

Asociación Argentina de M u s i c o l o g í a

BOLETIN

Año 9 Número 26, agosto /94



ASOCIACION ARGENTINA

DE

MUSICOLOGIA

Boletín

ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, constituida legalmente el 19-12-1986, con número de personería jurídica 10.121.

COMISION DIRECTIVA

Presidenta: Irma Ruiz

Vicepresidente: Ricardo Salton

Secretaria: Carmen García Muñoz

Tesorera: Patricia Alfie Vocal Titular: Ana María Mondolo

Vocal Suplente: Graciela Beatriz Restelli

ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Yolanda M. Velo

Héctor L. Goyena

Suplentes: Elisabeth O. Roig

Pablo H. Kohan

El Boletín de la AAM es de edición cuatrimestral y de distribución sin cargo para sus miembros.

DIRECCION: Irma Ruiz

ASESORES: Comisión Directiva

Registro de la propiedad Intelectual № 139.285

Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Dirección.

Armado de este número: Graciela B. Restelli

DIRECCION POSTAL: Casilla de correo № 27, CP. 1401, Buenos Aires.

EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA ENTIDAD IBEROAMERICANA

Del 8 al 10 de junio del corriente año, tuvo lugar en Madrid el Congreso Iberoamericano MUSICA Y SOCIEDAD EN LOS AÑOS 90, organizado para darle marco a la Asamblea Constituyente del CONSEJO IBEROAMERICA-NO DE LA MUSICA (CIMUS). En este proyecto, nacido de la confraternidad entre musicólogos de España e Hispanoamérica, resultante de los seis años de labor en el DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA, Iberoamérica reemplaza a Hispanoamérica para dar cabida a Brasil, una ausencia en el Diccionario por todos lamentada. Pero como este tema ya ha sido tratado (ver Boletín 22), ahora, creado el CIMUS, vayamos a la comparación entre ambos proyectos.

La labor del Diccionario fue posible gracias a aportes materiales e intelectuales, y, muy especialmente, a un alto grado de compromiso personal y profesional de un grupo de personas. Los primeros provinieron fundamentalmente del Ministerio de Cultura de España, que asumió el pago de la redacción de los artículos y parte o la totalidad -según los casos- de los costos de las reuniones (Caracas 1989; Madrid 1990 y 1992). También de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), en cuya sede se asentó el proyecto, con los enormes gastos que su carácter internacional conlleva. Transitoriamente hubo aportes de otras instituciones españolas vinculadas con el Quinto Centenario y, en un plano mucho menor -si se tiene en cuenta los costos totales-, de algunas sedes locales y otras instituciones hispanoamericanas que proporcionaron infraestructura o subsidios menores para la concreción de la tarea. Los aportes intelectuales fueron provistos por directores, asesores y colaboradores, unas setecientas personas en total, sobre las que recaerán las críticas positivas y negativas cuando se edite. De una parte de ellos proviene, además, el tercer tipo de aporte arriba menciona-

do. Me refiero a los directores y/o coordinadores que comprometieron mucho tiempo y esfuerzo durante estos seis largos años, postergando o relegando proyectos individuales en pos de la mejor realización posible de la obra, sin recibir dinero por ello; algo poco creíble en estos tiempos monetarizados de la sociedad consumista. Pero esta empresa, que se gestó con fuerza en mayo de 1989 en Caracas, fue muy especial. Se pudo comprobar en las gratas reuniones de esparcimiento; en los desayunos, almuerzos y cenas compartidos antes y después del trabajo, y en alguna ocasional excursión turística que organizábamos nosotros mismos, debido a la red de afectos creada en la tarea en común. Cabe alguna responsabilidad en ello personalidad y pujanza de Emilio Casares. En suma, todos compartimos un mismo fin: realizar el mejor diccionario posible.

El CIMUS es en varios sentidos diferente, aunque unas pocas personas sean las mismas. En principio, es asociación que se propone encarar proyectos diversos: un congreso bianual, una revista ediciones de partituras y discos y de un directorio de recursos humanos en el área de la música de todos los países, etc. Por su misma naturaleza y por la necesidad de generar financiamiento por distintas vías, carece de la homogeneidad profesional del grupo coordinador del diccionario, pues reúne en su comité a profesionales de la música provenientes de diferentes ramas y a funcionarios políticos (músicos o no). estos últimos se espera, fundamentalmente, obtengan de sus respectivos gobiernos los fondos para funcionamiento y que tomen a su cargo parte de las relaciones institucionales, tareas para la que están, sin duda, mejor entrenados que los músicos y los musicológos. Pero hay un punto preocupante: no depende de los políticos permanecer en sus cargos. Un cambio de gobierno, un giro de un mismo gobierno por variación en la composición de después de una elección, una nueva orientación decidida por las autoridades principales, u otras causas, pueden conducirlos, en el mejor de los casos, a una

disminución de poder, y en el peor, no sólo a la pérdida de éste sino también a la proscripción por parte de sus correligionarios y a la negación de su propio gobierno a apoyar una causa -por justa que sea-, en la que participe el político en desgracia. Un juego perverso, cuyas reglas conocen bien los políticos que llegan a ser funcionarios.

En Iberoamérica, más que en España, la inestabilidad de los funcionarios políticos es tal, que la adjudicación de una función directiva por un período de cuatro años, debería haber tenido como condición explícita la renuncia a la misma, en el caso de dejar de ejercer el cargo que condujo a su elección. Sin entrar a considerar las capacidades personales, los funcionarios que integran el Comité fueron elegidos por las posibilidades de promover las actividades del Consejo desde su función de gobierno, por duro que esto suene. Y por supuesto, todos ellos lo sabian al momento de su elección. Si al quedar fuera de sus cargos no presentan su renuncia voluntariamente. tendremos derecho a decir que no todos llegaron allí para lograr "el mejor Consejo posible". En ese caso, se establecería una diferencia fundamental entre el CIMUS y el proyecto que lo hizo nacer, con consecuencias que todos los que apoyamos su creación habríamos de lamentar. Hagamos votos, pues, para que esto no ocurra.

IRMA RUIZ

IX JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA VIII CONFERENCIA ANUAL DE LA A.A.M.

Procedimientos analíticos en musicología

25 al 28 de agosto, MENDOZA 1994 CENTRO CULTURAL ADOLFO CALLE Primitivo de la Reta 1042

PROGRAMA

JUEVES 25 DE AGOSTO

9.00 INSCRIPCION

10.00 APERTURA

Por la Secretaría de Cultura de la Nación: Maestro Guillermo Scarabino; por la Universidad Nacional de Cuyo: Rector Ing. Armando Bertranou; Decano Prof. Elio Faustino Ortiz; por el Ministerio de Cultura, Ciencia y Tecnología: Ministra Lic. Susana Puerta de González; por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y la Asociación Argentina de Musicología: Directora a/c y Presidenta, respectivamente, Lic. Irma Ruiz.

11.00 SESION INAUGURAL. Coordinadora: Irma Ruiz.

Jean-Jacques Nattiez. Un análisis de los análisis: ¿hay algún tipo de relaciones entre los diversos métodos analíticos? (El tema de la Sinfonía de Mozart en sol menor, K. 550).

- 15.30 PRIMERA SESION. Coordinador: Omar Corrado.
 Margarita Schultz. El sistema semiótico de Peirce y la notación musical.
 Tiziana Palmiero. Análisis semiótico del "chinchinero".
 Héctor Rubio. El análisis semiótico en música y su aplicación a la obertura de Der Freischütz de Weber.
 Fabián Pinnola. La perspectiva semiótica ante el objeto musical.
- 18.00 SEGUNDA SESION. Coordinador: Héctor E. Rubio.
 Gerardo Huseby. El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega medievalista.
 Mireya Martí Reyes. Camino hacia un método de análisis musical.
 Pablo Fessel. Preliminares para una gramática generativa de la música tonal.
- 21.30 CONCIERTO. Orquesta sinfónica de la Provincia de Mendoza. Director: Jorge Fontenla. Solista: Fernando Giunta (viola). Teatro Independencia, Chile y Espejo.

VIERNES 26 DE AGOSTO

- 9.30 TERCERA SESION. Coordinador: Ricardo Salton.

 Adriana Cornu. Una reflexión para el análisis musical.

 Melanie Plesch. También mi rancho se llueve: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica.

 Jorge Martínez Ulloa. El análisis del análisis de la música.
- 11.30 ACTO ACADEMICO. Entrega del título de Doctor Honoris Causa a Dn. Alberto Rodríguez. Rectorado de la Universidad Nacional de Cuyo.
- 15.00 CUARTA SESION. Coordinadora: Elisabeth Roig.
 Omar Corrado. Saer y la música. Encuentro en la repetición.

Damián Rodríguez Kees. Análisis musical de una obra de teatro (*Noche de ronda* o el ritmo de los acontecimientos).

Graciela Restelli. El aspecto sonoro de los cantos de Doctrinas yaveños: algunos conceptos y primeras conclusiones.

Agustín Ruiz Zamora. Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de las provincias de Valparaíso, Quillota y Petorca y su relación con la Iglesia Católica.

16.30 QUINTA SESION. Coordinador: Miguel Angel García.

18.00 SEXTA SESION. Coordinadora: Irma Ruiz.

Klisabeth Roig. Música y estrategias medicinales en una comunidad toba de Castelli, Chaco.

Miguel Angel García. Música, "gozo" y tradición en cultos evangélicos wichí de Formosa.

19.30 ASAMBLEA ANUAL ORDINARIA DE LA A.A.M.

SABADO 27 DE AGOSTO

9.00 SEPTIMA SESION. Coordinador: Héctor L. Goyena.

Bernardo Illari. El himno como evidencia musical.

Bernardo Illari. El himno como evidencia política y cultural.

Hernán Luis Vigo Suárez. El tenor español Antonio Aramburo (1839-1912): un estudio comparativo de tipologías vocales.

Vanda Lima Bellard Freire. Opera brasileira em lingua portuguesa.

11.30 OCTAVA SESION. Coordinadora: María Antonieta Sacchi de Ceriotto.

Sergio Balderrabano. Las texturas corales: hacia un nuevo enfoque de análisis y realización.

Gustavo Basso. La equivalencia mayor-menor. Justificaciones acústicas y legitimación musical. Roberto Rué. La objetividad de las propiedades estéticas y la investigación musical.

- 15.30 NOVENA SESION. Coordinadora: Yolanda Velo. Raziel Acevedo. Diseño, tradición y ubicación de la marimba en Guanacaste, Costa Rica. D. Bosquet, R. Romani, y C. Soria. Contribución a la documentación organológica: una experiencia de informatización de fichas de relevamiento.
- 17.00 DECIMA SESION. Coordinadora: Carmen Gutiérrez de Arrojo.
 Héctor Goyena. El tango en el cine argentino. Período
 1907-1933.
 Marita Fornaro. Repertorios y protagonistas en la música
 popular bailable uruguaya, 1920-1940.
 Alejandra Cragnolini. Reflexiones acerca del circuito de
 promoción de la música de la "bailanta" y de su
 influencia en la creación y recreación de estilos.
- 19.00 SESION ESPECIAL. Coordinadora: Irma Ruiz.

 Gerard Béhague. Enfoque analítico etnomusicológico para el estudio de la música popular.
- 21.30 CONCIERTO. Coro Universitario. Director: José Felipe Vallesi. Teatro Mendoza. San Juan 1427.

DOMINGO 28 DE AGOSTO

10.00 MESA REDONDA. Reflexiones sobre análisis en musicología.

Coordinación: María Ester Grebe (Chile).

Panelistas: Gerard Béhague (USA), Luis Merino (Chile),

Jean-Jacques Nattiez (Canadá), Irma Ruiz (Buenos Aires,

Argentina) y Leonardo Waisman (Córdoba, Argentina).

- 12.00 SESION DE CLAUSURA
- 12.30 PASEO POR LA CIUDAD
- 14.00 ALMUERZO DE CAMARADERIA.

ORGANIZADORES:

- * Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.
- * Dirección Provincial de Cultura, del Ministerio de Cultura, Ciencia y Tecnología de la provincia de Mendoza.
- * Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.
- * Asociación Argentina de Musicología.

COMISION ORGANIZADORA:

Irma Ruiz, coordinadora (INM/AAM, Buenos Aires)
Carmer Gutiérrez de Arrojo, coordinadora (DPC, Mendoza)
María Antonieta Sacchi de Ceriotto, coordinadora (UNC, Mendoza)
Elisabeth Roig (INM)
Ricardo Salton (AAM)

COMISION DE APOYO:

Susana Antón Diego Bosquet Adelaide Bruno de Plana Alejandra Cragnolini María Inés García Miguel Angel García

COMISION DE LECTURA Carmen García Muñoz Héctor Rubio Leonardo Waisman

CURSO

La Asociación Argentina de Musicología tiene el agrado de anunciar que se llevará a cabo un curso creado por los profesores Yolanda M. Velo y Bernardo Di Vruno sobre el tema:

"Nuestros instrumentos musicales: conocerlos y tocarlos. Mapa musical de los instrumentos vigentes en las culturas aborígenes de la Argentina"

Destinado a docentes y público en general, la propuesta consiste en hacer conocer la variedad de instrumentos tradicionales que hoy utilizan los grupos aborígenes de la Argentina. En su transcurso se analizarán cuáles son los instrumentos propios de cada cultura, su función y sus principales toques; también se enseñarán técnicas de ejecución de los instrumentos más significativos.

* Los aspectos teóricos de cada clase serán ilustrados con grabaciones y diapositivas documentales.

* La práctica se efectuará con instrumentos originales o réplicas exactas de los mismos.

Los contenidos temáticos abarcan cuatro unidades:

1. Los Mbyá, 2. Los grupos chaqueños, 3. Los Chiriguano, y 4. Los Mapuche; de cada etnia mencionada se tratará sobre la localización geográfica, una breve introducción a su cultura, los principales instrumentos sonoros, las ocasiones de uso, y los toques instrumentales.

Las clases se dicarán todos los sábados de octubre y noviembre de 9 a 12 hs. en lugar a determinar.

Horas cátedra semanales: 4

Horas de cátedra totales: 36

Para mayores informes llamar al 361-6520/FAX 361-6013.

ROBERTO CAAMANO 7-V-1923; 9-VI-1993

La convivencia diaria en un ámbito universitario, nos permite poder apreciar las características profesionales y humanas de aquellos con quienes compartimos la tarea, estimar sus cualidades, conocer su carácter y sus ideas, discutir a veces sus decisiones, establecer un juicio de valor sobre su obra y su acción. Cuando esa persona ya no está en su lugar habitual, entran a jugar una serie de factores -conscientes o no-, por los que podemos observar y dimensionar la realidad de otra manera.

Creemos que éste es el caso de Roberto Caamaño: veintiséis años como Decano y algunos más como profesor, con una personalidad fuerte y dinámica; un gesto severo que se atenuaba en la reunión cordial o en el trato con los alumnos; una convicción profunda de su accionar, irreductible en muchos aspectos; una línea de conducta transparente en su vida y en su trabajo; una conciencia absoluta de su "deber" y de su "deber hacer", no común en nuestro medio y un sentido riguroso en el ejercicio de su profesión y de los cargos que le tocó desempeñar, menos común aún.

Todo ello, sumado a sus calidades como compositor, a su sentido de profundo respeto por lo que debía ser la misión de un profesor en su cátedra, al compromiso que supone -desde el punto de vista intelectual, espiritual y humano- pertenecer a una Universidad Católica, no nos provoca un sentimiento de añoranza o a lamentar su ausencia, sino a un compromiso creciente con nosotros mismos, con nuestro trabajo, con su ejemplo y con sus ideales.

Su múltiple labor al frente de distintos organismos como el Teatro Colón o la Secretaría de Cultura; su trabajo docente en la Facultad, en los Conservatorios o en su estudio, su obra como compositor y como instrumentista, son el resultado de sus convicciones. Es sin duda uno de los músicos más relevantes de su generación; los que fueron sus alumnos ocupan hoy lugares importantes en todo el mundo. Su dedicación, su exigencia implacable, el incesante e incansable análisis y estudio de obras y textos quedan como paradigma.

En este año transcurrido hemos podido reflexionar sobre estos hechos y esa reflexión nos conduce a estas conclusiones y a considerar que ejemplos como el de Caamaño son fundamentales para nuestra música, para aquellos que se dedican a ella profesionalmente y sobre todo para los jóvenes que -en general- carecen de modelos que puedan tomar como guía en su futuro

CARMEN GARCIA MUNOZ

PENDERECKI. PROFESOR HONORIS CAUSA

El Maestro polaco Krystof Penderecki fue distinguido con el título de "Profesor Honoris Causa" por la Universidad Católica Argentina, debido a su trayectoria como compositor y a la estrecha relación que siempre mantuvo con la iglesia de su país. Entre sus importantes obras de carácter religioso, podemos mencionar: Salmos de David (1958), Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo según San Lucas (1966), Oración en homenaje a las víctimas de Auschwitz (1967), El Sueño de Jacob (1974).

La ceremonia académica se realizó el 6 de agosto a las 17 hs. en el Auditorio del edificio Santo Tomás Moro de dicha Universidad, en la cual hicieron uso de la palabra la decana de ese organismo, Lic. Marta Lambertini y el propio compositor.

MARTA LAMBERTINI, DECANA DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES — UCA (DATOS SUMINISTRADOS POR ANA MARIA MONDOLO)

Nos complace comunicar que Marta Lambertini, Miembro Activo de la AAM, fue nombrada Decana "por la Comisión Episcopal para la Universidad Católica Argentina de una terna de profesores ordinarios elegida por los profesores titulares de su propia Facultad, aprobada por el Consejo Superior y presentada por el Rector de la citada comisión" (Estatutos, art. XIV). Este hecho augura un cambio en el devenir de esa casa de estudios, pues Lambertini - una de las figuras de prestigio en nuestro medio - la conoce a fondo, por haber estado ligada a ella en calidad de alumna, docente y Miembro del Consejo Directivo.

Recordaremos en este espacio parte de su trayectoria. Egresó en 1972 como Licenciada en Composición, contando entre sus principales maestros a Luis Gianneo, Roberto Caamaño y Gerardo Gandini. Asimismo realizó cursos de Musicología. En 1973 obtuvo por concurso la Beca de Estudios Superiores en Música Contemporánea, del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Gracias a esta beca completó su formación con medios electrónicos, corrientes y técnicas contemporáneas y práctica de improvisación colectiva, bajo la dirección de Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, José Maranzano y Gabriel Brncic. Ha recibido los siguientes premios: Promociones Musicales (1969), por la obra coral Ad invocandum Spiritum Sanctum; Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (1971), por Enroque a 7 (cámara); Fondo Nacional de las Artes (1972), por Quasares (cámara) y (1975) por Tres poemas de Octavio Paz (cámara); Instituto Goethe (1976), por Espacios interiores II (cámara); A.T.C. (1981), por *La espada de Orión* (cámara); TRINAC (1985), por *Misa de pájaros II* (orquesta). Además, integran catálogo: Galileo descubre las cuatro lunas de Júpiter (orquesta, 1985); *Alicia en el País de las Maravillas* (ópera de cámara, 1988/ 89); Antigona (orquesta, 1989); O, ewigkeit...! (teatro musical de cámara, 1985), entre otras. Elementos de ésta última generaron una de sus creaciones recientes, la ópera de cámara Oh, (1990). Como docente se desempeñó en materias técnicas de la carrera de composición (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, U.C.A.; Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata; Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo"; Escuela Municipal de Bellas Artes Carlos Morel, de Quilmes).

Felicitamos, pues, a Marta Lambertini, y le deseamos éxito en su nueva labor.

SOBRE SILBATOS, BALANZAS Y ORNAMENTOS

Desde hace algunos años, y fundamentalmente a través de la cátedra de Organología Argentina y Americana que con las características de un seminario ejerzo en el Conservatorio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, he estimulado la lectura crítica de la mayor parte de las publicaciones disponibles acerca de los instrumentos sonoros de la Argentina. Las discusiones suscitadas entre los alumnos a partir del artículo del antropólogo y músico Rubén Pérez Bugallo "Los silbatos chaquenses" (Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 1988-89, XVII/2:87-97), y el convencimiento de que parte de su contenido es cuestionable. me llevan a hacer públicas las opiniones que desde 1992 (año real de la aparición del mismo) he manifestado en el ámbito de las clases. Me mueve también el deseo de revitalizar para la disciplina organológica el marco de la discusión académica, que en otras áreas ha contribuido a acrecentar o profundizar los conocimientos.

El trabajo en cuestión está estructurado en dos secciones; una Introduccción, en la que expone los lineamientos teóricos, y otra -subdividida a su vez en Silbato de madera / Silbato de hueso- donde trata los instrumentos propiamente dichos; cada una requiere un análisis específico.

- I. A pesar de su corta extensión (p.87), la Introducción es la que contiene la mayor parte de las apreciaciones que pueden ser objetadas. La critica puede hacerse en base a dos tipos de fuentes: 1) la bibliografía histórica sobre el tema y 2) los propios instrumentos sonoros.
- 1) El autor despierta gran expectativa cuando manifiesta que tratará sólo dos instrumentos; como se considera que los silbatos chaqueños son, por lo menos, tres (dos de madera y uno de hueso), el que un investigador descarte uno permite suponer que se ha producido un avance en el conocimiento sobre el tema. Sin embargo, la expectativa no se satisface plenamente. La explicación para excluir uno de los de madera -el conocido como serére (fig.1)- es: "Por nuestra parte, creemos que ese tipo de piezas han sido en rigor de verdad supervivencias formales de antiguos astiles de balanza de procedencia andina, que adquirieron en el Chaco un uso puramente ornamental".

En primer lugar, sorprende que el autor se atribuya la autoría de esta idea, manifestada ya hace más de setenta años¹ por Erland Nordenskiöld, quien escribió: "Il est également

visible que cet objet n'était à l'origine que le fléau d'une balance péruvienne "2 (1929:189), agregando que el astil habría sido soplado primero por juego y que "...mais le fléau des vieilles machines à peser, dégénéré jusq'à devenir in sifflet, existe encore chez plusieurs tribus"3 (loc. cit.). Para sostener su hipótesis incluyó en sus trabajos el dibujo de una balanza de madera proveniente de Perú que conservaba sus cuerdas y contrapeso (ver fig.2). La idea de Nordenskiöld generó una interesante respuesta por parte de Eric von Rosen, quien luego de enunciar la teoría del primero fundamentó las razones de su desacuerdo (1924:220-223), basado en: a) lo inadecuado que resulta suspender una balanza desde dos puntos, ya que quien la sostiene puede influir en el equilibrio, y b) la trabajosa e innecesaria horadación de un extremo a otro para suspender la pesa y los objetos pesados. Por estas razones deduce que aquella antigua balanza es "a whistle that han been provisionally fixed up as a weighing instrument "4 (1924:222). Agrega además que, cuando hizo conocer su hipótesis a Nordenskiöld, éste le envió todas las reproducciones de antiguas balanzas peruanas que tenía en su poder. A partir del análisis de éstas y de otros datos bibliográficos, von Rosen concluye: "From what I have adduced above, it therefore follows that the ilustrative material, which Nordenskiöld so chivalrously submitted for my criticism of his theory, most essentially enhances the probability of my opinion that the unhandy Old Peruvian weighing apparatus shown in fig. 229, is an improvisation of a whistle which, as I aimed at proving in a separate monograph, belongs to a type of open whistles which is widely distributed over the American continent"5 (124:223).

El trabajo de Nordenskiöld brinda además, en la página 188, un detalle muy significativo que no fue mencionado por von Rosen. Los tres dibujos que allí aparecen (en rigurosa escala) permiten observar dos silbatos de madera y la balanza ya citada (que, con sus cuerdas acortadas, copiamos aquí en la fig. 2). Mientras que los silbatos muestran el detalle de sus dos extremos, con orificios de diferente diámetro, la balanza sólo posee uno; es decir que su perforación es cilíndrica. Nos detendremos en este detalle más adelante.

Es curioso constatar que Pérez Bugallo no cita estos trabajos ni tampoco el de Izikowitz, Musical and other sound instruments of the South American Indians, en el cual puede leerse una síntesis de aquel intercambio de opiniones (pp.283-284). Entonces, es posible censurarlo por: a) no citar expre-

samente los trabajos donde se expone la curiosa hipótesis de la balanza, utilizando en cambio una frase ambigua cuando menciona haber recurrido a "alguna bibliografía etnológica de la que hemos extraido importantes referencias sobre el tema que nos ocupa"; o b) no conocer estos trabajos, aunque esta posibilidad es la más remota, ya que se trata de fuentes fundamentales en la materia. Por un lado, la obra de Izikowitz es de consulta obligada para todo lo que se refiera a los instrumentos sonoros sudamericanos -y ha sido citada por el autor en artículos anteriores (por ejemplo 1983-85:197)-. Por otra, los trabajos de Nordenskiöld y von Rosen lo son para todo lo que tenga que ver con los chiriguano, tema sobre el cual Pérez Bugallo es considerado un experto.

La redacción ambigua también puede señalarse en otras partes de la Introducción. Por ejemplo, la expresión "...identificado a partir del trabajo de Carlos Vega en 1946 con la voz sereré -en realidad serére o senéne en chiriguano-..."induce a creer que el error en la acentuación se debe al mismo Vega y la aclaración a Pérez Bugallo, cuando lo cierto es que Vega nunca escribió sereré sino serére e indicó incluso el origen chiriguano del término (1946:183).

También merecen ser analizadas las apreciaciones sobre la función del serére. El autor dice: "...son muy pocos los elementos que autorizan a suponer que haya revestido alguna función 'musical' o sonora. Por lo pronto, nadie lo ha visto ejecutar y hoy sólo se lo halla en los museos". En primer lugar, la diferenciación entre los conceptos de "musical" y "sonoro" -aplicada en los últimas década en algunos de los trabajos etnomusicológicos- permite una aproximación más precisa al tema; en verdad, nada permite suponer la relación de este silbato con la música, pero existen referencias bibliográficas de peso sobre su función sonora. Nordenskiöld, por ejemplo, que en las primeras décadas del siglo realizó trabajos de campo entre las etnias a las cuales se atribuve su uso, escribió: "Le mode d'emploi consiste à tenir le sifflet verticalement devant la bouche et de souffler dans le trou inférieur. J'ai trouvé des sifflets de ce genre chez les Ashuslay, les Chiriguano, les Chané, les Churapá et les Yuracáre (1929:186). Como no dice expresamente que los vio ejecutar, es posible rever, cuestionar y ofrecer nuevas interpretaciones de estos datos bibliográficos, siempre y cuando se fundamente la crítica y la nueva propuesta. En este caso, el autor no explica cuáles son los elementos de juicio que lo llevan a sugerir el "uso puramente

ornamental" de las piezas en lugar del sonoro. ¿Tal vez se inspiró en las palabras de von Rosen, cuando dijo: "In the centre of its upper edge there are two, somewhat smaller, holes through which allows of the pipe being worn round the neck as a breast ornament" (op. cit.:219)? (El subrayado es mío).

2) Con el objeto de evaluar la posibilidad de que los serére no hayan sido silbatos sino astiles de balanza utilizados como adorno, revisé nuevamente nueve ejemplares provenientes del área chaqueña y conservados hoy en los museos Etnográfico de Buenos Aires, de Ciencias Naturales de La Plata, y del Instituto Nacional de Musicología (ver Cuadro 1). También examiné una balanza arqueológica, de madera, proveniente -como la de Nordenskiöld- de la Costa del Perú (Museo Etnográfico Nº 65993).

A pesar de la diferencia de sus dimensiones, casi todos los serére poseen características similares al de la fig.1; están tallados en madera oscura, con dibujos lineales incisos en los que predominan diferentes combinaciones de la forma X y algunos (nº 4, 5, 6, y 9) tienen aplicaciones de bandas metálicas (¿plomo?). Los ejemplares número 3, 6 y 7 presentan algún rasgo excepcional; el primero, tallado rústicamente en madera clara, presenta forma exterior troncocónica y los orificios de suspensión en una saliente (fig.3); el segundo posee un estrechamiento en el sector central de la perforación (fig.4) y el tercero tiene dos perforaciones longitudinales en lugar de una (fig.5). La balanza (fig.6) -construida sobre un prisma rectangular de madera clara de 9,4 x 2,2 x 0,5 cm.- concuerda con la descripción de las estudiadas por von Rosen (op.cit.: 222-23), y sus dos caras presentan una guarda geométrica tallada, con un motivo básico de zigzag.

La comparación entre ambos tipos de piezas permite concordar en todos sus términos con von Rosen: a) la cuerda de suspensión de los serére pasa por dos orificios paralelos que atraviesan de lado a lado uno de los bordes de la pieza (a esto puedo agregar que se encuentran ubicados a distancias ligeramente diferentes de los respectivos extremos, por lo cual su equilibrio es muy irregular); la de la balanza pasa por un único orificio central. b) Los serére poseen una perforación longitudinal por la cual debería pasar la cuerda si fueran balanzas; la balanza, en cambio, tiene para este fin dos pequeños orificios divergentes en cada una de sus esquinas inferiores. Como se puede apreciar, las diferencias son significativas.

También puede realizarse una apreciación desde el punto de vista acústico, aspecto que no fue tenido en cuenta en la bibliografía precedente. En este sentido, lo expresado en b) es importante, pero es posible agregar algo. La horadación longitudinal de los serére, indudablemente más trabajosa que las otras, debe tener una razón de ser, que resultaría inexplicable si la pieza fuera una balanza, pero que es absolutamente coherente con la función sonora, especialmente si se tiene en cuenta que su forma peculiar no es cilíndrica sino troncocónica. Desde el punto de vista teórico, en ciertas flautas de tubo abierto esa forma de perforación facilita la emisión del sonido -que es difícil en los tubos abiertos cilíndricos- cuando se sopla por el orificio de mayor diámetro. Desde el punto de vista práctico, en casi todos los serére estudiados (salvo en el nº 1, que presenta una rotura) es muy sencillo obtener un sonido cuando se sopla de esa manera (y un segundo al obturar orificio menor). Este detalle de la horadación troncocónica permite suponer que la balanza de Nordenskiöld pudo haber sido un silbato, pero no un serére.

Si bien el estudio acústico no se ha profundizado -habría que realizar mediciones de los instrumentos y de los sonidos que pueden obtenerse variando la intensidad del soplo-, creo que por el momento es conveniente seguir considerando al serére como un silbato que no tiene vigencia en la actualidad. Además, sería interesante investigar acerca de su/s funcion/es y cuándo dejó de utilizarse. En este sentido pueden ser indicios, por ejemplo, la significación de los diseños incisos que presentan casi todos los ejemplares localizados, el nombre de serére curichero con que los chiriguano denominan a un ave (Opisthocomus hoazín) y los cambios culturales producidos por la transformación del habitat al modificar costumbres colectivas relacionadas con la caza y con la guerra (dos actividades que requerían señales sonoras).

II. La segunda parte del artículo de Pérez Bugallo, estructurada en dos sectores destinados respectivamente al silbato de madera que Vega denominó naseré y al de hueso llamado kanohí en mataco, contiene los mayores aportes. La descripción, y las referencias a las denominaciones locales, uso, ejecución y grado de vigencia de los instrumentos, basadas en la experiencia de campo del autor y ejemplificadas con numerosos testimonios de informantes, constituyen un material de gran interés.

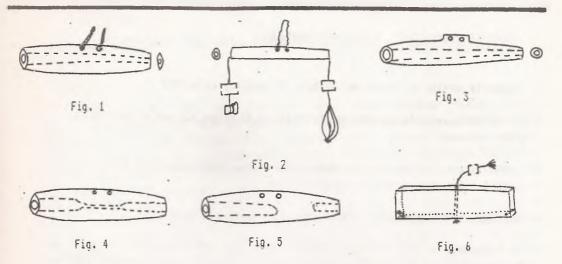
Desde el punto de vista organológico, el haber consignado expresamente cuál de las acepciones de la voz "silbato" emplea es muy conveniente. Sin embargo, se pueden realizar algunas observaciones en cuanto al aspecto taxonómico. Pérez Bugallo es preciso cuando aclara que aplicará una clasificación basada en la de Hornbostel-Sachs, ya que añade algunos números a la original, pero uno de éstos es innecesario. El término "vascular" -en esa clasificación- se opone a tubular, y significa "en forma de vaso" (en el sentido de recipiente); por lo tanto, agregar que es cerrado constituye una redundancia. Además, el autor acostumbra escribir el número de la clasificación "desplegándolo" renglón a reglón (es decir, agregando un dígito en cada uno). Esto es como, por ejemplo, escribir un número de nueve dígitos descompuesto en unidades, decenas, etc.; el artificio resulta incómodo para quien utiliza habitualmente la clasificación citada y no le facilita su comprensión a quien no la conoce.

En síntesis, es una pena que este interesante trabajo sobre un tema poco estudiado de la organología argentina se vea disminuido por presentar afirmaciones apresuradas que no ayudan a aclarar aspectos no resueltos por la bibliografía anterior. Pérez Bugallo conoce el tema de los instrumentos sonoros y puede aportar mucho más que este artículo. Por otra parte, la garantía que teóricamente significa su publicación en una prestigiosa revista antropológica -con referato- puede llevar a multiplicar el error de considerar que el estudio del serére como instrumento sonoro está cerrado, cuando lo cierto es que todavía queda mucho por investigar.

Sólo resta una reflexión. Una vez más he comprobado las ventajas de la relectura de obras pertenecientes a la muchas veces desprestigiada bibliografía histórica. En este caso, no sólo he encontrado datos cuidadosamente expuestos, sino el ejemplo de una actitud ética que privilegia el avance de una disciplina por sobre el interés personal. Von Rosen hace conocer su desacuerdo a Nordenskiöld y éste le remite sus materiales inéditos. ¿Tal vez para convencerlo, o para que pueda profundizar la crítica? Me pregunto cuántos investigadores estarían dispuestos hoy a hacer lo mismo.

YOLANDA M. VELO

CRITICAS Y AUTOCRITICAS



INSTRUMENTOS ANALIZADOS (Las medidas se indicamen cm.)

NO	Museo o Instituto	Long.	Ancho	ø orif. en extremos	Distancia borde - orif.
1	INM 195	13,8	2,9	0,8 - 0,3	5,6 - 5,7
2	ME 24.466	14	2,8	0,8 - 0,6	5,5 - 5,8
3	ME 31-96	14,7	1,8	0,5 - 0,8	5,6 - 7,2
4	LP 1440	14,9	3	0,9 - 0,5	6,9 - 6,7
5	ME 5633	15,3	3,2	0,6 - 0,4	6,5 - 6,6
6	LP 124	19,5	4	1 - 0,8	8,5 - 9,2
7	ME 31-94	21,9	3,8	0,7 - 0,6	9,8 - 9,6
8	ME 31-95	23,5	3	1 - 0,8	10,5 - 10,3
9	ME 24465	28,8	4,4	1,2 - 0,8	12,3 - 12,5

INM: Instituto Nacional de Musicología ME: Museo Etnográfico

LP : Museo de Ciencias Naturales de La Plata

ø : diámetro

CRITICAS Y AUTOCRITICAS

NOTAS

- 1. Citamos la versión en francés del trabajo. El original es de 1918.
- Es iqualmente evidente que este objeto no era en su origen más que el astil de una balanza peruana.
- ...pero el astil de las antiguas máquinas para pesar, degenerado hasta devenír en silbato, existe todavía entre numerosas tribus.
- 4. ...un silbato provisoriamente armado como instrumento para pesar.."
- 5. De lo expuesto se desprende que el material ilustrativo que Nordenskiöld tan gentilmente me facilitó para mi crítica de su teoría, aumenta fundamentalmente la probabilidad de mi opinión en el sentido de que el aparato para pesar peruano antiguo, tan poco práctico, que se muestra en la fig. 229 es una improvisación a partir de un silbato que, como intenté mostrar en otra monografía, pertenece a un tipo de silbatos abiertos, de amplia distribución en el continente americano.
- 6. El modo de empleo consiste en sostener el silbato verticalmente delante de la boca y soplar en el orificio superior cubriendo con el dedo el orificio inferior. He encontrado silbatos de este género entre los Ashluslay, los Chiriguano, los Chané, los Churapá y los Yuracáre.
- 7. En el centro de su borde superior hay dos orificios, algo más pequeños, a través de los cualas se enhebra la cuerda que permite que el silbato se suspenda alrededor del cuello como ornamento pectoral.

BILIOGRAFIA

. BOUASSE, H.

1930 Instruments a vent. Paris, Librairie Delagrave.

. CASTELLENGO, Michelle

1976 "Contribution a l'étude experimentale des tuyaux a bouche". Tesis de Doctorrado. Universite Mention Sciences. Universite Pierre et Marie Curie, Paris. 8.dic.1976.

. IZIKOWITZ, Karl Gustav

1935 Musical and other sound instruments of the South American Indians. Goteborg, Elanders Boktrycheri Aktiebolag.

CRITICAS Y AUTOCRITICAS

. NORDENSKIOLD, Erland

1929 Analyse Ethno-géographiue de la Cultura matérielle de deux tribus Indiennes du Gran Chaco. Paris, Editions Genet.

1942 "La vie des indiens dans le Chaco (Amérique du Sud)". Revue de Géographie, VI,III, Paris.

. LEIPP, E.

1971 Acoustique et ausique. Paris, Masson et Cte.

. PEREZ BUGALLO, Rubén

1983/85 "El tambor de agua chaquense". Cuadernos del Instituto Hacional de Antropología, Bs.As., V.10, pp.175-198.

1988/89 "Los silbatos chaquenses". Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, Bs.As., T.XVII/2:87-97.

. ROSEN, Eric von

1924 Ethnographical research work / During the Swedisch Chaco-cordillera-expedition. Stockholm, Sold by C.E. Fritze Ltd.

. RUIZ, Irma, Rubén PéREZ BUGALLO Y Héctor Luis GOYENA

1993 Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina / Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1992). Bs.As., Secretaria de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología.

. VEGA, Carlos

1946 Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Bs.As., Centurión.

