



BOLETIN DE LA ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

Año 13/2 Número 39
Córdoba, Agosto 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
Tesorera: Clarisa PEDROTTI
Vocal titular: Myriam KITROSER
Vocal estudiantil: Claudio SBRICCOLI

ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Ricardo SAHAB
Carmen AGUILAR
Suplentes: Mónica DIONISI
Odina LESTANI DE MEDINA

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

EDITORIAL

¿Comisión de Lectura, si o no?

Por primera vez desde que las Jornadas Argentinas de Musicología comenzaran a existir y desde que nacieran las Conferencias anuales de la AAM (en 1987), nuestro congreso de la especialidad no cuenta este año con Comisión de Lectura. Es el propósito de estas líneas examinar los pro y contra de esta novedosa decisión, que ha dividido la opinión de nuestros asociados.

Si echamos una mirada sobre los aspectos organizativos de los principales encuentros internacionales de Musicología y Etnomusicología, advertimos que reina la más completa heterogeneidad con respecto al asunto que nos interesa. En vista de ello, deberá tenerse presente, al evaluar el problema, cuál es la situación de esas disciplinas en nuestro país, tanto desde el punto de mira de su historia como de las cuestiones institucionales y académicas. Los esfuerzos pioneros de Carlos Vega datan de la década del 20 y su primer trabajo de campo, según tenemos entendido, fue de 1931. El decreto que da creación al Instituto Nacional de Musicología se remonta a 1948, pero la generación de carreras con orientación musicológica en el ámbito universitario argentino corresponde a varios años después. El Museo de instrumentos musicales que funciona en el Instituto "Carlos Vega" resultó oficializado recién en 1972. Y, desde luego, el nacimiento de la AAM y los primeros congresos de la especialidad en Buenos Aires constituyen una crónica reciente. Todo esto configura un panorama desde el que se recorta una vida comparativamente muy joven: la de la musicología argentina.

Al no encontrarse ella, en el cuerpo de sus conocimientos teóricos y de las metodologías de investigación, firmemente respaldada por una fuerte tradición, se comprende que algunos curiosos de los problemas musicales se sientan tentados a aportar sus ideas y observaciones en cualquier reunión de especialistas, sin tomar los necesarios recaudos científicos. La Comisión de Lectura está destinada, en ese caso, a operar como el indispensable tamiz que "filtra" las ponencias presentadas, no permitiendo pasar a aquellas que no satisfacen determinadas exigencias de forma y contenido. Esta selección tiende a garantizar un nivel adecuado y homogéneo para el encuentro y una atmósfera saludable para la discusión, evitando pérdidas de tiempo y esfuerzo. Si un trabajo leído carece de la entidad suficiente para ser receptado en un congreso que se precia de científico, sólo cabe ante él o el silencio o la crítica correspondiente. En ambos casos, la situación puede resultar demasiado violenta para el expositor e incómoda para la audiencia. Si el juicio se expresa de una manera benévola o condescendiente puede engendrarse, por otro lado, la falsa impresión de una media aceptación. Tanto una como otra circunstancia producen un efecto no deseable y hasta reñido con las expectativas que despierta la promesa de asistir a un diálogo entre científicos. No hay que olvidar que a las Jornadas de Musicología y Conferencia Anuales concurren un buen número de estudiantes de la disciplina, ansiosos de nutrirse de nuevos aportes al conocimiento y de informarse del estado de discusión de problemas relevantes en la investigación. A ellos nos debemos también como ejemplo.

En otro orden de cosas, una comunidad de estudiosos que se comunica de manera creciente con el mundo científico (a través de congresos, viajes, intercambios, etc.) tiende a elevar el nivel de sus debates y actualizar el tratamiento de la problemática. Esto viene sucediendo en nuestro país, con mayor o menor fortuna, en el campo de las ciencias sociales y humanas, que padecían de cierto retraso con respecto a las ciencias "duras". En coincidencia con esa circunstancia, se advierte en las Universidades y medios académicos un esfuerzo por mejorar el rendimiento en la investigación, autoevaluarse y transformarse, extremar las exigencias en el proceso de enseñanza y aprendizaje. A los docentes e investigadores se les pide que publiquen en revistas especializadas y de prestigio, todas las cuales tienen referato. Someterse al ojo analítico de un experto, como condición para ver aparecer nuestros trabajos en un medio que nos jerarquiza y se jerarquiza por la calidad de lo que edita, constituye una situación análoga a la de un congreso que impone a los eventuales participantes pasar por una Comisión de Lectura para la aceptación de sus contribuciones. Cuanto más alto es el interés de éstas, tanto mayor será el reconocimiento hacia la reunión científica de parte de la congregación de "sabios".

Pero, como dijimos más arriba, no hay unanimidad de criterio hoy en el mundo respecto a la cuestión de la selección previa para participar en un congreso. Permitir a todo aquél que lo desea y satisface algunos pocos requerimientos formales desarrollar, ante una audiencia calificada y no tanto, sus puntos de vista sobre algún tópico de interés musicológico constituye una excelente ocasión para ayudar a su crecimiento intelectual a través del diálogo y la confrontación de ideas. Esto representa una actitud generosa para con una comunidad de estudios en proceso de evolución de parte de aquéllos que, por razones generacionales, de perseverante dedicación o por haber gozado de mejores oportunidades de formación, están más sólidamente situados en la disciplina. Más de una vez se ha señalado que resulta un factor inhibitorio para algunos interesados, sobre todo estudiantes, presenciar la severidad con que ciertos debates se desenvuelven o el rigor con que algunas ponencias son observadas.

Por otra parte, constituye una cuestión bien difícil de resolver el fijar criterios objetivos de evaluación que permitan medir, sin dejar de tomar en cuenta cuál es el estado de desarrollo de la disciplina en esta parte del mundo. Por ello, puede resultar, quizás, más estimulante para los estudios musicológicos en la Argentina que la responsabilidad de la calificación se transfiera al debate, cuidando, eso sí, de ejercer con tacto la capacidad de juicio. Se trata de convertir al encuentro musicológico en una gran ocasión para que todos aprendamos de todos. Lo que en ningún momento se podrá resignar será la posibilidad de discusión, ya que transformar al participante en un mero espectador significaría tanto como renunciar a una buena porción del costado científico de estas Jornadas, para reducirlas a un hecho exclusivamente social.

Héctor E. Rubio

Desde hace varios años, este Boletín aprovecha la oportunidad de los "aniversarios redondos" (en múltiplos de 50 años) de grandes músicos para echar una mirada a su obra y observar cómo se reciben sus obras actualmente y cuáles cuestiones acerca de ellas preocupan ahora a los musicólogos. En comparación con las grandes estrellas que conmemoramos en 1997, el corriente es un año flaco. Podemos citar a George Gershwin (1898-1937), Umberto Giordano (1867-1948) y Hanns Eisler (1898-1962); en Argentina debemos agregar a Carlos López Buchardo (1881-1948) y entre los musicólogos a Carlos Vega (1898-1965). En este número, el pianista y compositor Dante Medina comenta vida y obra del primero de los nombrados.

"George Gershwin: una rapsodia"

A cien años del nacimiento del músico norteamericano más significativo del siglo es bueno repasar su obra, que en las postrimerías del milenio adquiere una dimensión particular: la del mayor y más variado legado artístico de un compositor de su país.

George era el segundo de los hijos de Morris y Rose Gershwin (née Bruskin), inmigrantes rusos judíos (originalmente Gershovitz) procedentes de San Petersburgo, que en 1895 se habían establecido en New York; en el Lower East Side, para ser exactos. Su hermano Ira, dos años mayor, será escritor y autor de las letras de numerosas canciones de George y sus existencias avanzarán estrechamente ligadas hasta la temprana muerte del menor de ambos en 1937 (Ira tendrá una larga y fructífera vida hasta 1983, dedicando muchos años a la recopilación y archivo de la obra de George). Los Gershwins completaban la familia con Arthur y la menor, Frances. (En los comienzos de su carrera como lyricista Ira usará el seudónimo Arthur Francis, un compuesto de los nombres de sus dos hermanos menores).

Como recordaría George alguna vez: "la única raíz creativa en mi familia parecía haber sido mi abuelo quien, según me cuenta mi padre, fue inventor en Rusia... su inventiva tenía algo que ver con los revólveres del Zar".

En efecto, para estos comerciantes trashumantes que vivían mudándose de un lado a otro de Manhattan, debe haber resultado extraño que George demostrara un talento arrollador por la música, el que fue descubierto merced a la compra de un piano usado que se incorporó a la familia destinado a Ira, cuando George ya tenía doce años. El adolescente sorprendió a todos tocando algunos temas populares por entonces: los había aprendido de observar el trabajo de una pianola en casa de un amigo, de lo cual infirió sus primeros conceptos musicales básicos.

Tras un modesto y breve comienzo aprendiendo con una tal Miss Green, pronto fue entendido que George necesitaba un training más avanzado. Charles Hambitzer, pianista, compositor y director, fue una guía más que apropiada en esta etapa. Premonitoriamente Hambitzer tendría una exitosa pero truncada carrera musical, muriendo en 1918 a la misma edad en que luego moriría Gershwin, tras lo cual sus promisorias y populares canciones caerían en el olvido. Reconoció este instructor el genial despertar de George y lo alentó a abreviar en las fuentes de la gran música. J.S. Bach pasó a ser parte de su entrenamiento diario, manifestando que de esa manera se preparaba para ser un compositor de canciones, género que le apasionó desde el

inicio. Sentía el alumno una gran admiración por su maestro Hambitzer; diríamos que ésta fue una influencia decisiva para la evolución del joven genio, que se inició algo tardíamente pero que tendría una ascendente y fulgurante carrera hacia la fama, el éxito... y el dinero.

A los quince años de edad, George mostraba una ineludible preferencia por componer canciones (siempre sus gustos musicales eran ineludibles) y decidió que su mejor entrenamiento sería ingresar al mundillo del Tin Pan Alley (típico reducto neoyorkino del jazz de la época), que le proveería de "la calle", es decir la necesaria sabiduría que sólo otorga la fuente del saber popular. A despecho de las intenciones todavía latentes de sus padres por convertirlo (también a Ira) en comerciante, concientes del talento del joven aceptan que deje la Escuela y tome un trabajo con la Remick Co., casa editora de los éxitos de la época, alrededor de la cual giraban las febriles actividades de los músicos, vaudevillians y cantantes de los años '10. Allí actuó por algún tiempo como *song plugger* y pianista acompañante. Todo aquél que necesitaba ensayar sus actos para las puestas de entonces pasaba por sus salas de práctica. De más está decir que la experiencia del quinceañero George pronto se acrecentó. Era enviado a acompañar cantantes e instrumentistas a cafés, restaurantes y casas de música.

Así esta intensa actividad, con su dosis de insomnio, malas compañías y vida nocturna saturó a nuestro músico. Hasta sólo un tiempo antes George, de complexión atlética y algo ruda, campeón de roller-skating en el distrito de la 7th Street, había estado expuesto a los juegos algo violentos de los *gangs* que conformaban sus amistades de barrio. Conocía y practicaba moderadamente las reglas a veces agitadas y levantiscas de Brooklyn y sus alrededores (no en vano Broo-

klyn había sido la cuna de ilustres y notables; entre ellos Henry McCarty, también conocido como William H. Bonney [1859-1881], y aún más conocido para la posteridad como Billy the Kid, a cuyo pistoleroismo pone música Aaron Copland en su ballet y suite orquestal de 1939). Pero sus ocasionales escaramuzas pugilísticas y alguna *bloody nose* de por medio fueron demasiado. Enough! George pronto prefirió la excitación del escenario y, al mismo tiempo, buscó la tranquilidad del aislamiento creativo, dedicando largas horas a la composición. "A diferencia de la mayor parte de la gente, no vivió para divertirse, sino para trabajar. Todo lo demás no tenía importancia, ni siquiera el amor". Aunque esta afirmación de M. Cross y D. Ewen sintetiza su obsesión "mozartiana" (genialmente recreada por Milos Forman) al trabajo, no parece ajustarse a otra faceta de Gershwin: su inclinación a las mujeres, que le abrió el camino a numerosos romances. Su temprana muerte se anticipó a la concreción de su por entonces máxima aspiración: el casarse y formar una familia. Aquí sí admitimos que su intenso trabajo quizás no le había permitido hacerlo antes.

Una de sus primeras composiciones para piano en ser publicadas fue *Rialto Ripples* (1917), un ragtime escrito (como era usual en el género popular) en colaboración con Will Donaldson. En 1917 moría Scott Joplin, King of Ragtime, máximo exponente de la música negra. Muere Joplin, todavía joven, de sífilis (como era usual en el género popular), dejando entre sus obras *Treemonisha*, obra emblemática de la negritud que fue desconocida para Gershwin dado que tras su estreno poco exitoso en 1915 cayó en el olvido hasta su revival en los años '70. De haberla conocido hubiera sido Gershwin conciente de la tremenda y también emblemática coincidencia que su *Porgy and Bess* años después significaría en el mundo

de la ópera. Esta, su obra cumbre, es hasta hoy un sorprendente monumento a la cultura negra e indígena, ambientada en una pequeña isla de South Carolina, próxima a Charleston. Sorprendente pues es el producto de un típico cultor de la música blanca que, como rasgo distintivo de su genio, supo asimilar las características musicales étnicas con maestría y notable inspiración.

Pero esto sucede algún tiempo después y ahora conviene que retomemos nuestro relato.

El vértigo y la fama

Durante la década de los '20 la escena musical de Broadway contaba con creadores fecundos. Dos influencias vitales en la carrera de Gershwin hacia el éxito fueron Jerome Kern y Irving Berlin, cuyos musicales y *hits* marcaron toda una época. Por entonces George comenzaba a ser rápidamente reconocido como creador y pianista acompañante. Sus colaboradores en los *lyrics* de varias de sus canciones eran Irving Caesar y su hermano Ira, quien, no queriendo valerse de la creciente fama de George, firmaba como Arthur Francis. Con letra de Caesar compuso *Swanee*, cuyo éxito fue inmediato. Esta canción fue paseada por los escenarios de la mano de Al Jolson, una de las estrellas del vaudeville, en el show *Sinbad*. Así, antes de sus veintiún años, Gershwin ya saboreaba las mieles del reconocimiento público.

Con Ira, en años subsiguientes, la colaboración fue variada: *I'll build a stairway to paradise*, *The man I love* (ya usando Ira su nombre real), *Fascinating rhythm*, *Oh, lady be good*, *Clap yo' hands*, *Do do do* y muchas otras canciones incorporadas en shows musicales de los tempranos '20: *the roaring twenties*, con su frenético y brillante estilo, fueron campo fecundo para la simiente gershwiniana. Estas y muchas canciones más

fueron luego agrupadas por George en estupendas versiones pianísticas en su *Songbook*, publicado por Simon & Schuster en 1932, una recopilación de 18 piezas que abarca hasta *I got rhythm* (1930) y *Who cares* (1931), en donde el compositor revela una fascinante gama de recursos técnicos que conjuga el subyugante aroma del swing jazzístico con la más cultivada escritura instrumental a la manera clásica, junto a un idioma armónico marcadamente progresivo.

Es que uno de los rasgos sobresalientes de esta música es su buen gusto. Con estudio, pero sobre todo con la gran intuición que distingue al talento, el compositor revela en todo momento el equilibrio de su creación hasta en los pequeños items: el acorde justo en su modulación, la respiración vocal en la melodía, el sentido de proporción en un estilo en el que la forma se desarrolla sólo en pequeñas proporciones. Y, por sobre todo, el ritmo: ese ritmo que todo lo impregna, que es el sustento pulsátil de toda su música, contagioso, compulsivo, energético, sutil. El gran compositor norteamericano ha compendiado en poco más de diez años todo el espíritu y el cuerpo de la canción, el *body and soul* de la música popular de su país otorgándole una calidad que no será superada y sí será imitada, transformada y reciclada en los más inimaginables arreglos de autores por venir. Desde Gershwin mismo, gran improvisador, hasta Duke Ellington, de Art Tatum ó Teddy Wilson a André Previn, Miles Davies, Kiri Te Kanawa, Leonard Bernstein, grandes intérpretes y arregladores: todos han ofrecido sus versiones sobre una música que siempre se transforma pero nunca se pierde.

"Gershwin fue un compositor de la gente y para la gente, y su música será mantenida viva por la gente". Gilbert Chase en *America's Music* (1955).

Del Blues a la Rapsodia

Arnold Schoenberg: "Muchos músicos no consideran a Gershwin un compositor serio. Pero debieran entender que, serio o no, él es un compositor, esto es, un hombre que vive y expresa todo, serio o no serio, en música, porque es su lenguaje natural". Merle Armitage en *George Gershwin* (1938).

Por los años '20 existía en New York una clara distinción entre Broadway y el Palais Royal, con sus revistas musicales, comedias y otras formas del teatro, y el Carnegie Hall ó el Metropolitan Opera House, eminentes monumentos a la música y la ópera, con la todavía masiva importación de artistas de renombre del Viejo Mundo. Lo que la música popular tenía en brillo, lentejuelas, síncopa y frivolidad, lo proveía el escenario de concierto y ópera en virtuosismo, suntuosidad, grandes voces, pompa y circunstancia. Eran, brillantes a su manera, extremos que no se tocaban, dominios que no se superponían.

El idioma del jazz y el de la música sinfónica, basados uno en la improvisación y el otro en las grandes formas, eran mundos aparte. El propio Arthur Rubinstein, intérprete universal y versátil como el que más, no ocultaba su desdén por el jazz, bien que anteponiendo prejuicios más ideológicos que musicales:

"Ironía de la suerte! Quiero reír cuando escucho las diversas clases de composiciones de 'jazz' nacidas en Europa, cuando veo cuántos intentos y cuántos talentos se desperdician, cuánta inspiración se incinera año tras año en el altar pagano del jazz, que es tan popular por estos días en Europa. De acuerdo a la opinión de algunos decididos 'modernistas', el jazz es la expresión más característica de nuestro día, la más rica manifestación del espíritu de la raza yankee. Esto es lo que se dice en Europa.

Aún cuando en América es de público entendimiento que los tres compositores que son los creadores y profetas del jazz moderno –Irving Berlin, George Gershwin y Jerome Kern– no están étnicamente conectados a América.". Cita de un artículo para la revista *Muzyka*, de Varsovia, (ca. 1928) en Harvey Sachs, *Arthur Rubinstein: A Life*. (Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1995) pág. 194.

Es por lo menos incongruente Rubinstein. Por suerte, quien fue probablemente el mayor pianista del siglo tocó y grabó uno de los tres Preludios (compuestos en 1926) de Gershwin –el segundo– y en todo caso su diatriba no oscurece su respeto hacia los tres compositores mencionados, al igual que él, judíos.

Gershwin siempre ambicionó ser reconocido creador en el terreno de la gran música. Era quizá conciente de la limitación de la canción, género por él predilecto, y de su inaccesibilidad al discurso de la elaboración formal. Ante una invitación de Paul Whiteman, afamado director de bandas y músico de extracción sinfónica devenido en jazzista, acomete Gershwin la composición de una obra para piano y orquesta (ensamble reducido) que él estrenará como solista. La obra se concluye en pocos días. La orquestación, a partir de un original para dos pianos, le es encargada a Ferde Grofé (*Grand Canyon Suite*), arreglador de Whiteman, quien prontamente provee la partitura. La obra se estrena el 12 de Febrero de 1924 en el Aeolian Hall, New York, en un Concierto de Gala vastamente publicitado y que marcará un hito histórico en el desarrollo de la música norteamericana. El éxito fue total y aseguró de manera permanente la fama de Gershwin. Ninguna obra propia o de otro compositor americano ha disfrutado de semejante popularidad desde entonces. Había nacido la *Rhapsody in Blue*.

"Cuando compuse la *Rhapsody in Blue* tomé los blues y los acomodé en una forma más grande y más seria. Eso fue hace doce años y la *Rhapsody* se mantiene muy viva, mientras que si hubiera tomado los mismos temas y los hubiera transformado en canciones, éstas hubieran desaparecido hace muchos años". George Gershwin, "Rhapsody in Catfish Row", *New York Times*, Octubre 20, 1935.

La *Rhapsody* es una suma de momentos en el estilo predominante del blues, con sus características frases de doce compases y su modo lánguido, usada de manera libre por el autor, quien intercala momentos de destreza instrumental y gran animación. Prevalece el idioma del jazz y la pieza avanza resueltamente a un final feliz. Auspiciosa mixtura de elementos populares y de concierto, resultante en un aporte creativo al rico erario acumulado por Chopin, Liszt, Saint-Saens y Rachmaninoff. La denominación de *Blue*, en singular y con su connotación colorística, quizá haya complacido particularmente al autor, ya que una de sus facetas creativas era la pintura, en particular la acuarela.

Llegó Gershwin a exponer sus obras en muestra pública, mereciendo buena acogida de parte de allegados y connoisseurs. Entre ellos, algún tiempo después, ya en California, se contó Arnold Schoenberg, tal vez el músico y teórico más respetado de su tiempo, quien también era pintor. Desarrollaron una buena amistad y el viejo maestro lamentó muy profundamente la desaparición temprana de su joven amigo, a quien valoró especialmente, a pesar de las sustanciales diferencias de concepción artística que sustentaban. (Nota del autor).

Es curioso que así como Gershwin brega por el dominio de la forma en esta obra de mayores proporciones, el secreto de su éxito no radica precisamente en su

construcción, ciertamente alejada de ser un modelo. En efecto, su análisis desde un punto convencional desnuda deficiencias, secciones inconexas y enlaces hasta superfluos. ¿Por qué, sin embargo, no parecen estos elementos esenciales a la hora de su ejecución? Leonard Bernstein sugiere que la pieza podría no ser "una composición real, en el sentido de que todo lo que pasa en ella deba considerarse inevitable. Ud. puede hacer cortes en la música y la pieza todavía avanza tan bravamente como antes". En su libro reciente "*Gershwin: Rhapsody in Blue*" (Cambridge Music Handbooks), David Schiff recuenta los dichos de Bernstein a la par que concluye que, si una obra musical continúa vigente luego de tres generaciones a partir de su estreno, ¿cuán defectuosa puede ser, en términos de forma u otros aspectos? Y agrega: "La recepción histórica de la *Rhapsody in Blue* demuestra la impotencia de la crítica musical".

"La *Rhapsody in Blue* representa aquello que he estado buscando desde mi composición más temprana. Quise mostrar que el jazz es un idioma que no debe ser limitado a una simple canción y coro que consume tres minutos de presentación..."

"... La vida en América es nerviosa, apurada, sincopada, siempre acelerando y ligeramente vulgar. Usaría el término vulgar sin intención de ofensa. Hay una vulgaridad que es novedosa. Es esencial. El Charleston es vulgar, pero tiene vigor, mundanería, lo que es parte esencial del sonido sinfónico". George Gershwin, "Jazz is the Voice of the American Soul", *Theatre Magazine*, Junio 1926.

Opera, filarmonías y una vida de películas

A partir de aquí la existencia de Gershwin transcurre en un ajetreado mundo de presentaciones, viajes a Europa y por los Estados Unidos, estrenos y, por supuesto, una

febril actividad creativa. Lleva a cabo sus primeras colaboraciones con Fred Astaire, que continuará luego con realizaciones para el cine. Su éxito puede medirse con parámetros mediáticos que aún hoy sorprenden: es, a sus veinticuatro años, el primer compositor norteamericano en aparecer en tapa de la revista *Time*. Sus ingresos por derechos de autor, presentaciones y conciertos alcanzan cifras astronómicas. Como un meteoro, ... casi como anticipando un final.

No descuida Gershwin sus contactos con el arte y la música mayores: frecuenta a Prokofiev, Ravel, el escritor inglés Aldous Huxley. Conoce a Kurt Weill, Alban Berg. Entre sus amigos más próximos se encuentra el pianista Oscar Levant, que luego hará una exitosa incursión en el cine.

Compone su *Concerto in F* (1925), *An American in Paris* (1928), *Cuban Overture* (1932); estrena la *Second Rhapsody* (1932) y las *I Got Rhythm Variations* (1932) y comienza los ensayos de una largamente madurada "folk opera" *Porgy and Bess* (1935), basada en la novela de DuBose Heyward. Mientras tanto no descuida su tarea como compositor de comedias, musicales y canciones. Toca en la Casa Blanca para el Presidente Roosevelt y, en realidad, no deja nunca de tocar el piano. Es bien conocido el hecho anecdótico de que nadie lo podía sustraer de su obsesiva necesidad de tocar en cuanta velada o reunión social hubiera. Tocaba, claro, su propia música. Con lo cual todos estaban complacidos.

Para el cine y en asociación con F. Astaire y Ginger Rogers escribe canciones para los films *Delicious* (1931), *Shall We Dance* (1937), *A Damsel in Distress* (1937) y *The Goldwyn Follies* (1938).

Desde mediados de 1936 los Gershwin residen en Hollywood, donde la elite musical de New York se había trasladado tras los

estragos de la Recesión. En su residencia de Beverly Hills transcurre una vida muy acomodada y promisoría para George. Tiene grandes perspectivas: el cine, su crecimiento como compositor (aspira a componer un cuarteto de cuerdas tras ensayos preliminares ya realizados). Juega al tenis con Schoenberg. Recibe en sus tertulias a Charles Chaplin y su esposa Paulette Goddard (de quien George aparentemente estaba enamorado).

The End

Todo estaba en sus cálculos, menos el final, que habría de ser tan cruel como innecesario. Desde Febrero de 1937 Gershwin sentía dolores de cabeza, vértigo y otros síntomas difusos que no resultaron en una prognosis médica inicial cierta. Estaba sometido a incomprensibles momentos de confusión, pérdida de movilidad en sus dedos y sus problemas para la ejecución se hicieron pronto evidentes.

"Aunque él [Gershwin] había tocado su *Concerto* docenas de veces en público con gran fluidez, advertí que tropezó en un muy fácil pasaje en el primer movimiento. Luego, en el *Andante*, al tocar las cuatro simples octavas que concluyen el movimiento por encima de los acordes orquestales sostenidos, de nuevo tuvo problemas. Cuando acudí tras el escenario, me recibió con una afirmación curiosa: ' Cuando cometí esos errores estaba pensando en ti, tú ...', finalizando con alguna acotación ruda y agresiva." Oscar Levant, *A Smattering of Ignorance*, New York, 1941.

El 9 de Julio entra en coma. Los médicos, sospechando un tumor cerebral, deciden una profunda intervención quirúrgica de cinco horas de duración. No recupera el conocimiento. Gershwin muere el día 11, asistido por los más eminentes neurocirujanos de la nación. Tenía 38 años de edad. Fin de la rapsodia. Su eco resuena.

"Our friend wrote music
And in that mould he created
Gaiety and sweetness and beauty
And twenty-four hours after he had gone
His music filled the air
And in triumphant accents
Proclaimed to this world of men
That gaiety and sweetness and beauty
Do not die"

"Nuestro amigo escribió música
Y en ese molde él creó
Placer y dulzura y belleza
Y veinticuatro horas tras haber partido
Su música impregnó el aire
Y en acentos triunfales
Proclamó a este mundo de hombres
Que placer y dulzura y belleza
No mueren"

(Oscar Hammerstein II, "To George Gershwin", en el George Gershwin Memorial Concert, Hollywood Bowl, Setiembre 1937). Traducción D. Medina.

Dante Medina

Bibliografía

- " Jablonski, Edward: *Gershwin Remembered*, Faber and Faber, London, 1992.
- " Sachs, Harvey: *Arthur Rubinstein –a life*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1995.
- " Schiff, David: *Gershwin: Rhapsody in Blue*, Cambridge Music Handbooks, 1998.
- " Howard, John Tasker y Bellows, George Kent: *A Short Story of Music in America*, Thomas Y. Crowell Co., New York, 1967.
- " Blain, Terry: *Gershwin on Broadway*, Classic CD Magazine, England, August 1998.



George Gershwin ensayando *Porgy and Bess*. Boston 1935

RESEÑA BIBLIOGRAFICA

Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Año 1, N° 1. 1997. Buenos Aires, Argentina.

Con el prometedor título de *Música e Investigación*, el Instituto Nacional de Musicología ha dado a luz el primer número de una revista dedicada a difundir artículos de los especialistas que trabajan en este país en distintos temas del saber musicológico. Aunque el primer número muestra una abrumadora mayoría de contribuciones debidas a investigadores que forman parte del mismo Instituto, lo cual es comprensible, la Presentación que firma la Dirección nos informa de la voluntad de abrir las páginas de la Revista a los aportes de todos los estudiosos dentro de un concepto muy amplio del quehacer musicológico.

Un sitio de honor se ha reservado para la conocida Isabel Aretz, de larga trayectoria en la investigación de la etnomúsica y el folclore latinoamericanos, y que encabeza el Comité Editorial de la publicación. Su artículo sobre "Los gracejos musicales de Tucumán" inicia la sucesión de ocho trabajos que incluye la Revista. Dentro del estilo que le es característico cuando refiere la recolección de datos sobre el terreno, Aretz entrelaza la información que busca contextualizar el fenómeno musical en estudio y la somera descripción del mismo con anécdotas provenientes de sus informantes y de sus propias peripecias a la hora de querer registrar el material desde una tecnología en ese entonces todavía incipiente. De su relato desprendemos que el gracejo es una suerte de cuento interrumpido e ilustrado por comentarios musicales, en buena medida, de carácter descriptivo, que se inscribe en la tradición imitativa de la naturaleza y del

mundo animal. La transcripción de uno de los tres gracejos grabados por la autora ayuda a formarse una idea de esta rara especie musical.

En el sustancioso y bien articulado trabajo de Miguel Ángel García, penetramos en el mundo de las prácticas musicales de la comunidad *wichí*. Adhiriendo a la concepción de Víctor Turner en *The Anthropology of Performance* sobre la reflexividad performativa de los eventos culturales, García trata de comprender en términos dialécticos los cambios ocurridos con respecto a la música en esa comunidad y en relación con otras dimensiones socioculturales, a partir de las diversas acciones evangelizadoras. De ahí las estrategias de adaptación que surgen frente al grupo exógeno y que tienen una inmediata (o no) traducción en las diferentes definiciones musicales que los *wichí* cultivan. Importante para su identidad resulta el ámbito en donde la tradición parece mejor preservada: el del chamanismo. (De paso, abogamos por la adopción definitiva de la ortografía "chamanismo", en lugar de "shamanismo", habiendo sido utilizada aquella en la traducción del famoso libro de Mircea Eliade, *El chamanismo*, y otros casos).

Una prolija descripción nos ofrece Héctor Luis Goyena de los instrumentos musicales, el repertorio lírico y las danzas vigentes en el departamento de Tarija (Bolivia). Ellas acreditan la existencia de expresiones tradicionales criollas en un ponderable grado de vitalidad. El artículo se completa con una reseña histórica y mapas que permiten una adecuada localización espacial y temporal de los fenómenos estudiados. De calidad resultan las diversas fotografías que acompañan el tratamiento de

los instrumentos y las danzas.

No constituyen una sorpresa y, por el contrario, lo saludamos como práctica estimable en el número inicial de la revista de un Instituto de Musicología, los artículos que se dedican a historiar y describir colecciones de archivos que conforman partes sustantivas de la institución y de su vida. Es el caso de los trabajos de Yolanda Velo y de Graciela Restelli dedicados al museo de instrumentos musicales y al archivo científico respectivamente, es decir, a dos de los más característicos espacios del Instituto y de los más atractivos para los investigadores. La relación circunstanciada de hechos y de protagonistas, las reducciones fotográficas y las referencias documentales integran un buen y completo material informativo.

Con el artículo de Alejandra Cragnolini sobre la difusión y cultivo del chamamé en Buenos Aires, entramos en el análisis de las estructuras sociales en relación con la música. Ligada al fenómeno de la migración correntina a la Capital Federal, la especie musical se convierte en una suerte de eje, alrededor del cual se articulan procesos de identidad, redes integradoras de experiencias y la circulación de bienes e individuos. La caracterización social se entrelaza con la historia de la exportación de una expresión tradicional y su recreación en un nuevo ambiente, todo lo cual es visto desde el aparato categorial que suministra una bibliografía de temática sociocultural actualizada.

Norberto Pablo Cirio llama la atención sobre el hallazgo por él realizado de un libro inédito de Carlos Vega dedicado al estudio de la música de los incas. Al parecer se trata de un esfuerzo del autor por aplicar su sistema de análisis del fraseo al material recopilado fundamentalmente por los D'Harcourt y en parcial polémica con sus versiones. Según nos dice Cirio, poco puede

aportar al conocimiento etnomusicológico de la cultura incaica, pero sí ayuda a obtener una más completa versión de la personalidad de Vega como investigador y, por consiguiente, de los anales de la musicología argentina.

Ante el absoluto predominio de trabajos consagrados a las músicas étnicas, el repertorio criollo y el folclore urbano, apenas intenta ofrecer un equilibrio el único artículo de Fermina Casanova que aplica un enfoque musicológico tradicional del análisis de una composición del acervo europeo. El primero de los *Preludios para piano* de Claude Debussy "Danses de Delphes" da pie a la autora para describir algunos elementos generadores del discurso. Un sentido homenaje al recientemente fallecido Francisco Curt Lange, pionero de las investigaciones musicológicas en América del Sur, completa con la firma del Director del Instituto Nacional de Musicología Waldemar Axel Roldán la publicación que comentamos.

Aguardamos con expectativa las próximas entregas de esta Revista de investigación que tan auspiciosamente comienza.

Héctor E. Rubio

¿Existe la música misional?

Con este título como propuesta provocativa, y el más conciliador subtítulo de "Modalidades, estrategias y estilos en el uso de música en reducciones y doctrinas en América colonial", se realizó en el pasado mes de mayo un Simposio Internacional de Musicología en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, con el auspicio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y en el marco del II Festival "Misiones de Chiquitos".

A lo largo de dos intensos días, se sucedieron intervenciones de especialistas en áreas muy diversas de la música misional,

dejando a más de uno sorprendido por la variedad y la extensión de los fenómenos a los cuales podría aplicarse ese mote. William Summers, del Dartmouth College (EE. UU.) comentó aspectos del repertorio de las misiones franciscanas en la Alta California, pero no dejó de hacer referencia en las discusiones a la música de los jesuitas en Filipinas, un campo en el que también ha trabajado. El panorama se desplegó con John Koegel (EE. UU) sobre las misiones de Nuevo México, Egberto Bermúdez (Colombia) sobre las del Orinoco, Paulo Castagna (Brasil) sobre las *aldeias* de Bahía y San Pablo, Víctor Rondón (Chile) sobre las de los mapuches y de Chiloé.

Esto en cuanto a diversidad geográfica. En cuanto a variaciones cronológicas, aún dentro del período colonial, Juan Carlos Estenssoro (Perú), bocetó un panorama de los cambios en el enfoque catequístico de la Iglesia a lo largo de esos siglos, y de las consecuentes mudanzas en el rol de la música misional dentro del ámbito andino. Por contrapartida, T. Frank Kennedy (EE. UU) destacó los elementos fundamentales del uso de la música y las demás artes por la Compañía de Jesús, como bases unificadoras de su rol en las misiones. La presentación de Arturo Duarte (Guatemala) y Bernardo Illari (Argentina) no sólo destacó un aspecto distinto de la práctica misional (los pueblos de visita) y abarcó un área más (Guatemala), sino que reveló la existencia de fuentes musicales hasta ahora desconocidas para ese repertorio.

Tres trabajos se ocuparon de las misiones jesuíticas de Mojos: Piotr Nawrot (Bolivia) intentó definir al barroco misional en contraposición al catedralicio; María Eugenia Soux y Claudia Prudencio señalaron el rol simbólico que adquirirían las partituras en la transmisión del repertorio jesuítico después de la expulsión, y el autor de esta nota discutió la posible existencia de un "estilo indígena" de composición y de

ejecución como elemento indispensable para la definición de un concepto de música misional.

En cuanto a la pregunta que daba título al simposio, formulada por su organizador Bernardo Illari, quedó, como era de suponerse, sin una respuesta definitiva. Si se aportaron abundantes elementos comunes en camino a una definición, y asimismo numerosos elementos que diferencian las prácticas en distintos lugares y épocas. Pero quizás lo más importante, como se hizo notar en la mesa redonda final, fue el hecho de que luego de esta reunión ha quedado firmemente establecido el concepto de música misional, si no como un *corpus* de repertorio, sí como un área de estudio dentro de la musicología.

Leonardo J. Waisman

Adelantos de Investigación

Los siguientes trabajos forman parte de un proyecto mayor dirigido por el Dr. Héctor Rubio en la UNC. sobre "La música en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX"

Oscar Bazán: Música austera y "arte pobre"

En Argentina, durante los primeros años de la década del 70, se generó una corriente o "movimiento" dentro de la música cuyos representantes lo llamaron "Arte Pobre". Este término se asocia con denominaciones surgidas en las artes plásticas y también en el teatro.

Estas fueron justamente las de "Teatro pobre" y "Arte povera": corriente dentro de las artes plásticas italianas que surge alrededor de los años 1969/71.

El presente proyecto de investigación se propone indagar las posibles relaciones entre el movimiento musical argentino y ese conjunto de manifestaciones en el campo de las otras artes.

Buscar dar respuesta a esta problemática implica a) indagar el contexto histórico social dentro del cual apareció lo que sus autores llamaron "arte pobre" en la música; b) cuales son las características de los movimientos correspondientes en las artes plásticas y el teatro; c) cuales son las posibles asociaciones que pueden establecerse entre las distintas manifestaciones artísticas y el medio en el cual se desarrollaron.

a) Durante los años 60 podríamos señalar al Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, como el centro más importante de producción artística de vanguardia en nuestro país. En el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella se realizaron cursos para compositores latinoamericanos dictados por Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Ricardo Malipiero, Bruno Maderna, y otros.

Asistieron a estos cursos compositores latinoamericanos y argentinos, entre los cuales se encontraba el cordobés Oscar Bazán.

Continuando con la labor pedagógica y de difusión de la música contemporánea, se realizaron en Montevideo, Uruguay, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) durante la década del 70.

En el afán de buscar una identidad musical propia, alejada de la cultura europea, Bazán buscó material compositivo en la música de etnias argentinas y afroamericanas. Al igual que otros compositores latinoamericanos como Neves (Brasil) o Bolaños (Perú), este último compañero de Bazán en los cursos del Instituto Di Tella, su preocupación fundamental consistió en la utilización y aprovechamiento al máximo de un material musical intencionalmente limitado, como expresión de una música "tercermundista", lejos de una sociedad rica y tecnificada.

Si bien otra de las banderas enarboladas por el movimiento fue la de

trabajar con recursos técnicamente reducidos, no existió rechazo por el uso de la tecnología disponible. En 1964 Bolaños compuso la primera obra electroacústica en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. En 1973, Bazán desarrolló, con medios electroacústicos, sus primeras obras pertenecientes a la "música pobre": *Episodios* y *Austeras*. Al año siguiente utiliza un sintetizador Arp 2600 en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires (CICMAT) para su obra *Parca*.

El juego de microrritmos y pequeños motivos melódicos forman parte de la concepción de estas obras "aborigenistas" como las llamó el propio autor. Este sistema compositivo puede tener cierta relación con la música *minimal*. Bazán también planteó el protagonismo del intérprete en el proceso creativo, la obra no es una entidad en sí misma, depende de la expresividad, espontaneidad y, sin duda, la técnica del ejecutante.

b) Dentro de las artes plásticas, el término "povero" se relaciona con el uso de materiales humildes, pobres, por lo general no industriales. Esta corriente intenta reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema de consumo y la tecnología. Los materiales y su realidad trivial son los protagonistas. El "arte povero" deriva del neodadaísmo y del minimalismo. El "minimal art" trabaja con estructuras primarias, formas simples, económicas y sistemas de repetición. El artista presenta una imagen parcial de un orden y deja que el observador la complete. La obra pasa a ser un sistema abierto, donde se establecen relaciones de obra, medio ambiente y espectador. Los "ambientes" y espacios lúdicos, incluyen al espectador como parte de la obra; en los espacios neodadaístas, el espectador no solo es invitado a participar, sino a recrear el proceso inherente a la obra misma. (S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de* 15 *concepto*. Pág.106-211).

Un análisis más profundo de las obras de Bazán de este período, sus posibles relaciones con la obra de John Cage, el estudio de las otras manifestaciones artísticas que confluyen en direcciones similares pueden esclarecer la existencia o no de un "movimiento" de "arte pobre" en la Argentina y en Córdoba en los años 70.

Myriam Kitroser

El uso de los "modos" en la obra del compositor cordobés Vicente Moncho

Arnold Schoenberg definió su técnica de composición como un método para componer con los doce sonidos. Como es sabido, su acción musical tuvo enormes consecuencias para el desenvolvimiento de la música en el siglo XX y las consecuencias y derivaciones del dodecafonismo han marcado fuertemente la actitud de los creadores musicales que vinieron después de la Escuela de Viena.

No menos significativos han resultado los esfuerzos por "escapar" a la estética de esa escuela y al rigor de sus recetas, explorando otros caminos. No se trataba de un retorno a la tonalidad, sino un intento de continuar escribiendo con sensibilidad contemporánea, pero partiendo de otros presupuestos. En esta línea se insertan los esfuerzos por componer a partir de "modos", concebidos como unidades operativas con capacidad de generar procesos musicales y transformarse sin perder sus cualidades específicas.

En nuestro país, Francisco Kröpfl ha desarrollado una concepción modal, cuyos fundamentos ha fijado teóricamente, a la vez que lo ha transmitido a sus discípulos (ver Lulu N°1, pág. 76-80).

Kröpfl parte de una estructura mínima, de tres notas, denominada "micromodo" por la permutabilidad interna de los elementos que la componen. Todas las estructuras

posibles de este tipo se dividen en tres grupos: aquellos que tienen como eje la segunda menor, aquellos que tienen como eje la segunda mayor y los que están contruidos por superposición de terceras. La razón de esta división consiste en que los grupos tienen características perceptivas muy diversas.

El primer grupo recibe el nombre de "micromodo menor", el segundo de "micromodo mayor" y el tercero esta compuesto de la tríada aumentada, de la tríada disminuida y de la tríada menor-mayor (son equivalentes por inversión). Asimismo, una misma estructura tiene color armónico muy diverso según la distribución espacial de los intervalos. *Struttura della musica atonale: due approcci*. Marcela Pavia, pág. 5-6

Esta investigación se propone analizar un conjunto de obras del compositor sanjuanino, radicado en Córdoba, Vicente Moncho desde el punto de vista del empleo de una concepción modal. Por su biografía sabemos que tomó clases con Kröpfl en Buenos Aires en los años 83/84. Nos proponemos indagar: a) cuales son los alcances e implicaciones de un pensamiento musical que se vale de elementos estructurados como "modos"; b) cuál es la influencia de la concepción modal de Kröpfl en la obra de Moncho; c) posee Moncho un pensamiento en términos modales propio? o ha sido capaz de llevar a cabo una aplicación original de las ideas de Kröpfl.

Se han seleccionado para realizar este trabajo tres obras del catálogo del compositor: **Nazuna** (1988) para cuarteto de clarinetes y cuarteto vocal, **Encuentros** (1990) para orquesta de cuerdas y **Ondas** (1992) para soprano y orquesta de vientos.

El compositor tuvo como referente en estas tres obras a la forma poética japonesa haiku, ya sea como texto cantado, ya sea como punto de partida o idea directriz en el proceso compositivo, ya sea como relación,

por la brevedad de su forma, con los micromodos ya sea como un disparador en la búsqueda de generar determinadas atmósferas con reminiscencias orientales. **Ondas** esta basada en tres haikus de los poetas japoneses Soin (1604 - 1682), Gonsui (1650 - 1722) y Kigin (1550?..). **Encuentros** se inspira en las poesías de Yayu (1701-1783), Issa (1762 - 1827), Tsui Mintong (618-?) y El Kybalion.

En las tres obras mencionadas, y a

manera de una primera aproximación, podemos decir que las mismas estarían basadas en micromodos donde el autor partiendo de tres sonidos tiene en cuenta en la microestructura el componente interválico jerarquizando la segunda menor y, a diferencia de Kröpfl, no centra su atención en el ritmo.

¿Estará el pensamiento modal de Vicente Moncho más cerca de Allen Forte que de Francisco Kröpfl?

Carmen Aguilar

MEMORIA ANUAL

La presente Memoria Anual abarca el período comprendido entre el 1º de agosto de 1997 y el 31 de julio de 1998. En este lapso se realizaron 20 reuniones de la Comisión Directiva, que constan en las actas que van desde el Nº 256 hasta el Nº 275.

Asamblea Anual Ordinaria

Tuvo lugar el sábado 23 de agosto de 1997 en la sede del Museo Histórico Provincial "Marqués de Sobremonte" de la ciudad de Córdoba. En la misma se trataron y dieron resolución a los temas previstos en el orden del día. Se ratificó el monto de la cuota societaria anual, manteniéndola en la suma de \$40 para socios activos, \$35 para residentes en el exterior y \$20 para socios estudiantes. Se introdujeron modificaciones en la Memoria Anual 1996-97, a saber: a) donde dice "\$ 20 para socios estudiantes ", debe añadirse " y en \$ 35 para residentes en el exterior "; b) los obituarios de Francisco Curt Lange y Felipe Vallesi corresponden a la memoria 1997-98.

XI Conferencia Anual

Se llevó a cabo en el Museo Histórico Provincial "Marqués de Sobremonte" de la ciudad de Córdoba entre el 21 y el 24 de agosto de 1997, gentilmente cedido a ese efecto. La organización corrió a cargo de la Comisión Directiva de la AAM, junto con la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y contó con el auspicio del Instituto Italiano de Cultura de Córdoba.

La apertura consistió en palabras de bienvenida a cargo de la Lic. Ana María Alderete, Decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Prof. Ana Luque, Directora del Museo Histórico y del Dr. Héctor Rubio, como Presidente de la AAM. La XI Conferencia Anual se realizó en adhesión al 50 Aniversario de la creación de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Por ese motivo, la sesión inaugural y la de cierre estuvieron dedicadas al tópico **Música y Filosofía**, contando entre otros con las ponencias de los Profesores Daniel Vera Murúa y Gabriel Blanco de la Universidad Nacional de Córdoba.

Se desarrollaron nueve sesiones con un total de 19 trabajos de los 20 anunciados. Hubo, además, una sesión especial a cargo de los compositores italianos Riccardo Bianchini

y Giacomo Manzoni sobre aspectos de la creación musical contemporánea en Italia. También se realizó una mesa redonda sobre el tema "La música étnica en los escenarios de la sociedad de consumo" de la que participaron las integrantes del grupo vocal "De boca en boca".

Paralelamente se desarrolló un Taller de interpretación de música colonial latinoamericana bajo la dirección de Bernardo Illari y con un buen número de concurrentes.

Entre la actividad complementaria y de recreación, figuraron un recital del mencionado grupo vocal, un concierto de la Orquesta Sinfónica de Córdoba y conciertos de Cámara y electroacústico con obras de compositores italianos.

En la sesión de clausura, se retomó la práctica de efectuar una evaluación de la Conferencia a cargo de los asistentes. Se recibió la sugerencia de dar más amplia difusión previa y posterior a la Conferencia anual.

Boletines

Se editaron y distribuyeron los boletines correspondientes a los meses de agosto y diciembre de 1997 y abril de 1998. Las dificultades de funcionamiento de la comisión responsable de la publicación en la primera mitad de este año determinaron que se optara, dado el retraso en aparecer del número de diciembre, por editar un número doble abarcando diciembre de 1997 y abril de 1998. En ellos, se continuó la práctica de incluir artículos destinados a importantes compositores, de los cuales se cumplen aniversarios de su nacimiento o muerte dentro del año de publicación del boletín. Asimismo, las secciones dedicadas a reseñas bibliográficas y nómina de traducciones siguieron ocupando un espacio significativo. Se incluyeron los obituarios de Francisco Curt Lange y Felipe Vallesi.

Revista de Musicología

La falta de respuesta a la solicitud de subsidio para la publicación del número 2 de la *Revista Argentina de Musicología* por parte del Fondo Nacional de las Artes ha impedido concretar ese propósito. Esta cuestión responde a problemas operativos de Directorio del Fondo, por lo que se espera que, al normalizarse su funcionamiento, se podrá obtener una contestación positiva a lo solicitado. De prolongarse esta situación anómala, se ha previsto acudir a otros organismos para conseguir la necesaria financiación. El 5 de noviembre de 1997 se realizó en nuestra sede del Museo "Genaro Pérez" de Córdoba la presentación oficial del número 1 de la Revista, contando con la actuación del grupo vocal Deimos, a cargo de Verónica Pérez.

Aspectos Legales

Se llevó a cabo la puesta en regla del Balance de la Asociación correspondiente al ejercicio pasado, respetando todas las exigencias legales. Para ello se contó con los servicios de un estudio contable, que llevó a cabo la tramitación pertinente en Buenos Aires. Las gestiones realizadas ante la Dirección General Impositiva para obtener la eximición del pago de ganancias como entidad sin fines de lucro se encuentran en su tramo final. Debe tenerse en cuenta que se trata de una prolongada tramitación, cuyos pasos se ha intentado dar con la mayor prolijidad. En cambio, podemos anunciar que culminaron las gestiones para obtener el N° de CUIT en el que se nos reconoce como entidad sin fines de lucro, exenta del pago de IVA. Dadas las defecciones ocurridas en la Comisión Directiva,

oportunamente elegida, y de las que se informara en la Asamblea pasada, la actual Comisión Directiva, en cumplimiento por lo dispuesto por la Asamblea, procedió a realizar las siguientes sustituciones:

- a) Marisa Restiffo asumió la Secretaría, ante la ausencia Mónica Gudemos,
- b) Clarisa Pedrotti reemplazó a Virgilio Tosco, tras la aceptación de su renuncia, como Tesorera de la Institución,
- c) se incorporó Myriam Kitroser como vocal titular, cargo que se encontraba vacante,
- d) Claudio Sbriccoli pasó a ser vocal estudiantil titular, en reemplazo de Mario Díaz Gavier, quedando el puesto de vocal estudiantil suplente sin llenar.

Renovación de Autoridades

Se constituyó la CEYE de acuerdo con el reglamento de elecciones vigente. Esta comisión recibió en tiempo y forma la postulación de una lista de candidatos a los cargos directivos de la AAM, encabezada por la Lic. Irma Ruiz, para su consideración en esta Asamblea.

Legado de Curt Lange

Después del envío de los materiales inéditos que el Maestro Lange legara a la AAM, fue su voluntad hacer llegar a la Institución una importante cantidad de libros y publicaciones de su biblioteca particular. Comunicada esta voluntad la Comisión Directiva por parte de la hija del desaparecido Maestro, aquella resolvió aceptar el envío, asumiendo los costos como le fue solicitado. Estos han resultado, lamentablemente, por motivos ajenos a la buena disposición de las partes, muy superiores a lo calculado. Ante esta circunstancia, la Comisión Directiva ha ofrecido ese material, de considerable valor, a distintas instituciones educativas con el único requisito de que sean devueltos los costos que exigió su remisión y se garantice la buena conservación del material y el libre acceso de los interesados al mismo. El inventario realizado ha demostrado que los libros en cuestión son de interés fundamental para una biblioteca pública de nivel universitario.

Organización de las XII Jornadas de Musicología y de las XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología

Se encaró la organización de estos eventos conjuntamente con el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", quedando a cargo de éste la resolución de las principales cuestiones administrativas. Asimismo se acordó que el encuentro se efectuara en Buenos Aires del 6 al 9 de agosto de 1998, anticipando la fecha habitual de estas reuniones, y que la sede fuera el mismo Instituto.

Se aceptó la sugerencia del Director Lic. Waldemar Axel Roldán de que no hubiera un tema central, sino trabajos sobre temáticas libremente escogidas, y que las ponencias no fueran sometidas a una Comisión de Lectura. Quedó a cargo de la Comisión Organizadora, integrada por representantes de las dos instituciones organizantes, resolver toda cuestión inherente a la preparación del encuentro.

También quedó a cargo de dicha Comisión impulsar las gestiones tendientes a asegurar la presencia de invitados especiales sobre la base de una nómina previamente consensuada. Por la AAM integraron dicha Comisión Miguel Ángel García y Héctor Goyena.

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA "CARLOS VEGA"
ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA
XII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA
XII CONFERENCIA ANUAL DE LA AAM

6 al 9 de Agosto de 1998, Buenos Aires

JUEVES 6 DE AGOSTO

9.00 INSCRIPCION

10.00 APERTURA

A cargo de un representante de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, del director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Lic. Waldemar Axel Roldán y del presidente de la Asociación Argentina de Musicología, Dr. Héctor E. Rubio.

11.00 PRIMERA SESION. Coordinadora: *Carmen García Muñoz*

Héctor E. Rubio. Jean Baptiste Lully ¿Arquitecto de la tonalidad?
Miguel Angel Baquedano. *Las passacaglias op. 28*, para orquesta y *op. 44*, para orquesta de cuerdas de Juan Carlos Paz.

Víctor Rondón. Antecedentes sobre las prácticas músico-doctrinarias en las misiones de Chiloé en la primera mitad del siglo S XVII: la presencia del Obispo Oré y los misioneros músicos de la Provincia Jesuítica del Paraguay.

15.00 SEGUNDA SESION. Coordinador: *Pablo Fessel*

Edgardo José Rodríguez. Reglas preferenciales de variación: un experimento.

Juan Angel Sozio. "La voz del amo" o las condiciones de audición producidas por la introducción de los medios electroacústicos de producción y reproducción sonora.

Gustavo Basso, Martín Liut, Julio Guillén y Sergio Balderrábano. Límites de aplicación del desplazamiento acústico temporal.

17.00 TERCERA SESION. Coordinador: *Miguel Angel García*

Adriana Cornú. Rita se baila todo

Alejandra Cragolini. Representaciones sobre el origen del *chamamé* entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires. Imaginario, música e identidad.

18.30 SESION ESPECIAL. Coordinador: *Héctor E. Rubio*

José Antonio Robles Cahero (Instituto Nacional de Bellas Artes, México). La musicología mexicana ante el espejo: ocho décadas de investigación musical en México (1917-1997).

VIERNES 7 DE AGOSTO

- 9.30 CUARTA SESION. Coordinadora: *Graciela Restelli*
Sergio Balderrábano y Alejandro Gallo. Ritmo, gesto y movimiento: el concepto de "fraseo armónico" en la música tonal.
Alejandro Martínez. Teoría musical y percepción: algunas consideraciones desde la historia de las teorías armónicas.
Pablo Fessel. Condiciones de la linealidad en la música tonal.
- 11.30 QUINTA SESION. Coordinador: *Leonardo Waisman*
Miguel Angel García y Carina Martínez. Acerca de los límites del rock argentino.
Pablo Armijo Plaza. Oportunidad: por qué el jazz puede insertarse en una realidad "ajena" y cómo ocurre, ejemplificado en el desarrollo del jazz en Concepción.
- 15.00 SEXTA SESION. Coordinador: *Héctor L. Goyena*
Marta Flores. Tonadas, ferrocarril y cilindros: la vida musical en Neuquén hasta 1920.
Raúl Aranda. Los conflictos de la música popular de la Patagonia.
Paula Mesa y Oreste Chlopecki. Tipificación estilística del tango de principios del siglo XX.
- 17.00 SEPTIMA SESION. Coordinadora: *Yolanda Velo*
Leonardo Waisman. Elementos narrativos e integradores en los ciclos instrumentales de Beethoven.
Irma Ruiz. Divertimento sobre la vida social de la música.
- 18.30 SESION ESPECIAL. Coordinador: *Leonardo Waisman*
Marc Benamou (St. Marys College of Maryland, EE.UU) An Aesthetic Dilemma: Insiders' Evaluations of the Royal Bedhaya Singers in Surakarta, Indonesia.
- 19.30 ASAMBLEA ANUAL ORDINARIA DE LA AAM

SABADO 8 DE AGOSTO

- 9.30 OCTAVA SESION. Coordinadora: *Blanca Elena Hermo de Goldberg*
Ana María Locatelli de Pérغامo. Un gamelán javanés en Buenos Aires.
Fátima Graciela Musri. ¡Navarra canta en San Juan!
Norberto Pablo Cirio. Ejecución de la gaita gallega en la Capital Federal y en la Provincia de Buenos Aires. Una aproximación cuantitativa.
- 11.30 NOVENA SESION. Coordinadora: *Alejandra Cragnolini*

Héctor L. Goyena y Alicia Giuliani. Un caso de folklorización: la música mexicana en el departamento de Valle Fértil (provincia de San Juan).
Diego Madory. Los procedimientos de producción en la música popular. La especie como marco.

- 15.00 DECIMA SESION. Coordinadora: *María Teresa Melfi*
Manuel Dannemann (Universidad de Chile) El poder del cantor.
- 16.30 TALLER. Introducción a la ejecución del gamelán, dictado por
Marc Benamou
- 20.30 Actuación del Gamelán y del Grupo de danzas de la Embajada de la República de Indonesia.

DOMINGO 9 DE AGOSTO

- 10.00 MESA REDONDA. Coordinador: *Waldemar Axel Roldán*
Panelistas: **Marc Benamou, Manuel Dannemann y José Antonio Robles Cahero.** El entorno cultural como condicionamiento en el quehacer musicológico.
- 12.00 SESION DE CLAUSURA

Actividades de nuestros asociados

Eleonora Noga Alberti de Kleinbort ha recibido el Doctorado en Música *cum laude* de la Universidad Católica Argentina. Su tesis sobre "El cancionero tradicional judeoespañol en Buenos Aires, Santiago de Chile y Asunción del Paraguay. Sus fuentes orales" fue defendida el pasado 16 de abril.

Melanie Plesch retorna en estos días a la Argentina, después de dos años en Australia, donde realizó su tesis de doctorado para la Universidad de Melbourne. *Gerardo Huseby* presentó sendos trabajos en congresos medievalistas (uno interdisciplinario, otro de musicología) en Inglaterra en Julio pasado. *Pablo Fessel* dictó durante los meses de mayo, junio y julio un seminario sobre "Tres modelos de análisis de la música tonal" en la Universidad Nacional de Córdoba. Pablo, así como *Edgardo Rodríguez* y *Alejandro Martínez* ha sido aceptado como candidato doctoral en la

Universidad Nacional de Buenos Aires. Nuestro presidente *Héctor Rubio* ha sido designado Profesor Plenario por la Universidad Nacional de Córdoba. *Bernardo Illari* luego de presentar un trabajo sobre 'Villancico and Identities: Chavarría, Tardío and Mesa in La Plata (18th century)' en el congreso sobre "Secular Genres in Sacred Contexts?. The Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800", celebrado a comienzos de julio en Londres, está temporalmente retenido en Europa.

Insistimos en solicitar a nuestros corresponsales y asociados en general que nos envíen sus noticias para ser incluidas en esta sección. Si así no lo hicieren, la Redacción no garantiza la precisión de las informaciones que pudiere publicar sobre ellos, a veces recibidas "de oídas" o de terceras personas. No se admitirán demandas judiciales por chisme.

La AAM tendrá su Directorio de Socios

Estimados socios:

A fin de ponernos al día con las exigencias de la vida académica internacional, hemos decidido confeccionar un Directorio de Socios en el que figuren, además de los datos personales, las áreas de interés y los proyectos de investigación en curso. Estimamos que éste es un medio indispensable para hacer conocer nuestras actividades entre los especialistas del exterior. En razón de este propósito, pondremos especial interés en que el Directorio llegue a los centros académicos internacionales más importantes de nuestra área. Para poder figurar en el Directorio es necesario tener paga la cuota 1998 y completar, antes del 31 de agosto de este año, la ficha correspondiente. Invitamos a los socios a que aprovechen nuestra Conferencia Anual (6-9 de agosto, INM, Buenos Aires) para cumplir con los requisitos. La ficha también podrá ser enviada por correo a nuestra sede en Av. General Paz 33, (5000) Córdoba. Para el pago de las cuotas:

**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, Echeverría 154, (1842) Monte Grande, Buenos Aires o 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 Suquía, 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).*

Ficha de inscripción para el Directorio

Apellido:.....

Nombre(s):.....

Dirección particular:.....

Teléfono/fax.....E-mail.....

Dirección laboral:

Teléfono/fax.....E-mail.....

Áreas de interés (no más de 10 palabras).....

Proyecto de investigación en curso (no más de 15 palabras).....

George Gershwin (1898-1937)



La fecha tope para recepción de material a ser incluido en el próximo número del Boletín es el 30/11/98