



BOLETIN
DE LA
ASOCIACION ARGENTINA
DE
MUSICOLOGIA

Leonardo Waisman
Maipú 151 6° A
5000 Córdoba
Córdoba
Argentina

Año 14/3

Número 43

Buenos Aires, diciembre de 1999

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

Presidenta: Irma Ruiz
Vicepresidente: Miguel A. García
Secretaria: Yolanda Velo
Tesorera: María Teresa Melfi
Vocal titular: Susana Antón Priasco
Vocal estudiantil titular: Norberto Pablo Cirio
Vocal estudiantil suplente: Florencia Igor

ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Héctor Goyena
Graciela Restelli
Suplente: Omar García Brunelli

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 Comisión Directiva.

Registro de la propiedad intelectual n° 139.285

Directora: Irma Ruiz
Comité Editorial: Comisión Directiva de la AAM.
Armado de este número: Miguel A. García
Dirección postal: Sede de la AAM, Bolívar 553, 4° J,
(1066) Buenos Aires, Argentina.
TE: (54 11) 4342-7437 / FAX: (54 11) 4794-3880
E-mail: iruiz@sinectis.com.ar

La musicología y el miedo

Es casi inevitable, en éste, el último Boletín del siglo XX, sucumbir a la tentación de realizar, aunque sea muy brevemente, una evaluación crítica de nuestra labor. Como toda crítica es parcial, subjetiva, impertinente en algunos casos y necesaria en otros. Pero que se entienda bien, no se pretende descalificar a nadie, sino alimentar un diálogo que hemos intentado llevar adelante en varias de nuestras Conferencias aunque, hay que admitirlo, pocas veces hayamos logrado arribar a buenos resultados. Sólo se trata de reflexionar sobre cómo trabajamos y sobre nuestra capacidad y voluntad para repensar, tanto lo que hacemos, como la formación que hemos recibido y que transmitimos a nuestros alumnos.

Al revisar buena parte de la producción musicológica local de los últimos años (libros, artículos y CDs), programas de diversas cátedras de la especialidad, temas de monografías propuestas por los docentes a sus alumnos, proyectos de investigación, temas de conferencias y, lo que sin lugar a dudas constituye la muestra más representativa de nuestra labor, las ponencias que se presentan en los encuentros anuales, uno tiene la sensación de que nos hemos quedado entretenidos, nada ingenuamente, en un juego conocido, familiar y acogedor. No es fácil admitirlo, pero es necesario exponerlo de manera clara: un cierto miedo reina entre nosotros. Es, sin duda, un temor a salirnos de los límites. Algo extraño en estos días, ya que si algo ha caracterizado a buena parte de la producción en ciencias sociales de los años 90, ha sido justamente la voluntad de explorar nuevos caminos, de redefinir viejos problemas y de capitalizar el arsenal teórico de otras disciplinas, muchas de las cuales cuentan con una larga tradición académica. Por alguna suerte de mezquindad profesional, en el ámbito local se le ha dado la espalda al enorme impacto que la producción postestructuralista de filósofos, sociólogos, antropólogos, lingüistas, críticos culturales y otros

han tenido, y aún tienen, sobre la musicología en muchos países centrales. No se trata de las citas obligadas, que tanto han resonado en nuestro último encuentro, a Bourdieu, Foucault, Giddens, Derrida, Habermas, Geertz, Stuart Hall, o redescubiertos autores como Bakhtin y Vološinov, sino de repensar, o si se quiere, desconstruir, a la luz de las propuestas de estos y otros tantos estudiosos, las categorías que a diario usamos y que guían nuestra forma de construir las prácticas musicales. La tensión y las mediaciones planteadas por el pensamiento postestructuralista entre estructura y acción (agencia) poco o nada nos ha estimulado para preguntarnos, por ejemplo, si seguir operando con conceptos tales como “percepción”, “estilo”, “melodía”, “instrumento musical”, “emic-etic”, “músico”, “música shamánica”, “música popular”, y aun “musicología”, tal como los hemos aprendido y tal como aparecen en una bibliografía que ya puede ser considerada clásica, no nos está limitando la manera de pensar sobre los fenómenos musicales. A esta altura del desarrollo de las ciencias sociales no podemos seguir siendo ingenuos. Los fenómenos sociales, como lo son las prácticas musicales, en tanto que los convertimos en temas de investigación, no son preexistentes a nuestra labor, por lo contrario, son construcciones generadas desde los posicionamientos epistemológicos, teóricos y metodológicos del investigador, ya sean estos conscientes o inconscientes. Cuando decidimos utilizar la categoría “toque instrumental” para referirnos a una expresión musical estamos simultáneamente recortando un fenómeno a partir de la aplicación de una buena dosis de arbitrariedad, asignándole un sentido, inscribiéndolo en una tradición académica, delimitando un conjunto de posibilidades analíticas y, por lo tanto, excluyendo una serie de potenciales abordajes. Viejos conceptos conducen, en la mayoría de los casos, a viejos problemas y a aplicar acriticamente la metodología de siempre y, lo que es peor aún, a ensayar respuestas que ya pueden haber sido dadas. ¿Cómo podemos superar este temor a cuestionar nuestras herramientas?, ¿cómo podemos perder el miedo a incorporar ideas de otras disciplinas?, ¿cómo podemos dejar de ser siempre los mismos diciendo las mismas cosas?

Pero no sólo se trata de un miedo a operar con nuevos conceptos y a explorar nuevas metodologías, sino también de un miedo a naufragar en un espacio académico ambiguo, a compartir el conocimiento, a intercambiar opiniones, en definitiva a darse cuenta de que no es bueno que el musicólogo esté solo. Una pocas preguntas pueden aclarar este punto: ¿cuántos musicólogos están actualmente trabajando en equipo?, ¿cuántos artículos en co-autoría se han escrito en toda la historia de la disciplina?, ¿cuántos equipos transdisciplinarios se han formado?, ¿cuántos escritos en co-autoría con investigadores de otras disciplinas se han producido? Las respuestas a estas preguntas son decepcionantes. Pero ¿cuál es el origen de esta cerrazón?: ¿incapacidad para subvertir una formación académica en la que el vocablo “interdisciplina” es inexistente? , ¿autosuficiencia?, ¿competencia?, ¿mezquindad?, ¿personalismo?, ¿estrellato? Cualesquiera sean las causas, lo cierto es que la endogamia de grupos reducidos conduce inexorablemente a la extinción.

Los temores también minan nuestra capacidad organizativa. Lamentablemente, la Sociedad Chilena de Musicología, reunida en Asamblea Extraordinaria el 2 de octubre, decidió suspender la realización de un congreso conjunto con la AAM durante el año 2000, tal como había sido anunciado en agosto durante nuestra XIII Conferencia, posponiendo la propuesta para el 2001. En términos generales, la asamblea resolvió priorizar el fortalecimiento de lazos locales proponiendo inicialmente como tema para su encuentro la “identidad y alteridad en la música y en la sociedad chilena al fin del milenio”, aunque también se consensuó que “se aceptarían ponencias libres”. Un argumento esgrimido para posponer la realización conjunta del encuentro fue la “dificultad para coincidir en un concepto común de musicología que oriente la selección del comité de lectura”. Es sorprendente que se pretenda consensuar a priori un concepto de musicología cuando en realidad debería ser tema de discusión durante la realización del encuentro. Lo que debe orientar la selección de un comité de lectura, en el caso de que lo hubiera, es más una cuestión de pertinencia temática, coherencia, inno-

vación, seriedad y aporte al conocimiento del área de los trabajos, que una definición prescriptiva de la disciplina. Resulta también sorprendente que se aspire a arribar a un concepto común de musicología cuando, por suerte, nunca existió y menos aún en estos días, en los que una saludable disparidad de enfoques rige la vida académica. ¿Se trata de otro de nuestros miedos?, ¿se trata de un temor a convivir en la diversidad?

Espero que estas líneas no se interpreten como una defensa de la posmodernidad, ni mucho menos, y que quienes están intentado transitar nuevos caminos hagan oídos sordos a las mismas. Sólo he querido expresar mi convicción de que es necesario abrir el juego sin prejuicios y desconstruir los viejos conceptos y las técnicas de investigación; de que es imprescindible animarse a subvertir los márgenes y, en definitiva, a alimentar una saludable incertidumbre que nos conduzca a generar nuevas y provocativas ideas sin temor a caer fuera de los límites de la musicología, ya que, más allá, no hay abismo.

Como siempre, nuestro Boletín queda a disposición de quienes quieran aportar a ésta u otras problemáticas. Deseos de felicidad para todos nuestro socios y amigos.

Miguel A. García

RESEÑAS

Cámara, Enrique dirección científica. 1999. *Passione Argentina-Tangos italianos de los años '30*. Discoteca di Stato (Roma) - Universidad de Valladolid (España). 2 CDs y un folleto de 80 páginas con ilustraciones.

Para una persona consubstanciada con el tango rioplatense, la audición de los 38 tangos italianos compuestos en el *ventennio nero* (período fascista) que contiene *Passione Argentina*, ha de constituir una experiencia curiosa, pues sólo con gran esfuerzo y una cuota muy alta de permisividad, podrá asociarlos con sus homónimos sudamericanos. Es evidente, como señala Enrique Cámara en el extenso estudio que acompaña a los CD, que existen algunas particularidades musicales comunes que en los tangos italianos se reiteran de continuo transformándose en clichés. Es el caso, por ejemplo, del compás de cuatro tiempos machaconamente marcado o la acentuación del arsis, a veces subrayada con platillos, en la cadencia auténtica que concluye las composiciones. También se destaca la similitud en el contenido de muchas de las letras que aluden a la pasión amorosa del varón no correspondido y el estilo de impostación vocal que utilizaban en esos años los intérpretes italianos de ambos sexos en los que, al igual que en el ámbito rioplatense, se privilegiaba los registros agudos de soprano y de tenor. Aunque en esto último, el fraseo en exceso melifluido de los italianos, contrastaba notablemente con la mayor elocuencia y emoción que transmitían sus pares rioplatenses (no olvidemos que fueron los años de apogeo de Carlos Gardel, un cantor excepcional en el plano expresivo). En rigor de verdad ciertos rasgos que se enumeraron, identificaban, en el concepto europeo, al lejano y exótico tango argentino y se repitieron hasta la saturación también en composiciones del género creadas en otros países del continente. Citemos por ejemplo Alemania, donde autores e intérpretes como Heinz Huppertz, Robert Renard y Otto Dobrindt, utilizaron las mismas fórmulas musicales que sus vecinos italianos.

Pero en conjunto, es evidente que la resultante sonora que emergía de los tangos italianos de la década del 30' se alejaba del modelo rioplatense. La heterogénea conformación de sus orquestas con violines, violoncelo, contrabajo, piano, trompeta, trombón, saxofones, acordeón o excepcionalmente bandoneón, guitarra y batería, a los que se les acopiaba, a veces, también mandolina y hasta vibrafón, difería tímbricamente de la que desarrollaban en ese periodo los conjuntos instrumentales populares de tango en Argentina y Uruguay, comúnmente integrados por dos o más bandoneones, igual número de violines, un contrabajo y un piano. Además, la riqueza y complejidad con que era utilizada la instrumentación en estos últimos conjuntos a través, por ejemplo, de contracantos, duplicaciones melódicas y el constante empleo de recursos dinámicos buscando resaltar el plano expresivo y formal, los distanciaba en mucho de la uniformidad de las orquestas itálicas. Por último, muchas de las composiciones que integran *Passione italiana*, basta nombrar, por ejemplo *A Santa Lucia* y *Fammi sognar*, resultan en mayor medida asociables con la *canzonetta* napolitana que con el género tanguero.

Ahora bien, si se hace abstracción de las diferencias señaladas, la publicación que realizó la *Discoteca di Stato* de Roma y cuya versión española se editó con la contribución de la Universidad de Valladolid, brinda una antología de bellas y variadas canciones, muchas de gran valor musical, interpretadas por los que fueran, en su momento, destacadas orquestas y cantantes, entre las que sobresalen algunas a cargo del famoso tenor Carlo Buti. Los registros, atesorados por la *Discoteca di Stato*, fueron sometidos a una cuidadosa restauración en la que se buscó eliminar ruidos de fondo pero preservando las características sónicas de los originales. De cada uno se indica el sello en que fueron grabados y el número de matriz, pero lamentablemente se omite el año en que se efectuó la toma.

En la primera parte de su documentado ensayo, Enrique Cámara describe el fenómeno del tango en Italia desde su apari-

ción a partir de 1913, continuando con su apogeo durante la época fascista, su posterior incorporación al grupo de danzas que los italianos llaman *liscio*, hasta llegar a las fusiones del tango actual. En verdad, el trazado de este minucioso panorama, hace lamentar que la edición sonora se consagre solo a ilustrar el período de entreguerras. Es de esperar que futuras publicaciones discográficas permitan seguir auditivamente el desarrollo y la evolución que se reseñan en el texto.

La segunda parte contiene la parte más sustanciosa del trabajo, centrándose en un pormenorizado análisis de los rasgos musicales de los tangos de los años 30. En su desarrollo, Cámara estudia algunas de las fórmulas armónicas características del género, el perfil melódico, la rítmica y el aspecto morfológico. Asimismo examina sus contenidos literarios relacionándolos con el contexto histórico de la época y con la tendencia a asociar el vocablo tango con las culturas latinoamericana y española. La edición se completa con la transcripción de las letras de las canciones aunque sin su traducción al español.

En suma, *Passione argentina*, resume un importante capítulo en la historia y difusión del tango “al estilo europeo” en la Italia fascista, permitiendo disfrutar de una variada y atractiva muestra del repertorio de su música popular, a la vez que permite al lector tomar contacto con un trabajo de investigación musicológica encarada con rigor científico y exhaustiva documentación

Héctor Luis Goyena

Basso, Gustavo. 1999. *Análisis espectral. La transformada de Fourier en la música*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata. 160 páginas con ilustraciones.

La edición de un libro de autor argentino dedicado a acústica, es en nuestro país un hecho a priori auspicioso y a la

vez novedoso. En efecto, no acontecía desde la publicación de *Apuntes de Acústica y Organología* de Tirso de Olazábal, los que recogían en realidad las clases que dictaba en el Conservatorio Nacional José Torre Bertucci. Omito, claro está, la aparición de *Acústica y Psicoacústica de la Música* de Juan Roederer en 1998, pues resulta una traducción tardía del libro editado en inglés a comienzos de la década del 60. Creo que existe una cierta relación entre esa parvedad editorial y un más o menos generalizado desinterés, cuando no ignorancia, por parte de los músicos hacia esos temas. De esta manera es frecuente que profesionales manejen, y en ocasiones enseñen, equivocadamente, conceptos científicos de su disciplina.

Avanzando en la lectura del libro en cuestión se intensifica ese estado de ánimo inicial. En efecto, el texto, para su mejor inteligencia, se estructura en torno a diversos grados de profundidad en el análisis, correspondientes a simétricos niveles de erudición del lector. Esas diversas dimensiones se sitúan en forma alternada dentro del texto conforme la exposición de los tópicos.

Abre el trabajo la caracterización de las señales acústicas, conforme su perduración en el tiempo: estacionarias y no estacionarias, transitorias, etc. Centrándose luego en las ondas sinusoidales y en su adición y graficación espectral. Aparece acá el primer pasaje que como ampliación está dirigido a quienes manejen profundamente el lenguaje matemático. Los que lo ignoramos minuciosamente podemos saltar esas páginas sin mengua en el entendimiento de la totalidad. Cierra esa sección, como las sucesivas, una bibliografía que permitirá profundizar esos conceptos. Luego, la inserción de un capítulo dedicado a tópicos generales de acústica permite refrescar, aclarar o completar conocimientos conforme la diversa formación del lector. En este caso, opuesto al anterior, pueden saltarla quienes tengan esos conocimientos bien actualizados.

Con el tratamiento del teorema de Fourier, la más importante de las herramientas destinadas al análisis de señales periódicas, se avanza en el acercamiento a las mismas que, como sabemos, son aquellas que poseen un patrón repetible y por ende puede atribuírseles una altura determinada. A través del teorema sabemos que todo sonido complejo puede descomponerse en parciales sinusoidales, es decir en sonidos puros. Así todos los sonidos producidos por instrumentos musicales, salvo algunas excepciones, están comprendidos en esa clase, como así también, algunas ondas características susceptibles de ser generadas artificialmente, como la diente de sierra, cuadrada o triangular. Formas éstas, justamente, derivadas de una determinada relación entre las intensidades y la existencia o no de algunos componentes. El manejo del teorema de Fourier permite realizar entre otras cosas el análisis espectral de determinados sonidos y operar sobre ellos filtrándolos para eliminar ondas parásitas, etc. La ampliación en términos matemáticos correspondiente será también, cabalmente hermética para muchos lectores.

Una iniciación más profunda en la disciplina permitirá el análisis del ancho de banda y la tonicidad. Estas cualidades son inversas y corresponden a la mayor o menor percepción de altura, debiéndose distinguir entre altura tonal (la que nos permite distinguir entre un do o un si) y la altura espectral, que nos habla de los diversos componentes sinusoidales y sus magnitudes. Es natural que se continúe con el análisis del espectro armónico, la recordada escala de los armónicos que todos hemos garabateado alguna vez, poniéndose de relieve la importancia de los distintos armónicos y la influencia que ejercen en la percepción que poseamos de tal o cual sonido.

Todos recordamos el principio físico de indeterminación, según el cual, en la medida que podemos medir la energía de una partícula menos sabemos de su ubicación. Los fenómenos que aborda la acústica, de similar naturaleza ondulatoria, también están regidos por ese principio. Como aclara el autor en la sección pertinente, esa sujeción no es consecuencia de nuestra

mayor o menor sensibilidad para percibirlos o habilidad para producirlos: un sonido cuanto más breve tendrá mayor ancho de banda y consecuente menor tonicidad y viceversa. Se analiza también ahí señales obtenibles en la vida cotidiana y las diferentes representaciones gráficas.

El capítulo correspondiente a las aplicaciones del análisis espectral contiene una muy importante sección dedicada a la conversión analógico/digital - digital/analógico (A/D - D/A), con profusión de ejemplos e ilustraciones. Culmina ese capítulo la última ampliación desde el punto de vista matemático.

Este libro, en consecuencia, fruto de una dilatada experiencia docente universitaria, reclama un lugar, seguramente frecuentado, en nuestra biblioteca.

Oscar Olmello

Goyena, Héctor y Alicia Giuliani selección musical y textos. 1999. *Música Tradicional de la Provincia de San Juan (Argentina)*. Instituto Nacional de Musicología: Buenos Aires. Un CD y folleto de 12 páginas.

Esta antología sonora que el Instituto Nacional de Musicología acaba de publicar procede del trabajo de investigación que Héctor Goyena y Alicia Giuliani realizan desde hace varios años en la provincia de San Juan, y merece una bienvenida sin reservas porque llena un vacío en el conocimiento de la música cuyana y porque, tanto la calidad de muchas de las grabaciones incluidas como el interesante trabajo de masterizado llevado a cabo, favorecen el disfrute de un repertorio que reúne relevancia social y valores estéticos.

Parece acertado el título del trabajo, que en lugar de proponer un "relevamiento" musical de la provincia (pretensión que

frecuentemente tiende a producir en el auditor la vana esperanza de acceder al conocimiento más o menos integral de sus géneros, o a un muestreo representativo de todos sus repertorios), plantea un objetivo más ajustado a la realidad. El folleto contiene un breve comentario acerca del estado actual de este proyecto de investigación -promovido en forma conjunta por el INM y la Universidad Nacional de San Juan, a través de su Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes- y presenta los contenidos de la antología a partir de una especificación de los criterios que guiaron la recolección en el campo y la posterior selección de los ejemplares a editar. Estos suman veinticinco piezas: un estilo, siete tonadas, cuatro valeses, cinco cuecas, dos gatos, una zamba, una ranchera mexicana, una vidalita chayera y tres fragmentos de música para la danza en honor de la Virgen de Andacollo. Los autores no han olvidado la inclusión de los datos esenciales de cada grabación: título, género, medios de externación, duración, nombre y edad del/los intérprete/s, lugar y fecha de documentación y nombre del/los colector/es.

La adopción del género -o especie- musical como principio organizativo de las explicaciones escritas parece responder a una búsqueda de homogeneidad de criterio entre éstas y la agrupación de ejemplares sonoros en el CD. La limitación interpretativa que plantea dicha elección es compensada en este caso mediante la inclusión -en la primera página y en cada epígrafe de las siguientes- de algunas descripciones acerca de conceptos y comportamientos de los usuarios, con un enfoque que intenta integrar las perspectivas diacrónica y estructural (siempre, claro está, dentro de las limitaciones que impone un formato tan reducido). La presentación sintética de contenidos en el texto parece adecuada para alcanzar los resultados perseguidos por un trabajo de difusión cultural: los datos son expuestos con claridad y se ha evitado el añadido de retórica dispersiva. Sin embargo, su lectura plantea algunas dudas.

Por ejemplo, los autores aclaran que han adoptado una terminología *emic*, pero luego aplican a las partes del estilo la tripartición propuesta por Vega (tema, *kimba*, final), que parece ser *etic* (en el texto que usan como referencia, Vega afirma que toma el vocablo kechua *kimba* en Bolivia, con su sentido de “intermedio”, pero no especifica el contexto del que lo extrae; ¿algún género musical? ¿uso corriente?). En todo caso, no se nos aclara si es un término utilizado por los músicos en San Juan y si éstos reconocen la existencia de tres secciones. En la antología publicada por el INM en 1969 se señalan dos y se las llama respectivamente grave y alegre o alegre, con la siguiente aclaración para el nombre de la segunda: “*kimba* según Vega” [1969: 8], lo cual nos hace suponer que la que ellos están adoptando -grave, alegre- es terminología *emic* en algún lugar. ¿Es ésta la utilizada en San Juan? Aretz [1952: 144] escribe: “el *cantable* o *tema* propiamente dicho, en movimiento moderado, y *otro tiempo movido*, llamado popularmente ‘alegro’ o ‘alegre’, y más adelante: “...y otro más movido que los músicos populares llaman generalmente *alegro* y que antiguamente debía ser coreado”. A propósito, este texto de 1952 no figura en la bibliografía del CD y es lástima porque, por ejemplo, es el único que trata este problema terminológico con cierto detalle -aclara que el *alegro* argentino es llamado *cielito* en Uruguay, *coro*, *refrán* o *estribillo* en Chile y *quimba* en Perú¹- y si los autores querían respetar a la vez la terminología *emic* y evitar disquisiciones improcedentes -por ya tratadas o por economía de espacio- bastaba con enviar al lector al texto correspondiente².

En el caso de la tonada, Goyena es más explícito, al recordar que fue Vega quien adjudicó esos nombres a las tres sec-

¹Aretz proporciona los datos bibliográficos del texto de Albert Friedenthal, quien en 1913 publicó su explicación de la alternancia de temas del estilo y la manera de acompañarlos.

²Además, Aretz dedica algunos párrafos al vals, mientras que Vega no lo estudia en su texto de 1965 sobre las canciones ni en el de 1956/86 sobre las danzas; sólo lo menciona como figura de las danzas de pareja suelta interdependiente [1986: 42].

ciones y al señalar la transformación producida recientemente en la macroforma (de ternaria a binaria). Pero tampoco en este caso, cuando aclara que ambas secciones funcionan como coplas y estribillos, nos permite saber si está respetando la terminología nativa. En relación con el ritmo, se nos dice que el del estilo influyó sobre la tonada, mientras Vega insinúa un proceso inverso al afirmar que aquél adopta la “fórmula zamba” de la tonada y desarrolla el pie ternario “por expresión”, pero que “lo suyo, raigal, es el pie binario” [1965: 287] (el autor se refiere al ritmo de la voz y aclara que el pie ternario aparece en los interludios y en algunos acompañamientos; incluso declara no haber recogido ningún estilo completo con la fórmula de pies ternarios). También en este caso Aretz es mucho más explícita, al mencionar los casos de birritmia “horizontal” y “vertical” de tonadas y estilos.

Siempre en relación con la tonada, es de lamentar que no se haya incluido en esta antología ninguna de las que Goyena denomina “bimodales” (aunque sin aclarar si se refiere a la alternancia de relativos o de homónimos) o con cadencia plagal. Del texto podría inferirse que “El halcón” es un ejemplo de este último³, pero la audición induce a descartar esta esperanza, ya que el tema desarrolla dos veces los grados IV-III-V-I y la *kimba* se mueve -también dos veces- sobre la sucesión I-V-IV-III-V-I (todo ello en estricto modo menor, aunque el III grado aparezca en ambas fórmulas armónicas). El autor presenta las fórmulas rítmicas de acompañamiento que desarrollan las guitarras⁴ y señala la importancia de los “punteos” ejecutados en guitarra durante las introducciones e interludios (aquí una nota descriptiva sobre la morfología de los mismos o de sus fórmulas más frecuentes habría sido bien recibida, ya que en el pasado casi nadie se explayó sobre este interesante particular).

³Aunque también cabe la posibilidad de que el autor haya querido referirse sólo al último rasgo: la terminación de la voz superior en “la tercera” (o sea, el III grado, la tercera superior a la voz inferior). El texto no me parece muy claro en este sentido.

⁴Lástima que no incluya los acentos, lo cual mejoraría la descripción del persistente contratiempo en las negras de la fórmula moderna.

En algunos puntos convendría afinar la precisión terminológica: en lugar de “la voz superior nunca comienza ni finaliza en tónica, sino en la tercera”, sería más lógico escribir: “sino en el tercer grado” o bien, si se teme una asociación indebida con el vocabulario armónico: “ni finaliza en fundamental, sino en la tercera del acorde de tónica” (menos correcto). Vega incurrió en este tipo de ambigüedades cuando escribió, con referencia al cancionero que denominó *seudolidio menor*, “cuarta aumentada” en lugar de “cuarto grado ascendido”. También sería útil buscar una terminología más adherida a la realidad armónica: más que verdaderos procesos o desplazamientos modulatorios, lo que se verifica en numerosas tonadas -al menos en varias de esta antología- es la inflexión a determinados grados tonales. En este sentido cabría destacar el importante papel que juega en este género la contradominante [cfr: los Nos. 4, 5 y 8, amén del estilo inicial].

Es inevitable que se deslicen errores en toda publicación, pero conviene señalar que la estructura del texto de la cueca N° 14 (*Si sabís templar las cuerdas*) no consta, como afirma la autora, de tres cuartetos octosilábicos por sección -dos para las estrofas y una para el estribillo-, sino de tres sextillas de octosílabos -la primera de las cuales repite el primer par de versos durante el canto- con rima *abbccb*, que también podemos escribir: *-aabba* si consideramos que el primer verso no rima con ningún otro (ambos sistemas de descripción destacan como rasgo principal de rima la coincidencia entre los versos 2°, 3° y 6°, tal como sucede con las sextillas del *Martín Fierro*).

Al margen de que se pueda discutir la rítmica adoptada para la transcripción de la tonada, sospecho que ésta contiene algún error tipográfico (por ejemplo, la nota final). En la transcripción de la cueca convendría respetar las pausas internas y reflejar la textura diafónica de las voces, así como ciertos ataques anacrúsicos y alguna hemiola más de las señaladas. Pero la experiencia del simposio de la SEM (1964) nos recordó lo relativo y personal de las transcripciones y por lo tanto supongo que

este comentario admitirá discusiones (me pregunto por qué quienes estudiamos músicas de tradición oral ya casi nunca dialogamos sobre este tipo de cuestiones). En todo caso, la inclusión de lo que algunos denominan "melogramas"⁵ en un espacio tan reducido como el librito que acompaña a un CD debería estar motivada por alguna razón didáctica (ejemplificar algún rasgo estructural relevante, por ejemplo). Las dos transcripciones presentadas no agregan información al texto (por el contrario, pueden generar confusión al contener errores como el señalado y al no adoptar una disposición gráfica que proporcione una mayor evidencia de la estructura⁶). Creo que podría haberse aprovechado el espacio de estas transcripciones para incluir alguna foto más (por cierto, me parece muy buena la de la portada).

Pero estas eventuales objeciones son menores y no disminuyen los muchos aciertos metodológicos del texto, como la mención de los casos de rechazo (por ejemplo: de la tonada por parte de algunos sectores de la población) y la consideración de no pocos detalles de distintos tipos (los eventuales cambios de afinación de la guitarra es uno de ellos). Además, algunas afirmaciones despiertan la curiosidad del lector/oyente (por ejemplo, me gustaría saber algo más sobre la vinculación de las mujeres sanjuaninas con las tonadas en el pasado, si es que alguna vez la tuvieron, como se ha señalado en otras zonas). Aunque no tienen espacio para contarnos detalles sobre su experiencia en cuanto recolectores, los autores mencionan uno de los fenómenos indicativos de la comunicación transcultural provocada por su presencia en el campo: los "cogollos" (cuyo funcionamiento explican y de los que proporcionan interesantes ejemplos sonoros).

⁵Tal vez sea preferible llamarlos "transcripciones" para evitar confusiones derivadas de la polisemia del primer vocablo.

⁶En realidad, la transcripción de la cueca se aproxima a este objetivo: bastaría algún pequeño desplazamiento lateral de algunas líneas para alcanzarlo.

Quien haya emprendido la realización de ediciones como la presente conoce los distintos tipos de dificultades que hay que superar y la amenaza impuesta por los imponderables de último momento. No conozco los obstáculos que habrán debido enfrentar los responsables de la presente, pero no dudo de que el resultado les habrá compensado por las fatigas y les estimulará para proseguir en esta vía de difusión cultural basada en trabajos de buen nivel científico y profundo conocimiento de los objetos -y sujetos- estudiados. No quiero concluir esta nota sin mencionar el óptimo trabajo de masterización, que rescata los ambientes sonoros de los distintos documentos y proporciona al oyente la agradable sensación de participar en cada uno de ellos con alto nivel de presencia. Tal vez coincidan con esta impresión quienes escuchen esta interesante y agradable antología sonora con un buen par de auriculares.

Enrique Cámara

Bibliografía

- AAVV. 1969. *Las canciones folklóricas de la Argentina*. Instituto Nacional de Musicología: Buenos Aires.
- Aretz, Isabel. 1952. *El folklore musical argentino*. Ricordi Americana: Buenos Aires.
- Vega, Carlos. 1956. Las canciones folklóricas argentinas. En *Gran Manual de Folklore (suplemento extraordinario de la revista Folklore)*. Honegger: Buenos Aires.
- Vega, Carlos. 1986 [1952]. *Las danzas populares argentinas*, 2 vols. Instituto Nacional de Musicología: Buenos Aires.

III REUNION DE ANTROPOLOGIA DEL MERCOSUR

Del 23 al 26 de noviembre de 1999 se celebró en Posadas, Misiones, la III Reunión de Antropología del Mercosur, que llevó como título *Nuevos escenarios regionales e internacionales*. La reunión fue organizada por el Programa de Posgrado en Antropología Social y el Departamento de Antropología Social de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. La cantidad de trabajos presentados excedió el centenar y fue organizado temáticamente en 21 comisiones, además de dos muestras permanentes (fotografía y videos antropológicos).

Por segunda vez en dicha reunión se contó entre sus comisiones con una mesa dedicada a la Antropología de la Música. La misma estuvo a cargo de tres coordinadores: Irma Ruiz (Argentina), Acácio Tadeu de C. Piedade y Deise Lucy Montardo (Brasil). Aunque el programa auguraba una presentación de 17 trabajos, por diversos motivos sólo se presentaron 7 ponencias, 5 de Brasil y 2 de Argentina:

- *Pero Pedreiro e o Bãrao da Ralé - Um estudo sobre as representações do trabalhador e do malandro na obra de Chico Buarque*. Isabel Travancas (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro).
- *Folias de Reis e do Divino no estado de Goiás*. Lara Santos de Amorim (UnB).
- *Um estudo comparativo dos aerofones sagrados no noroeste amazônico e no Alto Xingu*. Acácio Tadeu de C. Piedade. (Universidade Federal de Santa Catarina).
- *Música guaraní*. Deise Lucy Montardo (Universidade de São Paulo - Universidade Federal de Santa Catarina).
- *Música e subjetividade: construções recíprocas do fazer acústico na ilha de Santa Catarina*. Kátia Maheirie (Universidade Federal de Santa Catarina).

- *Discurso y acción ritual. ¿Quién es Tupa para los mbyá de Misiones?* Irma Ruiz (Universidad de Buenos Aires - CONICET).

- *Correntinos y santiagueños disputándose la música. Discursos y prácticas constructoras de identidad en migrantes residentes en Buenos Aires.* Alejandra Cragolini (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").

Con respecto al desarrollo de los tres días de sesión que tuvo esta mesa, dos cuestiones resultan destacables: primero, la gran cantidad de público que afluyó, posibilitando interesantes debates; segundo, la toma del tiempo necesario por parte de cada ponente para explayarse sobre aspectos no contemplados en sus trabajos y que comúnmente son sacrificados debido al restringido tiempo de exposición que normalmente se les asigna.

Gran parte de los trabajos presentados fueron editados en CD-ROM. Asimismo, fue fijada como sede de la IV Reunión, a celebrarse en el 2000, la ciudad de Curitiba, Brasil.

Norberto Pablo Cirio

XIV CONFERENCIA ANUAL

La Asociación organizará conjuntamente con el Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan su XIV Conferencia Anual que tendrá lugar en la ciudad de San Juan entre el 10 y el 13 de agosto del 2000. La fecha límite para la presentación de trabajos es el 29 de mayo. Ver convocatoria adjunta.

DIRECCIONES ELECTRONICAS

Los socios que quieran dar a conocer su dirección de e-mail en el próximo Boletín deberán enviar la información a iruiz@sinectis.com.ar

Antón, Susana	suanton@hotmail.com
Cragolini, Alejandra	acrag@infovia.com.ar
García, Miguel A.	miguelag@infovia.com.ar
Giuliani, Alicia	agiuliani@impsat1.com.ar
Goyena, Héctor	hgoyena@infovia.com.ar
Melfi, María Teresa	mtmelfi@infovia.com.ar
Restelli, Graciela	grestelli@infovia.com.ar
Ruiz, Irma	iruiz@sinectis.com.ar
Velo, Yolanda	yvelo@infovia.com.ar

ACTIVIDADES DE NUESTROS ASOCIADOS

María Teresa Melfi, tesorera de la AAM, fue invitada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Instituto de Cultura de San Luis de Potosí, México, para participar como conferencista en el Segundo Encuentro de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y El Caribe, realizado en la ciudad de San Luis de Potosí entre el 18 y 22 de agosto de 1999. En su intervención se refirió a “La práctica de la décima como forma poético-musical en el Río de la Plata”.

NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACION DE ARTICULOS EN LA REVISTA ARGENTINA DE MUSICOLOGIA DE LA AAM

Deben ser trabajos inéditos, con una extensión máxima de 50 páginas (incluyendo texto, bibliografía, mapas, pautaciones, figuras, fotos, etc.) tamaño A4, letra cuerpo 12, escritas a doble espacio, en hojas numeradas, con los márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y los márgenes superior e inferior de 2.5 cm.

Las notas y la bibliografía se ubicarán al final del artículo, conteniendo ésta última todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo los criterios adoptados en el Número 1 de nuestra Revista.

Las citas de referencias bibliográficas irán en el texto siguiendo el sistema autor año.

Los ejemplos musicales deberán adjuntarse en hojas separadas del artículo e indicando el lugar donde deben ser insertados.

Los trabajos se presentarán en dos copias impresas en papel y un disquete con indicación del procesador de textos utilizado.

Se debe adjuntar un resumen del artículo, en castellano y en inglés, no mayor de 10 líneas.

Deberá remitirse también los nombres completos y dirección de los autores, como así su pertenencia institucional.

Los envíos deben dirigirse al Comité Editorial en su versión definitiva a la dirección postal: Bolívar 553, 4º J, (1066) Buenos Aires, Argentina.

PAGO DE CUOTA

Estimados socios: la Comisión Directiva les recuerda a quienes tengan que ponerse al día con la cuota de la Asociación que pueden hacerlo enviando un giro postal a nombre de nuestra tesorera, María Teresa Melfi, o comunicándose con ésta a través de los siguientes medios:

Por carta: Bolívar 553, 4º, J (1066) Buenos Aires / Argentina
Vía e-mail: iruiz@sinectis.com.ar
Fax: (54 11) 4794-3880