



BOLETIN DE LA
ASOCIACION ARGENTINA
DE MUSICOLOGIA

Año 10/3 Número 31
Córdoba, Diciembre de 1995

ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

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

COMISION DIRECTIVA

Presidente: Héctor Edmundo RUBIO
Vicepresidente: Leonardo J. WAISMAN
Secretaria: Mónica GUEDEMOS
Tesorero: Virgilio F.H. TOSCO
Vocal titular: Silvina ARGUELLO
Vocal suplente: Marisa RESTIFFO
Vocal estudiantil: Mario DIAZ GAVIER

ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Ricardo SAHAB
Carmen AGUILAR
Suplentes: Mónica DIONISI

DELEGACION BUENOS AIRES

Gerardo V. HUSEBY, delegado de Presidencia
Susana ANTON, Pro-secretaria
Pablo FESSEL, Pro-tesorero

El Boletín de la AAM es de edición cuatrimestral y se distribuye sin cargo para sus miembros. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Dirección.

Registro de la propiedad Intelectual N° 139.285

Director: Héctor E. RUBIO
Asesores: Comisión Directiva de la AAM
Corresponsales: María Antonieta Sacchi de Ceriotto (Mendoza), Omar Corrado (Pcia de Sta. Fe), Salvador Rimaudo (Tucumán), Ricardo Salton (Bs. As.), Zenaide Lisi de Crivelli (Salta)

Armado de este Número: Leonardo J. Waisman

Dirección Postal: Sede de la AAM - Av. Gral Paz 33 -
5000 Córdoba
Teléfono (51) 21 0066

EDITORIAL

La enseñanza de la musicología en la Argentina

Los estudios musicológicos en nuestro país reconocen un punto de partida incuestionable: la figura de Carlos Vega. Desde 1931, su impulso dio lugar a lo que sería el Instituto Nacional de Musicología. De su labor de investigador y de su legado se nutrieron el Archivo, el Museo de Instrumentos, la Biblioteca y la Fonoteca que componen el Instituto. Otra porción de su herencia hizo posible el nacimiento de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Universidad Católica Argentina. Allí, precisamente, se incubó la Licenciatura en Música con especialidad en Musicología, que sigue siendo hasta la fecha única en el país. Con dos años de estudio comunes para los que desean cursar Composición y Musicología y tres más donde las orientaciones se separan, la UCA ha producido desde seis lustros a esta parte el mayor número de especialistas que ejercen la docencia superior, sobre todo en la Capital Federal y Provincia de Buenos Aires, y desarrollan la investigación en las áreas de la Musicología Histórica y la Etnomusicología. Si bien el ingreso a esta carrera ha pasado en los últimos años por un período de retracción, existen señales de que esa situación puede revertirse y volver a lograr los niveles del pasado.

Por otro lado, la Universidad Nacional de Buenos Aires ofrece una Licenciatura en Artes, de también cinco años de duración y una de cuyas ramas es Música. No se trata,

en este caso, de Musicología, sino más bien de una instrucción que apunta a preparar expertos y críticos en el campo del conocimiento musical. El Conservatorio Provincial de La Lucila otorga un título de Investigador en Musicología al cabo de cinco años de estudio, que no es, obviamente, de nivel universitario. La misma limitación presenta el ciclo trienal de Capacitación y/o Profesorado Superior en Etnomusicología ofrecido por el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", de Buenos Aires. En el resto del país existen, en muchos casos desde hace bastantes años, estudios superiores de música como en las Universidades de Tucumán, Mendoza, Córdoba, La Plata, y del Litoral, pero ninguna se plantea la formación en la disciplina musicológica.

Esta carencia es similar a la que se encuentra en casi todo el resto de Latinoamérica y muestra un agudo contraste con la situación universitaria de Estados Unidos y de Europa, donde Musicología está abundantemente representada. Por cierto, no se trata de un panorama uniforme: no en todos los países europeos el estudio científico de la música cuenta con una tradición importante y ha evolucionado de acuerdo con los avances alcanzados por los investigadores más exitosos. Pero no se discute la existencia de la disciplina y la conveniencia de su abordaje en el ámbito universitario.

Argentina, como en tantas otras cuestiones de la cultura, parece haberse quedado suspendida en una situación intermedia. Por un lado, ha avanzado, en una fecha relativamente temprana, a constituir un núcleo de estudiosos que han actuado sembrando, inclusive más allá de las fronteras, las semillas de las que podía crecer el árbol de la Musicología. Por otro lado, se ha mostrado irregular a la hora de asegurar un riego continuado para que la planta se desarrollara vigorosa y firme. Los esfuerzos individuales han resultado más importantes y decisivos que los institucionales. Y este desequilibrio se relaciona de manera directa con la escasa inserción universitaria de la disciplina. Doce congresos consecutivos de Musicología en Argentina, proyectos específicos de investigación subsidiados por el CONICET, un grupo de especialistas que

han completado sus doctorados en el exterior y publicaciones periódicas con trabajos originales dan cuenta, entre otros aspectos, de la fortaleza con que, pese a todo, los intereses musicológicos se vienen desarrollando en el país. ¿Cómo se pueden aprovechar esos recursos para la formación de nuevas generaciones, si los estudios de Musicología no aparecen organizados a nivel universitario como una clara opción? A pesar de la crisis que sacude a nuestras Universidades y aprovechando la necesidad de reconversión de las viejas estructuras, parece llegado el momento de que la disciplina musicológica se abra camino, quizás como carrera de postgrado, en algunas Universidades estatales del país.

Héctor E. Rubio



Henry Purcell, compositor periférico

Si pedimos a un melómano cualquiera (ojo, que no sea inglés) que nos dé los nombres de algunos de los más grandes compositores de la tradición musical occidental, es más que probable que el de Henry Purcell no figure entre ellos. Bach, Mozart y Beethoven serían “fijas”, Brahms seguramente entraría en la lista de los más “serios”, Wagner en la de sus devotos, Chopin en la de los románticos, Chaicovsky o Vivaldi en la de los más populistas, Stravinsky o Schönberg podrían asomar entre las preferencias de los más “modernos”, quizás Palestrina, Lasso o Monteverdi serían mencionados por los que se identifican con el repertorio más antiguo. Muchos otros nombres (Schumann, Liszt, Haydn, Händel, Debussy, etc.) seguramente aparecerían antes de que alguno se acordara de Purcell. Y sin embargo, los escritos de historia y crítica musical no titubean en calificarlo de “genio”, adjudicando a su música los adjetivos más laudatorios y entusiastas de su vocabulario.

¿A qué se debe esta extraña situación? Ciertamente no a una dificultad de comprensión intrínseca en la música de nuestro compositor: la reciente ola de grabaciones y conciertos (a la que luego nos referiremos) ha demostrado fehacientemente que las obras de Purcell llegan con facilidad al oído del público actual. Cosa que, por otra parte, no necesitaba de pruebas de esta índole, ya que la inmediatez sonora y expresiva de gran parte de su obra es fácilmente verificable en las partituras. Es fácil verificar en las mismas fuentes

secundarias donde se resalta el valor estético de la obra de Purcell cuál es el problema: desde el punto de vista de una historia evolutiva y centralizada, Purcell es periférico. El tratamiento de su producción está incómodamente insertado en los libros de historia, ya sea como un acápite especial, sin relaciones manifiestas con los que lo preceden y lo siguen o como un párrafo insertado en algún lugar en que no interrumpa el hilo del relato. Los aspectos de su obra que con mayor insistencia se comentan son las influencias de las corrientes centrales: hasta que punto tal o cual movimiento está en estilo francés, cuán italianas son las arias de Dido, cómo maneja Purcell el recurso italiano del *basso ostinato*. La tradición inglesa también sale a colación frecuentemente, pero en general con una falta de precisión lamentable (referencias a la textura polifónica, a la tradición coral, o meros asertos como “esta melodía es totalmente inglesa”). En las discusiones más detalladas, se incluyen análisis técnicos de los procedimientos contrapuntísticos y formales, detalles sobre las fuentes, relaciones entre la obra y sus circunstancias de ejecución, etc. Su obra y su época han sido a menudo definidas como un *cul de sac*, rescatándose de ellas sólo una mal definida tradición coral en la que Händel se habría basado para sus *anthems* y oratorios.

Purcell es periférico desde el punto de vista historiográfico porque nuestra historiografía musical del barroco está constituida en base a la oposición Italia -

Francia, en la que Inglaterra no juega *ningún* papel. Es esta una prueba contundente de las limitaciones de nuestra disciplina: aunque Inglaterra tiene una musicología con larga y brillante trayectoria, aunque los estudios sobre Purcell y su época se remontan a muchas décadas atrás, aunque las generaciones más recientes han llenado muchas lagunas documentales e investigado minuciosamente las fuentes relevantes, el mayor compositor inglés, por no estar claramente insertado en las líneas de evolución canonizadas como centrales es en gran medida *intratable*, es decir, no es mucho lo que se puede decir de él.

Esto con respecto a la consideración musicológica de Henry Purcell. En cuanto a la difusión de su obra hacia públicos más o menos vastos fuera de Inglaterra, el renacimiento de la música de Purcell en los últimos años es un hecho palpable y fuera de discusión. Culminando un proceso iniciado quizás hace una década, el 300 aniversario de la muerte del compositor ha visto multiplicarse los conciertos, festivales, homenajes y discos compactos dedicados a su obra. Ahora bien, el aniversario, con su apelación a nuestra reverencia por los números redondos, combinado con la sagacidad de directores musicales y ejecutivos de las empresas de la industria cultural, puede explicar en cierta medida esta explosión purcelliana, pero no la ya bastante caudalosa corriente de los años anteriores en el mismo sentido. La elucidación de este fenómeno es simple, sin embargo, si pensamos en el rol central que han adquirido los grupos de música antigua ingleses en la industria discográfica. En muchos países,

incluido el nuestro, Trevor Pinnock, John Eliot Gardiner, Simon Standage y Roger Norrington han poco menos que monopolizado el mercado de grabaciones de música anterior al 1800. A través de ellos el culto a Purcell, que hace un cuarto de siglo podía quizás compararse con el culto inglés a Elgar, se está difundiendo por el mundo y amenazando con incorporar a nuestro compositor al canon de los “verdaderamente grandes”.

En buena hora sea, pero cabe preguntarnos: Si la figura cumbre de un país que desde hace siglos es uno de los protagonistas centrales de la historia política, económica y cultural de Occidente es intratable para la musicología, y si su difusión masiva sólo es posible a través de un cuasi-monopolio de las redes de distribución de un cierto tipo de música en vastas regiones del globo, ¿qué podemos esperar de la musicología tradicional y de la difusión a través de los medios para con figuras de nuestros países latinoamericanos, periféricos en todo respecto con relación al Primer Mundo?

Leonardo Waisman

Actividades recientes de musicólogos y compositores

En el último congreso anual de la American Musicological Society, celebrado en Nueva York durante la primera semana de noviembre de 1995, le fue otorgado el premio Howard Mayer Brown a la investigación musicológica a nuestro colega y socio fundador de la AAM, **Bernardo Illari**. Destinado específicamente a premiar la excelencia académica, el mismo consiste en una beca de u\$s 10.000 destinada a cubrir un año de estudios de un candidato al doctorado en musicología en una universidad estadounidense. El mismo es otorgado por la AMS anual o bianualmente (según la disponibilidad de fondos) y fue instaurado en honor al destacado musicólogo Howard Mayer Brown, fallecido hace dos años, por un grupo de sus amigos. Fue ésta la primera oportunidad en que se lo otorgó. Bernardo acaba de iniciar su cuarto año en la Universidad de Chicago, donde está preparando su tesis doctoral.

Las informaciones que se consignan a continuación corresponden a las tareas que realizan los investigadores del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (INM). Una de ellas incluye a varios de los mismos. Se trata del PID-CONICET 3641/92, sobre el tema *Antropología de la música indígena de la Argentina: continuidad y cambio musicales en los ritos pertenecientes al ámbito de lo sagrado (etnias mbyá, toba y matabo), a partir de los procesos de evangelización*, que dirige Irma Ruiz.

Alejandra Cragolini se desempeña en el área de la música popular urbana. Tiene a su cargo, junto a Héctor Goyena, la realización del proyecto *Producción, difusión y consumo de la música del Litoral Mesopotámico en Buenos Aires, a partir de*

la década del '30. El objetivo del mismo es el de relevar información acerca de la actividad desarrollada por los músicos emigrados de la Mesopotamia a Buenos Aires, a los fines de analizar su inserción en el ámbito bonaerense y nacional, y de establecer su posible incidencia en la formación de un movimiento musical popular urbano, representativo de un determinado sector social. Continúa, además, con el proyecto de investigación iniciado en 1992, *La Bailanta en Buenos Aires: producción, consumo, usos y estética de su música*. Asimismo participa en el PID-CONICET mencionado, con el estudio de la música en la vida cotidiana y de ruptura de la misma (en el ámbito no religioso y de contacto con los sectores de la sociedad blanca) en las comunidades tobas asentadas en Juan José Castelli, Provincia del Chaco. **Miguel A. García** integra el equipo del PID-CONICET arriba consignado. Su trabajo se desarrolla en comunidades wichi (matabo) de la Provincia de Formosa. Además, ha constituido recientemente un grupo de investigación transdisciplinario a los fines de estudiar la música de rock en la Argentina como práctica socio-cultural. Es co-editor de las *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, de inminente aparición. **Héctor Goyena** se encuentra abocado desde 1994 al proyecto *El tango en el cine argentino: historia y estética*. Asimismo, junto a la Profesora Alicia Giuliani de Nobre, del Departamento de Música de la Universidad de San Juan, y a través de un convenio celebrado entre ambas instituciones, ha diagramado el proyecto *La música folklórica en San Juan: Departamento de Valle Fértil*, que tiene

como objetivos generales realizar un relevamiento sistemático de la música de tradición oral vigente en dicho departamento y proceder a su análisis y clasificación. Este proyecto, que se complementará con el realizado en 1993 en los Departamentos de Iglesia y Jáchal en un proceso que deberá cubrir toda la provincia, se encuentra actualmente en suspenso por falta de financiamiento por parte de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de San Juan. **Graciela Restelli** es técnica del Archivo de música de tradición oral y realiza además tareas de investigación en la Provincia de Jujuy. Durante marzo y abril del corriente año concluyó la documentación para el proyecto *Los cantos de doctrina en el Departamento de Yavi (Jujuy): estado actual y significación*. La investigación fue iniciada con una prospección en 1989 y continuada en 1992 y 1993; incluye la tarea comparativa con materiales de 1967 y 1968, a fin de sistematizar los rezos y cantos de Doctrinas y establecer una taxonomía del repertorio, a partir de un enfoque etnomusicológico que tiene en cuenta el cambio y su significado, y que promueve la toma de conciencia local de la importancia de estas antiguas expresiones, como medio de incentivar la identidad comunitaria y regional. **Elisabeth Roig** es investigadora en el área de etnomusicología. Integra también el equipo del PID mencionado. Se dedica al estudio de las expresiones musicales de los aborígenes toba, especialmente en el ámbito sagrado, tanto shamánicas como pentecostales. Desde 1989 viene realizando trabajos de campo sobre esta etnia, entre los migrantes al conurbano de la ciudad de Buenos Aires y en su hábitat originario, el área chaqueña. Se ha abocado asimismo a la etnomusicología histórica, a través del estudio de la música entre los huarpes de la región de

Cuyo. Es co-editora de las *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*, en preparación. **Irma Ruiz**, directora del INM, viajó a Madrid en enero, en carácter de coordinadora de la parte argentina del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, a fin de realizar los últimos ajustes en los archivos computados de la obra. Para ello trabajó un mes en la SGAE, sede del proyecto, mediante financiación de SADAIC y de la Secretaría de Cultura de la Nación. Retornó a España en junio, comisionada por el Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS) y dicha Secretaría, a fin de participar del Encuentro Iberoamericano de Centros de Información y Documentación Musicales (Granada). Asimismo, participó de las Jornadas Iberoamericanas de Etnomusicología como representante del CIMUS, presentando una ponencia sobre *Simbolismo y transregionalización del tango* (Barcelona). Fue coordinadora de la Comisión Organizadora de las X Jornadas/IX Conferencia Anual y es co-editora de las Actas de las versiones de 1993 y 1994 de este mismo evento. Es directora del PID-CONICET 3641/92 y tiene a su cargo el estudio referente al tema (ver *supra*) en lo que concierne a la etnia *mbyá*. Parte de lo realizado fue volcado en la ponencia *Two facets of the Jesuit project: the music and the religious ritual of the chiquitanos of Bolivia and the mbyá of Argentina*, que presentó en el simposio "Music in Native Latin America and the Caribbean: Comparative Perspectives" del 48° Congreso Internacional de Americanistas (Estocolmo/Uppsala). **Yolanda Velo** es curadora de la colección de instrumentos musicales del INM. Como integrante del PID-CONICET mencionado, tiene en estudio los instrumentos chaqueños del

Museo Etnográfico de Buenos Aires y ha trabajado en el Museo Arqueológico Provincial “Emilio y Duncan Wagner” de Santiago del Estero con el mismo fin.

Agradecimiento a William P. Malm

A pedido de Irma Ruiz, directora del Instituto Nacional de Musicología, publicamos la siguiente nota:

Hace unos años, en ocasión de realizarse en Buenos Aires la Asamblea del International Council of Museums (ICOM), el Instituto Nacional de Musicología recibió muy gratas visitas. Sin embargo una entre ellas lo fue de manera muy particular. Puedo decir que el INM ganó un amigo y mecenas: el Dr William Paul Malm.

Este prestigioso etnomusicólogo norteamericano, especialista en el área asiática y profundo conocedor de la cultura musical japonesa, quedó bien impresionado con nuestra institución y así lo manifestó entonces. Tiempo después, el INM recibió su primera donación, consistente en libros y revistas especializadas para su biblioteca.

Este año recibimos la segunda, anunciada en una carta que contenía una larga lista de materiales similares. Como es obvio, le he hecho llegar el reconocimiento pertinente. Pero creo que sus generosos gestos, que tanto benefician a nuestros lectores y colegas, deben ser conocidos por todos los miembros de la AAM y ameritan esta manifestación pública.

Profesor Malm, reciba Ud. nuestro más profundo agradecimiento.

Fe de erratas

En el número anterior del Boletín Año 10/2 Número 30, por una imprevisión en la distribución del texto en el espacio, quedó trunca la editorial que firma el Presidente de la AAM, Héctor Rubio. En la página 4 al pie faltó: “representan el nivel de la disciplina en cada Congreso”.

En el artículo *Anton Webern*, donde dice (pág. 6, línea 21 de la primera columna) “matrimonio Hildegard Josef Humplik” debe decir “matrimonio Hildegard Jone - Josef Humplik”.

En la página 9, línea 1 del mismo artículo se lee “puntismo o puntillismo¹² de la estética”. Debe ser corregido por “puntismo o puntualismo¹² de la estética”.

Estimado socio:

La nueva Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología, que asumió en marzo del corriente año, ha revisado atentamente el padrón de socios y la situación de cada uno de ellos, sean activos, adherentes, o estudiantiles. Considerando esto, se han tomado las siguientes decisiones:

1°) Los socios que adeuden cuotas **anteriores a 1994** podrán saldarlas a razón de \$15 (estudiantes \$7,50) por cada año adeudado.

2°) Los años **1994 y 1995** se deberán pagar según su valor total, esto es \$30 (estudiantes \$15) por año.

3°) Desde el año **1996** y hasta la nueva Asamblea General Ordinaria, la cuota se ha establecido en la suma de \$40 (estudiantes \$20).

Formas de pago

- *Al contado en Córdoba:* a **Virgilio F. H. Tosco**, Italia 3055, Depto. B., Villa Cabrera, 5009 Córdoba. Teléfono 80-7960

- *Al contado en Bs. As.:* a **Pablo Fessel**, Aníbal Troilo 9062, 5° B, 1197 Buenos Aires Teléfono 864-2808

- *Por giro postal/bancario:* a los mismos nombres y domicilios

- *Por depósito bancario:* En cualquier sucursal del Banco del Suquía, depositar el importe en la cuenta 01-15771-6 del Banco del Suquía, Casa Central (25 de Mayo 160, Córdoba), avisando inmediatamente a Tosco o Fessel (enviar si es posible fotocopia del recibo).

- *Estamos gestionando el pago a través de tarjetas de crédito, pero el proceso demorará varios meses.*

Agradeceremos especialmente a nuestros socios la puesta al día de sus cuotas atrasadas, en bien del fortalecimiento de la AAM, y teniendo en cuenta especialmente que el saneamiento de las finanzas de la Asociación es imprescindible para la puesta en marcha de la Revista Argentina de Musicología, anhelo largamente acariciado por la comunidad de investigadores y por todos los interesados en el desarrollo de la musicología.

INFORME DE TESORERIA:
Resumen de cuentas desde la asunción de la
Comisión actual hasta el 15/11/95

Entradas generales

26/5 Recibido de Comisión anterior Bs. As.	\$ 500,00	
29/6 Recibido de Comisión anterior Bs. As	\$ 1062,00	
21/9 Ingreso por cuotas cobradas	\$ 460,00	
21/9 Depósito cheque por cuotas cobradas	\$ 40,00	
Intereses bancarios	\$ 24,41	\$ 2086,41

Movimiento por caja chica

Retiro del Banco p/caja chica	\$ 720,00	
Pagado por gastos administrac. Banco	\$ 36,00	\$ 756,00
Ingreso p/cuotas a caja chica	\$ 120,00	\$ 120,00

Salidas

Fax	\$ 10,71	
Transporte	\$ 17,40	
Fotocopias	\$ 38,70	
Franqueo	\$ 210,05	
Librería y afines	\$ 80,30	
Impresiones	\$ 308,50	\$ 656,66

Estado de cuentas al 15/11/95

Efectivo en Banco	\$ 1330,41
Efectivo en Caja Chica	\$ 184,34
Efectivo en Caja Chica Bs. As. (a rendir)	\$ 500,00
TOTAL	\$ 2014,75

SOCIOS Y CUOTAS A NOVIEMBRE 1995

Total de socios activos	94
Pagaron año 1996	1
Pagaron año 1995	29
Adeudan sólo 1995	32
Adeudan 1994 y 1995	16
Adeudan 1993, 1994 y 1995	12
Adeudan 1992, 1993, 1994 y 1995	3
Adeudan 1991, 1992, 1993, 1994 y 1995	1

Reseña bibliográfica

Egberto Bermúdez. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá, Fundación De Música (Colección Música Americana), 1994, 138 p., 124 ilustraciones. Un libro en caja y un disco compacto titulado *Música del período colonial en América hispánica*, por el conjunto *Cantus* dirigido por Egberto Bermúdez (Carmenza Botero y Claudia Guarín, sopranos; Maria Susana Merchán y Juana Arévalo, mezzo-sopranos; Alvaro Salgado, tenor; Camilo Vázquez, bajo; Egberto Bermúdez, guitarra barroca, arpa, vihuela, laúd; Juan Luis Restrepo, vihuela de arco bajo, órgano positivo). Fundación De Música DM-MA-HA001-CD93, 1993.

Esmerada presentación, excelente material ilustrativo, textos informativos y equilibrados, un CD con versiones notables e impecable realización: baste la enumeración para señalar la calidad excepcional de esta publicación debida principalmente a nuestro colega colombiano Egberto Bermúdez, reconocido especialista en música colonial hispanoamericana.

En esta parte del mundo, donde aún hoy, a pesar de la revolución operada en las comunicaciones, en nuestra disciplina seguimos en gran medida incomunicados y a espaldas unos de otros, la difusión de una obra como esta asume una importancia primordial. Entre otras cosas porque ha logrado unir de manera compatible los intereses del especialista con los de cualquier aficionado medianamente culto. Soñando despierto,

surgen imágenes de producciones comparables a la presente cubriendo otras áreas de estudio, otras latitudes geográficas, otros períodos, y completando gradualmente un mapa sonoro, documental e iconográfico de nuestras músicas. Claro que para ello se necesitarían muchos investigadores y músicos del nivel de Bermúdez y sus colaboradores, cosa posible si bien nada fácil de lograr.

Leyendo el admirable folleto que acompaña el CD, se comprueba que es precisamente esa la meta que persigue la Fundación De Música, responsable de esta publicación: «Creada en marzo de 1992 por Egberto Bermúdez y Juan Luis Restrepo, la Fundación DE MUSICA tiene como objetivo centralizar la actividad de musicólogos e investigadores de las más diversas áreas de la música en Colombia y el continente, con el objetivo de producir una serie de documentos editoriales, discográficos y audiovisuales que se conviertan en un cuerpo científicamente organizado de información y divulgación para el medio académico y el público en general, colección que lleva por nombre MUSICA AMERICANA». Ante una declaración tan lúcida y ambiciosa, unida a resultados iniciales sobresalientes, sólo caben la admiración y los mejores deseos. Es también inusual la concentración de responsabilidades tan diversas en Bermúdez (investigación, autoría de los textos, transcripción de la mayor parte de la música grabada, dirección del conjunto *Cantus*, que también integra como instrumentista), y Res-

trepo (dirección editorial, producción ejecutiva, diseño e imagen, participación en *Cantus* como organista y ejecutante de vihuela de arco bajo); corresponde señalar la pareja eficiencia que se aprecia en los resultados.

Mediante la reproducción y la descripción de representaciones iconográficas y de instrumentos musicales conservados, el libro brinda un panorama de la actividad musical en la Nueva Granada, región que se nos presenta como de inusual riqueza e interés. Se halla organizado en tres partes, tituladas *Música e iconografía musical en el período colonial*, *La cultura musical en Colombia durante los siglos XVI al XVIII*, y *Los instrumentos musicales en Colombia en el período colonial*, cada una a su vez dividida en capítulos puntuales. No es posible aquí entrar en un comentario detallado; baste mencionar que los cinco, siete y ocho capítulos que integran respectivamente esas tres partes brindan un panorama equilibrado de una variedad de temáticas, desde una lograda introducción general a la problemática de la iconografía musical hasta aspectos específicos como la tradición artística en la Nueva Granada, la música en los distintos ámbitos de la sociedad colonial de la región, o la utilización de los diversos tipos de instrumentos musicales en base a la iconografía y a los ejemplares conservados.

El texto de Bermúdez aúna información y comentario crítico dentro de un formato conciso y de lectura accesible a la vez. El final de cada capítulo llega en forma sorpresiva, y es necesario recordar el equilibrio buscado (y logrado) entre investigación y divulgación

para aceptar que no sea mayor la extensión de cada uno y por consiguiente la cantidad de material ofrecido. Las 124 ilustraciones, la mayoría en colores, van desde reproducciones a página entera hasta detalles en tamaño reducido. Coordinadas con el texto, brindan un fascinante panorama de la representación de la música en las artes plásticas coloniales, cuyo tratamiento es comparado en algunos casos con fuentes europeas que también se ilustran. Las excelentes fotografías de los instrumentos conservados, muchos de ellos pertenecientes a la colección que formara Mons. José Ignacio Perdomo Escobar, se complementan con las fuentes iconográficas por medio del hilo conductor proporcionado por los expertos y atinados comentarios descriptivos de Bermúdez, con el apoyo ocasional de fotografías de ejecutantes actuales de instrumentos populares y de instrumentos antiguos conservados en España. Al igual que en otras regiones americanas, al lado de instrumentos de diseño fuertemente individual y atrayente, como los violines de las figuras 91 y 93, el violoncelo de la 96 y la vihuela de Quito (única en el continente y una de las dos conocidas en todo el mundo), se encuentran ejemplares curiosos e incluso desproporcionados, como el violín de la figura 92. Sobresalen por su gran interés organológico y artístico las fotografías de la estupenda arpa de la iglesia de Tópaga (Boyacá), que sirviera como modelo para el instrumento ejecutado por Bermúdez, y que constituye una bellísima contraparte urbana de las dos notables arpas misionales conservadas respectivamente en las iglesias de Santa Ana y San Rafael de Chiquitos, en

Bolivia. Fotografías antiguas de instrumentos cuyo paradero hoy se desconoce amplían el panorama y agregan piezas al mosaico aún incompleto de la organología colonial americana. Se proporciona además un complemento auditivo a las descripciones de los instrumentos al citarse en el margen del libro ejemplos específicos grabados en el disco.

Ninguna reseña es completa si no señala errores, si bien debemos apresurarnos a indicar que los detectados aquí son menores. En Concepción de Chiquitos se conservan dos bajones y no uno (p. 86), y los mismos provienen de otros pueblos chiquitanos si bien en la actualidad se los conserva allí; también se puede discutir la afirmación de que «en lo que se refiere a América [se trata del] único instrumento conocido de este tipo» (ibid.), ya que también en Chiquitos se han conservado partes de un fagot (Concepción) y de un fagot tenor (Santa Ana), no necesariamente más recientes que los dos bajones. La ilustración 63 (p. 83), rotulada «Conjunto de Chirimías, Siglo XVI. Museo Catedralicio, Salamanca», cae en el mismo error que su fuente original, el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre* realizada en la Catedral de León en 1992; en la foto se pueden apreciar cuatro chirimías (una soprano, dos contraltos y una tenor dividida en sus dos partes), pero el primer instrumento de la izquierda es un oboe dieciochesco sin su pabellón (además una de las dos ilustraciones se halla impresa invertida, no sabemos si ésta o la del catálogo español). Incidentalmente, el error de la fuente española se limita al rótulo, dado que

el oboe se halla descrito (con un error, sin embargo) en los comentarios de Cristina Bordas (p. 237). Por último, en el folleto del disco compacto, que detalla la instrumentación asignada a cada pieza, parece faltar la mención a la guitarra barroca que se escucha en el no. 14 (p. 12).

La yuxtaposición de instrumentos «renacentistas» y «barrocos», tanto en el caso de los bajones y fagotes chiquitanos como en los mencionados instrumentos de Salamanca (que también incluyen un fagot dieciochesco no identificado como tal, sus partes sueltas mezcladas con chirimías en otras dos ilustraciones del catálogo mencionado, p. 236), demuestra también la dudosa aplicabilidad de las taxonomías cronológicas habituales a los instrumentos musicales de regiones relativamente periféricas con respecto a los principales centros europeos, ya que tanto en iglesias españolas como en América parecen haber coexistido contemporáneamente ejemplares correspondientes a diseños propios de épocas diferentes. También se encuentran con frecuencia instrumentos híbridos, como bien señala Bermúdez al describir entre otros los bajos de viola de arco con algunos rasgos propios de violones y los rabeles con rasgos de violín (p.97 a 102).

Debe destacarse la excelente calidad gráfica del libro, tanto en lo que hace a las ilustraciones como al papel empleado y a todos los detalles de la diagramación, de excepcional buen gusto. Lo mismo se aplica a la presentación del disco compacto y a su folleto, que incluye una introducción firmada por Robert Stevenson, comentarios de

Bermúdez y los textos completos de las obras grabadas, además de la información pertinente a la grabación.

Las 19 composiciones incluidas en el disco brindan una imagen sonora de la música que se puede haber escuchado en Colombia, y abarcan desde las últimas décadas del siglo XVI hasta las primeras del XVIII, y desde México hasta Bolivia pasando por España. Se hallan agrupadas en tres secciones tituladas *La Iglesia, plazas y salones e Indios y negros*, y constan de una variada selección de villancicos y tonos, canciones y monodías teatrales, y breves piezas instrumentales. Bermúdez no se ha limitado a ejecutar literalmente la música conservada sino que agrega improvisaciones y variaciones tomadas de otras fuentes, en un intento bien logrado de brindar caracterizaciones sonoras que no dependan exclusivamente del testimonio escrito. Ese objetivo se percibe también en la selección de los instrumentos utilizados, que incluyen un órgano positivo de gratísima sonoridad, laúd, arpa, vihuela y guitarra barroca (estos cuatro nunca combinados en una misma pieza, al ser Bermúdez su único ejecutante en el grupo), y bajo de vihuela de arco, con el agregado en algunas piezas de instrumentos de percusión. Es evidente la inusual preocupación por lograr una imagen coherente e históricamente plausible, que se extiende al modo de utilización de las voces, con una emisión natural y relajada, casi exenta de vibrato. El trabajo de conjunto es de un ajuste admirable, con un fraseo de elegante espontaneidad y notable precisión rítmica. Cantantes e instrumentistas se desempeñan

con pareja solvencia y una evidente subordinación a un ideal sonoro global fruto de un planteo consciente, orientado hacia el refinamiento y la exquisitez. Se podrá estar o no de acuerdo con esta modalidad, sobre todo en aquellas piezas cuyo carácter parece apuntar a lo popular, pero se trata indudablemente de una elección válida. A nuestro criterio el resultado total es ampliamente satisfactorio, y presenta una construcción sonora convincente que logra crear un puente entre nuestra sensibilidad actual y esos lejanos repertorios. La música colonial hispanoamericana se ha visto perjudicada por el desperejo nivel de la mayoría de las grabaciones existentes, causado en algunos casos por el escaso nivel técnico de ejecutantes no profesionales, y en otros por la falta de criterio, de conocimientos y de coherencia manifestada por los directores, aún los que han contado con músicos solventes. Esta grabación se sitúa en un plano muy superior, del más alto profesionalismo; desconocemos si ha sido objeto de distribución comercial independientemente del libro, pero merecería la más amplia difusión.

No recordamos ninguna otra publicación sobre música colonial hispanoamericana que reúna tantos aciertos como ésta y que mantenga un nivel tan alto en todos sus aspectos. Sólo nos resta desear que esté señalando el comienzo de una nueva etapa de nuestra musicología, caracterizada por la labor de una nueva generación de profesionales de primer nivel, tanto en lo referente a la tarea de investigación como a la interpretación musical.

Gerardo V. Huseby

Homenaje al Dr Ernesto Epstein

Por alguna razón que probablemente nadie pueda determinar, los argentinos somos renuentes a homenajear en vida a las personas; algo que en Alemania, por ejemplo, está instituido. Si bien el Dr. Epstein ha recibido el reconocimiento a su labor en distintos ámbitos al cumplir 80 años de vida en 1990, no hubo ninguna actitud semejante desde el ámbito de la musicología. Esta breve nota aspira a reparar mínimamente esa falencia, recordando, en primer término, que el 25 de octubre próximo pasado cumplió su octogésimo quinto año de vida. De una vida, además, sumamente activa hasta la actualidad.

Todos los que estamos en el quehacer musicológico y musical en la Argentina, hace décadas que lo conocemos, sea personalmente o a través de su larga tarea didáctica de difusión radial de la música culta o académica. Pero quizás no sean muchos los que tengan conocimiento de que entre 1934 y 1936 se graduó como profesor de piano, armonía, historia de la música y pedagogía musical en Berlín, que la Universidad Humboldt de la misma ciudad le otorgó el título de Doctor en Ciencias Musicales en 1939, y que tuvo como profesores a Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Johannes Wolf, Friedrich Blume y Arnold Schering, entre otros.

Fue precisamente en 1939 que se radicó definitivamente en la Argentina, su país de nacimiento. Pocos años después,

en 1946, habría de fundar junto con otros colegas el Collegium Musicum de Buenos Aires, institución cuya valiosa tarea didáctica para niños y jóvenes es vastamente conocida. En ella ejerció la presidencia hasta 1986. Sin duda, este tipo de actividad, como así también su trayectoria radial y su asombrosa capacidad de convocar público como conferencista, dan cuenta de un rumbo definido en su vida profesional y de intereses específicos.

Docencia e investigación son dos tareas básicas de un musicólogo, generalmente complementarias. Pero cuando a la docencia en conservatorios y universidades se le añade la que se ejerce a través de los medios de difusión o en los salones de conferencias para amplias audiencias, la investigación queda inevitablemente relegada. En esta elección confluyen diversos factores: el momento histórico, la explotación de las capacidades personales y la vocación de educar no sólo a los estudiantes, sino al gran público. Deuda que suele pesar a los investigadores.

Sus escritos musicales dan cuenta de su preocupación por la enseñanza ya a comienzos de la década del '40 ("La musicología en la enseñanza universitaria", Buenos Aires, *Logos*, 1941). En los '50 y comienzos de los '60, como colaborador de la revista *ARS*, abordó diferentes temáticas ("Bach y el Barroco", 1950; "Beethoven y el problema del estilo", 1955; "Schumann y lo romántico", 1958;

“Elogio de Haydn”, 1959). Sin embargo, periódicamente afloraba el tema educativo (“La educación como complemento de la cultura”, *Boletín Interamericano de Música*, 1961) y así lo demuestra su trayectoria en el área.

Ocupó cátedras de historia de la música, didáctica y metodología, en las instituciones más prestigiosas de la ciudad y la provincia de Buenos Aires: Conservatorio Nacional, Conservatorio Municipal, Facultad de Bellas Artes de La Plata (de la que hoy es “profesor emérito”) y Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Entre 1966 y 1973 fue contratado como profesor de musicología en la Facultad de Ciencias y Humanidades de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). En 1985, la Universidad de Buenos Aires lo nombró “profesor honorario” por sus 30 años de ejercicio en la cátedra de historia de la música del Departamento de Artes de su Facultad de Filosofía y Letras, tarea que aún desempeña. En 1987 fue nombrado director “normalizador” del mismo, cargo que ejerció hasta 1991. Como resultante de su labor, la carrera de Historia de las Artes, en la que primaba la plástica sobre la música, se convirtió en Licenciatura en Artes, con un ciclo común y tres orientaciones: música, plástica, y artes del espectáculo. ¿Un primer peldaño para una futura carrera de musicología?

La editorial EMECE acaba de publicar sus memorias; lamentablemente tarde para conocerlas antes de enviar estas

líneas. Pero no dudo de que a través de su lectura lograremos un buen acercamiento a la vida musical argentina de las décadas en las que le tocó vivir y que lo tuvieron como importante protagonista de la educación musical. Intuyo, además, que su siempre fresco sentido del humor y su buen decir permitirán una lectura amena a todos los que se interesan por la música.

No quisiera terminar estas líneas sin decir que fui alumna de Ernesto Epstein en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” donde, a fines de los ‘50, comenzó a dictar pedagogía musical. Recuerdo que su presencia significó una oleada de aire fresco; un aporte renovador en muy diversos planos. Técnicas innovadoras de enseñanza, diálogo constructivo, discurso ameno, clases interactivas y respeto por el alumnado. Con él logramos librarnos del autoritarismo de su antecesor, famoso por su ceño fruncido, su pésimo carácter y su ejercicio despótico del poder. Y todos lo disfrutamos. Valga este párrafo como agradecimiento tardío al profesor.

Irma Ruiz

**XI JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA y
X CONFERENCIA ANUAL DE LA
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA**

“Música, ritual y espectáculo”

El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, la Asociación Argentina de Musicología, y el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral invitan a investigadores de la Argentina y del exterior a participar de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, que tendrán lugar en la ciudad de Santa Fe del 22 al 25 de agosto de 1996.

El tema de este año, “*Música, ritual y espectáculo*”, apunta a propiciar el debate sobre aquellas manifestaciones de rituales y espectáculos en las que la música es un elemento esencial. Asimismo se aceptarán temas libres.

Normas para la presentación de trabajos:

- Deberán ser originales e inéditos. Podrán estar escritos en castellano, francés, inglés, italiano o portugués.
- Se encuadrarán dentro de una de estas opciones:
 - a) **Trabajos de investigación:** un trabajo por persona de hasta 8 páginas tamaño carta a doble espacio (2.500 palabras). Tiempo máximo de exposición: 20 minutos (incluyendo ilustraciones). Se enviarán dos copias en papel del texto que será leído y de un resumen de alrededor de 200 palabras (preferentemente en castellano). El resumen se requiere también en diskette, con indicación del procesador utilizado (Word, Word Perfect o Word Star). Deberán adjuntarse la ficha de inscripción y un *curriculum vitae* de hasta 15 líneas.
 - b) **Informes de investigaciones en curso:** 1 ó 2 paneles de hasta 1,50 m de largo por 0,60 m de ancho. Deberán utilizarse letras de 25 mm de alto para los títulos y de 15 mm para los textos. Para su evaluación se presentará el texto del panel y un resumen de hasta 200 palabras (preferentemente en castellano) en dos copias en papel carta. El resumen se requiere también en diskette (ver especificaciones en el apartado anterior).
- Los trabajos deberán ser expuestos por el autor.
- La preparación y/o duplicación del material ilustrativo estará a cargo del autor, quien deberá remitir una copia junto con el trabajo y especificar, además, los medios técnicos necesarios para su exposición. En el caso de prever el autor la proyección de un video u otro material, deberá acordar con la Comisión Organizadora la oportunidad de dicha proyección y las especificaciones técnicas.
- Fecha límite de entrega (personal o sello postal): 14 de Junio.
- Envío postal: Instituto Nacional de Musicología, México 564, 1097 Buenos Aires. La

entrega en mano podrá hacerse en la misma institución, en el 1° piso, de lunes a viernes de 9 a 17:30.

- Admisión de trabajos

Un Comité de Lectura seleccionará los trabajos cuyo nivel científico juzgue satisfactorio. Aquellos que no se adecuen a los requisitos formales no serán considerados por el mismo. En el caso de darse las condiciones para la publicación total o parcial de las Actas, la Comisión Organizadora comunicará a los autores las normas correspondientes.

- La Comisión Organizadora se reserva el derecho de conceder excepciones a los términos de esta convocatoria en caso debidamente justificados.

Comisión Organizadora: Damián Rodríguez Kees (coordinador; ISM-UNL), Omar Corrado (ISM-UNL), María Luisa Lens (ISM-UNL), Héctor Rubio (AAM), Yolanda Velo (INM).

Comité de Lectura: Dr. Ernesto Epstein, Lic. Irma Ruiz, Dr. Leonardo Waisman.

- Inscripción: expositores \$ 25; asistentes \$ 20. Descuento a estudiantes y socios de la AAM: \$ 10. Asistencia por día \$ 7. El pago de la inscripción podrá realizarse en el ISM-UNL de lunes a viernes de 8:30 a 12:30, o dos horas antes del inicio de la reunión en el local donde se realice, información que se proveerá oportunamente a quienes completen y envíen la ficha correspondiente.

Informes: a) sobre la presentación de los trabajos:

INM - Teléf. (54-1) 361-6520 - Fax (54-1) 361-6013

b) sobre demás aspectos administrativos

ISM-UNL - Teléf./Fax (54-42) 59-9890 - Teléf. (54-42) 59-3546

San Jerónimo 1750 - 3000 Santa Fe

FICHA DE INSCRIPCION

Apellido y nombre.....

Dirección.....

Código Postal..... Ciudad/

País.....

Teléfono..... Fax.....

Institución.....

Profesión o cargo.....

Tipo y N° de documento (si se requiere reserva hotelera).....

Expositor

Asistente

La fecha tope para recepción de material a ser incluido en el próximo número del Boletín es el 30/3/96