

Secretaría de
Asuntos Académicos
**DEPARTAMENTO
DE MÚSICA**

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Historia de la Música II

Integrantes

Profesora Titular: María Paula Cannova

Ayudante Diplomado: Ramiro Mansilla Pons

Ayudante Diplomado: Julián Guillermo Chambó

Ayudante Diplomado: Alejandro Zagrakalis

Adscriptos: Lucía Troitiño, Denis Benitez y Rubén Martínez

La Plata, 2017

Cátedra: Historia de la música II Ciclo Lectivo 2017

Temas y problemas de los músicos y las músicas durante los siglos XIX y XX en Occidente desde Latinoamérica.

Aspectos epistemológicos de la historiografía musical

Asumir que la historia es “...un proceso en permanente movimiento, dentro del cual se mueve el historiador...” (Edward Carr: 1983) involucra la selección de los hechos históricos relevantes para la orientación interpretativa que se realiza en la construcción de un relato coherente sobre un determinado tema o problema. Por eso, Carr indicaba que:

“El historiador es necesariamente selectivo. La creencia en un núcleo óseo de hechos históricos existentes objetivamente y con independencia de la interpretación del historiador es una falacia absurda, pero difícilísima de desarraigar”.

Los cambios paradigmáticos en la historiografía musical apenas han podido instalarse en las aulas, sobre todo en las de formación profesional o grado académico (De Brito: 1997). Una de las consecuencias es que la atención a la historicidad de la música local o regional no está asegurada, ya que la persistencia de la historiografía tradicional, o *romántico positivista* (Eckmeyer: 2014), se centra en la música de Europa central y eventualmente en la de Estados Unidos.

El relevamiento y el análisis realizado durante la investigación “El sonoro pasado silente. Contribuciones a la historiografía musical y su enseñanza en el grado universitario”, acreditado en el marco de la convocatoria PPID 2010, código B002 proporcionó datos significativos sobre la organización curricular en las carreras de formación musical profesional en el país y en Latinoamérica. Demostró que el estudio de la historia de la música local o regional, si existe como propuesta educativa curricular, es decir como materia, se accede luego de varios años de estudio de la historia de los estilos o la de la Tradición Clásica Europea Occidental (Treitler: 1996).

Para sintetizar el paradigma romántico positivista se indica que:

- 1- se circunscribió a un determinado territorio, el europeo, fundamentalmente la parte continental, de los países económicamente centrales, cristianos en su definición religiosa, liberales en la organización social liberales y con democracias representativas en su organización política desde el siglo XX;
- 2- se orientó sobre las figuras del compositor, del genio artístico y del héroe. De esta manera eliminó a los agentes del campo musical¹ que condicionan las realidades socio- culturales;
- 3- acentuó la autonomía del arte y de su práctica creadora, en tanto “...tendencia específica del cuerpo intelectual...” (Bourdieu: 1966);
- 4- y finalmente limitó temporalmente a la historia de la música hasta el siglo XIX.

Dicha manera de organizar el estudio historiográfico a nivel musical logró dominar en términos formales durante gran parte del siglo XX tanto los espacios musicológicos como los de formación profesional. Por lo tanto, configura un modelo referencial y construye hegemonía al ser una “...operación por la que una particularidad asume una significación universal inconmensurable consigo misma...” (Laclau: 2011).

Ampliar el horizonte de contenidos que integran el estudio histórico de la práctica musical involucra variables que hacen más complejos y dinámicos los estudios y sus temas. Su metodología comprende aspectos propios de múltiples teorías de las ciencias sociales tanto como del estudio científico, entiéndase sistémico no positivista, del arte.

Las transformaciones en el corpus disciplinar dedicado al estudio de la historia musical han logrado en algunos casos proponer la inclusión de las músicas que no pertenecen a la Tradición Clásica Europea Occidental, en menor espacio se han incorporado nuevos agentes del campo musical y, por último en importancia, se ha ampliado el espectro de las relaciones dinámicas y recíprocas que existe entre el público y los músicos. Sin embargo esto es observable en los ambientes académicos y en pocas publicaciones de alcance restringido.

La selección de problemas historiográficos del universo musical susceptible de estudiarse se orienta por su relevancia socio-cultural y por el alcance específico en el grado universitario. A veces, los estudiantes se están

¹ Tanto la palabra agentes como campo son categorías conceptuales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu (2002 [1966]) que permiten comprender a los sujetos involucrados en las tensiones de un determinado espacio social dedicado a la producción de bienes simbólicos pero con cierta autonomía. Consideramos Campo musical al espacio socio cultural que con autonomía produce música, en tanto bien simbólico, y a la vez mediatiza las relaciones con la misma y la sociedad, integrando desde el conflicto a las relaciones sociales de agentes que estructuran dicho ámbito. Dichos sujetos se interrelacionan configurando el campo musical participando de su realización cooperando, compitiendo, definiéndose a partir de él, contrastándose con él, en suma constituyendo un sistema de relaciones. Por lo cual, un agente del campo de la música puede serlo un compositor, un sonidista, un instrumentista, un intérprete, un productor, un crítico, un editor, un luthier, un disc jockey, entre otros.

informando por ejemplo sobre una estética en particular a la vez que se les propone evaluar las perspectivas teóricas sobre la que organizan sus relatos los autores a estudiar. Esto demanda un esfuerzo intelectual que no todos realizan en la misma clase con igual intensidad. En esos casos el alcance del contenido, la dimensión de la problemática a nivel histórico y la frecuencia con la que se les oferta el contacto sonoro y reflexivo con la música a los estudiantes debe sopesarse a la luz de los saberes que el grado tiene que garantizar y los que pueden resultar para un posgrado. Es importante asentar en la presente propuesta que se considera al grado universitario como el espacio de mayor y más trascendente formación profesional, tanto por su garantida gratuidad como por su mayor accesibilidad. Que los medios masivos entrevisten y difundan a músicos profesionales que al reflexionar sobre su práctica mayoritariamente referencien mayoritariamente en clave autorreferencial a sus realizaciones ubicándolas siempre con carácter fundacional, colabora con la construcción de una noción de músico profesional escindida del mundo del trabajo y muy ligada a la visión romántica del bohemio. En estas acciones, la generalización que pretende cualquier conocimiento formal se pierde indefectiblemente en la experiencia personal o en sus condiciones extraordinarias. Por ello, es necesario que los egresados de las carreras de música puedan orientar su propia praxis musical mediante la reflexión y el cuestionamiento de la realidad en la que se insertan, aportando nuevas y más complejas explicaciones a fenómenos ligados a la realización musical.

Abordando los aportes que la nueva historiografía -junto a otras disciplinas de las ciencias sociales- podía realizar a la historia de la música, se observó que ésta se enriquecía incorporando a las dinámicas sociales, económicas y políticas intervinientes en la producción y en la circulación musical tanto en la música de tradición escrita como en la de tradición oral o mediada por la grabación. Esto posibilitó evaluar los aportes de los estudios de género (Ramos, McClary, Citron), la dimensión ideológica de la historiografía musical (Cook, Shreffler), la inclusión de las músicas populares (Lengwinat, Attali, Rodríguez Legendre) y la particularidad de las mediaciones en la circulación musical (Supicic, Weber, Hennion). Por consiguiente, se propone incorporar los elementos de la *Historia Social* (Hernández Sandoica; 2004) o *Nueva Historia* (Burke; 1996) como marco teórico general para la reformulación de la historiografía musical ya que permite la inclusión de "...sujetos, aspectos y manifestaciones del pasado que tradicionalmente quedaban relegados o segregados" (Eckmeyer: 2014). Estas propuestas teóricas y metodológicas nos han habilitado el estudio de las músicas populares urbanas que tanto se esforzó el difusionismo en menospreciar, considerando que la música popular no rural tomaba elementos de la música de tradición escrita para su desarrollo (Smith; Perry; River; Graebner; Schimid). Ese tipo de afirmaciones -con notoria vigencia en la actualidad de las instituciones académicas de formación profesional en música- han sido muy discutidas por referentes como Lengwinat dado que

"...no puede haber una cultura musical completa que se nutra voluntaria y únicamente de elementos ajenos, porque ni siquiera en su fase primaria existe aislada. Por otro lado, hay en cualquier producción un componente activo, propio y creativo." (Lengwinat: 2006)

Caracterización y contextualización de la asignatura en el Plan de estudios

Todas las orientaciones que las carreras del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes poseen son de carácter realizativo. Ninguno de sus planes de estudio forma únicamente para la producción teórica en torno a la música, como pudiera ser el caso de la musicología. Esta impronta resulta decisiva para comprender los alcances y las oportunidades que debe asegurar la historiografía musical.

Asimismo, la materia Historia de la música II, al igual que su antecesora y correlativa, forma parte del plan de estudios de todas las carreras. Esto comporta una diversidad de intereses respecto del objeto de estudio de la misma hacia cada espacio de realización. La mirada de un director sobre lo que informa o ilumina la historia de la música en su hacer es diferente que para un compositor o para un educador. Sin embargo, y fundamentalmente por la ubicación de la materia dentro de la secuenciación del plan de estudios, para todas las orientaciones, la materia propone el estudio de la historiografía musical en tanto conocimiento particular del quehacer profesional a la vez que configura una herramienta para la comprensión de otras áreas disciplinares durante el período de formación. No obstante, para todas las orientaciones, resulta importante el análisis crítico del presente, sobre la base del conocimiento del pasado musical. Y es ese uno de los aspectos que puede concretar la historia de la música. Por tal motivo, frente a la pregunta acerca de cuáles son los instrumentos que los estudiantes del Departamento de Música necesitan desarrollar en el tránsito de su formación y, cuáles son aquellos que como futuros profesionales deberán poseer, se ha estimado que esta asignatura deberá lograr aportes en relación a la formación de sujetos críticos y comprometidos con las sociedad, mediante prácticas que promuevan la articulación de los saberes específicos de la historia musical con la realidad profesional. Así, se han privilegiado los contenidos tendientes a la comprensión de la praxis musical² en la actualidad, los cuales se entienden como el resultado de los procesos que la relación entre la música, sus actores sociales y el contexto de producción plantean, en función de los diferentes relatos posibles y/o existentes. Este requisito implica un constante recorrido de ida y vuelta entre el pasado y el presente musical y, supone

² "...el estudio de la historia de la música (por ejemplo) abarcará las acciones que son, en primera instancia, relevantes a ser musicalmente informadas por la historia y que, en segunda, son aprendidas mediante el engranaje de varias actividades musicales -la praxis musical- directamente más relevantes para informar a la historia" Regelski: 2013.

reconocer a la historia como la elaboración de un relato que una cosmovisión particular realiza con la intención de construir en el presente. Es decir, en esta propuesta se entiende a la historia como una trama de relaciones, antes que como una línea cronológica de acontecimientos cuyas causas son unívocas y universalmente válidas. La multicausalidad debiera organizar las preguntas que se le hacen a la música, a los músicos, a los públicos y a los agentes del campo musical histórico. Para ello es necesario proporcionar estrategias metodológicas que abran preguntas antes que dictaminen respuestas cerradas, de esa forma “El trabajo pedagógico es eso, finalmente: buscar en forma constante y de manera renovada la vía para interpelar la inteligencia en el otro” (Meirieu: 2013).

Objetivos

Objetivos generales:

1. Elaborar un corpus de conocimientos que permita a los estudiantes, en una primera fase de formación, considerar a la producción musical en su propio contexto y resignificar la praxis musical como un hecho social e históricamente determinado.
2. Desarrollar pensamiento crítico mediante los temas de contenido histórico musical que se manifiestan en la actualidad como vectores para la transformación de la realidad.
3. Indagar sobre la metodología que la historia social, en particular, y los aportes de la nueva musicología han realizado en el estudio de la historia reciente.
4. Conocer tendencias, prácticas, hábitos y movimientos musicales y sociales que hayan incidido en la identidad sonora de Latinoamérica entre los siglos XIX y XX.

Objetivos específicos:

1. Desarrollar conciencia histórica de la realización musical Latinoamericana y Centroeuropea, en ámbitos tanto populares como académicos.
2. Incentivar el conocimiento de los procesos que inciden en la práctica musical en contextos centrales y periféricos en la temporalidad abarcada.
3. Introducir la problematización de la historia de la música en tanto herramienta del quehacer profesional, impulsando la inquietud por el estudio de nuevos repertorios, formas de significación y funcionalidades específicas de las músicas estudiadas.
4. Diferenciar los rasgos específicos de la producción musical en relación a los modos de producción y a las relaciones sociales existentes en cada una de las periodizaciones abordadas.
5. Construir herramientas analíticas que permitan al estudiante comprender las complejidades del campo musical en tanto que territorio de conflicto.
6. Promover el acercamiento respetuoso a la vez que agudo y profundo a las manifestaciones musicales diversas, sin olvidar que algunas músicas han sido o continúan siendo segregadas y que igual suerte han tenido los sujetos que las encarnan.
7. Producir argumentaciones en torno problemáticas de la historiografía musical n base a desarrollos teóricos, propios y ajenos.

Metodología de la enseñanza

El marco metodológico propuesto aquí considera la construcción del conocimiento a partir de la praxis con el objeto de estudio, por lo cual se estipula una modalidad teórico- práctica donde se alterne entre la realización sonora musical, el análisis y la reflexión diferidos y en clase, la lectura de la bibliografía y la elaboración argumentativa escrita u oral en torno a los temas planteados. Se prevé también la posibilidad de ampliar los ejes temáticos según los intereses y disponibilidades de estudio reales que los estudiantes presentaran.

La integración de los conocimientos, así como su desarrollo está sustentada en estrategias didácticas que desde la comprensión lectora o la realización musical favorecen la conceptualización y argumentación crítica del objeto de estudio. La realización de trabajos prácticos que posibiliten una profundización de los temas constituye una herramienta diagnóstica para el estudio de los bloques temáticos y la información sobre el proceso de aprendizaje tanto como el de enseñanza.

Uno de los intereses principales es, consecuentemente, el desarrollo en los estudiantes de una perspectiva argumentativa conciente y propia, que articule el conocimiento de los hechos, las condiciones y las posibles interpretaciones constituyentes del corpus historiográfico musical, con capacidad reflexiva. Para que esto se logre resulta condición la oferta académica de actividades reflexivas, de asunción de roles, de acceso a múltiples fuentes de información y de dispositivos pedagógicos que desafíen el pensamiento divergente en los estudiantes. Esto es posible también realizando música. Existe una comprensión sonora y manual de algunos aspectos propios a la música en su estudio histórico que pueden con facilidad ser aprendidos mediante la realización musical.

En función de que este grupo de asignaturas compone el camino principal de las aproximaciones a la historia que los estudiantes de música hacen al cursar su carrera de grado, se abordarán las particularidades en cuanto a los

procedimientos y correspondencias a cada etapa histórica. Los hechos o “detalles” que suelen formar el cuerpo sustantivo en los estudios de estilo, acarrear como efecto colateral la excesiva focalización en épocas y lugares que no son los propios. Y la ausencia de consideración por los fenómenos sociales, políticos y contextuales en general, que se entrelazan íntimamente con la praxis musical en todas las épocas y culturas, impiden una real comprensión de la significación que la música ha tenido en diferentes momentos de la historia y por lo tanto, entorpece la interpretación que desde el presente podemos hacer de ella. Esto no quiere decir que el contexto impone sus condiciones sobre la creación, o que el sentido de lo musical se agota en sus relaciones con otras áreas de la vida y el conocimiento. Implica, en cambio, que el estudio histórico de la música no puede desconocer las condiciones que permitieron su producción, su configuración estilística, su transformación o sostenimiento a lo largo del tiempo, si no quiere dejar de ser *historia* de la música, y no busca reproducir marcos conceptuales que segregaron a las tradiciones musicales ligadas a los ámbitos populares, marginales y de resistencia. Se prioriza, entonces, una perspectiva que focalice en el análisis de las correspondencias sociales y políticas de la música a través de la historia, entendiendo la reflexión sobre la producción musical del pasado como base fundacional del presente, cuya capacidad para propiciar la construcción del futuro reside en la vinculación entre la obra de arte, sus hacedores y sus receptores con su contexto de producción y difusión. La presencia en esta asignatura de la historia musical latinoamericana, y de algunas problemáticas referidas a la música popular, responde a un posicionamiento que pretende - fortaleciendo el estudio de la historia musical de los centros metropolitanos de poder- problematizar el estudio desde el contexto en el cual se inserta, considerando tanto la situación particular de Argentina como la del continente.

Una de las propuestas metodológicas a nivel educativo que consideramos de relevancia en el ejercicio de las libertades democráticas y en el libre desarrollo de la personalidad humana es la optatividad como recurso didáctico. Al decir de Meirieu “Debemos crear una pedagogía de la elección, una formación para la elección”. Ya sea a partir de la selección de algún problema musical de entre un número acotado a estudiar para el abordaje historiográfico o mediante la selección del formato con el que se realiza una actividad propuesta, la optatividad conforma un recurso didáctico presente en varias de las instancias educativas de la materia. Tener que elegir, en un marco acotado de opciones, propone asumir la responsabilidad de esa decisión y a la vez otorga mayor flexibilidad a las maneras en las que los estudiantes demuestran conocimiento. Pero fundamentalmente mientras se logre garantizar un nivel mínimo común de logro, la incorporación de opciones y con ellas de la acción de elegir y responsabilizarse por la toma de decisiones, gana en autonomía, ejercicio de la libertad y compromiso con la tarea seleccionada.

Aspectos normativos

Historia de la música II es una asignatura correspondiente al segundo año de los profesados y licenciaturas en música de las siguientes orientaciones: Piano, Guitarra, Dirección Coral, Dirección Orquestal, Composición y Educación Musical; y al tercer año de la orientación Música Popular.

Código de la asignatura según plan de estudios

Planes 2000: **623** (Prof. y Lic. en música, orientación Composición y Dirección Coral); **723** (Prof. y Lic. en música, orientación Dirección Orquestal); **524** (Lic. en música, orientación Guitarra y Piano); **823** (Prof. y Lic. en música, orientación Educación Musical).

Planes 2006: **624** (Prof. y Lic. en música, orientación Piano y Guitarra); **723** (Prof. y Lic. en música, orientación Dirección Coral y Composición); **823** (Prof. y Lic. en música, orientación Dirección Orquestal); **923** (Prof. y Lic. en música, orientación Educación Musical).

Plan 2008: **136** (Lic. y Prof. en música, orientación Música popular).

Asignatura correlativa según carrera de origen: cursada de Historia de la música I aprobada

Carrera	Plan 2000	Plan 2006	Plan 2008
Prof. y Lic. en música orientación piano	513	613	-
Prof. y Lic. en música orientación guitarra	513	613	
Prof. y Lic. en música orientación dirección coral	613	713	
Prof. y Lic. en música orientación dirección orquestal	713	813	
Prof. y Lic. en música orientación composición	613	713	
Prof. y Lic. en música orientación educación musical	813	913	
Prof. y Lic. en música orientación música popular	-	-	126

Régimen	Promoción	Carga horaria por plan de estudios	Modalidad
anual	Directa- indirecta - libre	tres (3) horas semanales	teórico-práctica

Dirección Web: www.fba.unlp.edu.ar/hmusica1y2

Dirección de correo electrónico: hmusica1y2@fba.unlp.edu.ar

Dirección Aula WEB UNLP: <https://aulasweb.ead.unlp.edu.ar/aulasweb/course/view.php?id=725>

Evaluación, calificación y acreditación

Para los presupuestos teóricos que orientan esta propuesta, la evaluación debe informar tanto al docente sobre las formas de enseñanza como al estudiante sobre los logros de aprendizaje. De ahí que incluye tanto los logros o resultados alcanzados en un determinado momento como a las situaciones en las que se desarrolla el aprendizaje. Como la evaluación es parte del proceso de enseñanza-aprendizaje, la misma contempla actividades o desafíos que han sido enseñados. No se evalúa lo que no se enseñó, de lo contrario resultaría un testeado sobre la capacidad de informarse que el estudiante ha tenido. Por ello, la comprensión crítica de cómo son los procesos de aprendizaje permite mejorarlos, reconsiderarlos. De esta forma la devolución de una instancia formal o no formal de evaluación requiere de especial atención por parte del docente, ya que puede promover avances significativos en la orientación del aprendizaje, tanto como puede marcar o generar menosprecio respecto de las potencialidades del estudiante. Esta última situación tan cara al modelo pedagógico de los “maestros” del arte musical, sigue con una vigencia asombrosa. Para renovar no sólo la epistemología de la historiografía musical sino también su enseñanza vale recordar que “...ante todo un docente, además de informar, debe formar. Lo que hace que una clase sea una buena clase no es que se transmitan datos y datos, sino que se establezca un diálogo constante, una confrontación de opiniones, una discusión sobre lo que se aprende en la escuela y lo que viene de afuera.” (Eco: 2001)

La diversificación de formatos y situaciones de evaluación en el grado universitario supone la concertación de capacidades diferentes, pero principalmente ofrece diferentes vías de demostrar y auto conocer los logros del aprendizaje. Algunas de esas capacidades son desarrolladas en forma previa a la cursada formal de la materia, es decir que son saber previos que permiten interactuar con los conocimientos nuevos configurando nuevas estructuraciones del saber musical. Por ello, cuando planteamos que la realización musical fomenta la comprensión de algunos temas específicos de la historiografía musical pensamos en las capacidades en tanto que intérpretes musicales que los estudiantes ya poseen al momento de iniciar su cursada. La materia Historia de la música II no enseña a tocar un instrumento, a dirigir un grupo musical o a componer una pieza o a hacer el arreglo de una canción. Sin embargo puede ser capaz de utilizar esos conocimientos con fines educativos, promoviendo la comprensión o el contraste de temáticas que además de contener categorías conceptuales para su explicación verbal tiene formas específicas de sonar.

Condiciones de acreditación en función del Régimen de regularidad de la Facultad de Bellas Artes

- para el régimen de **promoción directa** (sin examen final) se ponderarán:

- El cumplimiento de la asistencia al 80 % de las clases dictadas.
- La aprobación del 100 % de los trabajos prácticos con un mínimo de seis (6) puntos en las fechas indicadas.
- La aprobación de exámenes parciales con una calificación no inferior a seis (6).
- La aprobación de dos trabajos grupales de realización musical a partir de consignas asignadas, con una calificación no inferior a seis (6) puntos.

- para el régimen de **promoción indirecta** (con examen final) se ponderarán:

- El cumplimiento de la asistencia al 80 % de las clases dictadas.
- La aprobación del 100 % de los trabajos prácticos con un mínimo de cuatro (4) puntos.
- La aprobación de exámenes parciales con una calificación no inferior a cuatro (4) puntos.
- La aprobación de dos trabajos grupales de realización musical a partir de consignas asignadas, con una calificación no inferior a cuatro (4) puntos.
- La aprobación del examen final oral. En el mismo se deberá acreditar conocimiento de todos los contenidos del programa. La modalidad del examen final requiere que los estudiantes se inscriban una vez asentada en las listas oficiales la acreditación de la cursada (BTP= boleta de trabajos prácticos).

Observaciones

Todos los trabajos prácticos y parciales poseen una instancia de recuperación, a la cual pueden acceder los estudiantes que hayan obtenido una calificación menor a seis puntos. Sólo quienes por razones de fuerza mayor debidamente justificada no pudieran realizar ninguna de las instancias de evaluación previstas podrán acceder a una forma de evaluación que los docentes de la cátedra asignarán oportunamente en carácter de excepción.

- para el **régimen libre**

- a) Aprobación de un examen escrito individual estructurado en base a la **totalidad de la bibliografía** de la asignatura.
- b) Aprobación de un examen oral, previa aprobación del examen escrito.

Observaciones

El régimen de promoción libre supone necesariamente el conocimiento profundo de los criterios historiográficos de periodización propuesto por la cátedra, de todos los temas y de la **bibliografía completa** que componen el programa de la asignatura.

Entre diez y quince días de anticipación a la fecha de la mesa de examen libre la cátedra dispondrá de una clase general de repaso y consulta de dos (2) horas de duración a la que podrán asistir todos los estudiantes interesados. La misma se comunicará en la página Web de la cátedra o como solicitud específica vía correo electrónico. El día, horario y aula son a confirmar según disponibilidad de la FBA/UNLP. La asistencia a la misma es opcional, sin embargo se recomienda a los fines de autoevaluar las condiciones de preparación para el examen libre, así como resolver dudas o inquietudes.

Selección y secuenciación de los contenidos y temas

La disposición en bloque temáticos se propone como organización curricular ya que permiten reunir problemáticas y temas, superadores de la enumeración de contenidos, al estar interrelacionados y puestos en contexto.

La secuenciación no responde a una cronología estricta sino antes bien contiene la posibilidad de intercambiar sus contenidos en función del diagnóstico realizado al inicio de la cursada. El ordenamiento de los bloques temáticos en números responde a la forma en la serán abordados en el dictado de la materia. No es caprichosa la inclusión del estudio del siglo XIX en Europa como inicio de la materia, muchos de los temas estudiados en el siglo XIX en Latinoamérica tiene injerencia directa o indirecta, o incluso, poseen dependencia cultural con los hechos o tradiciones europeas del momento.

Bloque temático 1: *Música y Revolución Burguesa en Europa (1760-1890)*

- 1) Problemas historiográficos en torno a los conceptos de clasicismo y romanticismo musical. Los imaginarios de la revolución social en el Iluminismo: la música política y el teatro musical. La resignificación del ámbito privado y del público. La práctica musical familiar de la burguesía, el acento sobre el individuo y la conciencia de la vida privada. Vigencia sonora: las adecuaciones de la música para teclado en el marco de la edición musical.
- 2) La dimensión estética, histórica y lingüística de la nacionalidad. El desarrollo del primitivismo. las transformaciones del Lied. El conflicto por el significado en la música: tensiones entre el ideal de la autonomía musical y el "programa" en el siglo XIX. El historicismo, la invención de la *cultura tradicional* y la estructuración del canon musical. La crítica musical, la fundación de la musicología.
- 3) Resonancias de la revolución industrial en las prácticas musicales. La convivencia de la exaltación de la naturaleza, el organicismo musical y el positivismo. La expansión y subjetivación de las formas musicales: la saturación tonal en la consolidación del temperamento absoluto, la enarmonía y las modulaciones abreviadas. La expansión de la ópera en el marco de la institucionalización del colonialismo mercantil. La culminación de la idea romántica de unidad: el drama musical. Las conformaciones del nacionalismo musical. El verismo.
- 4) El mercado musical europeo en el siglo XIX. La edición y los derechos de autor. El ejercicio liberal de la profesión musical. El mito del músico genio y de la obra inmortal. La especialización de los músicos y su impacto en la formación musical. La ampliación de técnicas, posibilidades e integrantes de la paleta orquestal. La exaltación del lirismo y la micro-pieza en el auge del liberalismo. La práctica en los teatros, salones y asociaciones musicales. El compositor emancipado: experiencias musicales en función del nuevo mercado del arte. El virtuosismo del intérprete y la organización de conciertos para la nueva burguesía. La improvisación como capacidad expresiva.

Bibliografía obligatoria Bloque 1:

- 1) **Buch**, Esteban (2001). "La marselesa y el ser supremo", en *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, primera parte, cap. II, pp. 50-81, Barcelona: El acantilado.
- 2) **di Benedetto**, Renato (1986). "El Romanticismo", en *Historia de la música*, 8, parte 1, puntos: 1 Definiciones. Problemas generales, 2 La concepción romántica de la música y 3 Clasicismo y romanticismo, pp. 3-18, Madrid: Editorial Turner.
- 3) **Kaltenecker**, Martin (2004). "La autoafirmación" y "El nuevo espacio sonoro", en *El rumor de las batallas. Ensayos sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, pp. 113-144 Barcelona: Paidós.
- 4) **Mosse**, George L. (1997). "El ritmo cambiante de la vida", en *La cultura europea del siglo XIX*, cap. 1, pp. 23-41, Barcelona: Ariel.
- 5) **Plantinga**, León (1984). "Introducción", en *La Música Romántica*, pp. 13-34, Madrid: Akal.
- 6) **Weber**, William (2011). "Convención y experimentación en conciertos pagos y conciertos de virtuosos", en *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, cap. V, pp. 189-251, México: Fondo de Cultura Económica.
- 7) **Raynor**, Henry (1986). "El auge del concierto público" y "Compositor y editor", en *Una historia social de la música*, cap. 18 y 19, pp. 416-438 y 439-464, Madrid: Editorial Siglo XXI.
- 8) **Small**, Christopher (1989). "La visión de una sociedad científica" en *Música. Sociedad. Educación*, Cap. 4, pp. 87-102, Madrid: Alianza.
- 9) **Szendy**, Peter (2003). "Nuestros instrumentos de escucha ante la Ley", en *Escucha. Una historia del oído melómano*, cap. 3, pp. 91-103, Barcelona: Paidós, colección de Música.
- 10) **Ficha de cátedra Nº 1** "Aproximaciones a las músicas centroeuropeas durante el siglo XIX", apunte de circulación interna elaborado por los integrantes de la cátedra.

Bibliografía ampliatoria Bloque 1:

- 1) **Downs**, Philip G. (1998) *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal.
- 2) **Pestelli**, Giorgio (1986). *Historia de la música*, 7. *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner.
- 3) **Raynor**, Henry (1986). *Una historia social de la música*, Madrid: Siglo XXI.
- 4) **Steinberg**, Michael P. (2008) *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bloque temático 2: Música, imperialismo decimonónico y revoluciones independentistas en Latinoamérica (1750-1890)

- 1) El comercio cultural entre las colonias y la metrópoli. La constitución de los estados nacionales en América Latina: las elites criollas y la formación de la cultura burguesa. La música en el ámbito público: el teatro musical. Las prácticas musicales en chinganas, salones, tertulias, fiestas cívicas y teatros.
- 2) Los precedentes del nacionalismo americano en música frente a la fragmentación política del continente. La identidad nacional y latinoamericana en la producción de la música de estado. La música patriótica y los géneros en el proceso de Independencia.
- 3) El desarrollo del mestizaje, del sincretismo y la hibridación. La ciencia aplicada al estudio de lo popular: el folcklore. De la oralidad a la escritura: el tránsito de las músicas norteamericanas y su utilización en el ámbito académico. Las músicas mulatas y su relación con la conceptualización temporal.
- 4) El problema de la identidad cultural latinoamericana: la unidad en el área cultural. La música en el proyecto de nación de la generación del 80. La institucionalización de la enseñanza musical profesional en Latinoamérica. La integración de las organizaciones musicales al ámbito público. Las formas de difusión y los usos de la música de tradición europea en Latinoamérica.

Bibliografía obligatoria Bloque 2:

- 1) **Buch**, Esteban (2013). "El canto del Estado", en *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno nacional Argentino de la Asamblea del Año XIII a Charly García*, cap. 1, Primera Parte: La invención, pp. 23-39, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- 2) **Carpentier**, Alejo (2007 [1977]). "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en *América Latina en su música*, Aretz (relatora), pp. 7-19, México: Siglo XXI.
- 3) **Eli**, Victoria (2010). "Las sociedades artístico-musicales" en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 6, La música en Hispanoamérica en el siglo XIX, pp.270- 304 Consuelo Carredaño y Victoria Eli editoras, Madrid: Fondo de cultura económica.

- 4) **Carredaño**, Consuelo (2010). “La música de cámara”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 6, La música en Hispanoamérica en el siglo XIX, pp.305- 322 Consuelo Carredaño y Victoria Eli editoras, Madrid: Fondo de cultura económica.
- 5) **Madrid**, Alejandro L. (2010). “Música y nacionalismo en Latinoamérica” en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, pp. 227-235, Albert Recásens Barberá y Christian Spenser Espinosa (ed.), Madrid: Akal.
- 6) **Quintero Rivera**, Ángel G. (2009). “Merengue. Breve historia social de las bailables músicas <<mulatas>>”, en *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, selección cap. II, Madrid: Iberoamericana,
- 7) **Torres Alvarado**, Rodrigo (2008), “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, en *Revista musical Chilena*, N° 209, enero-junio, pp. 5-27. SSN versión electrónica: 0717-6552.
- 8) **Veniard**, Juan María (1992). “El minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense”. En *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13, No. 2. (Otoño -invierno), pp. 195-212, Texas: University of Texas Press.
- 9) **Zárate Toscano**, Verónica y **Gruzinski**, Serge (2008), “Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: II Degonda de Melesio Morales e II Guaraní de Carlos Gómez”, en revista *Historia Mexicana*, ISSN 0185-0172, Vol. 58, N° 2, pág. 803-860, México: Colegio editores de México.

Bibliografía ampliatoria bloque 2:

1. **Curt Lange**, Francisco. “Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX”. En *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 1, No. 2. (Otoño -invierno, 1980), pp. 213-252.
2. **Cumbita**, Hugo. “Historia política de las Américas. De los orígenes a la emancipación”, Editorial Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010.
3. **Piñeiro Iñiguez**, Carlos. “Pensadores latinoamericanos del siglo XX”. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2006. Cap. I “Nuestra América entre España y los Estados Unidos”, pp.13- 38.

Bloque temático 3: Vanguardia, grabación sonora y música popular urbana: el panamericanismo y la exportación cultural. (1890-1945)

- 1) De la visión científica a la de una sociedad potencial: el debate cultural en el cambio de siglo. De la manufacturación a la reproducibilidad técnica: el futurismo y el culto a la velocidad. La experiencia de la crítica musical en la definición de la vanguardia histórica. Del Salón al Burdel y del Burdel al teatro: el Expresionismo, el dandysmo y la bohemia. La práctica musical en la época de los totalitarismos en Europa: la música degenerada, la resistencia cultural y la participación de los músicos en el nacional socialismo.
- 2) De las plantaciones a las ciudades: transformaciones a partir del “blaqueamiento” de la música afro-americana. El furor del jazz en el marco la discriminación racial en Estados Unidos. La innovación por fuera de la tradición europea: la introducción de prácticas sociales no especializadas en la música culta. La relación con las propuestas filosóficas y estéticas del trascendentalismo norteamericano.
- 3) Música e imagen móvil en el auge del proletariado. Del margen al surco: el disco y el cine en el tránsito de las producciones urbanas marginales a la incipiente industria cultural. Los cambios en la difusión y usos culturales de la música a partir de la radiofonía. Los inicios sonoros en el cine silente. La consolidación del cine sonoro.
- 4) Entre el conservatorio y el conventillo: primera fase inmigratoria y la producción musical urbana en Latinoamérica. Los géneros populares urbanos en Latinoamérica: de fenómeno marginal a producto de exportación. Los intentos de gremios de artistas entre el socialismo y el anarquismo de principios de siglo. Alternativas al paisajismo colonial en Latinoamérica. El Panamericanismo en música. La vanguardia heredada: incorporación, transformación y función de las propuestas musicales oriundas de Europa central en Latinoamérica. La disputa entre la abstracción y los tradicionalistas.

Bibliografía obligatoria Bloque 3:

- 1) **Aster**, Misha (2009). “Epílogo: La herencia de la Orquesta del Reich” en *La orquesta del Reich. La filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo*, pp. 247-266, Buenos Aires: Edhasa.
- 2) **Buch**, Esteban (2010). Cap. VII “Skandalkonzaert, 31 de marzo de 1913” en *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, pp. 257-295, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 3) **Carpentier**, Alejo (1988). “Amadeo Roldán – Alejandro García Caturla” en *La Música en Cuba*, cap. XVII, pp. 277-308, La Habana: Letras cubanas.

- 4) **de Arcos**, María (2006). "Generalidades sobre la evolución histórica de la composición cinematográfica" en *Experimentalismo en la música cinematográfica*, parte I, cap. 3, pp.29-42, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- 5) **Day**, Timothy (2002). "Hacer grabaciones", cap. 2, pp. 13-33 y "El papel del intérprete definido de formas diferentes", "La naturaleza de la notación musical" y "Lo que el intérprete hace en realidad", cap. 3, pp. 183-193, en *Un siglo de música grabada*, Madrid: Alianza.
- 6) **Garramuño**, Florencia (2007). "*El viaje de exportación y la vanguardia como mercancía*", pp. 149- 180, cap. 1, parte 2, en *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 7) **Matallana**, Andrea (2016). "Otros modos de difusión: cine y radio", en *El tango entre dos américas: Representaciones en Estados Unidos durante las primera décadas del siglo XX*, cap. IV Industria cultural y star system, pp. 111-116. Buenos Aires: Eudeba.
- 8) **Morgan**, Robert. "*La música del siglo XX*". Editorial Akal, Madrid, 1994. Segunda parte, Selección del Cap. 13 "Los Estados Unidos", puntos "la tradición experimental en la música Americana", pp.315-322, "Partch", pp. 322-326 y "Varèse", pp. 326-334.
- 9) **Mouëllic**, Gilles. "La música en el cine". Editorial Paidós, Barcelona, 2011. Primera Parte, Cap. 1 "La música en la sala", pp. 5-15.
- 10) **Paraskevaídís**, Graciela "*Música dodecafónica y serialismo en América Latina*". 21/02/07.Disponible en <http://www.latinoamerica-musica.net>
- 11) **Pesce**, Rubén. "*La historia del tango 3*". Ediciones Corregidor, Buenos aires, 2011. Apartados: "El tango se escribe y se edita", pp. 297-301 y "Evolución instrumental", pp. 303-307.
- 12) **Salveti**, Guido (1986). "La difusión mundial de la música europea", cap. II punto 5, pp. 15-17; "Las vanguardias", punto 7, pp. 22-23; "El expresionismo musical: Schoenberg y la segunda escuela de Viena", cap. IV, punto 32, pp. 108-114, "La dodecafonía", punto 37, pp. 131-136, en *El siglo XX*, Madrid: Turner.
- 13) **Small**, Christopher. "*Música. Sociedad. Educación*". Editorial Alianza, Madrid, 1989. Cap. 5 "*La visión de una sociedad potencial*", pp. 103-132 y Cap. 6 "*Un tambor diferente*", pp. 133-161.
- 14) **Southern**, Eileen (2001) "Importancia de la música para los esclavos", cap. V La vida rural en el período de la preguerra, pp. 192-193; "Ascenso del ragtime", "Canciones ragtime" y "Rags instrumentales", pp.332-339; "El Blues", "Blues y spirituals", pp. 350.356, cap. IX Precursores del Jazz; "La era del jazz", cap. X, pp. 383-387, en *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid: Akal.
- 15) **Wong**, Ketty (2004). "*La 'Nacionalización' y 'Rocolización' del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX*", en *Ecuador Debate*, no. 63. CAAP, Centro Andino de Acción Popular, Quito, diciembre, publicado por primera vez en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*, Editado por el Banco Central del Ecuador, Quito, 1999.

Bibliografía ampliatoria Bloque 3:

- 1) **Currid**, Brian (2006). *A national acoustics. Music and Mass publicity in Weimar and nazi Germany*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2) **Estrada**, Julio (1982). "*Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina*", en *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 3, No. 2. (Otoño -invierno), pp. 188-206.
- 3) **Kater**, Michael (1997). *The Twisted Muse. Musicians and their music in the third reich*, New York: Oxford University Press.
- 4) **Salinas Rodríguez**, José Luis (1994). *Jazz, Flamenco, Tango: las orillas de un ancho río*. Madrid: Catriel.

Bloque temático 4: **Entre el "american way of life" y la "patria socialista" Europa, Latinoamérica y EE.UU.(1945-1973)**

1. Entre la rebelión y el mercado: hacia un nuevo público, los jóvenes después de la segunda guerra mundial. El estallido de la música pop angloamericana y la conquista definitiva de los medios de circulación de masas. La industria como productora de cultura y la cultura como productora de industria.
2. La vanguardia institucionalizada: el serialismo integral, la Guerra Fría y la "revolución lingüística". La constitución de los estados de bienestar y la reorganización de las entidades musicales en Europa.
3. La crisis del concepto de obra de arte: improvisación, aleatoriedad, indeterminación en la universalización de la democracia burguesa. Las ampliaciones en los roles tradicionales de la producción musical: el compositor como intérprete, el intérprete como compositor y el auditor como compositor y/o intérprete.
4. La experimentación sonora y técnica: los iniciales caminos electrónicos y la ampliación del espectro sonoro. El comienzo de la manipulación electrónica del sonido en tanto material musical.
5. El problema de la altura: diferentes perspectivas en la utilización de cuartos de tonos como respuesta al agotamiento de la escala temperada. Su impacto en el entramado del puntillismo y de las masas sonoras. La composición de la sonoridad (klangcomposition). El espectralismo musical y el ensamble como institución.

6. Música y revolución: el rol del compositor como “músico de hoy y hombre del mañana” la propuestas de liberación de los ‘60s y los ‘70s. En torno al problema de Identidad Cultural Latinoamérica y la práctica musical en dictadura. La resistencia política en la vanguardia artística: la *canción testimonial latinoamericana*. La promoción de la innovación sonora en las prácticas musicales de concierto en Latinoamérica.

Bibliografía obligatoria Bloque 4:

- 1) **Cáceres**, Eduardo (1989). “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea –Una alternativa diferente–”, en “*Revista Musical Chilena*”, Año XLIII, julio-diciembre, (172), pp 46-84.
- 2) **Cannova**, María Paula (2016) “Con voz de gigante”, en *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, Año 2, (2), pp. 85-95, La Plata: Papel Cosido, FBA/UNLP.
- 3) **Grinberg**, Miguel (2015). “Conflictiva situación en la industria discográfica nacional”, en *Un mar de metales ardientes*, pp. 56-58, Buenos Aires: Gourmet musical.
- 4) **King**, John (1985). “CLAEM, centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales” y siguientes (El desarrollo del CLAEM, Contacto entre el CLAEM y los otros centros y El CLAEM y el mundo musical de Buenos Aires), pp. 81-95, en *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires: Gagaglione.
- 5) **Lanza**, Andrea (1980). “La época del neocapitalismo”, punto 22. La <<escuela de Darmstadt>> y siguientes, pp. 101-107, en *Historia de la Música, 12. El siglo XX*. Tercera parte, Madrid: Turner.
- 6) **Murail**, Tristán (2011). “Scelsi y L’Itineraire: la exploración del sonido” en *Revista Pauta*, Vol. XXIX, N° 118, abril-junio, México: Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- 7) **Negus**, Keith (2005). “Cultura, industria y género: condiciones de la creatividad musical”, en *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, cap. 1 pp. 35-63, Barcelona: Editorial Paidós Comunicación 164.
- 8) **Paraskevaïdis**, G. “Algunas reflexiones sobre Música y dictadura en Latinoamérica”. Disponible en <http://www.gp-magma.net/esnayos.html>
- 9) **Théberge**, Paul (2006). “<<Conectados>>: la tecnología y la música popular”, en “*La otra historia del Rock*”, pp. 25-51, Barcelona: Robinbook.
- 10) **VV.AA.**, (2012). “*PERO SI SON MÁQUINAS, NO MÚSICOS. El estudio histórico de la música electroacústica a partir de las relaciones sociales*”, producido por los integrantes de la cátedra y publicado en las VI Jornadas de Investigación Artística y proyectual, Facultad de Bellas Artes/UNLP.

Bibliografía ampliatoria Bloque 4:

- 1) **García**, Ma. Inés (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza*. Buenos Aires: Gourmet musical Ediciones.
- 2) **Tourraine**, Antoine (1994). “*Crítica de la Modernidad*”. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- 3) **Tufró**, Mariano (2010). “*Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina*”, en “*Del Centenario al Bicentenario*”, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini- Fondo Nacional de las Artes.

Bloque temático 5: *El capitalismo contraataca: el “nuevo orden mundial” (1973-2001)*

- 1) El Neoliberalismo y el fin de la historia por decreto. Situación de la producción y el mercado musical en la “aldea global”. El nuevo saqueo cultural bajo el signo de las “músicas del mundo”, los festivales, las organizaciones no gubernamentales y la producción musical.
- 2) La ruptura del paradigma tradicional de producción. La descentralización, la transnacionalización y la explotación en las zonas de procesamiento. Propuestas artísticas de la resistencia y el activismo antiglobalización. La ironización del pasado y la “posmodernidad” en las últimas dos décadas del s. XX. La creación musical al otro lado del muro. El impacto de los músicos provenientes de Europa del este en el centro y en la periferia.
- 3) El retorno de la tonalidad y la fragmentación del discurso. La cita y las huellas de las nuevas tecnologías en la producción musical: del remix a la remezcla. El desarrollo de las técnicas extendidas como sustancia de la composición: La nueva complejidad. El sonido y el silencio digitales: marcos de producción y consumo en la era del sonido surround.
- 4) Interinfluencias entre la música popular y la música culta: El exotismo musicológico, los “gestos populares” en la música de concierto y la “música popular para ser escuchada”.

Bibliografía obligatoria Bloque 5:

- 1) **Dibelius**, Ulrich (2004). “Composición de la sonoridad”, segunda parte, pp. 322-327, en *La música Contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal.

- 2) **Frith**, Simon (2006). "La industria de la música popular", pp. 54-85, en *La otra historia del Rock*, Barcelona: Robinbook.
- 3) **Negus**, Keith (2005). "Marketing territorial: repertorio internacional y músicas del mundo", en *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, cap. 1 pp. 259-291, Barcelona: Editorial Paidós Comunicación 164.
- 4) **Reynolds**, Simon (2010). "Historia Electrónica", pp.175-200, en *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires: Caja Negra.
- 5) **Straw**, Will (2006), "El consumo", pp. 87-111, en "*La otra historia del Rock*", Barcelona: Robinbook.
- 6) **Yúdice**, George (2007). "La construcción de nuevos público: del cassette al my space" y "Legalidad, resistencia y ética", pp. 47-53 y 67-87, en *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Gedisa.

Bibliografía ampliatoria Bloque 5:

- 1) **Klein**, Naomi (2015). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- 2) **Negus**, Keith (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*". Barcelona: Paidós.
- 3) **Zizek**, Slavoj (Comp.) (2005) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Páginas Web de consulta

- 1) <http://holocaustmusic.ort.org/music/> sobre la música y su práctica durante el holocausto.
- 2) <http://www.guerracivil1936.galeon.com/canciones.htm> sobre la música en la Guerra Civil española.
- 3) <http://operabase.com/index.cgi?lang=es> datos estadísticos de ópera convenio colectivo de trabajo de músicos para trabajo práctico.
- 4) <http://www.aadet.org.ar/estadisticas.asp> asociación argentina de empresarios teatrales
- 5) <http://fmm.com.pt/> festival de música del mundo realizado desde 1999 en Sines, Alentejo Litoral, Portugal.
- 6) <http://www.festival-gnaoua.net/en/> Festival internacional de músicas del mundo en Mogador, Marruecos que se realiza desde 2011.
- 7) <https://www.womex.com/about/womex> la exposición de música mundial, se realiza desde 1994 y se basa en la oferta de comercio justo, muestras musicales, conferencias y programas de video. Incluye premio y festival de apertura.
- 8) <http://womad.org/#panel2> es una organización de festivales de músicas del mundo que desde hace 33 años se realiza en el Reino Unido, 23 en Australia e incorpora nuevas sedes permanentes.
- 9) <http://sedici.unlp.edu.ar> **SEDICI**. Repositorio Institucional de la UNLP.