

**AAM**  
Asociación Argentina de  
Musicología



**BOLETIN**  
**DE LA**  
**ASOCIACION ARGENTINA**  
**DE**  
**MUSICOLOGIA**

Año 15/3

Número 46

Buenos Aires, diciembre de 2000

## 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 Ruíz  
Vicepresidente: Miguel A. García  
Secretaria: Susana Antón Priasco  
Tesorera: María Teresa Melfi  
Vocal titular: Germán P. Rossi  
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 Ruíz

Editor: Miguel A. García

Comité Editorial: Comisión Directiva de la AAM.  
Corresponsal en Alemania: Julio Mendivil

Dirección postal: Sede de la AAM, Bolívar 553, 4° J,  
(1066) Buenos Aires, Argentina.

TE: (54 11) 4342-7437 / FAX: (54 11) 4502-0618

E-mail: iruiz@sinectis.com.ar

## EDITORIAL

### **Robos en el Instituto Nacional de Musicología (Buenos Aires, Argentina)**

Con este título y con fecha 28 de julio de 2000, se difundió por e-mail un texto que conmovió a la comunidad musicológica nacional y a buena parte de la internacional, del cual se transcriben dos párrafos y se comentan otros a continuación.

“El patrimonio del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, organismo dependiente de la Secretaría de Cultura y Comunicación (SCC) de la Presidencia de la Nación, ha sido objeto de reiterados robos desde enero de 1999 hasta la fecha. Es de destacar que no se trata de un solo hecho delictivo sino de acciones sistemáticas que se fueron sucediendo a lo largo de un año y medio. Si bien se han realizado las denuncias policiales y los trámites jurídico-administrativos correspondientes, ninguna acción efectiva ha sido tomada para detener esta alarmante situación.”

En un párrafo posterior se incluía la lista de elementos sustraídos, e incluso dinero, sin especificar montos.

“3 máquinas de fotografiar semi-profesionales (Pentax, Leica, Nikon); 1 flash profesional (Toshiba); 1300 CDs de música popular (ediciones comerciales); 100 casetes de música popular (ediciones comerciales); 90 casetes audio 90' TDK vírgenes; 30 casetes de video Super VHS 120' (ST-120) TDK vírgenes; 40 casetes de video VHS 120' TDK vírgenes; 20 CDs vírgenes; diversos insumos de librería y computación; dinero en efectivo perteneciente al

personal de la institución y a la Asociación Amigos del Instituto Nacional de Musicología.”

El e-mail finalizaba señalando que los robos se llevaban a cabo durante los fines de semana y solicitaba a colegas y amigos la difusión de la información. A consecuencia del mismo, las autoridades de la SCC habrían decidido cambiar de empresa de seguridad, pero lo insólito es que se renovó sólo una parte de la guardia del Centro Nacional de la Música (México 564), donde se encuentra la sede del INM. En un principio los robos se detuvieron, pero recientemente se reiteraron, constatándose la falta de dos aparatos nuevos: una consola y un lector de CDs, de otro flash y de una o dos centenas más de CDs.

Estas acciones delictivas, sin precedentes en los 70 años de historia del INM, merecen y exigen nuestra atención, no sólo por la magnitud de las mismas y el consiguiente perjuicio para el desarrollo de la labor del Instituto, hecho que afecta profundamente a la disciplina, sino también porque pone en descubierto una altísima irresponsabilidad por parte del conjunto de autoridades, cuyo deber es ejercer el control necesario a fin de preservar la integridad del patrimonio nacional a su cargo.

Como ya se ha consignado, no se trata de un único hecho delictivo que puede producirse inesperadamente en cualquier lugar, –máxime en estos tiempos de exclusión social-, y que, por ende, libera a los responsables patrimoniales de incumbencia alguna. Por lo contrario, se trata de robos múltiples y sistemáticos durante 24 meses, que están produciendo un vaciamiento de la institución y que comprometen severamente a las autoridades. Este despojo, que permite vislumbrar un fin nefasto para el INM, tiene autores y cómplices, sea por acción o inacción. Por un lado, los que se benefician con la venta de los elementos mencionados; por otro, todos aquellos cuya negligencia y desidia alcanza niveles, no por frecuentes, menos indignos de funcionarios públicos.

Cabe preguntarse si es que deliberadamente se está queriendo paralizar la labor del INM hasta hacerlo desaparecer, pues de otro modo no se puede concebir que el Estado pague por un servicio de seguridad que la empresa no provee en absoluto. En unos casos ni siquiera se han forzado cerraduras; en otros sí, o se han extraído puertas de acceso. Cabría investigar, además, cuándo se hizo la primera denuncia policial y cuáles fueron sus resultados.

Como dice el e-mail de referencia:

“La sustracción de insumos y de equipos, sumada a la fuerte restricción presupuestaria, amenaza con detener el trabajo de investigación que es la razón de ser de la Institución. El detalle de los materiales sustraídos, que han sido muy trabajosamente conseguidos, da cuenta de la magnitud del daño que esto significa para el Instituto, el mundo de la música y la investigación musicológica”

Ha pasado mucho tiempo, quizás demasiado tiempo, antes de dedicar un editorial de este Boletín a tan ingrato asunto. A estas alturas, callar significaría cuanto menos negligencia de mi parte, como presidenta de la AAM.

Si bien el Boletín se difunde casi exclusivamente entre nuestros miembros, el propósito que se persigue en esta oportunidad es hacerlo llegar tanto a las autoridades involucradas como a los medios de comunicación, en el intento de lograr detener este daño, que ya hoy no es fácilmente reparable.

**Irma Ruiz**

## NOTAS PARA EL ESTUDIO DE UNA HISTORIA DEL TANGO EN CORDOBA.

### Primera parte, de los comienzos hasta 1910

Hasta ahora el único trabajo de conjunto que intenta reseñar la evolución del tango en Córdoba continúa siendo el ya viejo estudio de Efrain Bischoff: *Córdoba y el tango. Crónica de un azaroso fervor* de 1966. Influida por la lectura de Carlos Vega, el autor permanece confundido con respecto a la distinción que es necesario hacer entre lo que en otra parte se ha llamado tangos habaneriles<sup>1</sup> y los tangos milongas, que tienen más que ver con lo que se ha entendido después y más propiamente, según parece, como tango.

Las referencias que poseemos respecto a los orígenes del tango en Córdoba corresponden al último tercio del siglo XIX. La zarzuela *El relámpago* de Camprodón y Barbieri (que según Vega incluía un tango andaluz) fue representada en la inauguración del teatro "El progreso" en Córdoba en 1877. Da cuenta de este acontecimiento el periódico *El eco de Córdoba* de la fecha. Se comenta que allí se vio una habanera bailada por los protagonistas. Esto confirmaría que se trataba de un tango habaneril, afín a la habanera o sus especies.

El circo de Pepino el 88 (José Podestá) presentó en Córdoba en 1888 *Juan Moreira*, obra tradicional de su repertorio. Bischoff supone que puede haber habido tangos, sin aportar pruebas. Lo mismo vale para los organillos del siglo pasado, cuyo repertorio habitual estaba constituido por polcas y mazurcas. Si bien para ese entonces se sabe que tocaban tangos en Buenos Aires, no hay evidencias para Córdoba.

Las comparsas, que intervenían o se constituían para los Carnavales, existían en buen número y pueden haber tocado/cantado tangos de los del repertorio prostibulario, pero no hay referencias precisas. Algunas de ellas fueron: "Negros africanos" (fundada en 1893), "Negros del Plata" (1898), "Estrella brillante" (1899), "Unión de artesanos" (1893). Estaban integradas por un director musical y un presidente más los respectivos instrumentistas. Los instrumentos incluían clarinetes, mandolinas y guitarras. Esta integración instrumental evoca la de las rondallas, integradas por cuerdas, las bandas, formadas por vientos y los orfeones, que cantaban coralmente e incluían instru-

---

<sup>1</sup> Novati, Jorge y otros: *Antología del Tango Rioplatense. Vol. 1.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.

mentos. Nada sorprendente si se tiene en cuenta el peso de las colectividades españolas e italianas en la sociedad de la época.

Otro importante grupo en ese tiempo fue "La Coral Argentina", comparsa fundada por los Hermanos Serna, Santiago, Benito y Manuel. Son aludidos por un artículo de López Cepeda "Los hermanos Serna y otros"<sup>2</sup>. En dicho artículo se da también la fecha de 1892 como aquella en que Ciriaco Ortiz difunde su tango *Pucha que te sale sangre*. Los hermanos Serna, tanto como Ciriaco Ortiz corresponden a los orígenes del tango cordobés.

Hubo músicos sueltos que intervenían en reuniones danzantes. Algunos mencionados por Bischoff son el pianista José María Novillo, que tocaba en un armonio portátil (?), el guitarrista Alfredo Flores, del que se dice que "sacaba" tangos, estilos y bailables. Bischoff cree que deben haber tocado tangos. Es posible, teniendo en cuenta las características de las encuentros danzantes de la época. El tango se cultivaba como danza "en las convocatorias orilleras del Abrojal y, sobre todo, en los piringundines de la Segunda..."<sup>3</sup>. Eran reuniones que tenían a la gente del pueblo como protagonista. Cualquier sundín o bailable funcionaba jueves, domingos y feriados desde las 4 a las 8 hs. de la tarde. Acudían sobre todo lo que hoy llamamos empleadas domésticas. Estas reuniones ocurrían en casas particulares, provistas de patio, donde se disponían sillas; a veces bajo una parra se bailaba.

A principios del siglo XX se conoce lo que se bailaba. Aparecen mencionados en diversas fuentes la polca, el vals, la mazurca, el pericón. Así, en la obra de Armengol Tecera de 1904, *Daguerrotipos políticos* y, por supuesto, en los artículos periodísticos. Había ediciones musicales, que contribuían a la difusión del repertorio y de las que se hacía eco la prensa. Sobre todo eran los valeses, los que suscitaban la admiración. En 1903, el almacén de música de Vicente Poucel publica en la prensa las novedades recibidas; no aparecen tangos.

Otra importante fuente para conocer lo que en la época se escuchaba son los repertorios de las bandas. Estas ejecutaban en diversas oportunidades, en los actos oficiales ante todo. Pero también realizaban audiciones semanales en lugares públicos, "las retretas", en paseos, plazas, etc., donde el público que circulaba se detenía a escuchar. Los periódicos hablan de esas veladas, que formaban parte de la

---

<sup>2</sup> Publicado en *La Voz del Interior* (12/IV/1969).

<sup>3</sup> Bischoff, Efraim: *Córdoba y el tango: Crónica de un azaroso fervor*. Córdoba 1966, p. 127

cultura ciudadana. En ningún caso se menciona que interpretaran tangos.

1904 marca el inicio definitivo de la introducción del tango en Córdoba, según se dice. Es la época de Villoldo y su tango, *El choclo*, se vuelve popular. A partir de allí, dos ambientes se desarrollan como particularmente propicios para la presentación del tango. Por un lado, las piezas teatrales, especialmente aquellas representadas por compañías de repertorio íntegramente criollo. En ellas empiezan a ensayarse tangos bailados, que son bien recibidos por el público; siempre aparece, sin embargo, la cuestión de si la asistencia a tales espectáculos resulta recomendable para la buena sociedad. Por otro lado, se da la situación de los músicos que interpretan tangos en diversos espacios. Como en Buenos Aires, los mismos ejecutantes que actúan en el prostíbulo o el cabaret, se presentan en los salones. El tango hace nido en los llamados bailes de sociedad. Son los organizados por las diversas sociedades de ayuda mutua constituidas por iniciativa de las colectividades extranjeras. Se conoce la interpretación de tangos, ya en la primera década del siglo, en los bailes de Unión e Benevolencia, Sociedad Francesa, Unión y Progreso y Entre nous.

Uno de los más famosos tangos de la época es *Gran Hotel Victoria* del pianista Feliciano Latasa compuesto en honor del establecimiento hotelero de Pantaleón Andruet, que realizó reformas edilicias en 1906. Allí se presentaba Latasa, amenizando veladas, no sabemos si sólo como pianista o con un conjunto. En cambio, conocemos que actuaba con orquesta en las reuniones danzantes del Club Democrático Español, las cuales ocurrían en la sede que el Club hizo construir como el "Teatro Español", que luego se convertiría en el "Novedades". La orquesta de Latasa estaba integrada por dos violines, flauta, clarinete, pistón y contrabajo, es decir, no había bandoneones.

El tango *Gran Hotel Victoria* fue publicado por el establecimiento musical de Luis Mandres quien lo vendía según información aparecida en la prensa<sup>4</sup>. Se difundió en Buenos Aires, donde fue calificado de "hermoso tango criollo" (juicio periodístico). Es el único tango que conocemos que haya compuesto Latasa y firmado con su nombre. Las primeras ediciones, sin embargo, aparecieron sin nombre o con las iniciales H.D. Este español, que cultivó el "género chico" y

---

<sup>4</sup> *Los Principios* (24/4/1906).

escribió zarzuelas, murió prematuramente el 18 de setiembre de 1906 en Buenos Aires.

Otros nombres se registran en 1906 vinculados con el tango. El conjunto musical de Alejandro Campos conocido como "Los trovadores argentinos" surge dedicado a difundir páginas nacionales, entre ellas tangos ejecutados por sus propios autores (?), según Bischoff. Parece poco creíble la información de que la orquesta constaba de 40 instrumentistas y cantores. Sobre todo si se la compara con el conjunto de Emmanuele De Carolis, de quien se sabe que disponía de 3 violinistas, 1 violista (a la vez mandolinista) y 1 contrabajo. Se dice que este último instrumento estaba a cargo de Ernesto De Lucca, que luego pasaría a ser bastante reputado como director de orquesta de tangos. Además hay que agregar clarinete y piano, según otras fuentes<sup>5</sup>. Entre los autores que emergen en las referencias periodísticas rescatamos a Octavio Barbero, autor del vals *Francia* y de "un alegre y cadencioso tango" *La carreta* (alusión al tranvía tirado por dos caballos, según se desprende de la carátula de la edición)<sup>6</sup>. Como se ve, las impresiones de música, en particular las de tangos para piano con divertidas portadas, corrían paralelas al estreno de las composiciones por parte de los conjuntos que actuaban en los lugares de entretenimiento. Grabaciones del género podían obtenerse en el almacén de música de Carlota R. De Auzzani.

Hubo un proceso paralelo del tango en Córdoba y Buenos Aires según se puede inferir. Actuaciones de orquestas y conjuntos, grabaciones y ediciones de música, son los carriles a través de los cuales se va dando su crecimiento. Una diferencia entre las dos ciudades parecería residir en la falta de interés del cordobés por la literatura de "cierta proclividad suburbana y humilde"<sup>7</sup>. En Córdoba, el tango parece haber ingresado muy rápidamente en un circuito comercial, que garantizó su continuidad a través de una demanda sostenida. Por un lado, tenemos el tango para piano que se "consumía" en las casas de familia a donde había ese instrumento y los miembros del grupo familiar lo ejecutaban. Con singular avidez la música impresa era demandada para satisfacer esta pasión creciente. Pero también se difundía el tango en las casas de comercio como medio de propaganda: la propaganda de la casa figuraba en la música impresa. Asimismo, las or-

---

<sup>5</sup> *Los Principios* (8/5/1906).

<sup>6</sup> *Los Principios* (20/6/1906).

<sup>7</sup> Bischoff, E.: op. cit., p. 139.

questas solían tener la costumbre de distribuir entre el público asistente a sus veladas esa música impresa como una atención a sus seguidores.

A pesar del favor y la simpatía demostrada tempranamente hacia el tango, no dejó de existir una puja entre los sectores más conservadores que lo criticaban, sobre todo por su oscuro origen, y quienes lo defendían a ultranza. *Los Principios*, valuarde de las opiniones más conservadoras, critica por ejemplo a Alberto Poggi<sup>8</sup> por ser la suya, “la orquesta de tangos”, una que no sigue el gusto del público por los autores clásicos (!), y defiende la llamada música nacional que no debe ser confundida con el tango. Otra característica oposición es la que se dio entre los establecimientos de diversión donde ejecutaban las orquestas. La de Poggi tenía su sede en el Café de la Plaza, donde en octubre de 1906 la sustituye la de Rafael Fonzo, que interpretaba “música selecta” (!), pero también algún tango. En noviembre de ese año se sabe de la interpretación de *El porteño* de Villoldo. En el café rival, La Oriental, De Lucca incluía *El otario* de Minotti y *El malevo*, según está documentado. Otros tangos que resonaban fueron *Fruitas y Verduras* de Bertolina y *A la vuelta* de Cimaglia. En la confitería El Oriente de San Vicente se pudieron escuchar *El más bonito* y *Lucas Gómez*, que Bischoff atribuye a compositores locales (?). En ese mismo año se oyeron *Langosta* de Montiano en el café La Oriental y *Gratitud*, vals del cordobés Benito Sema, como estreno por la orquesta de Fonzo en el Café del Plata.

En 1906 se formó la Banda Cosmopolita Municipal que como otras contribuyó a difundir tangos. En abril de 1907 surgió la banda Santa Cecilia dirigida por Luis Alonso. A un hermano de éste, Ricardo, se lo recuerda como compositor de tangos. En 1909 estrenó *Ti - ti - to* tango que Bischoff llama “de ambiente cordobés”. Fue en 1907 que comenzó a actuar Alfredo Seghini, en condición de director y compositor de abundante producción. Se trataba de un obrero manual que había venido de Italia y que en sus ratos libres se dedicó a aprender música y a ejecutar el violín. Con su conjunto orquestal estrenó piezas tan populares como los tangos de su autoría *Independencia*, *Hay que creer o reventar*, *Don Padilla*, *El tiroteo*, etc. Fundó la sociedad Lucero del Alba (creo que éste es también el nombre de la orquesta que dirigió). Rafael Fracassi, italiano, que se venía desempe-

---

<sup>8</sup> (21/9/1906)

<sup>9</sup> Bischoff, E.: op. cit., p. 145.

ñando como director de la Banda de Música de la provincia (lo sería por más de 30 años) y como profesor en la Escuela Normal de Maestras de Córdoba, hizo su aparición con el tango *Vida mía*. A éste siguieron *Qué ricos esos besos* y *Don Justo*, éste a comienzos de 1908. *Don Justo* fue editado por la casa de música Raedemaecker y Cia. Cordobesa en una edición que llevaba una litografía de Francalinci de Buenos Aires. Orquestas populares y bandas de música se reparten la tarea de difundir el tango y parcialmente sus repertorios se superponen en cuanto a ese género.

De Lucca y Fracassi comparten el mayor interés que los seguidores del tango le prestan al género. A fines de 1907, De Lucca festeja en La Oriental estrenando un tango propio, *Mi negra*, del que se reparten ejemplares entre los asistentes. En abril de 1908 celebra el mismo compositor los dos años de su orquesta y estrena el tango *Che, parate pa'verte el talle*, del cual llegan copias igualmente a los asistentes. A pesar del éxito de De Lucca, el panorama de la producción musical del tango en Córdoba parece, hasta 1910, ser paulatinamente dominado por las composiciones de Fracassi: *Flor de abrojo*, *El tango de los besos*, *El cariño de mis primos*, *No puedo más*, *Bésame y adelante*. En 1910, seguramente motivado por el Centenario de la Revolución de Mayo, da a conocer un tango de afirmación nativista, *Alma argentina*. El texto se debió a Eugenio Troissi, periodista y comediógrafo de una familia bien conocida en Córdoba. El hecho es singular porque hasta entonces o los textos faltaban en los tangos o entraban en el carácter de fanfarronadas de burdel. Este es el período oscuro en donde se va a pasar al tango cantado con letras de interés poético.

Héctor Rubio

### CRONOGRAMA PARA LA PRESENTACION DE COLABORACIONES

Se aceptarán colaboraciones para nuestro Boletín de acuerdo al siguiente cronograma:

Boletín n°	Cierre de recepción
1	15 de marzo
2	15 de julio
3	15 de noviembre

## LA MUSICOLOGIA EN CORDOBA

Este informe se propone dar a conocer la actividad que se desarrolla en Córdoba, aunque ella puede ser bastante conocida por los miembros de la AAM, así como poner en evidencia las posibilidades e inconvenientes reales de realizar investigación en el campo de la musicología histórica en un medio como éste.

La ventaja principal es el material humano, existe un número considerable de investigadores formados o a punto de doctorarse en el exterior. Esto ha generado el interés por la especialidad de alumnos avanzados y egresados de las carreras universitarias de música. Pero, a excepción de las Conferencias anuales de la AAM, no hay espacios de difusión de las actividades que realizan los especialistas.

A nivel institucional, el apoyo que se brinda es semejante al que se encuentra en el resto del país. Los programas de incentivos para la investigación y subsidios de proyectos de la Secyt (Secretaría de Ciencia y Técnica) de la Universidad Nacional de Córdoba ofrecen algún impulso a la actividad. La Agencia Córdoba Ciencia, de reciente creación en el ámbito del gobierno provincial, que ha reemplazado el organismo local CONICOR, todavía no ha definido políticas claras. Se suman el CONICET y el CIFYH, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, ambos organismos nacionales, que concentran el resto de la producción científica. Éste último, brinda un espacio donde realizar distintas actividades ligadas a la investigación, posibilidades de publicación, y el aval de pertenecer al mismo, pero no da apoyo económico. El resto de los esfuerzos está constituido por iniciativas individuales o tentativas de pequeños grupos.

Un nuevo aporte para la formación de investigadores es la apertura del Doctorado en Artes, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Se trata de una carrera de dos años de cursado más la presentación de una tesis que responde a distintas orientaciones: Música, Artes Plásticas, Artes Cinematográficas y Audiovisuales y Teatro.

Sería deseable, en el campo de la musicología aplicada, la existencia de buenas ediciones de partituras con comentarios hechos por especialistas, por ejemplo, de música colonial latinoamericana, repertorio que ha generado mucho interés en estos últimos años y del cual circulan ediciones que no cumplen con estos requisitos. También son escasas las publicaciones de revistas o artículos de la especialidad

que den a conocer los avances en la investigación por parte de quienes están dedicados a ella. Cursos, cursillos y seminarios a cargo de expertos han tenido variada repercusión en el medio, pero continúan siendo escasos en relación con las inquietudes que se generan en un medio artísticamente desarrollado como el de Córdoba.

Algunos de los protagonistas de la investigación musicológica opinan sobre las posibilidades y problemas para llevar adelante su trabajo en Córdoba.

### **Entrevista a Héctor Rubio**

*¿Cuál es tu tema de investigación?*

Llevo dos o tres líneas de investigación paralelas. Por un lado, el proyecto que dirijo dentro del programa de incentivos "La música en Córdoba en la segunda mitad del S XX", donde estoy a cargo de un equipo formado por Carmen Aguilar, Cecilia Argüello, Silvina Argüello, Clarisa Pedrotti y Myriam Kitroser. Por otro lado, vengo trabajando en la evolución de la ópera y los géneros teatrales en los s XIX y XX en Europa. La tercera línea está relacionada con mi tarea de difusión de la música contemporánea y está orientada a desarrollar formas de análisis de los lenguajes contemporáneos, tanto en el campo de la música vocal e instrumental, como en la música electroacústica.

*¿Cuál es la orientación de las dos primeras líneas de investigación?*

En el caso de la evolución de la ópera y los géneros teatrales el eje es la relación entre literatura, música y época. En los últimos congresos de musicología he presentado trabajos sobre Weber, Schubert y Wagner. Considero que existe la necesidad de adecuar el aparato analítico a nuevas exigencias para dar cuenta de cuestiones no resueltas, como por ejemplo, la forma en Wagner. La música en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX, es un tema tan amplio que aún se encuentra en una etapa de reunión de materiales y descripción de los mismos. Hay una real dificultad para encontrar gente que se quiera dedicar a tratar el tema de la música popular con seriedad, la música académica y el folclore están de alguna manera cubiertos.

*¿Cuáles son las dificultades con que te encuentras para llevar adelante una investigación en este medio?*

Las dificultades son las inherentes a todo trabajo casi inicial o pionero: dispersión de las fuentes, falta de antecedentes, necesidad de disponer de un marco teórico para ser probado en la investigación misma. Otra gran limitación en el campo de la musicología argentina es la carencia de bibliotecas especializadas sin las cuales ninguna investigación científica se puede llevar a cabo seriamente.

*¿Qué posibilidades ofrece el medio para este tipo de investigación?*

Algunos pocos estímulos que han ido surgiendo como el programa de incentivos, que tiende a premiar a los docentes que investigan más los aportes del Estado para subsidiar la investigación, los cuales siguen siendo realmente pobres.

*¿Consideras que la universidad estimula o favorece la investigación en las ciencias sociales?*

La universidad no ha tenido hasta ahora una política clara y definida de impulso a la investigación. Se supone que todo docente debe investigar y tener producción en ese campo pero muchas veces no se hace demasiado para hacer esto posible y queda librado a la iniciativa personal. La sobrecarga de tareas docentes, a que estamos sometidos los profesores de las ciencias sociales, atenta directamente contra la investigación. Hoy los profesores universitarios somos llamados a investigar, aplicándose a docentes de especialidades artísticas exigencias similares a las que rigen para las ciencias duras, pero esto choca con tres cuestiones: 1. no todos los docentes están preparados para investigar; 2. la investigación y la producción teórica no cuentan necesariamente con el interés de todos los docentes. De un pianista se espera que dé conciertos, de un pintor que pinte cuadros, pero la creación e interpretación artística no están equiparados a la producción científica, y 3. no existen, por último, ambientes ni tradiciones de investigación en las artes y son pocos los investigadores formados en esas disciplinas.

*En la universidad ¿se estimula a los alumnos a investigar?*

Sólo el investigador en actividad puede inducir a los alumnos a la investigación. La preparación comienza con la integración de los neófitos en proyectos de investigación y continúa con la formación al lado de un investigador que tiene experiencia. Esta posibilidad se

enfrenta a una limitación concreta ante la masividad de los cursos que muchas veces los profesores deben atender.

## Entrevista a Leonardo Waisman

### *¿Cuál es tu tema de investigación?*

En este momento estoy investigando sobre la música de Martínez de Arce como ejemplo de la transición alrededor del 1700 en la música española. Me interesa para usarlo de modelo en la música latinoamericana; también estoy haciendo la edición de las óperas de Martínez Soler.

### *¿Cómo estás llevando adelante tus trabajos? ¿Cuáles son las dificultades que se te presentan?*

Fundamentalmente con el material que recogí en España. Para la edición de las óperas de Martínez Soler me encuentro con el problema de no contar aquí con toda la información que necesito sobre la vida musical de Viena en ese momento, tampoco tengo material sobre otras óperas similares, fuentes que son indispensables. El problema es la falta de infraestructura local y más aún, la falta de medios para poder viajar y consultar en otros lados.

### *¿Cuáles serían las mayores dificultades con que se tropieza para llevar adelante un trabajo de investigación musicológica?*

Creo que la mayor dificultad es la falta de una biblioteca especializada, la ausencia de voluntad para comprar libros por parte de las instituciones. Mientras no haya en el país una biblioteca bien provista que mantenga actualizada va a ser muy difícil llevar adelante trabajos de investigación dentro del campo de la musicología histórica.

### *¿Qué posibilidades brinda el medio para la investigación?*

Hay quienes están interesados en la investigación y los conocimientos musicales generales adquiridos en la Escuela de Artes les permitirían hacerlo, pero necesitarían completar su formación y aquí no lo pueden hacer; si no se van al exterior no tienen posibilidades.

### *¿Cuál es la situación de un investigador formado?*

En todos lados es difícil vivir de la musicología, en general se tienen cargos docentes o en otros casos se hacen trabajos de musicología aplicada, (como por ejemplo el trabajo en editoriales). Cuando el sis-

tema de un país tiene cierta riqueza se puede permitir pagar buenos sueldos a docentes, quienes encuentran estímulo para la investigación. Esto sucede solo en algunas universidades de los Estados Unidos, la carga docente no es tan exigente y da tiempo para investigar, pero no es lo más común, lo corriente es tener grandes exigencias docentes y después, si queda tiempo y ganas, se investiga. La diferencia entre Estados Unidos y aquí, es que allá, si te interesa la investigación, los medios están a disposición.

*¿Qué sucedió con el catálogo de obras de las Misiones de Chiquitos?*

El catálogo está casi terminado, queda muy poco por hacer, pero no estamos trabajando en él porque no hay posibilidades de que se publique con una circulación a nivel internacional. Hay también mucho trabajo de transcripciones por hacer. Marisa Restiffo está transcribiendo el repertorio de himnos para hacer un estudio desde el punto de vista musical y desde el punto de vista litúrgico: qué himnos elegían, en qué ocasiones y por qué; está tratando de averiguar si las decisiones de los jesuitas tenían características especiales por ser para uso de las misiones, etc.

*¿Es posible llevar adelante una investigación como la que encaró Marisa?*

En realidad, aquí puede encontrar material específico sobre liturgia de los jesuitas, lo que compete a la parte musical lo va a completar en España.

*¿Hay temas posibles de investigar y que no hayan sido abordados aún?*

En Córdoba hay fuentes que aún no han sido exploradas: la música en Córdoba en el siglo XIX, los archivos de la universidad, el archivo histórico (en el cual Curt Lange incursionó pero aún hay mucho por hacer), los archivos de las distintas órdenes religiosas. Marisa también está trabajando en el archivo de Santa Catalina. Dentro de otro campo de la investigación musical, Roberto Rué, Carlos Ferpozzi y Eleazar Garzón se encuentran entre quienes han centrado sus trabajos en la creación artística y buscan desarrollar también sus preocupaciones teóricas. Ellos forman parte del equipo de investigación en el área Artes del

CIFYH y sus trabajos se realizan dentro del marco del programa universitario de la Secyt.

### **Entrevista a Eleazar Garzón**

*¿Cuál es tu tema de investigación?*

Me dedico a los aspectos que hacen a la composición algorítmica. El enfoque que tomo es el de una cadena genética: la vida artificial aplicada a la generación del discurso musical. Trabajo con la idea de fenotipo y genotipo. Fenotipo, en mi caso, sería un aspecto físico que puede consistir en una nota o en una cadena de notas dispuestas en sentido lineal o superpuestas. El fenotipo tiene una serie de variables compositivas que pasan a ser el genotipo, por ejemplo, una operación de trasposición. Teniendo en cuenta que la música es un fenómeno recursivo, a lo largo del desarrollo de la obra, el genotipo puede volver a aparecer trasladado produciéndose una mutación en el gen.

*¿Tienes contacto con otros compositores o instituciones donde se esté trabajando sobre el mismo tema?*

Sé que se está trabajando en Estados Unidos, en Alemania y en Italia. He tenido contacto directo con Ricardo Bianchini (Roma), pero la orientación de mi trabajo, hasta donde conozco, es original. Hay distintos campos de búsqueda dentro de la música electroacústica, algunos investigan sobre la percepción psicoacústica, otros centran su energía en el desarrollo del aspecto tecnológico. Mi línea está centrada sobre los mecanismos perceptivos y la construcción del discurso, no tanto en el desarrollo de los medios.

*¿Cuáles son las posibilidades de desarrollo de este tipo de proyecto?*

Es una línea muy joven y hay mucho por descubrir. Creo que el problema fundamental es la formación de recursos humanos. Hay que cambiar ciertos aspectos que hacen a la formación de los alumnos, la fascinación por la orquesta sinfónica. Habría que favorecer ciertas líneas en la investigación sin descuidar lo creativo. Hacer música electroacústica no significa solamente estar al tanto de los últimos desarrollos tecnológicos. Creo que se ha hecho mucho con el programa de incentivos, nosotros los músicos, los artistas, hemos ganado mucho espacio dentro de la universidad pero haría falta un complemento, una carrera de investigación que comenzara en tercero o cuarto año de la carrera de composición, cuando el alumno ya tiene incorporados una serie de conocimientos. El Centro de Investiga-

ciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades ha publicado *Avances*, con los trabajos presentados en el II Encuentro de Investigación Área Artes y I Simposio de Música por Ordenador, y varios números de la revista *Vectores* especializada en investigación musical. Desde hace seis años, con alguna interrupción, el grupo formado por Garzón, Ferpozzi y Rué, ha organizado Simposios sobre música por ordenador e imagen que comenzaron como eventos locales ganando luego un espacio nacional. Por último, vale la pena destacar los dos números de la *Revista Musical de la Escuela de Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, publicada por la AEDeM (Asociación de Estudiantes de Música). En ella se publican artículos a cargo de profesores y alumnos avanzados, con temas sobre interpretación, entrevistas, e investigación

Myriam Kitroser

### 36th World Conference of the ICTM

Informamos que entre el 4 y el 11 de julio de 2001, el International Council for Traditional Music (ICTM) desarrollará su 36th World Conference en Río de Janeiro, por invitación de la Escola de Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), la Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), la Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) y el Conservatório Brasileiro de Música (CBM). El comité organizador está presidido por el Prof. Samuel Araujo (UFRJ) y el Comité de Programa, por el Dr. Anthony Seeger. Los cinco temas de la Conferencia son: 1. *Moving from the Specific to the General and Back Again*; 2. *Immigrant Music and Dance in Two Directions: To the Americas and From There To the World*; 3. *Technology, Mass Media, and the Performances of Music and Dance*; 4. *The Relationships Between Researchers and the Communities They Research*; 5. *New Research*. La fecha de cierre para la presentación de los abstracts (máximo de 350 palabras en inglés, dirigidos a [aseeger@ucla.edu](mailto:aseeger@ucla.edu)), es el 30 de diciembre. Las lenguas oficiales de la Conferencia son inglés, francés y portugués.

Para mayor información dirigirse por e-mail al Prof. Samuel Araujo: [samuca@openlink.com.br](mailto:samuca@openlink.com.br). Otra opción es ingresar en la página web del ICTM: <http://www.music.columbia.edu/~ictm>.

## LA MUSICOLOGIA ALEMANA EN LA ACTUALIDAD

Si antiguamente podía jactarse de ser cuna de la disciplina, reino de teorías y nuevos métodos, si Adler, Abraham, von Hornbostel o Sachs resultaban nombres obligados en el estudio de la música, hoy por hoy la musicología alemana parece repetir resignada con Manrique que todo tiempo pasado fue mejor.

Influida por la Culturología del padre Schmidt, la musicología alemana de principios de siglo se entregó al estudio de la música de los pueblos primitivos para reconstruir las secuencias de desarrollo primarias de la Europa civilizada. Si hoy esto nos parece un absurdo, dicha posición representó en su momento una vanguardia que, entre otras cosas, determinó el florecimiento de la musicología sistemática y de la etnomusicología.

Con el advenimiento de la era nazi muchos de los fundadores de la musicología alemana moderna —como von Hornbostel o Sachs— partieron a América y jugaron un rol importante en el desarrollo de la etnomusicología actual. Mas tras la derrota del nazismo, los germanos no lograron reactivar su escuela musical, teniendo que ceder cada vez más frente a las innovaciones metodológicas llegadas de otros rines.

Hoy Alemania no representa una corriente renovadora en ninguna de las áreas de la investigación musical. Desde la irrupción de Kunst y Merriam la literatura etnomusicológica angloamericana ha sido la voz cantante en la materia, mientras que la alemana se ha aferrado a la musicología comparada, sobre todo en su fase descriptiva, realizando principalmente monografías, no llegando jamás a la abstracción teórica. Metodológicamente hablando nada ha cambiado a no ser la terminología y así siguen primando los conceptos de los pioneros. En el terreno de la musicología histórica existe una animadversión hacia cualquier intento teórico o metodológico. Arrastrados por un formalismo llevado al paroxismo los históricos se han automarginado de las corrientes de pensamiento actual, manejando criterios tan científicos como música artística o utilitaria, clasificando la producción musical mundial en base a la complejidad de la obra, un criterio que de por sí favorece a la música académica que ellos representan. Del mismo modo la aplastante producción de biografías de grandes músicos —que tienen más de bestseller que de musicología—, ha terminado por sepultar el enorme prestigio que despertaran antaño las obras de

Willi Apel o Riemann. Los amoríos de Mozart parecen ser ahora más relevantes que sus composiciones.

En el campo de la música popular el panorama no es menos desalentador. Siguen siendo Dalhaus y Adorno -cuyas obras son ya anacrónicas en mucho- los únicos teutones citados. A la alarmante escasez de trabajos al respecto, se une una visión que no logra abarcar el fenómeno en toda su dimensión, prevaleciendo aún los arbitrarios criterios de Adorno sobre tipos de oyentes o el sambenito de la manipulación del gusto desde arriba. Por lo demás, la academia deplora el main stream, cuando no lo ignora. Tal vez apenas en la musicología sistemática Alemania siga mostrando algún prestigio, en el campo de la acústica, aunque ningún nombre resulte relevante a nivel internacional.

Que la lapidaria frase del etnomusicólogo alemán radicado en América, Viet Erlmann, "la etnomusicología alemana está muerta espiritualmente y su muerte física es sólo una cuestión de tiempo" - que buscaba ser una provocación-, haya sido tomada como un insulto, demuestra hasta qué punto la generación actual de musicólogos está dispuesta a cambiar un puesto en la universidad por uno en la musicología. No parece ser el sentir de los musicólogos en formación, quienes no sólo enfrentan una reforma educativa contra las ciencias humanísticas, sino también el crecimiento de posibilidades laborales en áreas para los cuales no han sido preparados, como el marketing o la musicología aplicada. Habrá que esperar a que la obra y la acción de esa generación madure para saber si Erlmann tenía razón o no.

**Julio Mendivil**

### **1º CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA ORGANIZADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA "CARLOS VEGA"**

Tuvo lugar en Buenos Aires el Ier. Congreso Internacional de Musicología, los días 19 a 22 de octubre de este año, organizado por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cuyas sesiones se desarrollaron en el Auditorio del Museo Nacional de Bellas Artes.

El Congreso contó con la presencia de invitados extranjeros como Terry Agerkop (Brasil), Enrico Fubini (Italia), Alfonso Padilla

(Finlandia), Aurelio Tello (México) y María Elena Vinuesa (Cuba), quienes intervinieron en sesiones especiales. A estos investigadores se les sumó el Dr. Héctor Rubio, quién participó en la mesa redonda de cierre bajo la moderación del Director del Instituto, Waldemar Axel Roldán. Cabe destacar también la participación entre los ponentes de investigadores extranjeros de Brasil y Estados Unidos.

El Congreso no tuvo un tema central convocante; hubo, sin embargo, un asunto alrededor del cual giraron varias de las discusiones planteadas: la ociosidad de continuar sosteniendo el enfrentamiento entre musicología histórica, etnomusicología y música popular. Esta misma polémica mantenida a lo largo del congreso, alimentó la mesa de clausura -cuyo tema era *Enfoques para la delimitación del objeto de estudio de la musicología*- en la que, en síntesis, los investigadores llegaron a la conclusión de que esta cuestión no tenía demasiado sentido, ya que, lo realmente importante era, no delimitar el objeto de estudio -lo que lleva a caer nuevamente en el enfrentamiento antes citado- sino encontrar las herramientas más eficaces para su análisis, impulsando el necesario trabajo interdisciplinario. Asimismo, resultó sumamente interesante comprobar a partir de cada intervención las diferencias entre intereses y problemas a resolver por investigadores de regiones sumamente diferentes como Europa y América Latina.

El nivel de las ponencias presentadas resultó desparejo; a pesar de que muchas alcanzaron un nivel interesante, dudamos de que otras hayan tenido la calidad suficiente como para ser presentadas en un congreso. Esto nos lleva a otra discusión que desde hace unos años se plantea en el mismo núcleo de la AAM en el momento de la organización de nuestras conferencias: la necesidad o no de algún tipo de selección previa.

El Congreso se cerró con la lectura del dictamen del *Concurso Latinoamericano de Musicología* -año 2000- convocado por el Instituto Nacional de Musicología, el cual quedó desierto.

La organización de este encuentro, denominado "1º Congreso Internacional" nos lleva además a reflexionar sobre dos temas: por un lado, que en realidad este no es el primer congreso de musicología de carácter internacional que organiza el Instituto Nacional de Musicología, ya que, como bien recordara en su intervención el Dr. Héctor Rubio, todas las Jornadas que este organismo realizó en forma conjunta con la AAM tuvieron ese carácter, tanto por las personalidades que fueron invitadas cada año, como por los ponentes que asistieron a las mismas. Olvidar esto es desconocer todo un camino de trabajo llevado

adelante por una gran cantidad de personas a lo largo de muchos años. Por otro lado, cabe preguntarse, tal como fue planteado en el editorial del Boletín nº45 (agosto de 2000) de la AAM, si en un momento tan difícil como el presente, en vez de dividir los esfuerzos, tanto materiales como intelectuales, no deberían sumarse en pos de un mejor aprovechamiento para todos los investigadores. Esta reflexión no es sólo aplicable a la Argentina, sino a toda Latinoamérica, ya que recordemos que entre agosto y noviembre de este año hubo encuentros en Chiquitos (Bolivia), San Juan (Argentina), Bogotá (Colombia), Santiago y Valparaíso (Chile).

Finalmente, quiero destacar la muy buena organización con la que contó este encuentro gracias al esfuerzo de quienes trabajaron para que llegara a buen fin: los miembros de la Comisión Organizadora -Alejandra Cragnolini, Miguel A. García, Héctor Goyena, María Teresa Melfi-, la Comisión de Apoyo -Hugo Archiprete, Norberto Pablo Cirio, Norman Hasenberg, Oscar Olmello, Edgardo Pagliera, Graciela Restelli, Marta Solorza, Yolanda Velo- y, por supuesto, el Director del Instituto, Prof. Waldemar Axel Roldán.

**Susana Antón Priasco**

### **III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE ESTUDIOS DE MUSICA POPULAR (IASPM)**

Gracias al extraordinario apoyo brindado por la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Academia Superior de Artes de Bogotá, y el Ministerio de Cultura de la República de Colombia, la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (IASPM) realizó su tercer congreso en las mejores condiciones humanas, técnicas, y de organización.

Congregados en el Centro de Eventos de la Biblioteca Luis Angel Arango, de Bogotá, más de un centenar de ponencistas, público especializado y estudiantes, debatieron entre el 23 y el 27 de agosto de 2000 las problemáticas que rodean y han rodeado a las músicas populares latinoamericanas. Se consideraron aspectos de su producción, circulación y consumo, su condición mediática, y su localiza-

ción. Asimismo, se abordaron problemas de identidad y patrimonio, y aspectos epistemológicos y pedagógicos.

Cerca de 70 ponencias y conferencias inaugurales fueron presentadas y debatidas por el público asistente. Participaron estudiosos de Colombia, Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Brasil, El Salvador, México, Cuba, Puerto Rico, EEUU, Canadá, Gran Bretaña, Suiza, y España, provenientes de una o más de las siguientes disciplinas: Etnomusicología, Musicología, Interpretación musical, Composición, Educación Musical, Antropología, Sociología, Sociosemiótica, Historia, Literatura, Estudios latinoamericanos, Teoría del Arte, Ciencias de la comunicación, y Periodismo. Este ha sido un congreso donde ha quedado demostrado una vez más que la música popular es la música más interdisciplinarizante, donde convergen un mayor número de miradas, todas válidas, por cierto.

El campo de estudio de la música popular, una música marcada por la mediatización, la masividad y la modernización, aparece en este congreso cruzado tanto por músicas paramediales, locales y tradicionales, como de élite. Se trata de un campo que parece resistirse a ser acotado, y que permanentemente romperá los marcos que le pretendamos imponer.

Como resultado de un proceso de transculturación musical intensificado en América Latina estos últimos 20 años, este congreso marca la llegada definitiva del rock a la selva. Si bien podemos lamentarnos de la vulgarización, simplificación y estandarización producida por la media en su afán de masificar audiencias, tendremos que reconocer que la mediatización también ha desempeñado funciones musicales, como son la influencia en la aparición de nuevos géneros; su capacidad de ser vehículo de memoria; y su participación en la construcción de identidades. A fines del siglo XX estamos frente al firme posicionamiento del sonido grabado como vehículo de transmisión y redefinición de la tradición musical.

A pesar de la mayoritaria participación de músicos y musicólogos en este Congreso, hubo preocupación por la baja presencia de una dimensión de estudio que enfatizara lo textual por sobre lo contextual. En todo caso, quedan abiertas las preguntas sobre la acotación de lo textual en música popular, y sobre su articulación con lo contextual, con el hacer y con el percibir.

Durante el congreso, se realizó la asamblea constitutiva de la Rama Latinoamericana IASPM. Esta rama quedó formada por 80 miembros de Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia, Perú, Ecuador, Co-

lombia, Venezuela, Brasil, El Salvador, México, Cuba, y Puerto Rico, Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Francia, España y Suiza. La asamblea eligió una directiva formada por Juan Pablo González, del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, Presidente; Adrián de Garay, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco de México, Secretario; Ana María Ochoa, etnomusicóloga colombiana, Editora; y Martha Ulhoa, del Instituto Villa Lobos de la Universidad de Río de Janeiro, Tesorera.

El III Congreso Latinoamericano IASPM contribuyó plenamente al proyecto de renovación de la academia intensificado hoy día por el avance de las redes interdisciplinarias de investigación y docencia, y por la democratización del acceso a la información. El IV Congreso, planeado para marzo de 2002 en Ciudad de México, permitirá avanzar en las respuestas a las preguntas surgidas y en la formulación de nuevos interrogantes.

**Juan Pablo González**

### **UN NUEVO ESPACIO EN LA MUSICOLOGIA PARA ESTUDIANTES Y JOVENES INVESTIGADORES**

El objetivo de estas líneas es invitar a la construcción de un espacio de difusión y formación dentro del panorama actual de la musicología argentina. Se trata de una convocatoria abierta a todos los interesados en el tema que deseen aportar esfuerzos para un fin común.

El país atraviesa una profunda crisis que abarca también a nuestra disciplina, observándose tanto en el plano institucional como en el plano particular. La reducción de subsidios y becas instala un clima de desazón entre los investigadores. Aunque no es posible revertir las falencias de las instituciones de enseñanza e investigación, es necesario que los estudiantes y los jóvenes investigadores tratemos de generar instancias propias que articulen un cambio desde abajo. Los interrogantes que se plantean a la hora de llevar a cabo esta tarea son: ¿Qué hacer? ¿Dónde hacerlo? y ¿Cómo hacerlo?

## ¿Qué hacer?

La propuesta consiste en construir vínculos y canales de comunicación que permitan formarnos como investigadores e integrarnos a la actividad científica, generando espacios que hoy día no existen y que son indispensables para incentivar nuestro crecimiento y tapar los baches que dejan nuestras precarias formaciones institucionales. Los vínculos a construir se relacionan principalmente con la apertura de ámbitos de consulta e intercambio con los maestros y referentes musicológicos; la difusión de información sobre congresos, jornadas y publicaciones; y el intercambio y la actualización de material bibliográfico.

La mayoría de nosotros se formó o se forma en carreras donde la musicología y la investigación apenas se nombran, o bien, en otras donde los títulos de las materias son musicológicos y etnomusicológicos pero los contenidos y los docentes que los dictan se encuentran totalmente alejados del estado actual del conocimiento de estas disciplinas. Con esto quiero decir que quizá más que en otras ciencias, los musicólogos argentinos no salen de las universidades y conservatorios, sino que se hacen andando el camino de la práctica, siempre poniendo en juego su vocación y perseverancia para formarse como investigadores fuera de los marcos institucionales. Por ello, el nexo entre los maestros y los discípulos es fundamental, es algo así como asegurar la conservación de la especie.

## ¿Dónde hacerlo?

Algunos estudiantes (entre los cuales yo me encontraba), pensando en objetivos similares, conformaron entre 1996 y 1999 un equipo de trabajo denominado *Grupo de Investigadores Clase "B" / Grupo de Investigación Musical*, el cual organizó por sus propios medios tres Encuentros Juveniles de Musicología y Actividades Afines realizados en 1996 (Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología), en 1997 (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo) y en 1998 (Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín). En estos encuentros se discutieron más de cincuenta trabajos, se desarrollaron mesas redondas, debates, proyecciones de videos, y se presentaron espectáculos musicales, en muchos de los cuales participaron los propios expositores. Todo esto, a pesar de no tener la continuidad deseada, arrojó un balance altamente positivo.

Sin embargo, hoy día a dos años de esa experiencia, la reflexión lleva a afirmar que es necesario construir ese espacio alternativo

desde adentro, para lo cual propongo impulsarlo desde el seno de la Asociación Argentina de Musicología, el lugar pertinente y que debemos asumir como propio. La AAM es el organismo que nuclea a las personas interesadas en la musicología, no sólo a los investigadores experimentados, sino también a los estudiantes y a los que dan sus primeros pasos en la actividad. Pero hasta ahora, parece que muchos de los interesados en el tema (entre los cuales me incluyo) sienten que la Asociación es algo así como el Colegio de Escribanos, un cenáculo científico de difícil acceso. Afortunadamente no es así, sólo que hasta ahora nadie se atrevió a preguntar y quizás pocos se acercaron a explicar claramente de qué se trata. Es necesario revertir esta situación para estar en condiciones de comenzar a construir.

### **¿Cómo hacerlo?**

El cómo hacerlo no implica ninguna receta mágica, sino que más bien se relaciona con la participación concreta y activa, para lo cual los primeros pasos a dar serían conectarnos, conocernos e integrarnos como grupo. Me parece interesante comenzar a actuar planteando una serie de objetivos y tareas, que constituyen sólo una propuesta de partida para ser discutida y mejorada con vuestros valiosísimos aportes.

### **Objetivos iniciales**

1. Confeccionar una lista de interés y un mailing de interesados en la actividad musicológica.
2. Elaborar un censo nacional de interesados en la musicología (estudiantes, graduados, ignotos investigadores, interesados provenientes de otras disciplinas, etc.)
3. Constituir un vínculo entre la Comisión Directiva de la AAM y nuestro Grupo de Interesados, que sirva para coordinar actividades comunes.
4. Organizar un espacio dentro de la XV Conferencia de la AAM (2002), coordinado conjuntamente, donde se presenten ponencias, comunicaciones, proyectos y avances de trabajos de investigación, producidos por estudiantes y nuevos musicólogos.

### **Tareas inmediatas**

1. Remitirse a las direcciones electrónicas [geparossi@hotmail.com](mailto:geparossi@hotmail.com) y [suanton@arnet.com.ar](mailto:suanton@arnet.com.ar) manifestando el interés de participar de la lista.

2. Nombrar coordinadores por universidad, carrera o lugar geográfico, que se encarguen de difundir el censo y de recolectar los datos para remitirlos a las direcciones electrónicas antes citadas.

Los objetivos restantes se discutirán y desarrollarán a partir de la implementación de la lista de interés.

**Germán Pablo Rossi**

**CENSO NACIONAL DE INTERESADOS  
EN LA MUSICOLOGIA**

<b>A) DATOS PERSONALES</b>		
Apellido:	Nombre:	
Dirección electrónica:		
Edad:		
Dirección:	Ciudad:	País:
Teléfono:	CP:	
<b>B) FORMACIÓN</b>		
Carrera:	Especialización:	
Institución:		
Porcentaje de materias cursadas:		
<b>C) INFORMACIÓN MUSICOLOGICA</b>		
Anote 4 temáticas de investigación en las cuales se encuentre interesado, agrupándolas alrededor de estas áreas de interés:		
Musicología histórica:		
Etnomusicología:		
Música Popular:		
Otras: (especificar)		
<b>D) LA AAM</b>		
¿Conocía usted la existencia de la AAM?		
¿Cómo y cuándo se enteró?		
¿Sabía que existe una categoría de socio estudiante y que tiene dos representantes en la Comisión Directiva?		
¿Le interesaría formar parte de la AAM?		

## VIRGILIO TOSCO

El 1° de julio de 2000 falleció en Córdoba Virgilio Tosco, quien fuera tesorero de la Comisión Directiva de la AAM durante buena parte del período en que ésta funcionó en la capital cordobesa (entre 1994 y 1998). Razones de salud habían determinado que abandonara ese cargo antes de concluir su mandato, así como anteriormente otro percance de su organismo lo había llevado a retirarse en forma prematura de la cátedra universitaria.

Virgilio Florentino Hipólito Tosco, como figuraba su nombre completo, había nacido el 21 de mayo 1930 en Achiras, Pcia. de Córdoba, hijo de un piamontés y de una francesa. Cuando los padres abandonaron los campos que explotaban para trasladarse a la capital provincial, Tosco pudo realizar los estudios de música que definirían su vida profesional y artística. En 1957 egresó de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba como Profesor de Armonía, Forma Musical y Fuga. Muy pronto empezó con la docencia secundaria y desde 1958 se trasladó a Viedma (Pcia. de Río Negro), donde continuó siendo profesor de música, pero además fue nombrado Delegado del Fondo Nacional de las Artes para esa región y se convirtió en el Director General de Cultura de la Provincia de Río Negro (1958 - 62). De regreso a Córdoba, desplegaría en la década del 60 la etapa más intensa y trascendente de su actividad creativa.

Ingresó a la Escuela de Artes de la Universidad como profesor titular de Didáctica Musical, especialidad a la que consagró lo mejor de sus esfuerzos. Virgilio Tosco fue sobre todo un maestro formador de pedagogos. La dirección de coros resultó una segunda pasión, aunque menos constante a lo largo de su carrera. También en los años 60 se dio la fase más fructífera de su obra como compositor. Después de iniciarse como tal en el campo de la música coral (en la década anterior), Tosco se volcó hacia la experimentación, con fuerte acento en la música instrumental. Las actitudes de la vanguardia artística lo contaron como protagonista, cuando por ese entonces hicieron eclosión en Córdoba teniendo como uno de sus ejes la Escuela de Artes universitaria. Allí se estrenaron la mayor parte de sus piezas como *Música 1965* y *Visión Apocalíptica*, ambas para piano con dos ejecutantes, la serie de *Complejos* del número 1 al 5 para grupos heterogéneos de instrumentistas o su *Pieza para cuarteto de cuerdas*. *Complejo N°5* fue incluida por John Cage en sus *Notations*. La Orquesta de cuerdas de la Escuela de Artes dio en primera audición *Atmósferas*

/ (1967) y la Orquesta Sinfónica de Córdoba, bajo la dirección de Simon Blech, *Forma en expansión* (1968). Al crearse el Centro de Música Experimental dentro de la Escuela de Artes, se convirtió en su Secretario Coordinador (1965-71). Estuvo también ligado allí a la formación del Primer Laboratorio de Música Electroacústica. De esa relación resultaron sus composiciones para cinta magnética: Tres Movimientos, Estudio N° 3 sobre un objeto sonoro y Atmósferas II (estrenada en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 1971).

La ola que agitó políticamente las universidades argentinas al principio de los 70 no le fue indiferente, ni se marginó de los acontecimientos. Como consecuencia, resultó separado de su cargo universitario (Profesor de Pedagogía, Didáctica Musical y Práctica Docente) por el gobierno militar en 1975 para no ser restituido en sus funciones hasta diez años más tarde. Fue un lapso de silencio y de retracción, dedicado a la actividad privada. Cuando retornó al ámbito universitario, volvió a poner sus mejores impulsos en la docencia. Al crearse en la esfera privada Collegium, Centro de Educación e Investigación Musicales pasó a desempeñar en él diversas funciones relacionadas con la práctica pedagógica de la música. Continuó entregando sus esfuerzos allí como asesor hasta 1999, aunque ya a fines de los 80 había dejado la tarea áulica en la Universidad por un contratiempo de su salud. En cambio, asumió tareas de coordinación del área Artes en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. En los últimos años, salvo su relación con Collegium, había cesado toda su actividad pública. Pero esto le había dejado mayor margen para consagrarse a otro de sus intereses: la creación literaria. Hoy su viuda Lidia Formiga, dedica entusiasmo y buen criterio para reunir la producción de cuentos y poemas, que Virgilio Tosco ha dejado en su mayor parte sin publicar.

Fue el suyo un temperamento generoso y apasionado. Quienes, además de apreciar sus cualidades profesionales y artísticas, alcanzamos a cultivar su amistad podemos dar cuenta de con qué devoción se entregaba a ella y con qué sacrificio de tiempo y energías. No muy distinto de aquel que fue capaz de brindar a sus alumnos, en los cuales supo infundir el más auténtico eros pedagógico.

**Héctor Rubio**

## ACTIVIDADES DE NUESTROS MIEMBROS

Con fecha 21 de septiembre de 2000, el Directorio del CONICET comunicó a nuestra presidenta, Lic. **Irma Ruiz**, el otorgamiento del ascenso a la categoría Investigador Principal de la Carrera del Investigador Científico (CIC). La inclusión de esta noticia, no sólo tiene como fin hacer conocer las novedades relacionadas con nuestros miembros, sino también señalar que por primera vez una investigadora de la CIC perteneciente al área de nuestra disciplina accede a dicha categoría. Se trata de un paso adelante en el reconocimiento de la investigación musicológica, en este caso etnomusicológica, por el CONICET.

Nuestra tesorera, **María Teresa Melfi**, participó como jurado en la XIII edición del Festival "Una Esperanza a Cosquín" que se realizó entre el 24 y 26 de noviembre en la ciudad de Esperanza, Santa Fe, con la finalidad de elegir a los candidatos para participar en el pre-Cosquín 2001

### PREMIO SAMUEL CLARO VALDEZ 2000

Nos place informar que el Premio de Musicología Samuel Claro Valdéz 2000 fue otorgado a Bernardo Illari, por su trabajo *Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología*. Esta obra ha sido publicada en la revista *Resonancias* (n° 7: 59-96, noviembre 2000) del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC), organizador del concurso.

Bernardo, a pesar de su juventud, es uno de nuestros miembros fundadores y fue Editor adjunto del N° 1 de la Revista Argentina de Musicología de la AAM. Actualmente se encuentra realizando estudios de doctorado en la Universidad de Chicago. Sirva este medio para hacerle llegar nuestras felicitaciones.

En el mismo número de *Resonancias* se incluyen dos textos solicitados por el IMUC para ser expuestos en el acto de premiación, el de Carmen Peña, *Aporte de Samuel Claro Valdéz (1934-1994) a la musicología en la Pontificia Universidad Católica de Chile* (pp. 51-54) y el de Irma Ruiz, *¿Por qué estudiar todas las músicas? Una visión integradora desde la etnomusicología* (pp. 96-104). También, un

escrito sobre el premio y el comunicado del jurado (pp. 55-58), compuesto por el Dr. Luis Merino, la presidenta de la AAM, Lic. Irma Ruiz, y el Dr. Juan Pablo González. Este tribunal declaró desiertas las dos menciones honoríficas ofrecidas y recomendó la publicación de cuatro de las monografías presentadas, las que se incluirán en los números 8 y 9 de *Resonancias* (mayo y noviembre de 2001).

## MORATORIA

Se comunica a los miembros que adeudan cuotas, que la CD ha dispuesto una prórroga de la moratoria hasta el 30 de junio de 2001. Somos conscientes de la penosa situación económica de nuestro país, de allí las ventajosas condiciones de la moratoria y la prórroga misma. No obstante, por razones de equidad no podemos utilizar los fondos de la AAM para subsidiar a los miembros morosos.

Asimismo, hacemos saber que los miembros que tengan las cuotas al día y abonen la del año 2001 hasta el 30 de abril inclusive, se verán beneficiados con una reducción de \$10. La quita para los estudiantes será de \$5.

### Socios activos

DEUDA	PLAN DE PAGO 1 Contado	PLAN DE PAGO 2 En cuotas bimestrales
3 cuotas: \$120	\$ 80	3 cuotas de \$ 30 Total: \$90
4 cuotas : \$ 160	\$ 120	4 cuotas de \$ 35 Total: \$ 140
5 cuotas : \$ 200	\$ 140	4 cuotas de \$ 40 Total: \$ 160
6 cuotas : \$ 240	\$ 160	4 cuotas de \$ 45 Total: \$ 180

## Socios estudiantes

DEUDA	PLAN DE PAGO 1 Contado	PLAN DE PAGO 2 En cuotas bimestrales
3 cuotas: \$ 60	\$ 40	2 cuotas de \$ 25 Total: \$ 50
6 cuotas: \$ 120	\$ 80	4 cuotas de \$ 25 Total: \$ 100

### DIRECCIONES ELECTRONICAS

Los socios y amigos que quieran dar a conocer su dirección de e-mail en el próximo Boletín deberán enviar la información a la AAM.

<b>AAM</b>	<b>iruiz@sinectis.com.ar</b>
Antón, Susana	suanton@arnet.com.ar
Baquadano, Miguel Angel	cyberworld@way.com.ar
Basso, Gustavo	basso@isis.unlp.edu.ar
Béhague, Gerard	gbehague@mail.utexas.edu
Bosquet, Diego	dbosquet@hotmail.com
Camara, Enrique	camara@fyl.uva.es
Cirio, Norberto Pablo	pcirio@sinectis.com.ar
Cragolini, Alejandra	acrag@infovia.com.ar
Donoso, Leandro	donozo@dynamo.com.ar
Fernández Calvo, Diana	dcalvo@interlink.com.ar
García, Miguel Angel	miguelag@infovia.com.ar
Giuliani, Alicia	agiuliani@impsat1.com.ar
González, Juan Pablo	jgonzaro@puc.cl
Goyena, Héctor	hgoyena@infovia.com.ar

Kitroser, Myriam	kitroser@ns.psi.unc.edu.ar
Kohan, Pablo	pablokohan@ciudad.com.ar
Mansilla, Silvina Luz	silman@filo.uba.ar
Martínez Ulloa, Jorge	jomaru@rdc.cl
Melfi, María Teresa	mtmelfi@infovia.com.ar
Mendívil, Julio	a2506394@smai.Uni-
Mondolo, Ana María	mondolo@interar.com.ar
Musri, Graciela	musri@unsj.edu.ar
Olmello, Oscar	boecio@infovia.com.ar
Pedrotti, Clarisa	clariluna_ar@yahoo.com
Peña Fuenzalida, Carmen	cpnaf@puc.cl
Rabbiosi, Patricia	gadatipe@cablenet.com.ar
Restelli, Graciela	grestelli@infovia.com.ar
Rodríguez, Edgardo	erodrige@infovia.com.ar
Ruiz, Irma	iruiz@sinectis.com.ar
Sacchi, María Antonieta	antonietaSac-
Sánchez, Walter	alewalt@albatros.cnb.net
Travassos, Elizabeth	etravas@cybernet.com.br
Travieso, Ruben Félix	rfravieso@ciudad.com.ar
Vázquez, Hernán	hevazque@agatha.unr.edu.ar
Velo, Yolanda	yvelo@infovia.com.ar
Waisman, Leonardo	ljwaisman@yahoo.com

**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 esta 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, páginas.

Los ejemplos musicales deberán adjuntarse en hojas separadas del artículo 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.

Deberán 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, 4° J, (1066) Buenos Aires, Argentina.



**ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA**  
**Bolivar 553, 4° J**  
**1066 Buenos Aires**  
**Argentina**