



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº10 2020



Descolonizando la música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América

Decolonizing Music: The Creation of America's First Degree in Native, Classical and Popular Music

ALEJANDRO IGLESIAS ROSSI

Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)

airossi@untref.ar

Recibido: 1 de noviembre de 2020

Aceptado: 1 de diciembre de 2020

Resumen:

Las creaciones musicales autóctonas, clásicas y populares en América han generado a través de los siglos un corpus geocultural per se. Sin embargo, esa extraordinaria riqueza no se ha visto reflejada en una teoría y praxis alternativa a aquella heredada de los estudios académicos de la tradición musical europea.

En el mundo actual, en el que la genuina creatividad cultural se encuentra amenazada de desintegración por la globalización, la creación, interpretación, investigación y enseñanza musical en nuestro continente se hallan en una encrucijada: la de desarrollar, a través de una verdadera epistemología de descolonización, un entramado simbólico endógeno que la ubique en su propia singularidad.

En este contexto, el presente artículo desarrollará el marco conceptual artístico-académico que permitió la creación de la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Palabras clave: Descolonización cultural, Geocultura, Creación Musical.

Abstract:

Native, classical and popular musical creations in America have generated through the centuries a geocultural corpus per se. However, this extraordinary wealth has not been reflected in an alternative theory and practice to that inherited from the academic studies of the European musical tradition.

In today's world, where genuine cultural creativity is threatened with disintegration by globalization, musical creation, performance, research and teaching in our continent are at a crossroads: that of developing, through a true epistemology of decolonization, an endogenous symbolic framework that places it in its own uniqueness.

In this context, this article will develop the artistic-academic conceptual framework that allowed the creation of the Bachelor's Degree in Native, Classical and Popular Music of America at the Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Keywords: Cultural decolonization, Geoculture, Musical creation.



Las tradiciones autóctonas de todos los tiempos y latitudes han expresado a través del entretejido de sus mitos, artes, construcciones y música, la cosmovisión en la que se enraízan sus culturas. Desde los albores de la Humanidad, estas manifestaciones han generado un *corpus* de conocimiento que opera como vector espacio-temporal de la visión endógena de cada Pueblo en el cual la música posee la entidad de actuar como *pontifex* entre los diversos componentes. Su rol es el de crear el discurso sonoro que aúnan el mito a la danza y las máscaras con la poesía, el teatro y la plástica, a través de la voz y los instrumentos que, en una configuración hipostática, encarnan la especificidad propia de cada cultura.

Para las culturas nativas de América los procesos de materialización del sonido, desembocan en una eclosión proteiforme de artes cuya manifestación palpable y visible proviene de la fuente de su emanación. Y es coherente que, en esta plasmación interdisciplinaria, ese sea el rol de la música ya que en la cosmogénesis de la cultura la creación primordial es sonora.

Tanto el *OM* budista compuesto por la tríada sonora: *A-U-M*; como el *Nada Brahma* (*Nada* = sonido) hindú; los tres cuerpos celestiales conocidos como *Hoo-ro Oro* (*El Sonido de la Creación*) Yoruba; la Creación Bambara que relata cómo *Glan* (*el Sonido del Vacío*) creó el Universo; el rol de la *Caracola* en la *Creación del Quinto Sol* Azteca; el del *Pájaro Icanchu* de la Tradición Wichi golpeando el Tambor Primordial del que saldrá el *Árbol de los Caminos del Centro del Mundo*; la *Armonía de las Esferas* pitagórica o el “*In principio erat verbum*” bíblico, son expresiones de esta concepción compartida. (Ezequiel 1:5-10 - Biblia de Jerusalén)

Como natural derivación de esa visión primigenia de la Creación del Mundo las diferentes tradiciones han establecido sus propios Sistemas Sonoros:

En la **India**, el aprendizaje preciso del acento tonal, de la manera única de pronunciar cada letra y sus combinaciones en un discurso, es la estructura sobre la que se basa el corpus Sánscrito de diálogos filosóficos, mitos y rituales del conocimiento Védico (UNESCO, 2008). Las notas musicales de los Ragas hindúes y los Talas rítmicos son las manifestaciones míticas de la Más Alta Realidad, llamada *Nada Brahma* (Millapol, 1970).

En el **Tíbet**, para cantar las Escrituras Budistas sacras, los Lamas ejecutan los Mudras sagrados (posiciones simbólicas de las manos), danzas y mandalas acompañándose con cascabeles, tambores, címbalos y trompas (UNESCO, 2008).

En **China**, el mitológico Guqin de cuerdas pinzadas, junto con la caligrafía, los escritos sagrados, la pintura y las artes marciales eran condiciones *sine qua non* requeridas para que un erudito accediera al conocimiento de la Fuente última, el Tao (UNESCO, 2008).

Para el Pueblo Mandinga del **África**, el Balafón Sosso-bala (marimba) sagrado es considerado el símbolo de cohesión de su cultura y ha acompañado a lo largo de los siglos la transmisión de la Épica Sunjata (UNESCO, 2008).

En **Malí**, la vibración interior de la materia en el momento de la Creación del universo por los Tambores Sagrados es el centro del ritual Kanaga Dogon, unión de cosmología, máscaras, danza, música y mito ejecutado únicamente por iniciados (Helfritz, 1960).

En **Australia**, el Didgeridoo (también llamado *Serpiente del Arco Iris*), cuyo origen mítico se remonta al *Tiempo Primordial de los Sueños* (Jones, 1980, p.155), es el basamento mismo de toda la cosmovisión aborígen ya que por medio de su sonido enlaza la Tierra y el Cielo y une la conciencia humana con las leyes del Universo visible e invisible.

En el **Maghreb** antiguo, el día estaba dividido en 24 *Nubas* musicales (1 por hora) y correspondía a un modo o escala musical. A su vez, cada *Nuba* estaba dividida en 5 "mizan" (ritmo) específicos y cada mizan comenzaba con un preludio seguido por veinte canciones (Cortés García, 1996), creando así un complejo tejido cosmogónico.

En **Europa**, los relatos épicos de música, danza, oraciones y plástica corporal y escenográfica toman singular importancia con el movimiento de los Trovadores y Troveros en una lógica que desciende de Medio Oriente, Asia y África donde aún sigue plenamente vigente (como en la recitación de los Griots de **Malí** acompañados por su Kora; la Épica Ta'zie de los Bardos del Mugham de **Azerbaiján** o los cantantes polifónicos entre los pigmeos Aka de la **República Centroafricana**) y se plasma en los romances arturianos y del Graal de los siglos XII y XIII (Campbell, 2000, p.213).

Ezra Pound, en su obra *Canto VIII*, escribe "*Guillermo de Aquitania había traído la canción de España, con sus cantantes y sus velos*" (Rabadán Bujalance, 2012, p.105), acerca de la llegada a Poitiers de centenares de prisioneros musulmanes, entre ellos numerosos poetas y músicos, que tendrán un gran efecto sobre los Trovadores. En efecto, su hijo Guillermo IX de Aquitania es conocido como el primer trovador (Nelli, 2000, pp.5-6).

Testimonios de la influencia árabe en este período (el de las Cruzadas) lo encontramos no solo en la poesía y música sino en los instrumentos utilizados. El creador de la primera Misa a 4 voces, Guillaume de Machaut, utiliza la Morache que en Turquía lleva el nombre de Saz, en Grecia el nombre de Bouzouki y en Irán el de Tampurá. Esta eclosión de culturas tuvo su impacto en América donde el arpa céltica de 25 cuerdas (Nelli, 2000, p.175), la vihuela o el Rabel son, como diría Rodolfo Kusch, *fagocitados* (Kusch, 1999) en un mestizaje que los ha llevado a formar parte de la organología de nuestro continente.

La diversidad cultural del Medioevo europeo adquiere características fecundas en la música mediante la introducción de más de 70 escalas heptatónicas del Maqam musical del Maghreb. El *geedama* (rango) de modos melódicos es una herramienta de improvisación que define alturas, patrones y desarrollo de una pieza de música, así como las series llamadas *jins* (género) constituidas por 4 notas (tetracordio), 3 notas (tricordio) ó 5 notas (pentacordio). Estas serán utilizadas ampliamente en la música mozárabe y, hasta el día de hoy, cuyas orquestas utilizan los instrumentos de aquella época: laúd (oud), rabel (rabab), darbuka, pandereta (tar), cítara (qanún) y violín (kemanjah) los cuales aparecen en la iconografía de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, así como en iglesias y catedrales y cuyo epítome es el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Es en el Pórtico

donde aparece el que es el instrumento autóctono europeo por antonomasia, hoy desaparecido: el Organistrum.

Capítulo aparte requiere lo que denominamos hoy Solfeo, el cual desciende de las sílabas del sistema árabe de solmización *Durr-i-Mufassal* (que significa "Perlas separadas") *dal, ra, mim, fa, sad, lam, shim* (Rabadán Bujalance, 2012, pp.14-15). Es el monje benedictino Pablo el Diácono (siglo VIII) quien compone el himno *Ut queantlaxis* (también llamado *Himno a San Juan Bautista*) que, en la sílaba inicial de cada verso utiliza el nombre árabe de las notas. Luego el teórico Guido D'Arezzo lo hará conocido a través de Europa con la utilización de su propio método mnemotécnico (la "mano guidoniana") junto al desarrollo de una notación musical de cuatro líneas (tetragrama), predecesor del pentagrama de hoy (Ulrich, 1985).

En **América**, los hipnóticos cantos de la Tradición **Piaroa** del Amazonas son el eje de la coreografía, máscaras y danzas del ritual Warime, durante el cual se vuelven a entonar las palabras que el Creador Wahari dijo al principio de los tiempos (Monod, 1970).

En la Xajoj Tun (Danza del Tambor) **Maya** (conocida como Rabinal Achí), al son de la música se expresan los mitos del origen del pueblo Q'eqchi' y danza, teatro y máscaras de Rajawales (antepasados) completan el conjunto ritual (UNESCO, 2008).

La Mujer Araña de la Cosmogénesis **Hopi** hace visibles todas las formas de vida a través de la Canción de la Creación (Maclagan, 1994, p.30).

En la **Patagonia**, las Machis **Mapuches** son las únicas que poseen y ejecutan ritualmente el Kultrún, instrumento cuya simbología representa al universo y que fue presentado por la primera Machi en el tiempo cuando nació la tierra. La tradición demanda que cada Machi reciba en sueños su Kultrún por espíritus que le enseñarán a ejecutarlo (Aretz, 1980, p.14). Luego de construir el Kultrún y antes de tensar el parche, la Machi insufla su canto recreando el Aliento Primordial y para dejar parte de su alma en él. Una cruz divide el parche en cuatro cuadrantes, la línea vertical representa el cosmos y la horizontal la tierra, la intersección entre ambas marca el centro de la tierra, el espacio sagrado desde el cual la Machi entra en comunicación con el mundo espiritual. Al morir la Machi, su Kultrún debe ser enterrado junto a ella.

Así, nuestro continente posee una multiplicidad de culturas (muchas de ellas en peligro de desaparición) y es objetivo de esta propuesta formativa, el conocimiento de las creaciones sonoras autóctonas, clásicas y populares, (las cuales son un corpus específico geocultural *per se*), al tiempo que propone al estudiante la posibilidad de ahondar y de reconocerse perteneciente a la profunda riqueza cultural de nuestro continente.

Partiendo de la certeza que en un mundo globalizado la creación, interpretación, investigación y enseñanza de la música en América se hallan en la encrucijada de desarrollar una teoría y una praxis que la ubiquen en su propia singularidad, este proyecto plantea (tanto desde un punto de vista individual y cultural como desde lo instrumental y operativo) la indispensable precisión en relación a la conceptualización de aquello que es:

- a) una "modalidad de la época"
- b) un pensamiento abstracto que trasciende el tiempo en que fue concebido en tanto que respuesta a desafíos temporales y personales específicos

a) Una “modalidad de la época”

Son ejemplos del primer ítem los años de estudio dedicados a la asignatura Armonía, siendo ésta sólo el paradigma de dos siglos de civilización europea (dejando así de lado la multitud de años que se precisarían para comprender, por ejemplo, la Armonía de las Orquesta de Tarkas de América del Sur) o que la asignatura Orquestación se comprende tácitamente como orquestar sólo para el instrumental sinfónico europeo, no tomando en cuenta la riqueza de la organología de nuestro continente.

33

Similares situaciones ocurren con la asignatura Contrapunto, la cual se sobreentiende como circunscripta exclusivamente al ámbito del arte sonoro europeo barroco y renacentista (cuando el Contrapunto de las Orquestas de Sikuris andinos son de una riqueza infinita); con el hincapié en la idea de 12 notas derivada del Temperamento Igual desarrollado en Europa (dejando de lado toda escalística autóctona) o con el hecho de que las llamadas técnicas *no convencionales* de interpretación que revolucionaron la música contemporánea de tradición académica en el siglo XX (sonidos multifónicos y con espectros rotos, respiración circular, etc.) fueron tomadas de esas mismas Culturas, estigmatizadas como “extraeuropeas”.

En lo que respecta al concepto de “partitura”, el imaginario colonial del saber ha generado como único patrón de interface gráfico-simbólica el de la Europa posterior al Medioevo (Quijano, 1998, pp.113-122). Cabe destacar que ese soporte de transmisión del hecho sonoro es sólo uno de los tantos que han existido en la Historia de la Humanidad.

La música de cada latitud posee distintos Sistemas de Notación radicalmente diferentes según el tipo de música o el instrumento:

Babilonia creó la notación más antigua conocida (1400 a.C.), cuneiforme y de sistema alfabético.

En el **Tíbet**, la música sacra vocal e instrumental utiliza curvas caligráficas para indicar las alturas, la gestualidad y el timbre de las melodías de recitación. El diseño de las curvas es totalmente análogo al sonido con indicaciones que señalan que “*la melodía debe moverse como un río que fluye, similar a las llamadas de los pájaros, cantado como el sonido del viento o como el gorgoteo del agua*” (Kaufmann, 1975) y utilizando tinta negra y roja para diferenciar a las partes colectivas de las solistas.

En **Japón**, la notación para Shakuhachi señala la gestualidad de cada sonido y su timbre, indicando las respiraciones y escribiéndose desde arriba hacia abajo y de derecha a izquierda de la hoja.

En **China**, la notación para Guqin es un Sistema de Tablatura que reúne en cada ideograma la afinación, posición de dedos, técnica de pulsación, etc.

Grecia poseía dos notaciones de carácter alfabético, una para el canto y otra para los instrumentos que eran tablaturas escritas de alturas sonoras (Ulrich, 1982).

La Notación de carácter alfabético de **Bizancio** incorporó a mediados del siglo XII elementos orientales con signos diferentes de los originales griegos. Pensada como soporte mnemotécnico (la transmisión era oral) contiene signos ecfonéticos (fórmulas de

recitación) para las lecturas y neumas para los cantos (Ulrich, 1982). Esta notación sigue empleándose en los cantos de la Liturgia ortodoxa hasta el día de hoy.

El **Judaísmo** desarrolla a principios del siglo IX el arte de la cantilación bíblica, los *ta'amim ha mikrá*. Si bien anteriormente, la Tradición judía de Babilonia y Palestina había desarrollado el sistema denominado *Masorá* con símbolos que aseguraban una correcta aplicación de la melodía (Sachs, 2008), los *ta'amim* precisan aún más los acentos, divisiones del texto y pautas melódicas apropiadas para la lectura. Utilizada hasta el día de hoy, los cantantes improvisan dentro de los cánones de fórmulas melódicas heredadas por tradición oral, añadiendo ornamentos de manera libre.

En el **Cristianismo occidental**, la aparición de la notación neumática en el siglo VIII (fundamentalmente para fijar el repertorio mozárabe hispano) genera una evolución radical (López Albert, 2000). Los primeros neumas aparecen como pequeñas marcas junto a las palabras. En los libros más antiguos de canto con esa notación (siglo IX), los neumas se basan en los movimientos de la mano al dirigir la música, gestos quironímicos (Arinero Carreño, 2009), y se la denomina “adiastemática” (Agustoni, 1969). En los siglos X y XI, los copistas colocaban neumas a alturas variables con el fin de indicar el tamaño relativo y la dirección de los intervalos (López Albert, 2000), a estos neumas se los conoce como “neumas de altura precisa” o “neumas distemáticos”. Posteriormente, los neumas fueron transformándose hasta dar lugar a la notación cuadrada.

A fines del siglo XIII aparecen los complejos motetes polifónicos y el nuevo sistema de notación *franconiano* (por Franco de Colonia, que lo codificó en su tratado *Ars cantus mensurabilis*), en el cual por primera vez las duraciones son consignadas por las formas (duplex longa, longa, breve y semibreve) de las notas. Esta notación (llamada *mensural*) será preponderante durante los períodos del Ars Nova y la escuela franco-flamenca y hasta el siglo XVII, porque ofrece una gran flexibilidad rítmica (Grout, Burkholderb, Palisca, 2008).

El posterior Ars Subtilior es un período de gran experimentación en la grafía. Se utilizan notas de color rojo, indicando una alteración de un tercio del valor, así como partituras en forma de círculos concéntricos (el canon circular *Tout par compas*), en forma de corazón (*Belle, bonne, sage*) y de arpa en *La harpe de Melodie* (Reese, 1940).

En **América** hay numerosos soportes simbólicos de transmisión sonora. Dos de los cuales son el de las sacerdotisas Shipibo del Amazonas, que crean diseños de textiles y pintura en cerámica que condensan cantos ceremoniales llamados *Icaros* (Velázquez, 2002 y 1998), canciones plasmadas gráficamente y susceptibles de ser leídas como en el caso de la partitura europea y el de los Wajapis Tupí-Guaraní cuyos cantos de transmisión oral son plasmados en complejas pinturas corporales llamados *Kusiwas* (Brabec de Mori, Mori Silvano, 2008, pp.105-134).

Cabe aclarar que, para un estudiante formado exclusivamente en el relativamente reciente paradigma que denominamos *partitura occidental*, todos estos sistemas no sólo le resultan absolutamente incomprensibles, sino que desconoce la existencia misma de otros sistemas de notación.

Esta lógica se da en todas las áreas disciplinares de la Música: en el caso de la Organología, la clasificación de Curt Sachs utilizada para los instrumentos (derivada de un paradigma

post-industrialista y marco de referencia en los Conservatorios) es uno de los múltiples ejemplos de esta problemática ya que, como lo concibe Rodolfo Kusch (1976), toda taxonomía se desgaja del paradigma en que está inserta una cultura. Existen, sin embargo, otros Sistemas que poseen una ergonomía mayor para ser aplicados a, por ejemplo, los instrumentos autóctonos de América. Uno de ellos, el más antiguo, fue creado en China en el siglo 4 a. C. y lleva por nombre *Payin* ("8 sonidos"). Relacionado íntimamente con la filosofía taoísta y la Medicina tradicional china, el Emperador Shun lo presenta en el siguiente orden: metal (*jin*), piedra (*shih*), seda (*ssu*), bambú (*chu*), calabaza (*p'ao*), arcilla (*t'u*), cuero (*ko*) y madera (*mu*), en correspondencia con las 8 temporadas y los 8 vientos de la cultura china: el otoño y el Oeste, otoño-invierno y Noroeste, verano y Sur, primavera y Este, invierno-primavera y Noreste, verano-otoño y Sudoeste, invierno y Norte, y primavera-verano y Sudeste (Kartomi, 1990).

En definitiva, la diversidad cultural no es la característica del sistema de enseñanza musical actual, en el que no sólo se desconoce la alteridad sino el mismo acervo cultural americano. Un somero análisis del estado de la enseñanza de la música muestra la necesidad de desarrollar una *epistemología de descolonización* (Mignolo, 2007) (Dussel, 1992).

b) un pensamiento abstracto que trasciende el tiempo en que fue concebido en tanto que respuesta a desafíos temporales y personales específicos

El ejemplo emblemático del segundo ítem es la base misma de lo que denominamos Composición Musical, un legado extraordinario que el pensamiento medieval europeo ha ofrendado a la Humanidad, una arquitectura sonora en constante evolución, capaz de amoldarse a las singularidades del alma humana a través del tiempo y las Culturas y que ha arraigado de forma profunda en nuestro continente. Compositores de música clásica durante los Virreinos como Hernando Franco, Gaspar Fernandes, Manuel de Sumaya, Juan Pérez Bocanegra, Doménico Zipoli y posteriormente durante las repúblicas como Abril Ximénez Tirado, José Mauricio Nunes García, Juan Pedro Esnaola o ya en los siglos XX y XXI creadores como Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueitas, Alberto Ginastera, Leo Brouwer, Carlos Chávez, Isabel Aretz, Sergio Ortega, Manuel Enríquez, Edgar Valcarcel, Harold Gramatges, Osvaldo Golijov, Arturo Márquez, Joaquín Orellana, Aurelio Tello, León Biriotti, Mario Lavista o Marlos Nobre son algunos de los muchos cuya influencia ha trascendido las fronteras de nuestro continente.

El desarrollo de la Composición Musical en nuestro continente sigue los patrones sincréticos de los instrumentos en América (como la citada Arpa; la conversión de la Vihuela en Charango, Cuatro Venezolano o Laúd Cubano; el Violín convertido en Miorí jesuítico Guaraní; el Requinto mexicano; la Marimba guatemalteca; el Arpa Paraguaya o creaciones contemporáneas como la Chaya-guitarra de Santiago del Estero (que aúna guitarra y violín dando una resultante mestiza de características singulares).

América da a luz un repertorio en el que los elementos folklóricos populares, clásicos y autóctonos se funden en un todo coherente. Ejemplos de esto son obras como la *Cantata Santa María de Iquique* del compositor académico Luis Advis interpretada por el Grupo Quilapayún; las creaciones de Milton Nascimento, Chico Buarque y Naná Vasconcelos en Brasil; el cubano Amadeo Roldán con sus *Rítmicas* (que fue la primera obra que utilizó un Ensemble de percusiones solistas en la Música erudita); Leo Brouwer y su utilización de ritmos afrocubanos en una estética de vanguardia; Astor Piazzolla y su renovación del

Tango tras sus estudios con Nadia Boulanger; Gerardo Gandini (compositor así como pianista de Piazzolla) y sus Postangos; *Manolo* Juárez (a la vez compositor académico y referente de la música folklórica), Atahualpa Yupanqui y su repertorio magistral para guitarra y voz, así como Dino Saluzzi, *Chango* Farías Gómez, *Cuchi* Leguizamón (Argentina), Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal (Brasil), Agustín Barrios y Félix Perez Cardozo (Paraguay), Antonio Lauro (Venezuela), Álvaro Carlevaro (Uruguay), Irakere (Cuba) y Yaki Kandru (Colombia), entre otros.

Un ejemplo emblemático es el del compositor Sergio Ortega. Ortega, de formación clásica, compuso la icónica canción *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* para el Grupo Quilapayún en 1973. Esta composición no solo es un himno que es cantado popularmente alrededor del mundo para expresar aspiraciones de libertad sino que se ha convertido (como en el caso de los Cantus Firmus medievales) en la fuente de un sinfín de versiones de músicos de todos los estilos, desde Carla Bley y Charlie Haden a Mikis Theodorakis e Inti Illimani, siendo incluso el material de base de la obra *36 Variaciones sobre El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* del compositor Frederic Rzewski, verdadero “tour de force” pianístico contemporáneo.

La diferenciación de estos dos aspectos (temporal y perenne) en las disciplinas musicales es fundamental, ya que es característica esencial de la pedagogía hegemónica basarse en preconceptos que generan, fundamentalmente, dos tipos de resultados:

- ◆ conceptual: la certeza de que lo excelso es lo que fue generado por cierta cultura específica en un momento histórico dado (Europa entre los siglos XVII y fines del XIX).
- ◆ pragmático: la constante emigración de músicos desde los países llamados “periféricos” hacia los países “centrales” (llamados también “desarrollados”); resultado implícito, y completamente coherente, del paradigma de una pedagogía que establece cánones exógenos para la validación de su membresía.

Tomar un paradigma en su totalidad como el único posible y profundizar sólo en él empobrece la visión de un artista. Por ello, se hace necesaria la implementación de una visión que permita liberarse de *a priori* innecesarios (al tiempo que proporcione un andamiaje conceptual riguroso) enfatizando apertura, fluidez y elección a la vez que evitando tres ítems característicos del paradigma hegemónico:

- La falta de apropiación del espacio en el que se habita
- La admiración hacia paradigmas extraños a nosotros mismos
- El antagonismo entre un saber enciclopédico y un saber de sabiduría

Desde esta perspectiva, la Carrera concibe al estudiante como una entidad integral que aúna en sí las competencias del creador, el tecnólogo, el intérprete, el luthier y el teórico, pretende subsanar la falta de profesionales del área capaces de inscribir sus aptitudes dentro del marco de nuevos paradigmas emergentes en la sociedad actual respondiendo a la demanda académica no cubierta de articulación de conocimientos sobre:

- Composición electroacústica e instrumental
- Interpretación, experimentación, improvisación y práctica de ensamble

- Tecnologías electrónicas aplicadas a la creación musical
- Artes tradicionales (escénicas, visuales y sonoras)
- Luthería autóctona, no sólo de aquellos instrumentos que aún están en uso en las Culturas nativas sino también de aquellos que han dejado de utilizarse hace siglos (flautas y ocarinas dobles, triples y cuádruples; silbatos generadores de ruido blanco y rosado; botellas silbadoras zoomorfas y antropomorfas, etc.) y que son reconstruidos a partir del estudio de Códices y documentos Precolombinos

Estos ejes conforman el Plan de Estudios al tiempo que otorgan a la música y los instrumentos nativos de América **la misma dignidad ontológica que a las músicas e instrumentos heredados de la tradición europea**. Y a su vez otorga el mismo estatus al estudio de las tradiciones autóctonas (Baguala, Harawi, Huayno, Khantus, etc.), las que son fruto del mestizaje (Chacarera, Cueca, Malambo, Vidala, Chamamé, Joropo, Son, Taquirari, Vallenato, Danzón, Llanero, Samba, etc) o las de la tradición clásica, a la par de hitos sonoros que marcan la historia y la estética musical americana como la Bossa Nova (João Gilberto, Vinicius de Moraes y Antonio Carlos Jobim); el Tango (Aníbal Troilo, Enrique Santos Discépolo, Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese, Mariano Mores o Rodolfo Mederos); la Nueva Trova cubana (Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, alumnos ambos del compositor Leo Brouwer); la Nueva Canción chilena (Violeta Parra, Víctor Jara, Sergio Ortega, Luis Advis, los Grupos Inti Illimani y Quilapayún), la renovación y virtuosismo en el charango de Ernesto Cavour (Bolivia) o el Rock nativo (Luis Alberto Spinetta, Gustavo Santaolalla y Charly García en Argentina, el Grupo Tribu en México, Los Jaivas en Chile, entre otros).

Asimismo, se da especial énfasis al trabajo de composición con Medios Electroacústicos ya que desde el comienzo de la música concreta de posguerra, esta modalidad arraiga particularmente en América dando muchos de los mejores compositores en el área (Ricardo Mandolini, Javier Álvarez, Antonio Mastrogiovanni, Gabriel Brncic, Ezequiel Viñao, Blas Emilio Atehortúa, Mesías Maiguashca, Horacio Vaggione, Luis Naón, Juan Blanco, Alfredo Del Mónaco, Rodrigo Sigal, Agustín Fernández, José Halac, entre otros). En este sentido, cabe señalar, además, que cada época ha desarrollado un instrumental acorde a sus necesidades expresivas y la computadora se alza como el instrumento musical del siglo XXI. Su potencialidad como herramienta capaz de expandir los límites de la acústica instrumental a través de los diversos softwares de programación para grabación, edición y procesamiento de audio, la convierten en un verdadero taller de luthería electrónica contemporánea.

Estos nuevos timbres acusmáticos creados a partir de sampleos y la aplicación de procesamientos electrónicos, son susceptibles de fomentar el desarrollo de un discurso musical original, así como el desarrollo de nuevas formas de interpretación en los instrumentos acústicos en el estudiante.

Así, evitando la compartimentación entre las diferentes áreas del conocimiento relacionadas con la música, esta propuesta educativa ofrece a los estudiantes desarrollar una práctica dirigida a la interpretación y composición musical, con conocimientos en construcción de instrumentos de América, nuevas tecnologías, interpretación, experimentación, improvisación y práctica de ensamble, así como un entrenamiento auditivo y gráfico que aúna las disciplinas de Audioperceptiva, Armonía, Grafía musical, Contrapunto e Historia de la música.

De esta manera, el diseño curricular genera un *corpus* de conocimiento articulado transversalmente favoreciendo el proceso de aprendizaje a través de la permanente sinergia entre la incorporación de nuevos saberes teóricos y su aplicación práctica en el trabajo del alumno. El desarrollo de la creación artística personal puesta en relación con los conceptos de las fuentes tradicionales se lleva a cabo a través de asignaturas que fomentan una necesaria apertura a la dimensión simbólica del proceso creador, al tiempo que brindan contacto al estudiante con las multiformes expresiones de las artes tradicionales.

Antecedentes

Creada en 2015, la **Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América** (tanto en su modalidad *Presencial* como *A Distancia*¹), se inscribe en la continuidad del trabajo llevado a cabo desde 2004 por la **Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías** de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

La Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías (OIAN)

La OIAN parte de la concepción de otorgar a los instrumentos nativos de América la misma dignidad ontológica que a los instrumentos heredados de la Tradición europea y los desarrollados por la tecnología digital. Su trabajo interdisciplinario se da a través de la investigación en el área de luthería, máscaras, creación y entrenamiento corporal. La música y coreografía son creadas individualmente o en forma colectiva, dependiendo de la obra, y las máscaras utilizadas en los conciertos son construidas por los propios miembros². Los ensayos comienzan con dos horas de entrenamiento físico dirigidos por Susana Ferreres, Directora de Artes Visuales y Escénicas de la OIAN, y por quien esto escribe. Durante el mismo se realizan movimientos transmitidos hasta el día de hoy por Tradiciones autóctonas americanas así como rutinas tomadas de las Disciplinas marciales orientales. Estas incluyen ejercicios destinados a incrementar la resistencia física y el desarrollo muscular, estiramiento, técnicas de combate, técnicas básicas de acrobacia, Formas Yang y Chen de Tai Chi Chuan (con puños y con espada), Formas de Kung Fu (Tigre y Águila), Kung Fu con palo y sable, Pa Kua Chan (caminata circular), así como conceptos fundamentales de manejo de la energía (Qi, Tan Tien, respiración, etc.). Este aspecto se encuentra plasmado académicamente en la **Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales**, siendo ejemplo de ello la asignatura Integración Transdisciplinaria³.

Esta visión presenta el desafío de transformar las diferentes Disciplinas abordadas en una unidad integral, siendo la **ritualidad** y la **sacralidad** los conceptos claves para lograrlo.

En vista de dar cuenta del resultado de este Modelo, resultan relevantes las críticas recibidas por la Orquesta en sus Giras internacionales, así como los artículos teóricos escritos sobre ella.

Así, Radio France emplea la idea de “frontera” para referirse al trabajo de unidad e integración disciplinar llevado a cabo por cada uno de los miembros en la Orquesta: "He aquí una verdadera reflexión sobre el concepto de `frontera´: frontera entre modernidad y tradición, entre Europa y América Latina, pero también sobre cualquier tipo de frontera,

¹ www.untrefvirtual.edu.ar/oa.php?id=132

² www.youtube.com/watch?v=Ye3GGaIpCjE

³ <https://youtu.be/gZ37CIDMHBM>

por eso todos los miembros de la Orquesta son autores, compositores, interpretes e inclusive luthiers” (Radio France, 2009).

En el artículo “Relatos de poder desde el Sur” del Diario Daily News de Sudáfrica, la poetisa Gisele Turner describe el trabajo de recuperación del patrimonio que realiza la Orquesta como un “museo viviente de la vida escondida en el sonido.” Y añade “estos antiguos instrumentos permanecían dormidos, esperando el aliento, la mano y el alma que los animara y los hiciera resonar. Ahora viven, vibran y resuenan” (Daily News, 2010). Por su parte, el Diario Provincia de México destaca que “la particularidad de la Orquesta estriba no solo en sus excelsas y majestuosas interpretaciones, sino en que sus mismos integrantes construyen los instrumentos musicales además de las impresionantes máscaras de culturas antiguas” (Diario Daily News, 2008).

En el marco de la Gira de la Orquesta por Francia y Medio Oriente el diario Le Temps de Túnez introdujo el concepto de *caligrafía sonora* (producto de la íntima relación de la cultura magrebí con la plasmación gráfica) para describir las presentaciones de la Orquesta: “Estos solistas argentinos son, no solamente músicos sino verdaderos artistas, y a través de verdaderas caligrafías sonoras probaron una vez más la legitimidad de una búsqueda creadora que, lejos de las rupturas, se inscribe en la línea de la tradición” (Diario Le Temps, 2009).

En el artículo “Orchestra weds, ancient spirituality, modern sensibility”, así describe el Diario The Jakarta Post la unión de tradición y modernidad llevada cabo en la OIANT: “La Orquesta une espiritualidad antigua y sensibilidad moderna a través de una impresionante lluvia de fuerza sonora, logrando una magnífica meditación sobre el destino posible de la Tradición y los avances tecnológicos. Alejandro Iglesias Rossi ha creado un medio musical digno de ser alabado, en el cual el pasado y el futuro se correlacionan bella y pacíficamente.” (Diario The Jakarta Post, Indonesia, 2007)

Resulta relevante la conceptualización multidisciplinaria que la Revista del Conservatoire National Supérieur De Musique et de Danse de Paris (2010) señala, en su artículo teórico del N° 81, sobre este Modelo artístico-académico:

Desde el punto de vista etnomusicológico:

Bajo los ojos de los historiadores de Arte impactados y los improvisadores asombrados, los miembros de la Orquesta, como atletas disciplinados, presentaron sus instrumentos, en particular los de origen Inca y Azteca. Bajo la dirección de su profesor Alejandro Iglesias Rossi, los jóvenes instrumentistas nos demostraron con una digna exaltación de místicos gestos milenarios: flautas de pan “sikus”, trompes, trutruacas, percusiones y ocarinas antropomorfas haciendo resurgir antiguos ritos Precolombinos. Estos solistas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero siguen fielmente el objetivo propuesto por Iglesias Rossi: convertirse en músicos integrales. Lo que implica ser a la vez luthier, compositor e intérprete. (p.20)

Desde el punto de vista antropológico y corporal:

En los ensayos del Ensemble, los ejercicios físicos y de meditación son fundamentales. Las composiciones se aprenden de memoria, tal como en las tradiciones orales de las Américas. Las sesiones de demostración requieren un compromiso casi exclusivo. Cada una es vivida como un instante único y privilegiado de música, y demanda un compromiso

corporal intenso. Así, los movimientos físicos generan gestos musicales generosos, distantes de la materia sonora escrupulosamente jerarquizada de nuestras orquestas europeas. Los miembros del Ensamble construyen cada uno su instrumento, este último es entonces absolutamente personal y presenta formas de interpretación particulares. (p.20)

Desde el punto de vista filosófico y estético:

Es importante comprender que cada músico de la Orquesta, como el caso de los jazzmen, desarrolla una técnica que le es propia. Esta individualización de la práctica, que excluye por naturaleza toda descripción normativa, se inscribe en el seno de la enseñanza de los músicos en la vida del Ensamble. Los intérpretes se implican totalmente en lo que, más allá del aspecto puramente musical, se aparenta a una concepción mística del mundo sonoro. En efecto, los miembros de la Orquesta, aparte de ser instrumentistas y compositores son también conceptualizadores de sus propios instrumentos, los cuales reproducen fielmente modelos originales precolombinos, a menudo extremadamente complejos desde el punto de vista estético. En este sentido, desde la concepción hasta la comunicación, el de la Orquesta es un proceso integral absoluto. Gracias a la mediación de Alejandro Iglesias Rossi son entonces, dos universos que se encuentran: el de la música erudita occidental y el de una tradición renacida de la América antigua. (p.20)

Desde el punto de vista histórico:

Así, hemos visto un Ensamble que nos recuerda a las orquestas del siglo XVIII, no por supuesto del punto de vista puramente occidental sino en la forma flexible de relacionarse con los instrumentos en una libertad de búsqueda y ausencia de “dogma”. La Orquesta es como el espejo invertido de las tradiciones orquestales europeas actuales y nos permite religarnos de forma muy paradójica con la riqueza de las orquestas originarias occidentales. Mas aún, la interpretación de los músicos argentinos aporta una frescura extraordinaria a la escucha, y es un verdadero rejuvenecimiento del oído. (p.20)

La OIANT, habiendo presentado su trabajo en los cinco continentes, recibió el **Musical Rights Award** del **International Music Council** (con sede en la UNESCO, París) durante el último **World Forum on Music** (Brisbane, Australia) destacándola por “ser un Programa inspirador que recobra y da vida artística a los instrumentos musicales indígenas, la mayoría de ellos olvidados, al mismo tiempo que desarrolla investigación, composición, Diplomas universitarios, cursos comunitarios, exhibiciones, conciertos y un modelo pedagógico-musical para todos los niveles.” (International Music Council, 2013)

A propósito de la Orquesta escribe el filósofo Carlos Cullen en su Prólogo al libro *Planteo de un Arte Americano* de su maestro Rodolfo Kusch (2012):

Escuchar esta Orquesta y ver estas danzas, animándonos a sentir lo propio, es participar de un ritual que actualiza lo más profundo de la “sabiduría de América”: estar siendo, y no pretender ser sin estar. Lo que brota de esos instrumentos producidos por manos jóvenes que labran para hoy, con memoria ancestral, una tierra musical son verdades seminales, esas que nos hacen vivir con sentido” (p. 7).

Elizabeth Lanata (esposa de Rodolfo Kusch) en su Prólogo al mismo libro expresa:

Instrumentos y voces vibran y transmiten en ondas las antiguas y humanas manifestaciones. La música, el ritual, son la expresión de los sentimientos y las creencias de las fascinantes y exóticas figuras que representan lo ancestral. Los movimientos se aceleran o decrecen con el ritmo de los sonidos. Los presentes somos parte de la actuación que nos ha atrapado desde el corazón y desde donde aplaudimos a los integrantes de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, creadores de la música, constructores de los instrumentos, máscaras y vestuario que utilizan en las representaciones, unidos en la recuperación del ser profundo, en la búsqueda de un destino de integración (p.9).

La Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales

Otro importante antecedente es el aporte académico generado por la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, acreditada por la CONEAU (Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria de la República Argentina) bajo Resolución N° 318/17.

El marco conceptual de la Maestría concibe al artista en su rol de catalizador, de constructor de mitos, teniendo en cuenta que todo hacer es una regeneración e implica un retorno a los procesos de la cosmogonía y antropogonía arquetípicas. En la construcción de un instrumento, en la creación de una obra o en la restauración de un ser humano, se rehace ritualmente el proceso de creación del mundo. Este Posgrado considera que un retorno a esta dimensión “iniciática” del proceso creador es clave para que el arte de vanguardia pueda recuperar su función mitológica y transformadora. Pero, junto a la recuperación de esta perspectiva iniciática del Arte se requiere una revisión de la tríada *instrumento-gestualidad-técnica* del proceso creador.

Históricamente, el extraordinario espiral ascensional del conocimiento generó una consecuencia indeseada: el distanciamiento del núcleo mítico embrionario. La Unidad Primordial terminó fragmentándose en el concepto de especialización técnica del saber. Hoy se hace necesario redimir y restaurar esa Unidad perdida a través de un marco conceptual que permita reencontrar el camino hacia la Unidad ontológica fundamental. Un re-encauzamiento de los parámetros de la creación musical, actuando en sinergia con la potencialidad interior de los instrumentos autóctonos de América, puede devenir en aquello que los antiguos Sabios de este Continente denominaron un *camino de conocimiento*.

La currícula académica de la Maestría es la siguiente:

- Laboratorio de Lenguaje Simbólico
- Tiro con Arco (Kyudo) Zen
- Poéticas del Gesto Acusmático
- Composición
- Arquitectura corporal
- Iconografía
- Cosmovisiones originarias de América
- Técnicas multiculturales en instrumentos tradicionales
- Geocultura del gesto creador
- Integración transdisciplinaria
- Heurística
- Gnoseología del proceso creador
- Genética de la Composición acusmática

- Improvisación generativa
- Paradigmas y relaciones de las ciencias y las artes
- Problemas filosóficos de la Creación musical
- Cosmogonías creativas
- Metodología de la investigación

Asimismo, forma parte de los antecedentes el trabajo realizado por los docentes-investigadores de la Orquesta y del Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Dra. Isabel Aretz”, pioneros en la transmisión de conocimientos sobre Luthería Precolombina. Los mismos vienen realizando desde hace más de 10 años análisis acústicos y de Rayos X, escaneos 3D, técnicas de Fotogrametría, que permiten obtener datos precisos de los instrumentos musicales en vista de su posterior reconstrucción, impartiendo dichos conocimientos en Carreras de Grado, Posgrado, Diplomaturas y Seminarios alrededor del mundo. Como ejemplo citamos el último Proyecto llevado a cabo en el Museo de La Plata por un equipo interdisciplinario y publicado en la Revista del Museo bajo el título “*Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata*” (Iglesias Rossi, A., Ferreres, S., Mattioni, L., Sosa Cacace, M.E., Couso, M.G. y Gobbo, D. 2020).

En el marco de este programa artístico-académico, los investigadores han realizado viajes de investigación al Amazonas (Venezuela, Brasil, Colombia), los Andes (Argentina, Chile, Bolivia, Colombia), México, Perú y Estados Unidos recuperando instrumentos y músicas de tradiciones vivientes.

Cabe destacar la importancia del legado de 60 años de trabajo de recopilación y registro audiovisual del patrimonio musical de América realizado por la Dra. Isabel Aretz, el cual se encuentra alojado en la Biblioteca del Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia que lleva su nombre en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

La operatividad de este paradigma, que propone un corpus didáctico alternativo al heredado de los estudios académicos de la tradición musical europea, puede ser corroborada por el cúmulo de Premios nacionales e internacionales recibidos por egresados de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, destacándose Anabella Enrique (2019), Julieta Szewach (2018), Juan Pablo Nicoletti (2014), Juan Vila (2017), Diana Ramírez (2015), Nancy Sanchez (2011), Andrés Fortunato (2011), Melisa Hyatt Foss (2018), Maria Vanesa Ruffa (2007) y María Cristina Kasem (2009), entre otros.

En conclusión, este Modelo conformado por la **Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías**, la **Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América** y la **Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales**, propone volver a una visión integradora de las diferentes áreas disciplinares relacionadas con la música en un Proyecto que tiene como finalidad lograr que los futuros egresados enfrenten los desafíos de su tiempo con soportes conceptuales a la altura de la originalidad de América, tal como lo formuló proféticamente Simón Rodríguez (maestro y compañero de Simón Bolívar) cuando escribió:

“Véase a la Europa como inventa
y véase a la América como imita.
América no debe imitar servilmente,
sino ser original.
¿Y dónde vamos a buscar modelos?
Somos independientes
pero no libres;
dueños del suelo
pero no de nosotros mismos.
Abramos la historia,
y por lo que aún no está escrito,
lea cada uno en su memoria.”

Alejandro Iglesias Rossi

Referencias bibliográficas

- Agustoni, L.; Göschl, J. B. (1969). *Le Chant Grégorien*. Roma, Italia: Herder.
- Amérique Latine: patrimoines, créations, réflexions et rencontres...* Journal du CNSMDP: (N° 81, 2010) p.20 www.cnsmdp.fr
- Aretz, I. (1980) Revista INIDEF N°4, p. 14. Caracas, Venezuela.
- Arinero Carreño, M. D. (2009). *Apuntes de historia de la música: desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*. Granada: Universidad de Granada.
- Augusta, P. (Noviembre 2007). *Orchestra weds, ancient spirituality, modern sensibility*. Diario The Jakarta Post - Indonesia - 19/11/2007
- Bouaquina, K. (Marzo 2009). *Instruments traditionnels et nouvelles technologies*. Hammamet, Túnez: Diario LE TEMPS
- Brabec De Mori, B.; Mori Silvano De Brabec, L. (2009). *La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música*. Ed. Instituto Ibero-Americano de Berlín
- Campbell, J. (2000). *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Cortés García, M. (1996). *Pasado y Presente en la Música Andalusí, Capítulo X*. Madrid, España: Fundación del Monte.
- Dussel, E. (1992). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid, España: Nueva Utopía.
- Grout, D. J.; Burkholderb, J. P.; Palisca, C. V. (2008). *Historia de la música occidental*. (Trad. G.Menéndez Torrellas. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Helfritz, H. (1960). *Música y danzas con máscaras en África occidental*. En: Revista Musical Chilena. Vol. 14, No 73, pp. 90-96.
- Iglesias Rossi, A., Ferreres, S., Mattioni, L., Sosa Cacace, M.E., Couso, M.G. y Gobbo, D. (2020). *Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata*. Revista del Museo de La Plata 5 (1), pp. 383-407.
- Jones, T. A. (1980). *The traditional music of the Australian Aborigines*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

- Kartomi, M. J. (1990). *On concepts and classifications of musical instruments*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Kaufmann, W. (1975). *Tibetan Buddhist chant: musical notations and interpretations of a song book by the bkah brgyud pa and sa skya pa sects*. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Kusch, R. (2012). *Planteo de un Arte Americano*. Rosario, Argentina: Fundación Ross.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del Hombre Americano*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Fernando García Cambeiro.
- Kusch, R. (1999). *América Profunda*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Biblos.
- López Albert, I. (2000). *Notaciones hispánicas en Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid: Ed. SGAE.
- Maclagan, D. (1994). *Mitos de la Creación. Mitos, Dioses, Misterios*. Madrid, España: Ed. Debate. p. 30
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Millapol, G. A. (1970). *El Raga Hindú, un mundo en sí mismo*. Revista Musical Chilena N° 110. P 40. Santiago de Chile.
- Monod, J. (1970.). *Los Piaroa y lo invisible: ejercicio sobre la religión Piaroa*. Boletín informativo sobre Antropología. Caracas: Asociación Venezolana de Sociología. VII: 5-12,
- Nelli, R. (2000). *Trovadores y Troveros*. Mallorca, España: Editor José J. de Olañeta.
- Quijano, A. (1998.). *Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*. En: Anuario Mariateguiano, vol. IX, No. 9, pp.113-122. Lima.
- Rabadán Bujalance, J. (2012). *Música Andalusí*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Radio FRANCE INFO. (Marzo 2009). *La tradition pour vivre la modernité*. Entrevista a Alejandro Iglesias Rossi. París, Francia: Radio France.
- Reese, G. (1989). *La música en la Edad Media Con una introducción sobre la música en la Edad Antigua*. Madrid: Alianza.
- Sachs, C. (2008). *The rise of music in the ancient world, east and west*. Massachusetts, Estados Unidos: Courier Corporation.
- Turner, G. (Mayo, 2010). *Tales of power from the South*. Sudáfrica: Diario Daily News.
- Ulrich, M. (1985). *Atlas de Música, vol. I*. Madrid, España: Editorial Alianza.
- UNESCO, (Noviembre, 2008). *3º Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa
- UNTREF (2004). *Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia*. <https://untref.edu.ar/instituto/cedecrea-centro-de-etnomusicologia-y-creacion-en-artes-tradicionales-y-de-vanguardia-dra-isabel-aretz>
- UNTREF (2020). *Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América en modalidad a distancia*. Buenos Aires, Argentina: UNTREF VIRTUAL. Recuperado de www.untrefvirtual.edu.ar/oa.php?id=132
- Valenzuela, F. (Noviembre, 2008). *Iglesias Rossi, un sonido continental*. Michoacán, México: Diario Provincia.
- Velázquez, R. (1998). *Canto Chamánico*. Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas, Venezuela: Ed. Fundación Bigott.
- Velázquez, R. (2002). *Aspectos Teóricos del Pensamiento Complejo en el Universo Musical Aborigen*. Caracas, Venezuela: Ed. Universidad Central de Venezuela.

Referencias audiovisuales

- Iglesias Rossi, A. (2018). *Harawi Ritual*. Obra para 4 Solistas femeninas, Recitante, Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Orquesta Sinfónica. Registrado en la Sala Sinfónica del CCK-Argentina por la OIANT junto a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil “José de San Martín” dirigidas por Mario Benzecry. www.youtube.com/watch?v=Ye3GGaIpCjE
- Enrique, A. (2019). *Cuando la Luna descendía a la Tierra*. Obra para Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Orquesta de Cuerdas. Registrado en el Teatro Municipal de Cusco por la OIANT (dirigida por Anabella Enrique) junto a la Orquesta Sinfónica de Cusco (dirigida por Carlos Trujillo Aguirre). <https://youtu.be/tsHlwuDiolo>
- Fortunato, A. (2017). *Quetzalcóatl*. Obra electroacústica. www.discogs.com/es/artist/7171803-Andr%C3%A9s-Fortunato
- Hyatt Foss, M. (2018). *Hanblecheyapi*. Obra electroacústica. <https://soundcloud.com/m-hyatt/hanblecheyapi>
- International Music Council (2013). *Ceremonia de Entrega del Musical Rights Award a la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías*. World Forum on Music <https://youtu.be/yJFep16G20o>
- Kasem, M. C. (2009). *Las aguas abismales*. Obra electroacústica. <https://soundcloud.com/sondigitales/las-aguas-abismales-cristina-kasem>
- Nicoletti, J. P. (2014). *Qhapaqkunap*. Obra para Orquesta Sinfónica, Huéhuets y Teponaztlis Aztecas, Ocarinas Escultóricas Mayas, Incas y Moches, Zumbadores del Amazonas, Canto Armónico Inuit, Cinta Magnética y Máscaras Nativas de América. Registrado en la Sala Sinfónica del CCK-Argentina por la OIANT junto a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil “José de San Martín” dirigidas por Mario Benzecry. <https://www.youtube.com/watch?v=vB-jY6-9EGc>
- Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías (2013) *Conciertos y Giras alrededor del Mundo*. CD/DVD. Japón: NAXOS Classical Music Library. <https://ml.naxos.jp/album/Untrefon15>
- Presentación Audiovisual de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías. (2011) www.youtube.com/watch?v=nHwhD9w7Yfg&feature=youtu.be
- Ramírez, D. (2015) *Maloca: Un encuentro con lo eterno*. Obra electroacústica. <https://vimeo.com/122073693>
- Ruffa, V. (2007). *Los Siete Brazos*. Obra para instrumentos autóctonos, Gongs, platillos, copas de cristal, cuencos tibetanos, percusión y live electronics. <https://soundcloud.com/g477narq6pcw/los-siete-brazos-1>
- Szewach, J. (2018). *Océano del Aliento Puro*. Obra para 4 sopranos, Orquesta de Instrumentos Autóctonos, Orquesta Sinfónica y Cinta magnética. Registrado en la Apertura del Festival *Imago Sloveniae*, interpretada por la OIANT junto a la Orquesta de la RadioTV de Eslovenia dirigidas por Martín Fraile. <https://youtu.be/nLDzDd6nMVw>
- Sánchez, N. (2009) *Jaguar... (Celestes Coronados De Luz)*. Obra electroacústica. Argentina: Untref Sonoro. www.discogs.com/es/artist/6316015-Nancy-Sanchez
- UNTREF. (2019). Integración transdisciplinaria - Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales. <https://youtu.be/gZ37C1DMHBM>
- Vila, J. (2017) *Wayra*. Obra electroacústica. www.youtube.com/watch?v=0QBms9IrvD0