



3000 CORDOBA

BOLETIN DE LA  
ASOCIACION ARGENTINA  
DE MUSICOLOGIA

Año 12/3 - 13/1 Número 37/ 38

Córdoba, Diciembre de 1997/ Abril de 1998

# 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: Marisa RESTIFFO  
Tesorero: Clarisa PEDROTTI  
Vocal titular: Myriam KITROSER  
Vocal estudiantil: Claudio SBRICCOLI

## ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Ricardo SAHAB  
Carmen AGUILAR  
Suplentes: Mónica DIONISI

## DELEGACION BUENOS AIRES

Irma RUIZ, delegado de Presidencia  
Yolanda VELO, Pro-secretaria  
Miguel Angel GARCIA, 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: Myriam Kitroser

Dirección Postal: Sede de la AAM - Av. Gral Paz 33 -  
5000 Córdoba

Teléfono (51) 33-1512 - Email [gperez@agora.com.ar](mailto:gperez@agora.com.ar)

## Editorial

La Musicología es una disciplina relativamente reciente en la Argentina. Desde la obra pionera de Carlos Vega, se han abierto algunos senderos que unos pocos estudiosos se han animado a transitar con esfuerzo. La fundación del Instituto Nacional de Musicología y la creación de la carrera musicológica en la Universidad Católica, ambos en Buenos Aires, han brindado marco institucional a las inquietudes incipientes y han permitido orientar vocaciones específicas, al menos dentro del perímetro de la Capital Federal. Se comprende que por la pujante personalidad de Vega, muchos se hayan sentido inclinados a continuar trabajando en sus temas y explorando el terreno que él abonó. De ahí que no sea sorpresa el que los investigadores musicales, nacidos o afincados en aquel medio hayan mostrado una mayor preferencia por las cuestiones etnomusicológicas y considerado que el trabajo de campo constituye una experiencia fundamental en su preparación.

Casi nada semejante se ha producido en el resto del país. La ausencia de maestros formados ha desalentado, durante mucho tiempo, la aparición de interesados en dedicarse al estudio científico de la música universal, tanto como la de nuestro pasado y presente nacional. Esta situación ha comenzado a modificarse en las últimas décadas gracias, entre otras cosas, a que un generoso sistema de becas, por lo general de estados y fundaciones extranjeros, han permitido a algunos egresados de Escuelas de Música, universitarias o terciarias, desarrollar una formación adecuada en los países que han contribuido principalmente

a la expansión de la Musicología y al perfeccionamiento de sus métodos y técnicas de investigación. Con el regreso al hogar de aquellos que habían adquirido una preparación "extra muros", en realidad un puñado de profesionales, mejoraron de manera palpable las condiciones para conseguir un aprendizaje serio de nuestras disciplinas en un radio mayor de aquel en que se habían asentado en un comienzo.

A ellos se suman los discípulos de Vega y los discípulos de estos discípulos que han, sobre todo, expandido la Etnomusicología, ayudando a separarla de la Antropología y la Etnografía, pero, a su vez, construyendo relaciones más maduras y fructíferas con ellas.

Mencionar, por excelencia, a Vega y su acción estimuladora de vocaciones, no significa olvidar la tarea pionera realizada por algunos extranjeros como Francisco Curt Lange, fundador en Mendoza de una Revista de Estudios Musicales, y Erwin Leuchter, Johannes Franze y Ernesto Epstein, que se establecieron en Buenos Aires, hoy todos ya desaparecidos. Algunas carreras se han abierto en los ámbitos universitarios y terciarios, que prometen para un futuro no lejano nuevas camadas de investigadores en el campo de la Musicología.

Pero ya algunos estudiosos que actúan en el país y que han hecho posible, entre otros aportes, el nacimiento de la Asociación Argentina de Musicología, han empezado a recoger reconocimiento afuera y, por cierto, de los centros productores de saber en el conocimiento musicológico. Y ésto se ha vuelto concreto en forma de invitaciones a participar en la redacción de algunas de las

más importantes publicaciones musicológicas que esperan ver la luz en el plazo próximo. Esta circunstancia es la que nos permite hablar de una presencia de la Musicología argentina en el mundo, modesta todavía, pero promisoría.

El nuevo diccionario Grove de la música previsto para el año 2000 contará con artículos de Irma Ruiz, durante varios periodos Presidente de la AAM, Gerardo Huseby, que fuera Presidente y Vicepresidente de la institución, y Bernardo Illari, editor adjunto de la Revista Argentina de Musicología y que está preparando, en la actualidad, su tesis de doctorado en E.U. Ya la anterior edición del Grove contó con las colaboraciones de Isabel Aretz, largos años radicada en Venezuela, autora de una gran cantidad de trabajos sobre cancioneros y danzas de Latinoamérica, y Pola Suarez Urtubey, nuestra especialista en la música de Alberto Ginastera. Una publicación de importancia equivalente al Grove, para los países de lengua alemana, es Die Musik in der Geschichte und Gegenwart (MGG), para la cual ha contribuido tanto en la primera edición como en la que esta en curso de aparición, Juan Pedro Franze, recientemente fallecido y del cual se tiene grata memoria en la Argentina. A estos diccionarios de capital importancia para el musicólogo como obras de consulta, esperan sumarse en el próximo tiempo dos obras colectivas en inglés: The Universe of Music, editada por Malena Kuss y la Encyclopedia of Popular Music of the World, a cargo de un comité editorial que cuenta, entre otros, con el musicólogo británico John Shepherd. Para la primera han comprometido su participación Irma Ruiz, Yolanda Velo, Ercilia Cha Moreno, Pablo Vila, Ramón Pelinski y Juan María Veniard, para la segunda, Leonardo Waisman y Marisa Restiffo, miembros de la

actual Comisión Directiva de la AAM. Un ambicioso proyecto de la UNESCO consiste en la redacción del Atlas del Barroco; a cargo de Alberto Basso de Turin se encuentra el volumen consagrado a la música de esa época. Dos de nuestros "descubridores" del repertorio musical de Chiquitos han prometido su intervención en él, Leonardo Waisman y Bernardo Illari.

Y no puede faltar la referencia a un proyecto largamente dilatado, que debía haber comenzado a materializarse con motivo del V centenario del Descubrimiento de América (1992), el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, financiado por el gobierno español y dirigido por Emilio Casares Rodicio. Destinado a asumir una envergadura semejante al Grove y al MGG, esta obra en varios tomos ha concitado la colaboración de numerosos especialistas de toda América, desde E.U. hasta Argentina y Uruguay. Felizmente la iniciativa ha reencontrado su curso y se prevé para el año que viene la impresión de los primeros volúmenes. Dentro de una pretensión más modesta y circunscripta a la música argentina, Gerardo Huseby ha asumido la responsabilidad de preparar un diccionario, para el cual comprometió el aporte escrito de muchos de aquellos que, dentro del país, ya habían aceptado realizar la redacción de voces para el diccionario español. Cuando el plan de alumbrar este trabajo, orientado a llenar las necesidades informativas de nuestro medio y que iba a ser editado en forma de fascículos de aparición periódica, parecía destinado al fracaso, hemos recibido noticias de que ha sido retomado con promesas de concretarse. Todo esto configura un panorama más que halagüeño sobre la difusión de conocimientos relacionados con nuestra historia musical,

tanto en lo que hace al campo del folklore, las culturas indígenas, la música ciudadana, como a la vida y obra de los creadores que más han sobresalido en los respectivos géneros. Que la responsabilidad de escribir con competencia y autoridad sobre este

abigarrado abanico de temas se haya confiado a musicólogos y etnomusicólogos argentinos es un motivo de satisfacción y habla bien a las claras del nivel que el estudio riguroso de las tradiciones musicales han alcanzado en nuestro país.

**Héctor E. Rubio**

### *A los socios de la AAM*

*Habrá sorprendido a los asociados de la AAM, sin duda, no haber recibido el Boletín N° 37 de diciembre de 1997. La omisión se ha debido, dicho con toda sinceridad, a un agotamiento de las energías de la Comisión Directiva. Después del esfuerzo que significó la organización de la Conferencia Anual realizada en Córdoba en agosto del año pasado y la publicación, para esa fecha, del primer número de la Revista Argentina de Musicología, las pocas fuerzas restantes fueron absorbidas por tareas administrativas pendientes hasta fin de año. El alejamiento de la secretaria Mónica Gudemos (con beca para España), del vocal estudiantil Mario Díaz Gavier (que en marzo de este año partió para Alemania) y del tesorero Virgilio Tosco (por razones de salud) ha traído la necesidad de encontrar reemplazantes. Es así que frescos aires han soplado en la AAM con la incorporación de Marisa Restiffo, Claudio Sbriccoli, Myriam Kitroser y Clarisa Pedrotti en sustitución de los renunciados. Pero, al mismo tiempo, ha sido imprescindible darse un periodo de ajuste y entrenamiento por parte de la Comisión. No habiendo podido cumplir en término con la publicación del Boletín de diciembre, la decisión fue producir un número doble (diciembre 97/abril 98) que en su volumen y en la cantidad de contribuciones nos redimiera ante los socios de la larga espera impuesta a su paciencia.*

*La fecha se va aproximando de renovar, una vez más, la Comisión Directiva de la AAM. Leonardo J. Waisman y Marisa Restiffo, vice-presidente y secretaria respectivamente, han anunciado su intención de trasladarse a España por dos años a fin de responder a compromisos profesionales. Esto dejaría a la actual Comisión sin dos pilares fundamentales para su desenvolvimiento. Dadas las reducidas fuerzas con que la actividad musicológica cuenta en Córdoba, todo parece indicar que resultará prácticamente imposible sustituirlos en sus funciones. Esto colocaría a la presente Comisión en la dificultad absoluta de volverse a postular para una nueva gestión, aunque pretendiera buscar otros nombres para las vacantes que se produzcan. En vista de estas circunstancias, hacemos un firme llamado a los miembros de la AAM a fin de que el acto electoral de agosto de 1998 puede contar con la presentación de nuevas listas integradas por los interesados en dirigir los destinos de la Asociación.*

*Conscientes de que una de las cargas que, muchas veces, ha desanimado a los posibles candidatos a los cargos directivos es la responsabilidad en la elaboración del Boletín de la AAM, tres veces al año, los integrantes de la actual Comisión Directiva de Córdoba, que no tienen el propósito de alejarse de esta ciudad en el próximo tiempo, se comprometen a seguir adelante con esa tarea, si la Comisión venidera así lo deseara. En cuanto a la Revista Argentina de Musicología, sus editores han manifestado la voluntad de continuar asegurando su publicación y, en la medida en que sigan asistidos por el presente Comité Editorial, regularizar la frecuencia de aparición de nuestro emprendimiento.*

## Nuevos enfoques para entender la música de Brahms

### Situación histórica y social

La obra de Johannes Brahms, de quien en 1997 se han cumplido 100 años de la desaparición física, subsiste hasta hoy como una firme roca en el desarrollo de la cultura occidental, cuando las polémicas que en su tiempo se anudaron alrededor de ella hace rato que se han desvanecido. Los musicólogos no han dejado de inclinarse reverentes ante ella y de aguzar su mirada buscando desentrañar los secretos de su arte consistente e incommovible. Cuando las creaciones de Franz Liszt y Anton Bruckner, sus contemporáneos, con quienes confrontó estéticamente, han perdido en la actualidad algo o mucho del efecto que ejercieron, la gran mayoría de las composiciones de Brahms siguen entusiasmando y seduciendo al público de los conciertos. Contra él polemizaba, en su tiempo, el músico Hugo Wolf, convertido ocasionalmente en crítico, diciendo que habría sido "un residuo de épocas remotas y no un eslabón viviente de la gran corriente del tiempo", su Concierto para piano en re menor, "un producto enfermo", sus Haydn-Variationen, "una maquinación artificial" y su Concierto para violín, "una pieza bien fastidiosa, llena de lugares comunes y de un sentido profundo que nada dice"<sup>1</sup>. Semejante juicio no podría hoy sostenerse. Y, sin embargo, ... algo ha quedado prendido en la conciencia colectiva de aquello que ha hecho de Brahms un dinosaurio casi en la segunda mitad del siglo XIX y que, en cualquier caso, no ha borrado esa sensación de academicismo y de devoción por el pasado que acompaña la audición de su música.

La crítica actual prefiere hablar de un estilo compositivo orientado hacia la tradición o firmemente arraigado en ella.

Desde las Variaciones y fuga sobre un tema de Händel op. 24 para piano hasta el empleo del tema de Chacona de la Cantata N° 150 de Bach para el último movimiento de la 4ª Sinfonía op. 98, son numerosos los ejemplos que podrían mencionarse de la utilización, en la creación brahmsiana, de materiales y formas musicales provenientes de la historia<sup>2</sup>. En el presente estamos mucho mejor informados del trato que Brahms tuvo con obras de la polifonía renacentista y barroca, de cómo acopió y estudió muchos manuscritos y de cómo esa frecuentación lo impulsó a desarrollar una verdadera tarea de filólogo y editor<sup>3</sup>.

De su biografía es conocido que hacia 1855 emprendió estudios de contrapunto con Joseph Joachim, lo que marcaría una interrupción en su fase creativa y la despedida de su etapa inicial; a partir de allí, la elaboración contrapuntística resultaría una técnica fundamental en sus obras de cámara como en su música sinfónica. Pero estas circunstancias no hacen de él, por sí solas, un clasicista: Schumann pasó casi toda su vida soñando con superar sus limitaciones en el manejo del contrapunto, Liszt compuso fugas para órgano en su última época, sin hablar de los momentos fugados en su Sonata para piano y en sus Poemas Sinfónicos. Wagner dio una brillante muestra de dominio contrapuntístico en la Obertura de Los Maestros Cantores. La diferencia con ellos estriba en el explícito propósito brahmsiano de apoyarse en la tradición y posicionar su obra en el curso de una evolución de la que se sentía deudor y continuador.

La cuestión parece tener que ver más con la referencia ideológica en relación a la cual se desarrolló la producción y la vida

profesional de Brahms que con la "sustancia" de su propia música, la cual permaneció, en lo esencial, "romántica" y, por consiguiente, fiel a su tiempo. Su intimismo, no exento de abruptas explosiones dinámicas, su emocionalismo, aunque contenido y hasta pudoroso muchas veces, su audaz exploración de los límites de la forma sinfónica clásica y el tratamiento de la sonata, sus incursiones tonales que defraudan firmes expectativas asentadas en la tradición, todo ello señala a un hijo del siglo XIX. Se trató, en todo caso, de un romántico recatado, quien privilegiaba la lógica en el discurso musical y para quien la elaboración consciente y el trabajo motivico-temático constituían soportes más significativos de una composición que la invención inspirada<sup>4</sup>.

Esta conducta artística resultó asociada en su tiempo con conservadurismo. Lo paradójico radica en el hecho de que el liberalismo, la idea progresista de los sectores altos y medios de la burguesía vienesa, hizo suya la posición conservadora en cuestiones de estética musical. Del otro lado se situaron los partidarios de Wagner y de Bruckner, del don lírico y de la melodía infinita, del nacionalismo exacerbado y del pangermanismo, de la baja burguesía y de los sectores populares. Brahms fue un liberal, como sus posturas a favor del constitucionalismo y en contra del antisemitismo, entre otras, parecen indicarlo<sup>5</sup>. Liberales fueron sus principales amigos, liberal el entorno en el cual se dieron a conocer sus obras y, por supuesto, liberales aquellos que asumieron la defensa de su arte desde la crítica (Eduard Hanslick, Gustav Dömpke, Max Kalbeck). Esta educada burguesía, culturalmente formada, no disimulaba su inclinación por las formas clasicizantes del pasado, según las cuales moldeaba su gusto artístico. Brahms vino a

dar respuesta a las preferencias de esa sociedad y, en su consagración a la música de cámara sobre todo, le ofreció un espacio intimista de excepcional musicalidad. Allí se encontrarían realizados los valores en los cuales la burguesía liberal ponía su fe y se veía proyectada: autocontención y rigor, intenso trabajo de elaboración, triunfo del intelecto, discurso continuo lógicamente desplegado<sup>6</sup>. Esta relación permitiría comprender el enorme peso que la producción camerística asume en la totalidad creadora de Brahms. En particular es la etapa que algunos han llamado de la "primera madurez" (1854-65)<sup>7</sup> y más tradicionalmente segundo período<sup>8</sup> y el lapso 1880-90 los que registran una notable concentración de dúos, tríos, cuartetos, quintetos y sextetos. Queda todavía por investigar, en mayor profundidad, las razones íntimas que pudieron llevar al compositor, en muy determinados momentos de su actividad productiva, a dedicarse con preferencia a éste género que tan cabalmente representa su estilo.

### Vida e influencias

Las circunstancias de la vida de Brahms están, en general, bien documentadas y ya desde la muy temprana y minuciosa biografía de Max Kalbeck<sup>9</sup>, a la que otras se han sumado<sup>10</sup>. Fundamental resulta para todo investigador que busca adentrarse en el conocimiento del carácter del músico, los acontecimientos que le tocó vivir y todo cuanto puede conectarse con la generación de sus obras, la lectura de su epistolario y el de aquellos que mantuvieron con él una vinculación estrecha<sup>11</sup>. Sabido es, sin embargo, que bastantes cartas han sido sujetas a una tarea de censura antes de su publicación (por razones de delicadeza u otras) y que el mismo compositor destruyó, de común acuerdo con su interlocutor, parte

de la correspondencia, como fue su acuerdo con Clara Schumann<sup>12</sup>. Los estudiosos han avanzado en la expurgación del epistolario hasta casi el límite mismo que éste autoriza respecto al esclarecimiento de las relaciones personales de Brahms: hay pocas dudas sobre la intensidad del sentimiento que lo ligó a Clara en una etapa de su existencia o los motivos que lo distanciaron de Joachim por un momento, sin perjuicio de una amistad que duró toda la vida. Siempre se podrá ir algo más lejos en este campo de la interpretación, pero un borde difícil de superar lo constituye la reticencia y la distancia irónica con que el compositor se refirió a sus propias obras y otras cuestiones, lo que ha llevado a los investigadores más recientes a declarar que se trató de una personalidad extremadamente compleja.

Es conocido el equívoco que le tocó sufrir con su 1ª Sinfonía de 1876 (estrenada tras un largo y accidentado proceso de gestación), a la que sus contemporáneos denominaron "la décima". No se puede negar que múltiples hilos conectan esta obra de Brahms con Beethoven. Con la 5ª beethoveniana comparte, además de la tonalidad, el sentido dramático de la construcción, su concepción telológica de la forma que lleva al final como el logro de una iluminación; con la 6ª la presencia de la melodía en el corno, así como un imaginado canto religioso (para ambas sinfonías de manera coincidente en el último movimiento) y con la 9ª, la alusión, en la introducción y tema principal del tiempo final, al recitativo y al tema de la alegría. Pero esto no debe oscurecer los rasgos personales de la 1ª de Brahms, que hoy los análisis han puesto de relieve: la concentrada unidad de la obra, en la que todo tiene que ver con todo, la superación del principio dualista de la composición temática, la concepción de desarrollo como intensificación de la

exposición más que como elaboración de lo precedente y, en el primer movimiento, el despliegue asimétrico del tema principal y el velar las articulaciones formales en el plan del All<sup>o</sup> de sonata<sup>13</sup>.

Se ha dicho también que, al lado de Beethoven, es necesario colocar otras influencias como la de Schumann y quizás Chopin. Le es común a Brahms con ellos una técnica que últimamente ha sido llamada de "congruencia armónica" por Cone y antes de "acompañamiento heterofónico" por Rosen<sup>14</sup>. La expresión se refiere a un tipo de textura en la cual las líneas melódicas, por un lado, y la sucesión armónica, por el otro, exhiben los mismos grupos de alturas o los mismos intervalos. Este autoacompañamiento de la melodía, en la que ella se armoniza con sus mismas notas, ha sido trabajada, más allá de su común uso en muchos románticos, en grados extremos de consistencia y sutileza por Brahms tanto en el campo del Lied como en obras de vastas dimensiones, léase las Sonatas para violín y piano op. 78 y op. 100 y la Cuarta Sinfonía. Presente ora de manera evidente, ora en forma oculta, como es característico del compositor, la verticalización de la interválica horizontal podría entenderse como uno de los rasgos "progresistas" o que apunta al futuro en su creación.

Por otra parte, los estudios más recientes tienden a vincular el corpus brahmsiano con el espíritu de Schubert. Hoy se tiene una idea más clara y comprensiva de las novedades formales de este último compositor, a quien, largo tiempo, la sombra de Beethoven opacó, en el terreno de la música instrumental, inmerecidamente. Desde el año en que Brahms se estableció en Viena de forma permanente (1869), su amor por Schubert queda bien documentado. Pero ya desde antes, su interés y simpatía hacia él habían dejado huellas en su

producción. Constante fue su frecuentación de las creaciones schubertianas, mas también la tarea de adquirir sus autógrafos, de mantener correspondencia con sus editores y de pujar por su publicación y difusión. Es en la producción de cámara donde la deuda con Schubert aparece más nitidamente reflejada<sup>15</sup>.

La riqueza melódica, la interiorización del sentimiento y la belleza de la sonoridad propias del compositor vienés se hacen presentes en el primer movimiento del Sexteto para cuerdas op. 18 de Brahms. Pero más importante aún que esas cualidades resultan las influencias en el tratamiento formal. No es sólo el carácter lírico del 1er tema que recuerda a Schubert, sino el ser concebido como la estructura cerrada de un Lied; schubertianos son el desenvolvimiento de la exposición que establece tres tonalidades, de las cuales una remota, la manera de prepararlas, la ubicación del climax después de comenzar la reexposición y no antes, como sucede, en general, con Beethoven, a lo que habría que agregar el efecto de un quasi repique de campanas en la variación final del 2º movimiento tomado del Lied La muerte y la doncella, en la misma tonalidad de re menor. Una más profunda exploración en esta dirección supone el Cuarteto con piano op. 26 en sol menor, situado bajo la admonición del Cuarteto en sol mayor de Schubert; en la exposición del primer movimiento, Brahms escribe uno de los más extensos grupos temáticos secundarios de la historia, a la vez que avanza en conciliar la estética schubertiana con las exigencias tonales de la forma sonata. La más tributaria de las obras camarásticas parece ser el Quinteto op. 34 en fa menor, Todo un vocabulario schubertiano se da cita aquí: los característicos acordes apoyatura, los nexos a la par melódicas y motivicas del material,

la elección de tonalidades lejanas para el segundo grupo temático, los pasajes coloristas y expresivos como verdaderos paréntesis dentro del desenvolvimiento discursivo, el contraste entre las tonalidades homónimas mayor y menor. Además de la cita del Quinteto de Schubert en el final del Scherzo, el movimiento último, forma "sonata sin desarrollo" expandida, da la impresión de derivar casi todo de ese compositor: el tema principal, la disposición ABA del segundo grupo, la sucesión dinámica. Estas cualidades, que Brahms hizo propias elevándolas a un plano más alto de integración y organicidad, continuaron presentes en su obra hasta el fin, aunque, sin duda, de una manera menos ostensible que en el período de su "primera madurez".

#### **La producción de la orquesta sinfónica**

Una constante atención de la crítica ha merecido la obra sinfónica de Brahms desde los días tempranos de su génesis. El intento por comprender las cuatro sinfonías, en su individualidad y en su conjunto, no ha cesado de plantearse tres cuestiones principales: a) ¿existe o no un equilibrio interior entre los movimientos que las componen, no sólo en el sentido formal, sino también en el de sus intenciones expresivas?; b) ¿cómo ha encontrado su solución el problema del final? y c) ¿cuál es el significado de esas obras?; si dicen algo, ¿qué es lo que dicen?. Un conocimiento agudo de las estrategias compositivas del autor ha ayudado, en las últimas décadas, a entender con mayor precisión esas cuestiones y a formularlas sobre bases mejor posicionadas para obtener respuestas convincentes.

Si se analiza la estructura musical de los movimientos extremos de la 1ª Sinfonía, se advierte la originalidad de Brahms al hacer recaer en ellos el peso y la sustentación de

la obra. Pero si la mirada se dirige hacia el conjunto y, en particular, a los aspectos estilísticos del final, la orientación beethoveniana de la concepción resulta manifiesta. Y esto implica decir que estamos frente a un tipo de sinfonía que culmina en apoteosis. Al servicio de ella están los métodos cuantitativos movilizados por el compositor en consonancia por lo realizado por Beethoven y Schumann: alarde de golpes de timbal y sonoros trombones, poblados pasajes de voces instrumentales que se atropellan y precipitan por amor del estruendo. Entre la 1ª y la 2ª Sinfonía puede mencionarse un lazo que las une, además de su proximidad temporal: el tema inicial de la 2ª usa, transportadas, las mismas notas que el tema del último tiempo de la 1ª<sup>16</sup>. El carácter idílico-pastoral de la Sinfonía en re mayor se cuenta entre los rasgos tempranamente reconocidos: la tonalidad elegida, el sonido de los cornos en forma expuesta, las cuerdas graves como bordón, melodías simples y claramente articuladas, cuadratura de las frases, todo apunta a señalarlo.

El esclarecimiento de su estructura y sentido ha sido objeto de un cuidadoso trabajo monográfico de Reinhold Brinckmann<sup>17</sup>. El musicólogo ha llamado la atención sobre la función perturbadora de ciertos pasajes de trombones, lo que permite hablar, para el 1er movimiento, más bien de un idilio interrumpido que de una serena visión de la naturaleza. El feliz hallazgo de una carta de Brahms, donde defiende esos momentos y, a su vez, caracteriza a su persona como aquejada de una aguda melancolía, ha puesto en camino de entender mejor esta obra. Su reflexiva intensidad, sus internas y sutiles contradicciones, son las de la conciencia de un período tardío, el que vivió el autor, que se prohíbe a sí mismo la representación pura de un estadio arcádico.

Además, la evidente conexión entre los temas principales y los de la Eroica aleja la idea de que pudiera tratarse de una obra "espontánea"; el trasiocamiento del tono heroico en pastoral crea, por otro lado, un problema estético de índole bastante compleja. A ello se suma la cuestión del final: una indisimulada cesura divide la sinfonía en dos y dos movimientos. El desequilibrio en proporción y densidad entre las dos mitades viene a sumarse a la modalidad de alegre rondó del último tiempo en función de dramática culminación, cuando la compleja expresión del comienzo parece no autorizarlo.

Recién la 3ª y 4ª Sinfonía, seis años después de la anterior, traen una convincente conclusión al problema de la forma sinfónica. En el final de la Sinfonía op. 90, Brahms se rehúsa a la terminación apoteósica: un cierre que se desliza durante 60 compases del modo menor al mayor aporta la delicada disolución, tímidamente manifestada, de la atmósfera previa, de algo así como una utopía<sup>18</sup>.

La Cuarta Sinfonía op. 98 hace uso, en las variaciones sobre el tema de Passacaglia, del rigor contrapuntístico, inclusive no faltan los sonoros trombones ni los pasajes en estrecho, pero queda, hasta el postrer acorde, en la oscuridad sin redención del mi menor inicial, rechazando la conclusión en clave positiva. Sin duda, los momentos corales suenan, por medio de su necesaria referencia a la esfera religiosa, como portadores de "esperanza" en la 1ª y 3ª Sinfonías; dentro de esta última, sin embargo, no aportan más triunfales resonancias, sino que corresponden, en todo caso, a una suerte de melancólica internalización<sup>19</sup>. Esta vía, aún en esa tan menguada manifestación, queda negada para la Sinfonía que clausura la serie y la palabra sugerida para caracterizar esa conducta es "Zurücknahme",

“retracción”, que también tiene la connotación de “retractación”. Obra terminal, después de “la despedida” que supone la 3ª Sinfonía, ha llamado Gülke a la 4ª<sup>20</sup> y también “sinfonía dentro de la sinfonía”, queriendo aludir con ello no sólo a la intrincada serie de niveles que en ella se dan cita y a su condición de espejo de una historicidad que sale al paso, sino también al entrelazamiento del tiempo histórico y el musical.

Igualmente las obras para instrumento solista y orquesta sinfónica han merecido la renovada atención de los estudiosos a partir de nuevos puntos de vista. La naturaleza épica más bien que dramática del 1er Concierto para piano y orquesta op 15 en re menor ha sido señalada hace tiempo<sup>21</sup>. No es el principio de oposición temática lo que allí domina, sino la configuración relativamente cerrada de grupos de temas, lo cual da, sobre todo en el 1er movimiento, el aspecto “plástico” de un vasto fresco que se despliega sin otras tensiones que las locales. El sobredimensionamiento de la doble exposición y, en congruencia, de la reexposición y, por el contrario, la reducida extensión del desarrollo, fortalecen esa impresión. Falta la vuelta inequívoca de lo “ya oído”, puesto que la consecuente aplicación de la técnica de la variación en desarrollo conduce al compositor a mostrar a su tema principal siempre bajo otra apariencia. La forma originaria de la idea central del 2º movimiento no regresa nunca más en el transcurso siguiente, pero permanece como un “ideal” siempre latente, en un Adagio singularizado por su atmósfera religiosa. La inserción bajo ella de la frase “Benedictus qui venit in nomine Domini” por el autor en la versión previa a su orquestación (luego no recogida en la partitura) ha dado lugar a varias especulaciones. La interpretación más plau-

sible parece ser la que conecta la figura del Kapellmeister Johannes Kreisler, seudónimo que gustaba usar Brahms, con la novela hoffmaniana del “gato Murr” que lo tiene por protagonista; en ella, el raro personaje, buscando encontrarse a sí mismo y la paz, ingresa en un claustro donde figura una inscripción con esas palabras en latín. Para Siegfried Kross la cita marcaría el paso dado por el compositor desde su época anterior, exuberante y caprichosa, a una auténtica toma de conciencia de su capacidad artística<sup>22</sup>.

### El tono popular y el Lied. Hacia el fin

Lo que Brahms parece no haber abandonado nunca fue su tendencia a vincular momentos lentos con alguna referencia literaria o bien incluir allí la cita de un Lied o basar en la melodía de una canción toda una pieza. Las tres Sonatas para piano de la primera época constituyen ya una ilustración de esa práctica. Los tempi finales, por otra parte, del 2º Concierto para piano op. 83, del de violín op. 77 y del Doble Concierto op. 102 para violín y cello, todos en forma de rondó, reflejan por su idiosincrasia el estilo de la música húngara, y no son los únicos ejemplos en la producción brahmsiana. Canto y danza popular representan las dos modalidades de un común interés del compositor por lo melódico en toda la gama de sus manifestaciones. Los Lieder im Volkston que escribió intentan recrear esa esencia percibida en las numerosas canciones folclóricas que coleccionó o anotó de la boca del pueblo. A la persecución de un ideal, consistente en cualidades como naturalidad, ausencia de complicación artística y noble sencillez, hay que atribuir el considerable espacio que en su “output” ocupa el género, así como su presencia en muchas obras instrumentales. Se trataría de la apropiación

de una segunda naturaleza, ha reconocido la crítica, que recién de nuevo en Bartók encontraría un paralelo<sup>23</sup>.

Las diversas variantes de esa apropiación han sido diferenciadas y van desde la cita directa, pasando por el uso del colorido "alla zingarese", hasta la metódica incorporación en el proceso creativo de una "tonada" o inflexión popular<sup>24</sup>. Esta variedad de disposiciones distinguiría a Brahms de los compositores de la orientación nacionalista como Dvorák, Grieg o los "cinco" rusos y, al mismo tiempo, permitiría aventar como peregrinas las eternas discusiones sobre si tal pieza vale como auténticamente popular, lo que sólo resultaría aceptable si se pudiera señalar un concreto modelo del acervo folclórico detrás. En lo que hace a la introducción de material de tono popular o citas de *Lieder* en composiciones sinfónicas, las implicaciones se revelan como complejas. Si el llamado del como en la 1ª Sinfonía apunta a una imagen ideal en busca de expresión musical y la presencia del *Lied* Es liebt sich so lieblich in Lenz (op. 71/1) en flauta y oboe de la 2ª Sinfonía ratifica el carácter pastoral de la obra, ¿qué pensar del empleo de Brahms de la cantilena del cello en el Andante del 2º Concierto para piano y orquesta 8 años más tarde para el *Lied* Immer leiser wird mein Schlummer (op. 105/2)?

El interés por las poco frecuentadas obras corales con orquesta ha comenzado a renacer. Que la sala de conciertos no llena más la función de ofrecer el ámbito donde la música y la literatura se encuentran y el gran arte es preservado, parece explicar porque esas creaciones han desaparecido de los programas de audiciones. Por constituir un espacio privilegiado en donde el compositor ha propuesto medirse con complejas producciones poéticas, la nueva estrategia

de abordaje se inclina por atender cuidadosamente a los presupuestos estéticos y las ideas sobre los géneros que están detrás de los textos. En la cantata Rinaldo op. 50 se confrontó Brahms con Goethe, en la Rapsodia para contralto op. 53, de nuevo con Goethe, en el Schicksalslied op. 54, con Hölderlin, en la Nänie op. 82, con Schiller y en Gesang der Parzen op. 89, por última vez con Goethe. Las "rarezas" y particularidades encerradas en estas creaciones merecen estudio. Así, en el Schicksalslied (Canción del Destino), concluye el músico con un posludio a cargo sólo de la orquesta que viene a terminar en do mayor, cuando al comienzo de la obra está en mi bemol mayor, siguiendo de esta suerte, un esquema tonal progresivo. La diferencia de tonalidad encontraría su explicación en una exigencia de la forma literaria de la épica que principiando con un tono ingenuo ha de concluir heroicamente en su opuesto<sup>25</sup>. Además, el epílogo orquestal resultaría de la meditada necesidad de reconciliar lo que el texto de Hölderlin habría dejado abierto: los reinos de lo divino y lo humano como funciones de un mismo orden. En la Nänie (Nenia), Brahms se plantea el problema de transformar la elegía poética en idilio musical.

Las últimas composiciones brahmsianas son vocales y religiosas, Cuatro canciones serias op. 121, o están basadas en el coral protestante como los 11 Preludios de Coral para órgano. "Schnadahüpfeln" ("coplitas") denominó el autor a aquellas canciones con su característica autoironía y, no obstante, las pensó como Requiem para Clara Schumann que lo precedió en la tumba por corto tiempo: ¿por qué sino habría solicitado a Marie Schumann, después de la muerte de su madre, que colocara junto a ella el manuscrito?. Concebidas para voz de bajo y piano sobre textos bíblicos, se

presentan a nuestros oídos atravesadas por el sentimiento de la inminente desaparición física. En total consonancia con el estado de ánimo que las embarga, el último de los Preludios organísticos se ocupa del coral "O Welt, ich muß dich lassen" ("Oh mundo debo dejarte"). Hoy no podemos menos que pensar que Brahms supo construir estéticamente su despedida de este valle de lágrimas.

**Héctor E. Rubio**

### Notas

1 Wolf, Hugo: Musikalische Kritiken, ed. R. Psatka y H. Werner, Leipzig 1911

2 Véase Fellingner, Imogen: "Brahms und die Musik vergangener Epochen", Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, ed. Walter Wiora, Regensburg 1969; Helms, Siegmund: "Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach", Bach-Jahrbuch 57 (1971), entre otros trabajos

3 Mancock, Victoria: Brahms and his Library of Early Music: the Effects of his Study of Renaissance and Baroque Music on his Choral Writings. Dissertation University of Oregon, 1977; Leibnitz, Thomas: "Johannes Brahms als Musikphilologe", Brahms-Kongreß, Viena 1983

4 Ver Floros, Constantin: Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik, Wiesbaden 1980; Kneif, Tibor: "Brahms-ein bürgerlicher Künstler", Johannes Brahms: Leben und Werk, ed. Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983

5 Notley, Margaret: "Brahms as Liberal: Genre, Style and Politics in Late Nineteenth Century Vienna", 19<sup>th</sup> Century Music 17 (1993)

6 Ya observado en Schering, Arnold: "Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1932-39,

Leipzig (1933); además Dalhaus, Carl, "Brahms und die Idee der Kammermusik", Brahms Studien, ed. Constantin Floros, vol. I, Hamburg 1974

7 Webster, James: "Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity", 19<sup>th</sup> Century Music 2 (1978-79) y, 3 (1979-80)

8 Geiringer, Karl: Johannes Brahms-Sein Leben und Schaffen<sup>2</sup>, Zürich/Stuttgart 1955

9 Kalbeck, Marx: Johannes Brahms<sup>3</sup>, ts. 1-4, Berlin 1912-1921

10 Geiringer, Karl: op. cit.; Neunzig, Hans: Brahms-Der Komponist der deutschen Bürgertums-Eine Biographie, Wien/München 1976; Schmidt, Christian M.: Johannes Brahms und seine Zeit, Laaber 1983; Jacobsen, Christiane (ed.): Johannes Brahms- Leben und Werk, Wiesbaden 1983; Forner, Johannes: Johannes Brahms in Leipzig, Leipzig 1987; Frisch, Walter (ed.): Brahms and his World, Princeton 1990. Con la excepción de Geiringer, los restantes títulos se limitan a los últimos 25 años.

11 Johannes Brahms: Briefe, ed. Hans Gal, Frankfurt a. M. 1979; Johannes Brahms: Briefwechsel, 16 t., Berlin 1906-21; última edición: Tutzing 1974; Johannes Brahms: Briefwechsel-Johannes Brahms und Fritz Simrock-Weg einer Freundschaft-Briefe des Verlegers an den Komponisten, ed. Kurt Stephenson, Hamburg 1961; Schumann, Clara-Brahms, Johannes: Briefe aus den Jahren 1853-96, Berlin 1927

12 Véase Holde, Arthur: "Suppressed Passages in the Brahms-Joachim Correspondence Published for the First Time", The Musical Quarterly 45 (1959)

13 Véase por ej. Schubert, Giselher: Johannes Brahms-1. Symphonie-Einführung und Analyse, Mainz 1981; Rüdiger, Heinze: "Das ist nun wohl etwas stark". I. Symphonie c-Moll. op. 68",

Johannes Brahms-Das symphonische Werk, Kassel 1996

14 Cone, Eduard: "Harmonic Congruence in Brahms", Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives, ed. George S. Bozarth, Oxford 1990; Rosen, Charles: Sonata Forms, London 1980, p. 315-17

15 Webster, James: op. cit., 3, p.61 y s.

16 Webster, James: "The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms", Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives, op. cit., p. 49-78

17 Brinckmann, Reinhold: Späte Idylle-Die Zweite Symphonie von Johannes Brahms, München 1990. Trad. al inglés Peter Palmer: Late Idyll—The Second Symphony of Johannes Brahms, London 1995

18 Dömling, Wolfgang: "Tönend bewegte Formen"-III. Symphonie F-Dur, op. 90", Johannes Brahms-Das

symphonische Werk, op. cit.

19 Brinckmann, Reinhold, op. cit., p. 225-26

20 Gülke, Peter: "Endwerk, Abschiede. Zu Brahms' Symphonischen Konzeptionen", Johannes Brahms-Das symphonische Werk, op. cit., p. 35-43

21 Dalhaus, Carl: Brahms Klavierkonzert d-Moll, München 1965

22 Kross, Siegfried: "Brahms and E.T.A. Hoffmann", 19<sup>th</sup> Century Music 5 (1981-82)

23 Finscher, Ludwig: "Lieder für eine Stimme und Klavier", Johannes Brahms-Leben und Werke, op. cit. p. 139-43

24 Döge, Klaus: "Also blus das Alphorn heut". Volksmusik und Volkston im symphonischen Werk Johannes Brahms", Johannes Brahms-Das symphonische Werk, op. cit.

25 Daverio, John: "The Wechsel der Töne in Brahms's Schicksalslied", Journal of the American Musicological Society 46 (1993)

---

### It was fifty years ago yesterday

Hace poco más de cincuenta años, un oscuro suboficial inglés reclutaba para su banda de música a cuatro infantes (no de marina) de entre cuatro y siete años de edad. Veinte años después, los otrora aprendices superaban con creces a su maestro, evocándolo.

La revolución introducida por el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en el ámbito de la música popular abarca varios aspectos de ésta, y constituyó el punto de partida de muchas tendencias que encontraron aquí su piedra angular. Sin embargo, no es el objetivo de este artículo sumar letras impresas a la superabundancia de notas y libros sobre el carácter conceptual del

disco,<sup>1</sup> su revolución estética (gráfica y musical), su veta esotérica, su esencia - mensaje para iniciados, etc., conscientes ya de que algunas de ellas no esconden sino exageraciones, debidas a la idolatría de los *fans*, o, en algún caso particular, producto de mentes "iluminadas" (lisérgicamente, se deduce) por quién ha sido su líder (me refiero al Dr. Timothy Leary).<sup>2</sup>

Lo que develaremos es algo que ha escapado a los ojos de los biógrafos y de los críticos, incluso a alguien tan lúcido como Philip Norman, cuyo libro *Shout!* será el soporte histórico de este escrito; además, doy por supuesta la consulta a las notas que acompañan a la edición en disco compacto

de *Sgt. Pepper*. Por otra parte, me limitaré a lo ocurrido en los álbumes, no en los *singles*; ésto tiene que ver con lo dicho por Paul McCartney: " nosotros pensábamos en *single*, no en *álbum* ".<sup>3</sup> En éste, como en otros aspectos, los individuos integrantes del cuarteto resultaron superados por los Beatles (Norman 1982). ¿Qué ocurre cuando la suma de los individuos no es sino un todo homogéneo y unívoco?. Pero para poder llegar a la idea que subyace, y por la cual subsiste nuestro álbum como tal, es preciso remontarse un tanto en la historia, para ver su embrión; es decir, volviendo a la leyenda, evocar la "infancia" musical de los *Fab Four*, ya maduros.

Los Beatles comenzaron su carrera como músicos de escenario, es decir, su manera de relacionarse con sus escuchas era a través, exclusivamente, de sus presentaciones en vivo. Esto no era en modo alguno nueva, sino que era la regla general por la que debía transitar cualquier agrupación que desease acceder a un disco, único medio de relativa perpetuidad y aumento de prestigio. Tampoco era nuevo el hecho de interpretar (aunque sí era poco usual), junto con los temas de moda, canciones propias, si bien con los reparos del caso: la gente iba a escuchar reproducciones fieles de lo que consumía en disco o escuchaba en la radio, por lo que estas novedades debían intercalarse cuidadosamente a lo largo del programa, para no aburrir o desconcertar; en una palabra, había que dosificar. Ahora bien, la novedad que conscientemente introdujeron los Beatles en este punto era que no hacían los éxitos del momento, sino que buscaban la cara B del *single* de moda, y esta canción era la que se tocaba; además, tenían la costumbre de modificar un tanto estas piezas para adaptarlas a su estilo. Otro rasgo esencialmente beatle al respecto es su

marcada tendencia a la ironía, llevada incluso a los extremos de la burla y del grotesco; esta particular sentido del humor los llevaba a versiones inverosímiles de canciones "melódicas", como *Bésame Mucho* (para lo cual aconsejó oír la versión en vivo, grabada durante la Noche Vieja de 1962, en Hamburgo);<sup>4</sup> o a la parodia, presentada en los mismos términos que los parodiados, como es el caso de *Cry for a Shadow*;<sup>5</sup> o al total absurdo, en una canción propia, que se hace presente en *You'll Be Mine*,<sup>6</sup> por citar algunos ejemplos.

Así, tenemos una forma de consumo directa del público con la música que se ofrece a través del intérprete tocando en vivo. Ahora bien, ésta debía ser lo menos desemejante que pudiera con respecto a su versión grabada. Pero esto que es cierto para el intérprete, lo era también, bajo otro formato, para el autor, o para el que tuviera la fortuna de grabar. Es decir, se grababa aquello que se podía reproducir en vivo; pero el interés no está puesto en la grabación como medio para crear algo subsistente de por sí, sino que se ve esta técnica como un simple medio de documentar lo que sonaba. En otras palabras, el interés es el lo que suena, sólo que ahora se lo puede difundir como medio de propaganda, para que al momento de estar en determinado lugar, el intérprete pueda regalar a su público lo mismo que éste compró con su dinero, o escuchó repetidas veces en su aparato de radio, pero en una relación más personal. Si queremos hacer una analogía, pensemos en el uso que le daban a la cámara los hermanos Lumière: filmar una "realidad", que era, por tanto, independiente de su registro.

Desde el primer disco *Please, please me* (1963), los Beatles, muy tímida e inconscientemente, muestran ya la faceta que cristalizará en *Sgt. Pepper*. En un principio se reduce a ocasionales intervenciones del

piano (*Misery*), o a los doblajes de la línea melódica principal, que, si bien implican un cambio de timbre, sólo caen, todavía, bajo la categoría de "retoques" de estudio (por ejemplo, *A taste of Honey*, donde Paul McCartney se dobla a sí mismo).

Sin embargo, en el segundo LP esta tendencia va cobrando más intención. Efectivamente, en *With The Beatles*, los instrumentos añadidos son más abundantes: piano, órgano Hammond, maracas, etc. El ejemplo más acabado es *Don't bother me*, donde la percusión adicional rechaza ya el calificativo de "adicional".

El primer disco de 1964, tercero de la carrera beatle, es *A Hard Day's Night*, que presenta el logro, amén de ser la banda sonora de su primer film, de contener, y ser el primero en ello, canciones exclusivamente propias. Empero, en el terreno que venimos explorando, es una suerte de retroceso: algunos pasajes de piano, algún sonido de percusión adicional (*And I love her*), pero nada comparado a la expectativa que se había generado por el segundo disco.

Paradójicamente, los críticos han señalado a *Beatles For Sale*, su siguiente LP de 1964, como un retroceso. En efecto, volvemos al formato "ocho canciones propias - seis covers". Ahora bien, también es un recomienzo: timbales en *Every little thing*, y la percusión de *Mr. Moonlight* y *Words of love*.

Ya que estamos en este disco, revisemos un momento las notas que lo acompañan, a cargo de Derek Taylor:

Al margen de todo ello, este es un disco cien por ciento 1965. De lo mejor que en este género pueda realizarse en el mundo en los momentos que corren. Y con muy poco - si es que hay algo - que dado el caso no pudiera

reproducirse literalmente en un escenario, lo que no es muy corriente, como bien saben los estudiosos y los críticos de la música popular de nuestro tiempo.

Fuera de las hipérbolas laudatorias, que debido a su occidentalidad debemos entender literalmente, plantea como logro lo que hemos marcado habitual para la época, y, por tanto, señalaría como defecto lo que venimos señalando una virtud.

A partir del quinto disco, *Help!* (1965), la tendencia en cuestión se ha tornado ya una realidad clara y explícita: flautas en *You've got to hide your love away*, sobregrabaciones, efectos sobre los instrumentos, etc. Pero el punto alto del disco es *Yesterday*, instrumentada con voz, guitarra y cuarteto de cuerdas. De aquí se sigue que, al momento de hacer este tema en vivo, en realidad harán una "versión" adaptada a sus instrumentos de escena.

Lo mismo ocurre en *Rubber Soul*: cambios de instrumentos, superposición de voces (ya no solamente doblajes), uso del sitar (por primera vez en un disco de rock), uso de las palancas de volumen de las guitarras (Wait). Ya es hora de agregar a la lista la creciente importancia de la equalización: volúmenes artificializados, o sonidos modificados o alterados (por ejemplo, en *Nowhere man*, la guitarra de Harrison está pasada por cuatro (!) consolas con los agudos al tope; o, en *Think for yourself*, donde hay dos bajos, uno de ellos con fuzz).

Y, ya en 1966, *Revolver*: Eleanor Rigby (octeto de cuerdas) y *Love you to* (sitar e instrumentos eléctricos); los efectos de burbujas y de "clima de puente de mando" en *Yellow submarine*; clave, piano, y corno en *For no one*; los bronces en *Got to get to into my life*. Pero, sobre todo, el uso profuso

del nuevo descubrimiento casual de Lennon: las cintas pasadas al revés, cuya apoteosis es *Tomorrow never knows*, bajo todo punto de vista, la mejor canción del álbum.

A este punto llegamos antes de que haya sido concebido Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band: la canción tiende a ser una obra en sí misma, a ser pensada independientemente de su representabilidad en un escenario. Pero aplicamos el término tendencia debido a que representa una opción más al momento de grabar, y, como tal, no consiste en un principio normativo de composición. Tendencia es también, en un sentido más tangible, en cuanto convive con la vieja modalidad: comparar, en *Revolver*, *Here, there and everywhere*; *Taxman*; *And your bird can sing*; *Good day sunshine*; *She said, she said*; *Dr. Robert*; o, incluso, *I want to tell you* con las restantes canciones del disco, y se verá que las primeras podrían salir airoas en una presentación en vivo.

Ya mencionamos, al comienzo de este artículo, que la carrera de los Beatles comenzó como músicos de escenario, y la forma en que esto condicionó la composición de sus canciones. Ahora bien, al momento en que estamos, nos hallamos situados exactamente en el polo opuesto, el cual es necesario conocer para comprender mejor el significado de nuestro álbum en cuestión. Lo que había comenzado siendo, con los primeros discos grabados, una natural forma de acercamiento al "público concreto" (entendiendo por tal la presencia real de individuos escuchas) de su música y, por otro lado, una forma de comercialización, fue degenerando, con el paso de los años y el aumento del fenómeno de la beatlemania, en un simple espectáculo de circo, donde los seres adorados eran expuestos ante multitudes vociferantes y sin un mínimo de juicio crítico.<sup>7</sup> Amén del deterioro psicológico y musical (tocaban

"tan rápido como sea posible" para que el show durase, en vez de cuarenta minutos, veinte), los Beatles se daban cuenta de que la gente iba a "verlos", no a "escucharlos"; y ésto, que nos ha llegado a través del lúcido juicio de George Harrison, fue lo que constituyó el punto de ruptura con aquella realidad agobiante. Así, una gira que comenzó como una más, y abarcó los días comprendidos entre el 26 de junio y el 29 de agosto de 1966, terminó siendo la última gira beatle. Aquí la barbarie tomó cuerpo en las manifestaciones (con quemaduras de discos) y amenazas, del Ku Klux Klan, y en las condenaciones de la ultraderecha cristiana estadounidense con relación a la conocida frase de John Lennon acerca del cristianismo. No era posible, pues, volver atrás, y de ningún modo renunciaron a seguir adelante.

Finalmente, recordemos lo dicho por George Martin<sup>8</sup> en relación a la noción que tenían los cuatro Beatles de haber llegado a un punto insuperablemente alto de fama y aceptación, debido a la cual, conscientemente, se propusieron hacer un disco enteramente libres de presiones musicales y comerciales<sup>9</sup>. En el aspecto musical en sí, Ringo Starr recuerda que se autoexigieron como si fuesen "músicos sesionistas", y la disciplina en que fue creado *Sgt. Pepper* se muestra también en el tiempo de grabación que insumió: 129 días, algo totalmente inusual para la época, más aún si constatamos que, tan solo cuatro años antes, habían grabado su primer LP en trece horas corridas.

Entonces, lo verdaderamente revolucionario es que los Beatles tuvieron la virtud de transmutar un conjunto de canciones en otras tantas obras de arte, o, si se quiere, reunir las en una sola colección de obras de arte: *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*; ésta se basta a sí misma

para ser ella, es decir, es autosubsistente e irreproducible. Todas las potencialidades detalladas anteriormente se tornan acto en este disco, y le confieren un áurea única. Debido a ello es también que sobrepasa las intenciones de sus autores, dando lugar a las más variadas interpretaciones, desde la exaltación ciega a la detracción más inverosímil (léase diabólica inspiración). Una vez puesto a sonar, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band cobra vida propia, y se aleja de los Beatles, arrastrándolos con él.

Y no reduzcamos el hecho a la banalidad de sostener que su irreproductibilidad se debe a una cuestión negativa, de orden técnico; su esencia irreproductible resulta, por el contrario, positiva, en cuanto no fue concebido, en manera alguna, para ser presentado en vivo; es decir, escapa a la categoría "funcional" que distingue a la música popular. Así, la obra Sgt. Pepper es lo que hay grabado en el disco, nada más. Además, y nada paradójicamente tratándose de los Beatles, esta característica esencial se ve reforzada por lo que constituye casi una estupidez, y me refiero al humor beatle: ¿imaginamos a Sgt. Pepper sin el perro molestándose durante un aparente momento de silencio? O la grotesca broma final (otra idea de Lennon): un surco concéntrico al final del disco, con una ininteligible sucesión de voces que no dicen, o no alcanzan a decir, nada, que se repetirá ad infinitum si no se levanta manualmente el brazo automático de la púa.

Así, Sgt. Pepper se corona como el momento en que los Beatles introdujeron esta nueva categoría en la música popular. Muchos los seguirán, y harán también su "disco de estudio"; pero esto es simplificar el asunto, ya que ese no es el punto que plantea la obra, sino tan sólo su forma exterior. Constituyó, además, el punto más alto

de unión en que los cuatro individuos han estado jamás. Luego, casi inmediatamente, el ser de cuatro cabezas comenzará a sufrir trastornos de identidad, durante los cuales, alternativamente, una cabeza reinará sobre las restantes, imponiéndoles su voluntad. Habrá, desde luego, momentos mágicos, pero serán sólo eso. Un último brillo, antes de morir, vendrá a iluminar los oídos, pero dejando ahora un sabor amargo en la garganta: Abbey Road, la despedida inevitable y consciente del mito que murió junto con la década que lo vio nacer, a la cual le dio vida y sentido, sin posturas artificiales ni pedantería.

Volviendo sobre nuestras palabras, hace poco más de cincuenta años que el sargento Pepper enseñó a su banda a tocar; pero ellos también lo han superado en esto: aún siguen enseñando.

**Claudio Sbriccoli**

#### Notas:

<sup>1</sup> El adjetivo conceptual se aplica, en rock, a aquellos discos cuyas canciones han sido compuestas (todas) a partir de una sola idea, o concepto; en el caso particular de Sgt. Pepper, el concepto sería la infancia de los Beatles en Liverpool.

<sup>2</sup> Para muestra basta un botón. Y he aquí los Beatles, que esperan llevarnos de viaje. Reverencia y profunda gratitud a vosotros, reveladores inspirados de la gran vibración. ¡Los cuatro Evangelistas! ¿Quiere usted decir San Pablo y San Juan y San Jorge? Quiero decir, ahora, que les doy gracias a los cuatro y a su rugido, que arroja estas ruinas a las tinieblas; y a San Ringo con ellos – y a George Martin – y a los Rolling Stones. (Leary, *The Politics of Ecstasy*, citado en Dister)

<sup>3</sup> Mc Cartney se refería a la leyenda (o fantasma) de lo conceptual en *Sgt. Pepper*. Ahora bien, existió una primera idea de

realizar un álbum que superara a **Revolver**, “una especie de novela o de película – un cuaderno, más bien, puesto que el tema era la infancia de los Beatles en Liverpool. Este proyecto se vino abajo con el prematuro lanzamiento de *Penny Lane* y *Strawberry Fields Forever*”. (Norman 1982:318)

<sup>4</sup> Se la puede conseguir por allí en algunas grabaciones piratas; sino, la versión que grabaron para EMI, que se encuentra en *Anthology I*.

<sup>5</sup> Grabada en 1961, integró el disco que los Beatles grabaron, con el nombre “*The Beat Brothers*”, como banda de acompañamiento del cantante Tony Sheridan, se la encuentra también en *Anthology I*.

<sup>6</sup> Grabada durante un ensayo en Liverpool, 1960; está en *Anthology I*.

<sup>7</sup> Tanto P. Norman como A. Dister analizan esta situación, más profundamente desarrollada en P. Norman.

<sup>8</sup> Productor de los Beatles, uno de los 3.489.714 candidatos a ocupar el sillón reservado para el “quinto Beatle”. Sus contribuciones, hiper abundantes e importantes, deberán ser estudiadas aparte, ya que exceden el marco de este artículo.

<sup>9</sup> Se arriesgaron, incluso, al pago de una indemnización de veinte millones de libras a EMI en caso de que algún personaje de la cubierta del disco iniciara una demanda. (Norman 1982)

### *Carta de tesorería*

*Reiteramos el pedido a nuestros socios de que regularicen su situación abonando las cuotas que adeuden a la AAM, con el fin de sanear las finanzas de la institución y poder emprender la publicación del segundo número de la Revista Argentina de Musicología.*

*Comunicamos asimismo que en la Asamblea General de agosto próximo pasado se tomó la decisión de dar de baja a todos aquellos socios que deban cuotas anteriores a 1994 (a pesar de que el Estatuto contempla sólo un año de mora). La dada de baja implica el cese del envío de las publicaciones de la AAM y de los beneficios de descuentos en Jornadas y Conferencia, etc.*

*Se agradecerá poner las cuotas al día en las formas de pago a saber:*

*\* Al contado en Córdoba: a CLARISA PEDROTTI, Hipólito Irigoyen 165 8° A, (5000) Córdoba. Teléfono: 051- 21-0228.*

*\* Al contado en Buenos Aires: a MIGUEL ANGEL GARCIA, E. Echeverría 154, (1842) Monte Grande, Buenos Aires / Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Méjico 564 1° Piso, (1097) Buenos Aires, de lunes a viernes de 11,30 a 17,30 hs. Tel. y fax: 01-361-6520 / -361-6013.*

*\* Por giro postal/bancario: a los mismos nombres y domicilios (ya que es imposible cobrarlo si se lo envía a nombre de la AAM y su pago se considerará nulo).*

*\* Por depósito bancario: en cualquier sucursal del Banco del Sur, en la cuenta 01-15775-6 (Casa Central), avisando inmediatamente a C. Pedrotti o a M. A. García (enviando, de ser posible, fotocopia de la boleta de depósito con nombre y apellido).*

## RESEÑA BIBLIOGRAFICA

DATA. Revista del Instituto de estudios Andinos y Amazónicos (La Paz, Bolivia), No. 7, 1997. Música en la colonia y en la república. Editores responsables para el presente número: Carlos Seoane Urioste y Andrés Eichmann Oehrli, Departamento de Musicología, Secretaría Nacional de Cultura (Bolivia). Artículos: Aurelio Tello: "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios". Andrés Orlas Bleichner: "Música en la Real Audiencia de Charcas. Un perfil de la escuela platense". Andrés Eichmann Oehrli, Carlos Seoane Urioste: "El Archivo de San Calixto: informaciones de la Vida cultural de Mojos (ss. XVIII-XIX)". Carlos Seoane Urioste, Andrés Eichmann Oehrli: "Algunos hallazgos de música en zonas andinas rurales". Enrique Alejandro Godoy: "Breve semblanza del órgano barroco andino". Norberto Brogгинi: "Los manuscritos para teclado de Chiquitos y la música de Domenico Zipoli". Bernardo Illari: "¿Les hacen lugar? ¿Y cómo? La representación del indio en dos villancicos chuquisaqueños de 1718". Leonardo Waisman: "Transformaciones y resemantización de la música europea en América: dos ejemplos". María Eugenia Soux: "Música de tradición oral en La Paz: 1845-1885". Jenny Cárdenas Villanueva: "La música criollo-mestiza de Bolivia". Silvia Rivera Cusicanqui: Khunuskiw: "Recuerdos del porvenir (Guión cinematográfico)". Jaelson Trindade, Paulo Castagna: "Música pre-barroca luso-americana: O grupo de Mogi das Cruzes". Documento inédito: Manuel Meza y Carrizo, Manuel de León Marchante: Vaya de jácara nueva. Reseñas: Carlos Seoane Urioste.

Un volumen de esmerada presentación y 360 páginas constituye esta bienvenida antología de trabajos producto de investigaciones recientes o en curso sobre música latinoamericana. La serie DATA dedica cada edición a un área temática diferente, y esta ha sido la primera centrada en la investigación musical. Sus editores responsables fueron Carlos Seoane Urioste y Andrés Eichmann Oehrli, del Departamento de Musicología de la Secretaría Nacional de Cultura boliviana.

Quisiera subrayar la gran importancia de hacer accesibles los resultados de las investigaciones y someterlos a la crítica; en tal sentido este volumen merece elogio y agradecimiento. No es posible aquí hacer una apreciación detallada de los trabajos incluidos, que cubren una variedad de temáticas, pero sí corresponde describir someramente el volumen a título informativo y señalar algunos aspectos que merecen un comentario crítico.

En cierto modo los trabajos incluidos representan el estado actual de la musicología latinoamericana, durante décadas de espaldas al resto del mundo debido el aislamiento muchas veces forzoso que padeció a raíz de las sostenidas crisis políticas y económicas. A pesar de la información y las facilidades brindadas en la actualidad por los medios de comunicación, puede aún detectarse la tenaz persistencia de metodologías y marcos teóricos del pasado. Son todavía pocos los trabajos que se atreven a indagar más allá de lo puramente descriptivo y enumerativo. Claro que la heurística es importante y necesaria en las etapas iniciales de una investigación, sobre todo en áreas temáticas aún no trabajadas, pero lamentablemente no son muchos los investigadores que se

adentran en la interpretación de los hechos descriptos, en explorar su significación dentro de la compleja red de relaciones en que éstos se insertan. Pero afortunadamente el panorama está cambiando, como lo demuestran algunos de los artículos aquí incluidos.

Se destacan en ese sentido los aportes de Bernardo Illari y Leonardo Waisman. Partiendo de dos villancicos de 1718, Illari realiza un minucioso análisis de la presencia indígena en la música del barroco en Chuquisaca, llegando a conclusiones por momentos sorprendentes, cuidadosamente fundamentadas y ejemplificadas. Se podrá estar de acuerdo o no con los resultados, pero el trabajo es admirable. De algún modo es un ejemplo de lo que ha sido denominado "la nueva musicología", un cambio de actitud frente a la investigación musicológica, hoy frecuente en otras partes del mundo. Waisman parte del análisis de dos breves composiciones del Archivo Musical de Chiquitos, y a través del "estudio combinado de texto musical y contenidos semánticos definidos por el contexto" (pág. 207), brinda una excelente explicación de las transformaciones sufridas por la música europea en América y de la diferente concepción del hecho musical mismo, producto del especial contexto americano. Su lectura conduce a comprender los procesos sufridos por la música latinoamericana de períodos pasados, y a apreciarla de una manera diferente a la habitual, fruto de nuestra formación de raíz europea.

Inicia el volumen un trabajo de grata lectura del musicólogo peruano Aurelio Tello, quien ha buscado en archivos americanos y españoles textos de Sor Juana Inés de la Cruz que fueron cantados en América como villancicos. Brinda la información que ha podido encontrar sobre

los veinticinco rastreados, a los que Carlos Seoane agrega en un apéndice algunos más existentes en archivos bolivianos.

Cuatro trabajos comparten de diversas maneras el carácter de estudios de fuentes relativas a determinadas áreas geográficas a etapas históricas específicas, tres de ellos realizados a partir de archivos musicales de pequeñas dimensiones no estudiados anteriormente. Brindan una importante cantidad de información que esperamos pueda ser de utilidad en el futuro para estudios más específicos o de otra proyección,

Andrés Orias Bleichner, identificado como historiador residente en Ginebra, se centra en realidad en el subtítulo de su aporte, la escuela platense o chuquisaqueña. Brinda información historiográfica e incluye y comenta una serie de documentos textuales e iconográficos que abarcan desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX, bajo los acápites *La vertiente académica* y *La vertiente popular*. Pero es en las páginas introductorias que propone "las tres grandes escuelas musicales charquenses" (p. 33), constituidas por los repertorios platense, chiquitano y moxeño. De acuerdo al autor, la primera está integrada por la música conservada en el Archivo Nacional de Bolivia, en Sucre; la segunda y la tercera por los repertorios provenientes de las respectivas misiones jesuíticas. Caracteriza a estas tres escuelas como representativas de las tres grandes áreas culturales de la Real Audiencia de Charcas, considerada aquí como el antecedente de la nación boliviana. Cabe preguntarse sobre el sentido de esta taxonomía, sobre todo considerando el carácter diferenciado, relativamente aislado del entorno colonial, que presenta la música de las misiones jesuíticas. La relevancia geográfica parecería pasar a segundo plano. Este enfoque, de cierto tinte nacionalista,

también parecería reflejar esa necesidad frecuente de intentar por todos los medios la proyección al pasado de una identidad nacional históricamente mucho más reciente de lo deseable o admisible.

Los dos editores responsables presentan conjuntamente dos trabajos sobre la música existente en archivos aún no explorados. El Archivo de San Calixto, conservado en la actualidad por la orden jesuítica en La Paz, incluye unas cuarenta partes vocales sueltas, cada una con varias estrofas de texto, pertenecientes a breves y sencillas obras religiosas, muchas provenientes de la región de Moxos, aparentemente copiadas en época tardía. Sólo una de ellas estaría completa, al poseer además una parte de violín y el bajo, y su transcripción ha sido incluida por Seoane como apéndice. El trabajo exhuma y comenta interesantes materiales sobre la actividad musical en el Oriente boliviano con posterioridad a la expulsión de los jesuitas y hasta principios del siglo XX.

El catálogo provisional de manuscritos musicales conservados en la parroquia de San Juan Bautista de Punata, Cochabamba, constituye el apéndice del segundo trabajo, cuyo breve texto proporciona información sobre la actividad musical en tres pueblos, Punata el único en cuya parroquia aún se conserve música escrita. Los cuarenta ítems incluyen preponderantemente música sacra utilizada durante los siglos XIX y XX, y también álbumes con bailes de salón.

De especial interés es el trabajo de las investigadoras paulistas Jaelson Trindade y Paulo Castagna, sobre 29 hojas de música con once composiciones, algunas completas y recuperables, encontradas en 1984 en Mogi das Cruzes, cerca de Sao Paulo. Copiadas en las primeras décadas del siglo XVIII, serían representativas, según los autores, de

la música utilizada por los colonos entre el siglo XVI y principios del XVIII, período del cual es muy poca la música conservada en Brasil y en Sudamérica.

Enrique Godoy aporta un trabajo sobre los órganos coloniales existentes en Bolivia, que agrupa bajo la denominación de órgano barroco andino, cuyas características técnicas describe en detalles. Interesa especialmente su interpretación de estos órganos como continuidad de la tradición organera ibérica renacentista, sin que hayan adoptado las características propias del órgano que se desarrolló en España durante el barroco. El clavecinista Norberto Brogгинi, argentino radicado en suiza, brinda un minucioso estudio descriptivo de la música para teclado conservado en el Archivo Musical de Chiquitos, e incluye cuadros y transcripciones como apéndice. En el afán de incluir el máximo de información posible sobre cada una de las obras, comprime la redacción a un punto que por momentos la hace de lectura difícil. Esta deficiencia no obstante, el trabajo representa un loable esfuerzo por parte de un instrumentista de acercarse a la investigación musicológica.

Dos trabajos cubren un área temática muy poco estudiada aún, la música de tradición oral en Bolivia a lo largo de los últimos dos siglos, tema complejo debido a la interacción entre lo indígena, lo mestizo y lo criollo, como así también por lo relativamente exiguo de las fuentes conservadas. María Eugenia Soux brinda un estudio interesante y bien organizado sobre la música de tradición oral en La Paz entre 1845 y 1885, que integró su tesis de licenciatura. Del examen de un número de fuentes cuidadosamente documentadas extrae una serie de importantes conclusiones. En un artículo más breve, Jenny Cárdenas Villanueva trata acerca de la música que

denomina criollo-mestiza durante la época de la Guerra del Chaco (2932-35). Incluye interesante material ilustrativo, y, curiosamente, una bibliografía de siete páginas que abarca desde enciclopedias hasta obras de divulgación, sobre temáticas en algunos casos bien distantes de su artículo.

Los dos ítems restantes plantean serias dudas en el contexto de esta publicación. Sorprende la inclusión de la partitura completa de *Vaya de Jácara Nueva*, para solistas, dos coros, dos trompas, dos violines y bajo continuo, de Manuel Mesa (c. 1715-1773), en transcripción de Carlos Seoane Urioste, dado que no se trata de una edición crítica de carácter musicológico, sino de la partitura editada para su ejecución por parte de músicos no especializados, carente de un estudio detallado o de aparato crítico alguno. Desde ya considero excelente que se publiquen composiciones originales inéditas conservadas, pero hubiera sido más lógico quizás editarla por separado.

Tampoco llego a comprender la presencia de un extenso libreto cinematográfico (28 páginas), sin introducción ni explicación. Al concluir se mencionan los principales créditos, lo cual parece indicar que la película fue filmada alguna vez. En la introducción al volumen Seoane sólo informa que se refiere al músico militar Adrián Patiño Carpio, a quien supongo figura conocida en su país.

Por último, la revista se cierra con tres reseñas firmadas por Seoane, que ocupan un total de dos páginas. Por cierto que se trata de una visión muy particular de lo que debe ser una reseña en una publicación especializada. En la primera página cubre de elogios al libro *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde* del productor discográfico Alain Pacquier. Indudablemente es importante la difusión internacional de la información que contiene,

pero no se debe olvidar que su autor no es un investigador y que se trata de un texto de divulgación, cuya intención fundamental es la promoción de las grabaciones comerciales producidas por el propio Pacquier. En siete líneas (!) comenta un libro de Beatriz Rosells, titulado *Caymari vida: La emergencia de la música popular en Charcas*, y en el resto de esa página la versión castellana del libro sobre el misionero jesuita Martín Schmid (*Las misiones jesuíticas de Bolivia. Martín Schmid 1694-1772*). El mismo reúne textos de varios autores, con edición, coordinación y diseño de Eckhart Kühne, también a cargo de las excelentes ilustraciones, a quien Seoane no menciona siquiera en el encabezamiento. Además, el mencionar los tres textos sobre temas musicales, Seoane confunde sus títulos con las citas tomadas de la obra de Schmid, agregadas por el editor.

La presentación de la revista es por cierto satisfactoria, con buena calidad de impresión de los abundantes materiales ilustrativos musicales y fotográficos. Considero que hubiera sido útil la inclusión de información básica sobre los autores de los trabajos; solo en algunos casos aparecen datos de extensión variable, presumiblemente enviados por ellos mismos.

Para concluir quisiera reiterar el valor de este volumen, que permite acceder a trabajos de importancia y a una gran cantidad de información producto de investigaciones recientes o en curso de realización.

**Gerardo V. Huseby**

*Portorrico, Emilio Pedro: Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica. Buenos Aires: el autor, 1997. 290 págs.*

Quienes alguna vez abordamos el estudio del repertorio folklórico argentino, sus compositores y poetas, hemos tenido que enfrentar el hecho de que es escasa o inexistente la bibliografía que se ocupa de estas manifestaciones culturales. Además, gran parte de lo escrito carece de rigor científico, por lo que, sistematizar la información que brindan esas publicaciones es una tarea que en muchos casos implica rehacer la información.

Ante esta realidad, la aparición de un Diccionario de música de raíz folklórica — por definición texto ordenador de determinada información — constituye un hecho importante y sin precedentes que conozcamos en nuestro país.

El cuerpo de esta publicación, como no podría ser de otra manera, nos informa acerca de compositores, poetas e intérpretes (solistas y conjuntos vocales e instrumentales) que han contribuido a la creación y difusión del repertorio de raíz folklórica. Algunos de los nombres incluidos se relacionan tangencialmente con la música de raíz folklórica argentina — José Pedroni, cuyos poemas fueron musicalizados por otros, o Samuel Aguayo, quien triunfó difundiendo la “canción paraguaya”.

Si de buscar objetividad y precisión se trata, un diccionario es un tipo ideal de texto para encontrarlas; sin embargo, en la obra de Emilio P. Portorrico que estamos considerando, advertimos el empleo de frecuentes expresiones subjetivas a las que parece no querer renunciar el autor, y un uso de vocabulario no técnico para referirse a cuestiones musicales, con lo que la interpretación de algunos términos resulta ambigua. Citamos como ejemplo de lo primero:

**Carnota, Raúl:** ... tardará mucho en ser igualado ...

**Visconti, los:** ... repertorio sensiblero y artificioso; que junto a ciertas muletilas hacen que su propuesta resulte absolutamente inauténtica...

**Conjunto Ivotí:** ... ha estereotipado hasta la exageración el estilo interpretativo del conjunto de Tarragó Ros, del que resulta más que una imitación, una parodia.

Con respecto al vocabulario leemos:

**Grupo Azul:** ... se lo considera una agrupación “de culto” por los buenos arreglos y el empaste y coloratura de las voces.

**Amaya, Luis:** ... realizaba la tercera voz ...

**Conjunto Ivotí:** ... melodía poco original sobre un ritmo muy veloz y acentuado ... (pág. 69)

Quizás el no poder sustraerse a plasmar su opinión llevó a Portorrico a abrir esta publicación con una “Relación Histórica” (título dado por el autor a este capítulo) que responde al siguiente esquema de contenido:

Antecedentes:

El Martín Fierro  
Después del impulso de Martín Fierro  
Andrés Chazarreta  
Manuel Gómez Carrillo

II- Otros aportes provincianos:

Los Precursores  
La música del nordeste

Estilos, géneros, derivaciones

III- La gran migración interna y la intervención estatal:

La irrupción salteña  
Del nacionalismo al  
libremercadismo: fin de la  
influencia estatal  
Leda Valladares

IV- El boom de los sesenta:

El Movimiento Nuevo  
Cancionero  
El florecimiento del  
vocalismo  
Algunas posibles causas  
para e final del boom  
La hibridación de los  
géneros

V- La música de raíz folklórica y la realidad social, política y económica

En los gobiernos totalitarios  
Música de raíz folklórica,  
tecnologías y economía  
La influencia del Estado  
democrático  
La música del raíz  
folklórica en el Estado  
neoconservador  
El zar de la música de raíz  
folklórica

VI- Perspectivas.

Este estudio preliminar, como puede intuirse en sus títulos y subtítulos, excede la mera enumeración cronológica de hechos históricos comprobables ya que el autor se arriesga a atribuir a las sucesivas políticas las causas de los fenómenos musicales.

Los nombres de este Diccionario corresponden en su gran mayoría a compositores, poetas e intérpretes que desde las provincias llegaron a Buenos Aires y se hicieron conocer. Los que "llegaron", en general re-

presentan una línea bastante conservadora de nuestro repertorio de raíz folklórica. Por lo tanto, este Diccionario da cuenta de escasas manifestaciones de raíz folklórica más osadas y en las que lo folklórico está sutilmente rescatado.

La gran cantidad de voces incluidas evidencian la ardua labor realizada por Portorrico y sus colaboradores para ofrecer un material que sirva tanto para satisfacer las necesidades del público en general, como para proporcionar información básica a otros investigadores que deseen profundizar el estudio de la música argentina de raíz folklórica.

**Cecilia B. Argüello y  
Silvina G. Argüello**

*Orpheotron N° 1 (Junio 1997). Revista del Conservatorio Alberto Ginastera de Morón, Provincia de Buenos Aires. Artículos: John Sloboda, "Pericia musical"; María del Carmen Aguilar, "Escuchar, escribir, leer, componer: Reflexiones sobre la enseñanza de la lectura y escritura musical"; Christopher M. Johnson, "Una comparación de la musicalidad percibida de músicos expertos y sus respectivas regulaciones rítmicas en interpretaciones de Mozart" (con comentarios de Enrique Faure, Sergio Gial y Roberto Saccante); "Aldo Antognazzi: el ser humano músico" (entrevista).*

En 1997 el conservatorio Alberto Ginastera de Morón (Buenos Aires) ha dado comienzo a una iniciativa digna de ser destacada: editó el primer número de su revista, dedicado, como allí se indica, al estudio y la investigación. Esta publicación nace para ser un espacio desde el cual se pretende compartir las vicisitudes de la actividad académica del medio musical, relegada por sus características a ser de "naturaleza soli-

taria”, según lo destaca su editorial. El objetivo que se persigue es la difusión de material que resulte útil y valioso para buena parte de la comunidad artística musical, mediante la presentación de artículos técnicos y de opinión, investigaciones, traducciones de artículos extranjeros (realizadas por el equipo editorial) y reportajes.

Este primer número (que llegó a nosotros de manos de su editor asociado, el Prof. Favio Schifres, quien participó en agosto próximo pasado de la XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba) cuenta con cinco artículos, dos de ellos traducciones de producciones extranjeras, que se constituyen en el comienzo de este desafío.

El primer artículo es una traducción de una publicación de John A. Sloboda (Universidad de Keele), cumpliendo el propósito de la revista de acercar los productos de conocimiento de otras regiones a los hispanohablantes músicos. Reviste especial interés para el campo de la educación musical, sobre todo en lo que respecta a la conexión entre pericia, estructura musical y emoción. El trabajo contiene seis puntos que —tal como reza su título— tratan el tema de la pericia en el dominio musical específicamente, pero valiéndose de aportes de la psicología cognitiva, la psicología experimental y el estudio de casos.

La segunda de las obras traducidas pertenece a Christopher M. Johnson (Universidad de Kansas). En ella se realiza un estudio de tipo experimental en torno a una comparación de los patrones de uso del *rubato*, en relación con la valoración de las ejecuciones musicales, en el *Concierto N°2 en Mi bemol mayor para corno y orquesta* de Mozart. Resultan sumamente interesantes y enriquecedores los comentarios publicados luego del trabajo de Johnson, a cargo de representantes idóneos de nuestro medio como Enrique Faure, Sergio Gjai y Roberto

Saccante. Dichos comentarios completan la visión general del tema y —ya concuerden o no con el artículo— amplían el espectro del mismo.

En cuanto a los trabajos restantes, producciones de autores argentinos, destacamos el artículo de María del Carmen Aguilar destinado principalmente a educadores. Como viene siendo una constante en la mencionada autora, se refuerza aquí la idea de que se debe educar para la música, partiendo de la percepción misma del fenómeno musical. Aguilar sostiene que se aprende música escuchando, cantando, interactuando con el objeto musical que —como ella misma afirma— “es un arte del tiempo”.

El número concluye con una entrevista al maestro Aldo Antognazzi, docente del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo. Es la nota fresca, amena dentro de esta publicación, permite en un tono de franqueza acercarse al artista a través del hombre, en fin, al “ser humano músico”, como lo ilustra su título.

Consideramos digno de destacar el valioso aporte que resulta para nuestro entorno la puesta en marcha de propuestas como la que acabamos de presentar. Resulta sumamente meritorio que se puedan realizar en nuestro medio productos de una factura tan acabada y de un tal nivel de seriedad para el tratamiento de los puntos propuestos, máxime si se tiene en cuenta que proviene de un conservatorio, ámbito que, como todos los que conciernen a la enseñanza musical, sufre un relegamiento permanente en el campo de aportes económicos que le permitan un desarrollo consecuente y sostenido.

Felicítamos, desde aquí a todo el equipo y colaboradores de ORPHEOTRON y esperamos continuar recibiendo los próximos números que serán sin duda un aliciente para la tarea de músicos y educadores musicales, así como un medio de comunicación

idóneo que permitirá un saludable intercambio de conocimientos y experiencias.

**Clarisa Eugenia Pedrotti**

ORPHEOTRON N°2 (Diciembre 1997). Revista del Conservatorio Alberto Ginastera de Morón, Provincia de Buenos Aires. Contenido: *Fernando Maglia, "Música argentina, educación y cultura"* Susan Hallam, "Abordajes de la práctica musical instrumental de experto y estudiantes: Implicaciones para la educación"; Juan Carlos Aragón Luna, Silvia Ferraro y Roberto Rival, "Comentarios sobre el artículo de Susan Hallam"; Silvia Malbrán, "Música y metaudición: algunas reflexiones para su estudio"; *Recensión de John Rink, The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Diego Fischerman, "¿De qué hablamos cuando hablamos de música popular?". "Oscar Edelstein: el hallador afortunado" (entrevista)*

La controversia, ya tradicional, entre aquellos que "piensan la música", críticos dedicados a la indagación teórica y los que "sienten la música", intérpretes, instrumentistas que dedican su vida al desarrollo de habilidades técnicas, es uno de los temas que ocupa gran parte de los artículos de este segundo número de Orpheotron.

La editorial no sólo hace referencias a las acusaciones que mutuamente se formulan ambos "bandos" (*bajateclas* apodan los teóricos a los intérpretes, y *no músicos*, los prácticos a los teóricos), sino también a otras maneras más serias de convalidar esa separación que se refleja en la organización curricular de instituciones de enseñanza especializadas: sería materia principal la referida al aprendizaje de un

instrumento y materias complementarias, todo el resto de las asignaturas. La cuestión no solo pasa por la organización de las carreras en sí, sino también por los fundamentos y metodologías que se sustentan. Una fuerte tradición académica y las propias convicciones de los docentes dividen el mundo de los músicos en "teóricos alejados de lo que constituye una práctica musical activa" y en "maestros instrumentistas, desvinculados de las áreas teóricas y de la investigación" (pág. 2). Conocemos el desgano de los alumnos de instrumento para cursar materias teóricas (que les quita tiempo de práctica) y las desdichas que acarrea a otros el estudio, por ejemplo, del piano como materia complementaria.

Pero actualmente no es extraño encontrar musicólogos (tenemos varios ejemplos cercanos), que no solo encuentran un interés especial por sus investigaciones, sino que también, se han presentado en conciertos donde dirigen y ejecutan obras, algunas inéditas, otras reflejando nuevos criterios de interpretación, han editado CDs con sus versiones, o simplemente, disfrutan participando como intérpretes en ciclos de conciertos.

El equivalente desde el lado de los instrumentistas, son las numerosas escuelas actualmente en existencia a nivel mundial donde la técnica va ligada al conocimiento científico (por ejemplo, una aplicación más activa de nociones sobre el cuerpo humano), mostrando una concepción más integral del artista y educador, una profundización en el análisis de las estructuras musicales y un nivel de reflexión sobre la práctica en sí que acorta caminos, hace más efectiva la transmisión del saber y también el aprendizaje.

En este número, podemos encontrar respuestas a unas y otras inquietudes. En un

extremo, tenemos trabajos sobre la práctica musical de profesionales y estudiantes y estudios en interpretación musical. En el otro, planteos sobre la función social de la música, sobre la búsqueda de una música culta que nos identifique, interrogaciones acerca de qué queremos decir hoy cuando hablamos de "música popular", y los puntos de vista de un compositor sobre diversos temas.

Prevía mención de una serie de búsquedas realizadas por distintos especialistas en el transcurso de los últimos veinte años sobre distintas técnicas para el abordaje de la práctica individual tanto en estudiantes como en profesionales, el artículo de Susan Hallam, traducido por el equipo editorial de la revista, describe una investigación exploratoria dirigida a dilucidar la naturaleza de las prácticas individuales. La autora toma como muestras dos grupos, uno compuesto por 22 instrumentistas expertos, integrantes de orquestas sinfónicas y ejecutantes de distintos instrumentos y otro de 55 estudiantes de cuerdas en distintas etapas de su formación, desde verdaderos principiantes hasta ingresantes a la universidad.

Los temas tratados fueron en ambos casos los mismos: regularidad y extensión de la práctica, motivación, contenido de la práctica, técnicas de aprendizaje de la nueva música, orientación técnica/musical, interpretación, memorización, organización de la práctica en sí, preparación de la ejecución en público. La comparación de los resultados obtenidos arrojan importantes aportes para la enseñanza, quedando bastante claro que, a lo largo de años de práctica y de experiencias musicales, uno encuentra diferentes técnicas de "aprender a aprender". Indudablemente, el proceso de aprendizaje se ve enormemente favorecido cuando el conocimiento del área sobre la cual se esta

trabajando ha resultado más profundo y complejo. Acompaña al trabajo una extensa bibliografía que invita a investigar aún más sobre este tema. Como ya es costumbre en la revista, tres profesores de instrumento del Conservatorio opinan acerca de los aportes del artículo y de su experiencia personal.

Mientras que el trabajo anterior se ocupa de técnicas de estudio y sus consecuencias en la educación y formación de músicos profesionales, la recensión de *La práctica de la ejecución: Estudios en interpretación musical*, editado por John Rink, y consistente en doce ensayos, se enfrenta con problemas teóricos de la ejecución musical. Cada ensayo recibe un tratamiento por separado. En todos los casos se trata de profundizar sobre "qué es" la expresión musical desde distintas perspectivas: las relaciones entre el afecto, la intuición y la estructura musical, las conexiones entre análisis y ejecución, la concepción de la ejecución como drama, como crítica, como proceso temporal, entre otros enfoques. Haremos una breve mención del contenido de esos ensayos.

"¿Qué es lo que tocamos?" es el nombre del trabajo de Roy Howat quien se ha ocupado, como editor, de las múltiples decisiones que un intérprete debe tomar frente a una partitura, enfatizando sobre cuán ambigua resulta la escritura musical.

El autor reflexiona sobre la información que se debe manejar pero va aún más allá. El intérprete debe rescatar la música de la partitura, apelando a su habilidad y musicalidad para establecer un posible vínculo con el sentimiento del compositor antes de que éste plasmara su música en el papel. Su sensibilidad "resulta el nexo último y decisivo con lo que el compositor sintió y escuchó antes de someterlo a notación" (pág. 47). Por ello señala Howat la necesidad de diferenciar "entre un

sentimiento alerta, que es un estado de conocimiento y la testarudez, que es un estado de ignorancia deliberada" (pág. 47), y le resulta igualmente negativa la actitud del intérprete que no respeta las indicaciones del autor como el que se aferra estrictamente a la notación. Howat señala como posibles fuentes de información a los manuscritos, el análisis de la obra a interpretar, la evidencia anecdótica, (datos relacionados con el compositor, la obra, la época, etc.) y las grabaciones.

En "La expresión en la ejecución: generatividad, percepción y semiosis", Erik Clark considera distintas corrientes teóricas que procuran explicar qué es la expresión musical: la generativa, cuya raíz se encuentra en la lingüística, el flujo de energía integrado, que pone el acento en los distintos niveles de energía de la ejecución y el concepto de narración/drama en la expresión que pretende "capturar la naturaleza diacrónica y activa de la experiencia del ejecutante" (pág. 50). Clark adhiere a la semiótica como disciplina apta para explicar la multiplicidad y variedad de funciones de la expresividad.

Patrick Shove y Bruno H. Repp, en "Movimiento musical y ejecución: perspectivas teóricas y empírica", abordan las distintas concepciones sobre música y movimiento, y analizan todo lo que bajo el nombre de movimiento tiene alguna relación con la música.

Los autores suponen la existencia de una vinculación natural de base biológica entre los factores estructurales y estilísticos de la composición y los movimientos que le sugieren al ejecutante. Las composiciones actuales están volcadas a una constante exploración e investigación de las cualidades del sonido o de otros parámetros abstractos sin considerar las leyes del movimiento biológico. Esta falta de conexión permitiría explicar la poca aceptación de ese repertorio

por parte de los oyentes.

Sobre la práctica y los niveles de excelencia alcanzados por los artistas discurren Ralf Krampe y Anders Ericsson en "Práctica deliberada y ejecución musical de élite". Aquí se discute sobre la controversia entre el peso de las condiciones naturales versus los logros alcanzados mediante una práctica adecuada.

Pasamos revista a los restantes ensays. Bajo el subtítulo "El tempo y la estructura", se desarrolla el tratamiento de: "El director y el teórico: Furtwängler, Schenker y el primer movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven" de Nicholas Cook. Este ensayo explica que las alteraciones de *tempo* por las cuales Furtwängler fue sumamente criticado, responden a algunas teorías de Heinrich Schenker. Los aspectos que intervienen en las decisiones que toma un intérprete al ejecutar una obra son tratados por David Epstein quien analiza un caso concreto en "Un momento curioso en la 4ª Sinfonía de Schumann: la estructura como fusión del afecto y la intuición". Janet Levy en "Ambigüedad comienzo-final: consecuencia de las elecciones de ejecución" trata acerca de las decisiones tomadas por el intérprete en cada ejecución y su influencia en el oyente. Ejemplifica con una serie de situaciones de comienzo-final que permiten diversas lecturas y las distintas soluciones por las que se optaron. Prokofiev, su música y un concepto actualizado de la ironía desde la estética posmoderna es analizado bajo la lente personal de Ronald Woodley. Su capítulo lleva el nombre de "Estrategias de ironía en la Sonata para Violín en Fa menor Op. 80 de Prokofiev".

En los tres capítulos siguientes: "La ejecución como análisis", "La ejecución

como drama” y La ejecución como crítica”, se observan desde distintos ángulos las relaciones entre la teoría y la interpretación. Joel Lester en “Ejecución y análisis: interacción e interpretación” pone al teórico y al ejecutante en una relación dialéctica, considerándolos a ambos intérpretes ya que deben hacer elecciones, poner de relieve algunas características y no otras. Propone un mayor intercambio entre análisis y ejecución. En “El análisis y el acto de la ejecución”, William Rothstein habla sobre una *verdad analítica* y una *verdad dramática*. Considera que el ejecutante no debe crear una relación de dependencia con la primera verdad, de la que resultaría una interpretación a manera de “explicación de un texto” (p.70), sino que debe elegir sólo aquellos rasgos que interesen para su rol de “actor”. Su cometido no es “brindar al oyente una versión analítica sino una experiencia vivida de ella” (p.70). En “El pianista como crítico”, Edward T. Cone observa que interpretar una obra en público es criticarla. Tanto la crítica como la interpretación son consideradas actividades que dependen de la intuición, en relación a la experiencia, y que se “basan en una combinación de análisis técnico y conocimiento musicológico” (p.70).

Para finalizar, el ensayo de John Rink, “Tocando a tiempo: ritmo, metro y tempo en las *Fantasías Op. 116* de Brahms” vuelve a tomar a la intuición como tema central y evalúa su ejecución personal de las siete *Fantasías Op. 116* y las propias intuiciones que la guiaron.

Desde hace unos años, el tema de la audioperceptiva ha despertado el interés de muchos educadores y, gracias a ello, han surgido especialistas que se dedican, mediante la docencia y la investigación, a buscar y sistematizar caminos para una profunda comprensión y una adecuada

adquisición del lenguaje musical. Silvia Malbrán, la conocida experta en la materia, en su artículo “*Música y metaudición: algunas reflexiones para su estudio*” describe la naturaleza de los procesos de deconstrucción del discurso musical y su recomposición desarrollando “la escucha”. El fin está en lograr la habilidad de escuchar música y poder “escribirla” mentalmente y de la misma manera leer una partitura y “escucharla” como si se la estuviera ejecutando.

En *Música argentina, educación y cultura*, Fernando Maglia se sumerge en temas candentes como la identidad cultural, la existencia de una música culta nacional, el rol de nuestros compositores en la sociedad argentina. ¿Por dónde empezar? Escrito de manera muy personal, reniega de los modelos seguidos hasta ahora y propone la creación de un nuevo paradigma cultural propio a través de cambios en la educación y la difusión.

Diego Fischerman, del Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea, inteligente colaborador de la revista *Clásica*, reflexiona sobre la estética como una función y no como una condición del objeto. “De qué hablamos cuando hablamos de música popular” plantea los cambios producidos por la comunicación de masas al transformar la esencia de lo que se consideraba tradicionalmente como popular: música sin autor, música del pueblo. La paradoja planteada por Fischerman es que desde el momento en que la música popular entra en el mercado pierde su condición de tal. El autor pasa a considerarla como un nuevo género que comparte funcionalidades con la música escrita y de tradición occidental. Esta realidad plantea la necesidad de rever la división entre música clásica y popular que actualmente resulta insuficiente frente a un panorama más vasto.

Oscar Edelstein, compositor argentino de frondoso *curriculum*, es el seleccionado para la sección de entrevistas. Entrevistado y entrevistador se pasean por variados temas de actualidad. Podemos leer aquí las opiniones de "el hallador afortunado", como reza el subtítulo del artículo sobre qué es un "verdadero académico", las posibilidades de desarrollar una actividad creativa en un conservatorio, los problemas de las estructuras tradicionales de la enseñanza musical, la inserción de la música electrónica en instituciones oficiales, su música y las necesidades estéticas actuales, músicos de música antigua *versus* músicos de música contemporánea, comentarios sobre sus composiciones y su actividad docente.

Este número incluye una última sección de "cartas de lectores", gracias a la cual nos hemos enterado del origen del peculiar nombre de la revista, en este caso cuestionado por parte de un lector. Si bien éste rescata la calidad de la publicación, pone en tela de juicio la ortografía de Orpheotron. El acento de la crítica está puesto en la confusión generada por la actual globalización y el consecuente trastocamiento de valores simbólicos en tanto representativos de una cultura; desde esta perspectiva el uso de la *ph* en el título mencionado aparece como extranjerizante y ejemplificador de la invasión del "imperialismo cultural estadounidense"

La redacción dice que "Orpheotron es una palabra compuesta por *Orfeo*, el músico más famoso de la antigüedad - tomado como un referente clásico -, y el sufijo *tron*, - eco de los aceleradores de partículas - como compromiso con lo moderno y lo tecnológico..."; en síntesis, "asimilar lo nuevo desde lo tradicional y comprender lo tradicional desde una perspectiva actual" (pág. 95). Y concluye "Orpheotron es una

producción argentina, no 'argentinísima', cuyo título alude a un imperio mucho más antiguo e influyente que el del norte. Amigo lector, no se engañe, usamos la *ph* no por gringa sino por griega" (pág. 96).

No acordamos con el trasfondo ideológico que revelan las expresiones tan polémicas del lector, pero en algo parece que le tenemos que dar la razón. Consultado un filólogo, opina que la  $\Phi$  griega corresponde a nuestra *f* como idioma de raíz latina, y que el uso de la *ph* reemplazando la  $\Phi$  es propio de las lenguas sajonas como el alemán y el inglés, cuando incorporan a su idioma palabras tomadas del griego. El problema parece ser fundamentalmente ortográfico y no ideológico. Por lo demás, ¡adelante Orpheotron!, estaremos esperando el siguiente número.

Myriam Kitroser

---

---

### *Música e Investigación N°1*

Nos ha llegado recientemente el primer número de la revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega":

Música e Investigación.

Publicaremos

la reseña en el próximo boletín

**Presentación de la Revista Argentina de Musicología**

El día 5 de noviembre de 1997, en el Museo Genaro Pérez de la Ciudad de Córdoba, se efectuó la presentación del primer número de la Revista Argentina de Musicología. El sencillo acto, que contó con la participación del Coro Deimos, bajo la dirección de Verónica Pérez, significó para la AAM todo un hito: después de más de diez años de esfuerzos e intentos, la Asociación pudo lograr el objetivo de contar con un órgano de discusión y difusión académica. Agradecemos a todos los que colaboraron en esta empresa, y desde ya los comprometemos a seguir brindando su colaboración para la prosecución de la empresa. El número dos ya está en la cocina.

**Subcomisión de traducciones**

Aron, Simha

1984 "La musica de los conjuntos de cuernos Banda-Linda: forma y estructura". *Selected Reports in Ethnomusicology. Studies in african music*. V:174-193.

Traducción: Melanie Plesch

Lamb, Andrew

1995 "Tocar o no tocar: la ética de la conservación del instrumento musical" *Conservation Journal*, 15:12-15.

Traducción: María Antonieta Sacchi, 1997.

Montbel, Eric y Jean Blanchard

1989

*Gaitas de Francia central*. Folleto del CD. Unesco, colección "Musiques traditionnelles d'aujourd'hui", D 8202, pp. 11-16. Paris.

Traducción: Pablo Cirio, 1994.

Nattiez, Jean Jacques

1988

"Algunas notas sobre las relaciones entre musicología y etnomusicología" *Analyse musicale*, 2º trimestre: 7-8. Paris.

Traducción: María Antonieta Sacchi, 1997.

Rouget, Gilbert

1968

"Los sistemas musicales". En *Ethnologie générale. Encyclopédie de La Pléiade*, XXIV:1363 -1376, Bruges, Gallimard.

Revisión: Héctor L Goyena

Zemp, Hugo

1979

"Aspectos de la teoría musical 'Are 'Are". *Ethnomusicology*, XXIII (1): 5-39.

Cátedra de Introducción a una Antropología de la música, Prof.: Irma Ruiz, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.  
Revisión: Irma Ruiz

## SEGUNDO ENCUENTRO JUVENIL DE MUSICOLOGÍA Y ACTIVIDADES AFINES

Diego Bosquet, Norberto Pablo Cirio, Silvia Lobato, Fabián Marcelo Pinnola, Andrés Reinoso y Gustavo Horacio Rev.

Se realizó en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, entre el 17 y 19 de octubre de 1997 el *Segundo Encuentro Juvenil de Musicología y Actividades Afines*.

Este evento contó con el auspicio de la Universidad Nacional de Cuyo y fue organizado por el *Grupo de Investigadores Clase B*, intenta crear un espacio común donde investigadores de musicología, educadores, músicos y realizadores de video se conozcan, intercambien conocimientos y debatan sobre sus trabajos. En esta oportunidad han participado expositores de Mendoza, Santa Fe, Córdoba, Buenos Aires, México y Colombia. Se han presentado 15 ponencias organizadas temáticamente en mesas de Arqueomusicología, Musicología histórica, Educación musical, Etnomusicología y Música popular urbana. También se realizó un taller musical, se proyectaron dos videos documentales, se ofrecieron cuatro espectáculos musicales y dos exposiciones. Asimismo, se realizó la mesa redonda *La ética en la investigación musicológica*, con cuatro invitados especiales: Irma Ruiz, Miguel Angel García, Leonardo Waisman y María Antonieta Sacchi de Ceriotto.

En breve, el *Grupo de Investigadores Clase B* y la *Dirección de Patrimonio e Infraestructura Cultural de Mendoza* coeditarán las actas de este encuentro y del primero, desarrollado en diciembre de 1996 en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Para mayor información sobre el evento y sobre el próximo encuentro, llamar a Norberto Pablo Cirio: 951-6726.

*Grupo de Investigadores clase B:*

### PROGRAMA

Viernes 17 de octubre

8:30 Inscripción

9:30 Apertura a cargo del Prof. Elio Ortiz (Presidente del Instituto Provincial de la Cultura), Prof. Edith Peinado de Drago (Decana de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo) y Norberto Pablo Cirio (Miembro del Grupo de Investigadores Clase B).

9:45 Recital de bienvenida a cargo del *Coro Juvenil Martín Zapata*. Director: Diego Bosquet

10:30 **Primera sesión:**

**Arqueomusicología.**

**Moderador:** Andrés Reinoso

**Norberto Pablo Cirio** (Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

*La gaita en la Edad Media. Aportes para su reconstrucción sonora*

**Diego Bosquet** (Mendoza. Dirección de Patrimonio Cultural)

*Organología pehuenche del sur de Mendoza*

16:30 **Segunda sesión:** Musicología histórica I

**Moderador:** Silvia Lobato

**Ramiro Albino** (Buenos Aires)

*La música colonial en Hispanoamérica: ¿sólo un estilo en trescientos años?*

**Germán Pablo Rossi** (Buenos Aires. Artes - UBA)

*La música del quinto modo en el Kyriale-Tonario Ar-BL 2040. Análisis y descripción de la coexistencia de dos lenguajes.*

**18:30 Tercera sesión: Educación musical**

**Moderador:** Gustavo Horacio Rey

**Ana Lía Borges** (Mendoza)

*Música folclórica argentina. Su aplicación en los primeros niveles del aprendizaje del piano*

**21:30 Espectáculos I**

*Cantos milenarios de la tierra. Bagualas, vidalas y tonadas, repertorio anónimo del noroeste argentino*

Grupo *La tinya* (Buenos Aires)

**22:30 Espectáculos II**

*Música de mundos*

Grupo *De boca en boca* (Córdoba)

---

---

**Sábado 18 de octubre**

---

---

**9:00 Cuarta sesión: Etnomusicología**

**Moderador:** Fabián Pínnola

**Rodolfo Ramón Escudero** (Mendoza)

*Las bandas de música infantiles, juveniles e infanto-juveniles (militares, semimilitares y civiles)*

**Leopoldo G. Martí** (Mendoza)

*Informe sobre el relevamiento musicológico realizado en San Rafael, Mendoza, en 1991*

**Norberto Pablo Cirio y Gustavo Horacio Rey** (Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y Artes. UBA)  
*Vigencia de una práctica musical afroargentina en el culto a San Baltazar, Empedrado, Provincia de Corrientes*

**11:30 Video I**

**Moderador:** Diego Bosquet

**Viviana Anabel Vargas Capone** (Mendoza)

*Tarantella*

**12:30 Quinta sesión: Musicología histórica II** (sólo lectura)

**Gabriel Pareyón** (México - Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez")  
*La música en la catedral de Guadalajara, México*

**15:00 Taller II**

**Moderador:** Norberto Pablo Cirio

*Taller vivencial de canto con caja*

Grupo *La tinya*. **Miriam García y Susana Tribe** (Buenos Aires)

**17:00 Sexta sesión: Música popular urbana I**

**Moderador:** Gustavo Horacio Rey

**Estela Erdfehlner** (Buenos Aires. Artes. UBA)

*La música en el cine mudo. La función del sonido en la formación de la imagen cinematográfica*

**Fabián Marcelo Pínnola** (Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral)

*Retoques (el "tango" y el "folclore" en el "rock nacional argentino")*

**21:30 Espectáculos III y IV**

*Soliloquio para un duende* (recital experimental de flautas dulces)

**Hernando José Cobo** (Colombia)

*An-xumec* (banda de sikuris) (Mendoza)

---

---

**Domingo 19 de octubre**

---

---

**10: 00 Video II**

**Moderador:** Norberto Pablo Cirio

**Irma Ruiz y Miguel Angel García**  
(Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

*Sonidos y cosmovisión wichi*

**11: 30 Mesa redonda**

*La ética en la investigación musicológica*

**Moderador:** Fabián Pínnola

**Miguel Angel García.** Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (Buenos Aires)

**Irma Ruiz.** Instituto de Ciencias Antropológicas - UBA (Buenos Aires)

**Leonardo Waisman.** CONICET (Córdoba)

**María Antonietta Sacchi de Ceriotto.** Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza)

**15:30 Séptima sesión: Música popular urbana II**

**Moderador:** Andrés Reinoso

**Marcelo Tchechenistky** (Buenos Aires)

*Banco de suplentes*

**Leandro Donozo** (Buenos Aires - Arte. UBA)

*Música popular y académica: reflexiones sobre las clasificaciones musicales*

**17:15 Octava sesión: Musicología histórica III**

**Moderador:** Silvia Lobato

**Edith Peinado de Drago y Mirtha Poblet de Merenda** (Mendoza. Escuela de Música de la Facultad de Artes. U.N.Cuyo)

*Génesis, análisis e interpretación del*

*Orgelbüchlein de J. S. Bach*

**Mirtha M. Poblet** (Mendoza. Escuela de Música de la Facultad de Artes. U.N.Cuyo)  
*La acción de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza en la promoción musical: el Teatro Municipal*

**19:00 Cierre**

**Exposiciones permanentes I y II**

*La "musicología y las actividades afines" en los sellos postales de Argentina y España*  
**Norberto Pablo Cirio** (Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

*Instrumentos musicales mapuches de Argentina y Chile*

**Norberto Pablo Cirio** (Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega")

## **ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA: CONVOCATORIA**

De acuerdo con lo dispuesto por los Estatutos, se cita a los señores asociados a la Asamblea General Ordinaria que tendrá lugar el 3 de agosto de 1998 a las 18 hs. en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", calle Méjico 564, Capital Federal, para tratar el siguiente orden del día:

### **Orden del día:**

1. Elección de autoridades de la Asamblea.
2. Lectura y aprobación del Acta Anterior.
3. Consideración de la Memoria, Balance General, Inventario, Cuenta de gastos y recursos e Informe del Organo de Fiscalización.
4. Elección de autoridades de la Asociación Argentina de Musicología.
5. Determinación de la cuota social.
6. Consideración de propuestas sobre el futuro de las publicaciones de la AAM.
7. Designación de dos asociados para firmar el Acta de la Asamblea.

### **Convocatoria a presentación de listas para Comisión Directiva**

Con motivo de la elección de autoridades de la AAM, la Comisión Directiva convoca a la presentación de listas para ser oficializadas a tal efecto, según lo establecido por el Reglamento Electoral de la Asociación:

**Art. 6º.** - Habrá dos tipos de listas: una para los cargos de la C. D. que deben ser cubiertos por asociados activos y ser elegidos por asociados de esa categoría y otra para los cargos de vocal estudiantil y vocal suplente estudiantil, que deben ser elegidos por los asociados activos estudiantiles.

**Art. 7º.** - Las solicitudes de oficialización de listas de candidatos deben reunir los siguientes requisitos: a) para los cargos correspondientes a los miembros estudiantiles, deberán ser suscritas por tres (3) asociados activos estudiantiles como mínimo y para los cargos correspondientes a los miembros ac-

tivos por el cinco por ciento (5%) de los asociados activos. En ambos casos, los firmantes no deberán figurar como candidatos en la misma lista o en otras y reunir, a su vez, las condiciones exigidas para poder votar; b) deberán ser presentadas ante la CEYE con una anticipación no inferior a cincuenta y cinco (55) días de la fecha de elección; c) las solicitudes deberán indicar la designación de un apoderado que reúna las condiciones establecidas en el artículo 15° de los Estatutos de la AAM, no pudiéndose desempeñar como tales quienes están en el ejercicio de cargos o figuren como candidatos en cualesquiera de las listas. En el caso de que dichas listas fueran observadas por la CEYE de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 10° de este Reglamento, se tendrá en cuenta el plazo establecido en el mismo artículo para la rectificación pertinente.

**Art. 8°.**- A las listas de candidatos para su oficialización, deberá agregarse el compromiso firmado por los asociados incluidos en ella en el sentido de que aceptan la designación propuesta y el cargo a desempeñar. La CEYE tendrá por auténticas las firmas de los candidatos, los asociados patrocinantes — según el inciso a) del artículo 7°— se harán pasibles de las medidas disciplinarias que se señalan en el artículo 23°.

Las solicitudes de oficialización de candidatos se receptorán con sello de correo hasta el 15 de junio inclusive en la sede de la Asociación: Museo Genaro Pérez, Avda. General Paz 33, (5000) Córdoba.

## XII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA Y

### XII CONFERENCIA ANUAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA

El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y la Asociación Argentina de Musicología invitan a investigadores de la Argentina y del exterior a participar de las XII Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, que tendrán lugar en Buenos Aires del 6 al 9 de agosto de 1998. Este año, a diferencia de los anteriores, las instituciones organizadoras decidieron no fijar un tema convocante. Se espera la presencia de diversos especialistas extranjeros que participarán en una mesa redonda, con el título *El entorno cultural como condicionamiento en el quehacer musicológico*.

#### Normas para la presentación de trabajos

- Se aceptarán únicamente trabajos originales, inéditos y no presentados en otro congreso, que expongan resultados definitivos o parciales de investigación. Podrán estar escritos en español, francés, inglés, italiano o portugués.
- Se admitirá un trabajo por persona de hasta 8 (ocho) páginas tamaño carta (2.500 palabras) a doble espacio. Tiempo máximo de exposición: 20 (veinte) minutos (incluyendo ilustraciones). Se enviarán dos copias en papel del texto y un resumen de no menos de 200 (doscientas) palabras y no más de 300 (trescientas), preferentemente en español. El resumen se requiere también en diskette, con indicación del procesador utilizado. Deberán adjuntarse la ficha de inscripción y un *curriculum vitae* de hasta 15 (quince) líneas.
- Los trabajos deberán ser expuestos por el autor.
- La preparación y/o duplicación del material ilustrativo estarán a cargo del expositor, quien deberá remitir una copia junto con el trabajo y aclarar los medios técnicos que necesite. 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): 15 de junio de 1998.
- Envío postal: Instituto Nacional de Musicología, México 564, 1º Piso, (1097) Buenos Aires. La entrega en mano podrá hacerse en la misma institución de lunes a viernes de 11,30 a 17,30 hs.

## Admisión de trabajos

La Comisión Organizadora, integrada por Waldemar Axel Roldán (Director del INM), Alejandra Cragnolini (INM), María Teresa Melfi (INM), Miguel Angel García (AAM) y Héctor Goyena (AAM), podrá rechazar aquellos trabajos que no se adecuen a los requisitos formales y/o no se encuadren dentro de la investigación musicológica. En caso de darse las condiciones para la publicación total o parcial de las actas, la Comisión Organizadora comunicará a los autores las normas correspondientes. Asimismo esta Comisión se reserva el derecho de conceder excepciones a los términos de esta convocatoria, en los casos debidamente justificados.

## Inscripción

Expositores \$20, asistentes \$15, descuento a socios de la AAM \$10, asistencia por día \$5, estudiantes sin cargo (con credencial). El pago podrá efectuarse en el Instituto Nacional de Musicología, de lunes a viernes de 11,30 a 17,30 hs. o dos horas antes del inicio de la reunión en el local donde se realice, información que se proveerá en su momento a quienes completen y envíen la ficha correspondiente.

**Informes:** INM, tel. y fax (54 1) 361-6520 y (54 1) 361-6013.

E-mail: [secult@invega.offdc.edu.ar](mailto:secult@invega.offdc.edu.ar)



### FICHA DE INSCRIPCIÓN

Apellido y nombre.....

Dirección.....

Código Postal..... Ciudad /País.....

Teléfono..... Fax.....

Institución.....

Profesión/Cargo.....

E-mail .....

Expositor

Asistente



*José Pichón*

La fecha tope para recepción de material a ser incluido en el próximo número del Boletín es el 20/07/98