ARLAC-IMS (firmado en Cold Spring, Nueva York, el 18 de abril de 2013), enviado por Juan Pablo González el 28 de abril de 2013 y reenviado el 07 de julio del mismo año.

Américas, la invitación para la reunión científica, en este caso, estuvo claramente derivada del texto de Corrado antes mencionado.³⁶ Un centenar de participantes entrecruzaron sus enfoques, corpus, prácticas y aproximaciones, para coincidir con la agenda, esta vez, de la musicología latinoamericana. Así, como comentara Daniela Fugielle, hubo sesiones concentradas en explorar los intercambios entre América Latina y el canon europeo en el ámbito de la música académica; otras, dedicadas a la identificación de procesos de construcción canónica en géneros musicales específicos; y hubo, asimismo, sesiones plenarias como la de Julio Mendívil, destinada a la deconstrucción canónica de la música incaica en el contexto del discurso musicológico.³⁷ Ciertamente: canon/es discutido/s hacia los cuatro puntos cardinales de la región y analizado/s en contextos diversos y de distintas épocas, que abarcaron desde el período colonial hasta el siglo XXI.³⁸

36 Concretada entre el 17 y el 21 de marzo de 2014, la conferencia contó con la moderación de Omar Corrado para la sesión «Estilos canónicos». Otra mesa, moderada por Malena Kuss, se denominó «Canon e historiografía». Las ponencias de esa mesa fueron: «Del paisaje nacional a la cartografía cognitiva: la producción del espacio en la música culta latinoamericana», de Omar Corrado; «Una que sepamos todos: formación y funciones del canon musical en el folclore argentino», de Leonardo Waisman; y «Cómo convertirse en un compositor argentino: procesos de canonización en la historiografía argentina sobre el siglo XIX», de Melanie Plesch. Sin duda que Argentina exhibe un campo en el que la discusión que nos convoca generó entrecruces completamente originales referidos a distintos tipos de músicas y épocas. Véase <http://www.casadelasamericas.org/premios/musicologia/programaVIII.php?pagina=coloquiouviii>

37 Daniela Fugielle, «Latinoamérica y el canon. Primera conferencia de ARLAC-IMS. La Habana, 17 al 21 de marzo de 2014», *Revista Musical Chilena* 68, n.º 222 (2014): 145-46.

38 Dejamos para otro momento la discusión sobre qué entendemos por música latinoamericana, lo que conllevaría conceptualizar a la región misma. Provisoriamente, coincidimos con Palomino en entender a América Latina como un espacio que es tanto real como imaginado, en el que abunda el movimiento y la pluralidad culturales, que atraviesan las naciones y sus

El dossier

El *dossier* engloba cinco artículos, de los cuales los dos primeros refieren a Argentina. Luisina García examina la premiación a canciones escolares de Julián Aguirre (1868-1924), por parte de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Propone que esa convocatoria, que inició señalando tres aportes del compositor, constituyó una estrategia articulada junto al Consejo Nacional de Educación para fomentar una educación general que desde el inicio instilara sentimientos nacionalistas. Su trabajo exhibe las tramas tejidas en las dedicatorias, el sentido «práctico» que se buscaba para expandir el campo de acción de la argentinización y la maquinaria canónica que se puso en juego.

A partir de una somera exploración de la trayectoria artística y docente de la soprano Isabel Marengo (1894-1977), Silvina Martino estudia el tema de la legitimación artística en la canción de cámara argentina. Analiza, considerando datos sobre conciertos, registros fonográficos e información obtenida a partir de entrevistas, la intervención de la pedagogía especializada en la convalidación del repertorio mencionado, en especial, de la *Vidalita, opus 45*, de Alberto Williams. Sostiene que, por los antecedentes de Marengo y su prestigiosa inserción en el arte lírico, se produjo una verdadera cadena canónica de enseñanza que afectó a la divulgación de ciertas obras argentinas, a partir de su vigencia en instituciones especializadas.

especificidades. Pablo Palomino. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021), 13.

Gladys Briceño, interesada en el movimiento coral chileno desde mediados del siglo XX, aborda el estudio de libros de partituras vocales que, patrocinados por la Unión Panamericana, tendieron a consolidar un repertorio canónico, en el que se jugaban distintas identificaciones culturales y confluían tendencias del ámbito tanto culto como popular. En su texto, dilucida el contenido de dos volúmenes titulados *Canciones para la juventud de América*, publicados en 1957 y 1960 con la intervención de varias instituciones educativas de Chile. Luego de mostrar conexiones con el repertorio de cuatro textos anteriores, analiza el contenido, los nexos institucionales de las personas intervinientes, la mayor o menor presencia en ellos de compositores y música de Chile y los recortes y continuidades que fueron estableciendo un corpus canónico. Concluye que esos libros legitimaron un discurso en la música coral que tendió a perpetuar modelos, normas y valores sostenidos al amparo institucional desde comienzos del siglo XX.

Por su parte, Mayerly Hurtado Ramírez dedica su interés a la práctica del cuarteto de cuerdas en Colombia para determinar la sinergia producida entre cadenas familiares de músicos, tanto en la *performance* como en la composición musical para ese formato. Establece, a través de un minucioso y documentado rastreo histórico-documental, el modo mediante el cual se canonizó una obra musical emblemática: el *Cuarteto Tricolor* (1941), de Francisco Cristancho Camargo. Asimismo, desvela la interrelación entre las familias Cristancho y Díaz y cómo, gracias a su incidencia en

el campo de la enseñanza instrumental y de la creación de instituciones de pedagogía especializada, interactuaron conformando el Cuarteto Arcos, ensamble dedicado centralmente a la difusión de repertorios colombianos desde mediados de la década de 1970 hasta la actualidad.

Finalizando, Nicolás Yaeger Moreno revisa la producción para percusión del siglo XX, en especial la originada en América Latina, proponiendo al *Concierto para marimba y orquesta* (1986) del compositor brasileño Ney Rosauo, como una obra que inaugura un repertorio progresivamente más legitimado. Luego de ofrecer un muestreo de los recursos idiomáticos que exhibe la composición, reflexiona —a la luz de una comparación de programas de estudio de distintas universidades— sobre la importancia de la percusión latinoamericana y su repertorio y sobre la responsabilidad de quienes enseñan en ámbitos especializados en la conformación canónica.

En síntesis, el conjunto de textos contiene un hilo conductor centrado en el análisis de la incidencia de la pedagogía en la construcción canónica de músicas latinoamericanas de tradición escrita, que arranca hacia inicios del siglo XX y se prolonga hasta el momento actual.³⁹

³⁹ Agradezco la lectura crítica y los comentarios a este texto que me acercaron Guillermo Dellmans y Silvia Lobato.

Bibliografía

- AAVV. *Discutir el canon: tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, X Jornadas CAIA*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. 2ª ed. Nueva York/Londres: Routledge, 2012.
- Contreras-Abara, Fabián. «Expresión y creación desde un paradigma decolonial». Tesis de Maestría en Artes con mención en Composición Musical, Universidad de Chile, 2018.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152240>
- Cook, Nicholas. *Beyond the Score. Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 16-44.
- Corrado, Omar (coord.), Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson. «Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 189-231.
- Cortés Polanía, Jaime. «Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)». Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/59638/CORTES_POLANÍA_TESIS.pdf
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Díaz, Rafael y Juan Pablo González. *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.
- Everist, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En *Re-thinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 378-402. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1999.
- Fugielle, Daniela. «Latinoamérica y el canon. Primera conferencia de ARLAC-IMS. La Habana, 17 al 21 de marzo de 2014». *Revista Musical Chilena* 68, n.º 222 (2014): 145-146.
- . «Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua». En *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género*, editado por Juan Pablo González, 76-91. Santiago de Chile: Ibermúsicas, 2017.
<https://www.segib.org/?document=t=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero/>.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. 2da. ed. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- . *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- . *Pensando a música a partir da América Latina. Problemas e questões*, trad. Isabel Nogueira. São Paulo, Brasil: Letra e Voz, 2016.
- . *Thinking About Music from Latin America. Issues and Questions*, trad. Nancy Morris. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.
- . *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. 2da. ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021.
- Kerman, Joseph. «A few Canonic Variations», *Critical Enquiry* 10, n.º 1 (1983): 107-125.
- . *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

- Marín López, Javier. «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México». *Resonancias* n.º 27 (2010): 57-77.
- Merino, Luis y Julio Garrido. «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica». *Resonancias*, vol. 22, n.º 42, (enero-junio 2018): 79-113.
- Miranda, Ricardo. «Tesituras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 86 (2005): 95-110.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Randel, Don Michael. «The Canons in the Musicological Toolbox». En *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, editado por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, 10-22. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Weber, William. «The History of Musical Canon». En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 336-355. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1999.