AAM
Asociación Argentina de Musicología

BOLETIN DE LA ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

Año 18/2

Número 52

Buenos Aires, diciembre de 2003

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: Yolanda M. Velo
Vicepresidenta: Susana Antón Priasco
Secretaria: Silvina Luz Mansilla
Tesorero: Leandro Donozo
Vocal titular: Germán P. Rossi
Vocal titular suplente: Silvia Lobato
Vocal estudiantil titular: Rubén Félix Travierso
Vocal estudiantil suplente: Claudia Rolando

ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Antonieta Sacchi de Ceriotto
Fátima Graciela Musri
Suplente: Graciela Beatriz Restelli

El boletín de la AAM es de edición semestral 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

Editora de este número:
Silvina Luz Mansilla

Consejo de Redacción:
Yolanda Velo y Comisión Directiva.

Dirección postal: México 564. (At. Yolanda Velo)
(1097) Buenos Aires, Argentina.
E-mail: aamusicologia@yahoo.com
Sitio electrónico institucional: www.aamusicologia.cjb.net

"A toda máquina"

La redacción de este editorial nos encuentra trabajando a toda máquina, tanto en cuestiones administrativas como de gestión. Además del ajetreo propio de estos meses finales del año que, para quienes integramos esta Comisión Directiva se liga con las propias actividades laborales, nos encontramos en un momento en el que varios proyectos que se venían discutiendo y tramitando en meses anteriores, se concretaron y llegaron, a pesar de los arduos tiempos que corren, a feliz término.

Dos de ellos tienen que ver con las relaciones entre la AAM y la Secretaría de Cultura de la Nación. El primero es la obtención de un subsidio para cubrir la impresión de la Revista Argentina de Musicología nº 3. La edición está avanzada y esperamos concretar su aparición durante los próximos meses.

El segundo fue la firma del convenio para la redacción de los programas de mano de la Orquesta Sinfónica Nacional, trabajo surgido por encargo por la Dirección Nacional de Música y Artes. Firmaron dicho Convenio la presidenta de la AAM y el Sr. Secretario de Cultura, Dr. Torcuato Di Tella. Los socios han tenido noticias recientes respecto a este tema, que funcionó a manera de proyecto piloto este año y que esperamos continuar y perfeccionar el año venidero.

También es una excelente noticia comunicarles que en este Boletín se difunde ya la convocatoria para trabajos a ser presentados en la Conferencia 2004. La misma, cumpliendo con la propuesta de alternancia geográfica planteada por los socios y con lo establecido como costumbre desde principios de la década de 1990 en ese sentido, se realizará en la ciudad de Mendoza. La Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo ha aceptado la propuesta de alojar el congreso en su sede y participar en la co-organización. Esperamos con ansiedad los estudios que nuestros socios y amigos quieran dar a conocer. Para nuestra felicidad (cuando ya estaban

avanzadas las gestiones con Mendoza, aunque no se habían difundido), recibimos una propuesta de los socios de Córdoba proponiendo realizar la Conferencia en esa ciudad. Se puso así de manifiesto algo muy auspicioso: el interés de dos grupos de asociados por la continuidad del congreso. La CD agradece esa actitud de compromiso para con la Asociación que nos gratifica y reafirma nuestros deseos de trabajar.

En otro orden de cosas, informamos que se realizó, según corresponde estatutariamente, la Asamblea Anual Ordinaria. Aparte de las cuestiones de rutina allí tratadas, se presentó, por iniciativa de esta CD, la idea de formar Equipos de Trabajo. Una serie de normas para su funcionamiento fue discutida, analizada y aprobada por los socios asistentes. En este Boletín encontrarán mayor información sobre el tema, que esperamos esté funcionando en breve.

Por todo lo expuesto, este editorial es decididamente escueto. Por decisión unánime, preferimos más bien ceder el espacio a las múltiples voces y opiniones de los socios y amigos que han colaborado generosamente en este Boletín. La extensión, el contenido y la variedad del mismo dan cuenta de la participación efectiva y del dinamismo con que la actividad relacionada con la disciplina se viene desenvolviendo: reseñas, proyectos, premios, propuestas legislativas, recordatorios, convocatorias para varios congresos latinoamericanos, en suma, no poca información acerca de la musicología local y de países aledaños, lo que refleja una ciencia en acción y permanente crecimiento, como comentábamos en nuestra anterior entrega.

Les deseamos a todos que inicien un año productivo, en el cual la creatividad redunde en hechos positivos, logros profesionales y más avances para la disciplina.

La Comisión Directiva

EQUIPOS DE TRABAJO

De acuerdo con el Artículo 18 del Estatuto vigente en esta Asociación Argentina de Musicología, que entre las atribuciones y deberes de la CD establece la facultad de *"... dictar las reglamentaciones internas necesarias para el cumplimiento de las finalidades, las que deberán ser apro-*

badas por asamblea...", la Comisión Directiva desea brindar a los asociados la posibilidad de **conformar equipos de trabajo dedicados a diferentes temas especializados**. Por lo tanto, se informa lo tratado en el Orden del día de la *Asamblea Anual Ordinaria* realizada los días 28 de noviembre y 12 de diciembre de 2003. La propuesta fue discutida, mejorada y luego aprobada por los socios presentes.

La CD cree conveniente considerar la actividad de estos grupos como una prueba piloto durante un año; posteriormente, la evaluación de la experiencia determinará la inclusión o no de la normas que regulan su funcionamiento en el Estatuto institucional.

Los objetivos de la propuesta son:

a) apoyar la actividad profesional de los miembros en el ámbito de la Asociación;
b) fomentar el crecimiento e intercambio profesional;
c) proporcionar a los equipos interesados los beneficios que brinda la actuación en un marco institucional;
d) facilitar la integración de los miembros entre sí y con otras instancias institucionales;
e) favorecer la capacitación de los miembros estudiantiles posibilitando su integración a la actividad grupal relacionada con la asociación;
f) procurar la conformación de equipos con miembros residentes en diferentes lugares geográficos;
g) crear una instancia de contacto profesional con integrantes no-miembros de la AAM;
h) abrir un canal de acercamiento con la sociedad para brindar asesoramiento a personas o instituciones con actividades afines a la musicología.

La C.D. informa a quienes quieran integrarse que está en marcha la conformación de los siguientes Grupos: *Musicología y Educación*; *Biblioteca de la AAM y Bibliografía*; *Organología*, e invita a los socios a conformar otros que puedan resultar de interés.

Con el objeto de encuadrar su labor y debido a que los equipos contarán con el marco institucional de la Asociación y el apoyo de la Comisión Directiva para realizar gestiones que favorezcan el logro de sus objetivos, se elaboraron las siguientes pautas:

Normas para el funcionamiento de los EQUIPOS DE TRABAJO

1) Los miembros de la AAM que deseen conformar un *Equipo de trabajo* comunicarán a la C.D. su intención por escrito, indicando el tema que desarrollarán, los objetivos que se proponen y los nombres de los integrantes. La C.D. responderá si brinda o no el apoyo institucional para el mismo.

2) Los Equipos podrán tener un mínimo de 3 (tres) integrantes y un máximo de 8 (ocho) y estar conformados por miembros de la AAM (activos, estudiantiles o adherentes) y, en un porcentaje que no exceda el 25 %, por invitados no miembros o especialistas de otras disciplinas que deseen participar en las actividades.

3) Los Equipos actuarán según la dinámica de trabajo y/o estudio que acuerden para organizar sus acciones. Podrán reunirse periódicamente (en forma total o parcial) o arbitrarán la manera de comunicarse que juzguen pertinente para el cumplimiento de los objetivos propuestos.

4) Cada Equipo contará con un Coordinador que deberá ser miembro de la AAM y que actuará como enlace entre sus integrantes y la C.D. El Coordinador será el garante del nivel académico imprescindible para el accionar del grupo y será elegido por su conocida y destacada actuación en el tema específico sobre el cual se trabajará.

5) Toda modificación en cuanto a integrantes, tema de trabajo u objetivos deberá ser aprobada por la C.D.

6) Cada una de las personas participantes, miembros de la AAM o invitados, se podrán integrar como máximo a dos Equipos institucionales, sin excepción.

7) Cada seis meses, el coordinador entregará por escrito un Informe de lo actuado a la C.D., que podrá ser publicado total o parcialmente en el Boletín de la Asociación, para conocimiento y divulgación de la actividad realizada.

8) Si, con el objeto de cumplir sus objetivos, el Equipo requiriera el apoyo institucional de la Asociación ante otras instituciones o posibles *sponsors*, la C.D. solicitará a especialistas en el tema que evalúen la propuesta académica y su factibilidad. La selección de los especialistas se realizará con acuerdo de los integrantes del Grupo.

9) Cualquier situación no prevista en las presentes normas, será resuelta por la CD quien considerará las situaciones de excepción que pudieran generarse.

Buenos Aires, 12 de diciembre de 2003
Asamblea Anual Ordinaria. AAM

Mesa-debate "La entrevista en la Investigación musicológica. Aproximaciones."

Los miembros de la comisión directiva de la AAM organizaron una mesa-debate acerca del uso de la entrevista en la musicología. La invitación fue abierta, realizándose el día 21 de agosto en el "Museo de Arte Popular José Hernández" de la ciudad de Buenos Aires. Concurrieron docentes, alumnos y graduados de las carreras de Musicología, Etnomusicología, Licenciatura en Artes y Licenciatura en Comunicación. La Lic. Elisabeth Roig fue la coordinadora y las ponencias estuvieron a cargo de la Lic. Silvina Luz Mansilla, el Dr. Omar Corrado, la Lic. Alejandra Cragnolini y el Lic. Ricardo Salton.

Abrió el foro Elisabeth Roig, quien sintetizó las características y diferencias de las entrevistas cualitativas y las encuestas, tomando como soporte bibliográfico a dos teóricos "clásicos": Bogdan y Taylor. Luego, invitó a los expositores a realizar un retorno reflexivo sobre su experiencia profesional en el uso de esta técnica.

Silvina Mansilla expuso sobre las entrevistas realizadas al músico Carlos Guastavino entre 1988 y 1995. Estableció rangos diferenciales al analizar las entrevistas dadas por el compositor. Confirmó la importancia del *rapport* entre entrevistado y entrevistador. Además, aclaró la necesidad del recorte temático a la hora de realizar la proyección escrita o transcripción de la entrevista, sugiriendo que podría reveer el material a la luz de nuevos enfoques.

Omar Corrado compartió tres aplicaciones de las entrevistas. La primera en ocasión de un viaje a sus raíces, las colectividades piamontesas de la provincia de Santa Fe, donde los entrevistados formaron parte de un todo entre el reencuentro emocional y la documentación. En la segunda, enmarcada dentro de su trabajo como investigador de la música contemporánea argentina, manifestó que al entrevistar a compositores de música culta siente una fuerte conexión con el entrevistado quien a su vez, le posibilita verificar el texto producido. En la tercera, comentó entrevistas realizadas a músicos populares remarcando que en el caso donde el entrevistado estaba además entre sus afectos, no era fácil mantener juicio y criterio de análisis imparciales.

Alejandra Cragnolini introdujo la entrevista etnográfica cuyo objetivo es obtener datos desde una postura dialógica interactuando con otros textos. La misma posibilita encontrar la clave donde el sujeto del saber tiene un papel activo, donde cabe la repregunta, la entrada errática-atenta al entrevistado. Demostró con ejemplos cómo los rasgos significativos extramusicales pueden a veces colaborar en la comprensión de los rasgos musicales.

En cuanto a Ricardo Salton, ubicó la entrevista dentro del área de periodismo de espectáculos, señalando cómo en ocasiones su rol sufre un choque entre el deseo personal y los objetivos de la empresa para la cual trabaja. Resaltó que muchas veces el entrevistado está principalmente interesado en responder sobre el producto musical que quiere comercializar.

Todos los expositores realizaron recortes sobre el material elaborado, ya que se ubican en la especialización de la mirada sobre la producción del texto. Y dejaron bastante en claro que el interés subjetivo del investigador está limitado por el del interlocutor.

Se puede concluir que la entrevista en la musicología posibilita distintas formas de conocer al otro y que es esperable una actitud profesional abierta a ese conocimiento. En este foro, la reflexión acerca de las propias acciones nos habló de una multifunción que puede cumplir la entrevista, cuando se amplían distintos enfoques de acuerdo a las expectativas de logro que el musicólogo se propone.

Marta G. Andreoli

Compartimos aquí los resultados de una encuesta de público que hicimos luego de la Mesa-Debate, con el objetivo de conocer con objetividad las características del auditorio que asistió:

- El 75 % de los asistentes está cursando una carrera universitaria.
- Las especialidades representadas, en orden decreciente fueron: Etnomusicología, Sociología, Música, Folklore, Artes, Antropología, Musicología, Antropología, Danzas Nativas, Psicología y Ciencias de la Comunicación.
- El 60 % se enteró de la reunión por correo electrónico; el 25 % por información de algún profesor y el 10% a través de los anuncios murales en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

51° CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS
(51° INTERNACIONAL CONGRESS OF AMERICANISTS)

"Repensando las Américas en los umbrales del siglo XXI"

Se realizó entre el 14 y 18 Julio de 2003, por primera vez en Santiago de Chile, organizado por la Universidad de Chile, con auspicios oficiales y privados, colaboración de otras universidades y asociaciones del vecino país y bajo la Presidencia Honorífica del Presidente de la República, Sr. Ricardo Lagos Escobar.

Este fue el número 51 de los Congresos iniciados en 1875, con relativa regularidad bianual hasta 1976, cuando la frecuencia cambió a trianual. El primero en Argentina se celebró en Buenos Aires en el marco ceremonial del Centenario de la Revolución (mayo de 1910), el segundo en La Plata (1932) y el tercero en Mar del Plata (1966).

La convocatoria 2003 se emitió con un año de antelación y tuvo una respuesta masiva a todas las propuestas de la comisión organizadora. Dentro del macro-congreso se organizaron actividades sucesivas y simultáneas, con modalidades diferentes:

1. Sesiones plenarias de Apertura, Clausura y Asamblea General.
2. 8 Conferencias Magistrales Plenarias, dictadas por invitados de prestigio internacional.
3. 153 Simposios, agrupados en ocho áreas temáticas, donde se expusieron las ponencias.
4. 8 Mesas Redondas y 4 Reuniones Internacionales, desarrolladas paralelamente a las sesiones de Simposios.
5. Reuniones sociales, programa cultural y turismo.

La multiplicidad de actividades demandó, por un lado, una guía exhaustiva y permanentemente actualizada que se brindó a través del programa, de indicadores en papel y electrónicos en las numerosas salas, de la atención esmerada de los alumnos colaboradores; por otro lado, demandó la habilitación de edificios contiguos y otros cercanos, entre ellos la antigua Facultad de Arquitectura, las torres de la Facultad de Ciencias Económicas, el magnífico Centro de Convenciones "Diego Portales" y la sede central de la Universidad de Chile.

Los simposios fueron las actividades académicas básicas del Congreso. A partir de la consigna convocante y de las áreas disciplinarias preestablecidas por los organizadores, los coordinadores seleccionados propusieron ejes temáticos específicos para cada simposio. En general se desarrollaron entre tres y cinco días, fraccionados en tres o cuatro sesiones diarias entre la mañana y la tarde. Los comités de selección aceptaron cerca de 3900 ponencias de las cuales se leyeron y discutieron alrededor de 2050, según las cifras mencionadas en la sesión de clausura.

Áreas temáticas	N° Simposios Aceptados
Antropología (A)	26
Arqueología y Antropología Física (ARQ)	26
Arte, Literatura y Lingüística (ALL)	19
Historia (HIST)	30
Patrimonio, Estudios Urbanos y Medio Ambiente (PAT)	12
Movimientos Étnico Sociales, Derechos Humanos y Género (MES)	15
Estudios Políticos Sociales y Económicos (EPS)	20
Pensamiento, Filosofía y Educación (PEN)	5
Total Simposios Aceptados	153

Destacamos como hecho positivo, el alto número de ponencias de problemáticas musicales que se diseminaron a lo largo del congreso y que compartieron los espacios de discusión con otras disciplinas artísticas y científicas. Citamos sólo aquellas cuyo título se refiere a la música, en el marco del simposio que figura en programa, pero observamos que la mayor parte de las áreas y temáticas abordadas en el congreso rodearon los intereses musicológicos actuales.

A-1. Sociedades locales y regionales en América Latina en los contextos de interculturalidad y de fronteras culturales (identidad, gestión, economía).

Marcia Leitão Pinheiro. *Música é contexto: inovações, limites e par-*

ticipaçâo juvenil.

A-11. Música, danza y espacio plástico.

Carlo Bonifiglioli. *La construcción del espacio en las danzas* rarámuri.

Daniel Noveck. *Musical configurations of space in the western Sierra Tarahumara.*

Miguel Olmos Aguilera. *Espacio, sonido y representación en una Semana Santa yaqui.*

Martha Idalia Chew Sánchez. Leonel Prieto Barrera. *Aesthetic and cultural memory in a Mexican vaquero transnational community: the role of the* música norteña *and* corridos *about immigration in immigrants everyday life and rituals.*

A-18. Art and Music in a globalizing Latin America.

Hector N. Qirko. *The interstitial and Musical Authenticity.*

Ana Paula Alves Ribeiro. Navegar é preciso? Transformaçoes, adequaçoes e conflitos na Escola de Samba Império Serrano.

Owen Bradley. *The Globalization of Afro-Cuban Music.*

A-20. Los estudios sobre la cultura folklórica en el siglo XX. Dependencia y autonomía.

Rose Marie Reis Agrifoglio. *El avance de las investigaciones de música folklórica en el Brasil durante el siglo XX.*

Marina Helena Silva y José Augusto Silva. *Festejar a morte como renovação da vida: o rito do ano novo em uma comunidade negra da bahia.*

Norberto Pablo Cirio. *De los Ancares a Buenos Aires, epistolario sonoro entre gallegos a ambos lados del atlántico.*

Betina y Ernst Ferdinand Schürmann *Participación y autonomía: cultura popular y folklore.*

Reginaldo Gil Braga. *Institucionalización de los estudios de folclore en el Brasil: la experiencia de la Comissao Gaúcha de Folklore.*

A-22. Métodos y conceptos en los orígenes de la Antropología.

Ingrid De Jong. *El nacionalismo en la Argentina de fines del siglo XIX y los precursores de los estudios folklóricos.*

Eva María Garrido Izaguirre. *Chirimías y Sintetizadores; La crucifixión de Cristo y la ejecución de Bin Ladem. Ocumicho: Un pueblo de contrastes.*

Maria Alice Rezende Gonçalves. *O lugar do Samba Carioca na Cul-*

tura Negra Globalizada.

Vanessa Lea. *Ritual wailing and flagellation or mutilation: Performance para inglês não ver"*

Markus Ochse. *Debating authenticity: Salsa music in Cali (Colombia).*

Adam A. Pagán. *Diasporican Music in the 21st Century – The Cultural Dialectic of the Puerto Rican Diaspora, 1917-Present.*

Márcia Leitão Pinheiro. *Música, juventude e circuito de consumo.*

A-25. Absurdities of Human Nature. Corrd. Joana Overing.

Guilerme Werlang. *Musicologia Marubo.*

ALL-1. Arte e Catequese.

Décio Andreotti. *A música nas missões jesuíticas do Paraguai.*

ALL-3. Américas: diversidade cultural, márgens e arquivos.

Marildo José Nercolini. *MP3 e rock argentino: criando nos interstícios, sem perder o propio, sem desprezar o alheio.*

ALL-6. Literatura e cultura: teoría e práctica no Brasil e na América.

Gerhild Reisner. *Música e escritura na obra de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann.*

ALL-10. Mediaciones performáticas latinoamericanas.

Ercilia Moreno Cha. *El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana. El caso de la payada de contrapunto en los payadores rioplatenses.*

Silvia Balzano, Marta Blache. *La cadena de transmisión mediacional en una leyenda contemporánea: el caso de las vacas mutiladas como metáfora de la crisis actual argentina.*

ALL-12. Lengua, cultura, ideología e identidad en los Andes.

Rosalía Martínez Cereceda. *Música y alteridad entre los Jalq'a y los Tarabuco (Bolivia).*

María Eduarda Miranda. *Memoria, cultural, luchas y transacciones simbólicas en la copla cantada en la región andina.*

HIST-8. Historia agraria de Latinoamérica siglos XVII – XX.

Marina Haizenreder Ertzogue. *Terra, canto e ecología: O canto de trábalo das mulheres extractivistas de coco babaçú da Amazonia.*

HIST-12. Metodologías tradicionales y metodologías alternativas en Antropología Histórica.

Bernardo Illari. *Lo que la música nos dejó: Creación, identidad y lugar en Chuquisaca, 1716 – 1725.*

HIST-25. Las migraciones europeas a América: Adaptación e integración de los inmigrantes en los países de acogida.

Fátima Graciela Musri. *La familia Colecchia: las prácticas musicales como estrategias de integración social.*

HIST-29. Diásporas Afro-americanas: escenarios históricos, diálogos atlánticos, balances y perspectivas.

Norberto Pablo Cirio. *'Vistiendo las ropas del santo'. Atributos afro en la personalidad de san Baltasar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina.*

MES-6. Nationalism in the New World: The Américas and the Atlantic World in the long 19th century.

Marcelo Gantos. *Tango - Nation. Mythography of the Argentina Experience (1880 – 1906).*

EPS-7. Movimientos estudiantiles en América Latina: siglos XIX y XX.

Virginia Ávila García. *Protestar cantando. Las canciones revolucionarias de los años setentas.*

En general los simposios se desarrollaron según lo previsto. Después de aquellas lecturas que presenciamos, hubo tiempo para preguntas y debate sobre lo expuesto, su interpretación, los métodos de investigación y en especial sobre el tratamiento de fuentes.

Por otro lado, lamentamos que entre las ponencias de temática musical no leídas estuvieran las de un simposio titulado "*Cultura popular de Chile*". Otro inconveniente subsanado fue que, llegado el momento de leer, uno de nuestros socios no se encontró en las listas previstas y debió reacomodar su lectura al contexto compatible de otro simposio.

El alto importe de la inscripción sumado a los gastos de viaje fueron una importante dificultad para la participación de muchos estudiosos de nuestras latitudes. Por eso el comité organizador otorgó "medias becas" para solventar gastos de inscripción o alojamiento a investigadores latinoamericanos cuyas ponencias habían sido aceptadas, previa selección de

antecedentes y aval de la institución de origen. Registramos la presencia y aportes de muchos investigadores de universidades sudamericanas y argentinas en particular, en todas las áreas temáticas. También socios de la AAM y un participante de nuestra lista electrónica de discusión, Carlos Zanolli quien junto con Lorena Rodríguez presentó el trabajo *Antropología histórica, ¿para qué?*.

Si bien los organizadores instrumentaron ayudas económicas diversas para los participantes latinoamericanos, no fueron suficientes para posibilitar la inclusión de los propios estudiantes chilenos, al menos de los colaboradores, quienes irrumpieron en el acto de clausura con protestas a viva voz por no permitírseles el acceso libre a las actividades, un episodio inesperado para quienes habían estado debatiendo durante cinco días problemáticas de derechos humanos y marginalidades socio-culturales.

El programa impreso del Congreso consistió en un libro de 583 páginas, que contiene el detalle de ponencias, mesas redondas, conferencias, sitios y cronograma de lecturas, información acerca de congresos anteriores y datos para participantes extranjeros. Se editó un disco compacto que estuvo a la venta los dos últimos días con el cronograma completo y numerosas ponencias autorizadas por sus autores.

Otros aspectos de la prolija organización que dieron asistencia efectiva y permanente a los participantes (con cargo incluidos en el costo de la inscripción), fueron la variada oferta de eventos culturales complementarios (de artes visuales y musicales, visitas a museos), la atención de los colaboradores, los servicios médicos, de Internet, fotocopiado y cafetería, la infraestructura edilicia, la notable calidad de la folletería y bolsos portafolios individuales. Hubo exposición y venta de artesanías locales y de libros de diversas editoriales.

En suma, un macro-congreso muy bien organizado, con una respuesta multitudinaria a su convocatoria, donde la musicología ocupó un lugar activo en el alto nivel de discusión científico y filosófico.

Fátima Graciela Musri

Información a los socios:
Boletines: semestrales (junio-diciembre).
Informes de Gestión: semestrales (marzo-octubre)

Primeras Jornadas de Investigación "Astor Piazzolla"

Como parte de las actividades propuestas por el "Centro Astor Piazzolla, de Buenos Aires " y el "Centro de Documentación e Investigación Musical" -que co-dirigen Ricardo Salton y Leandro Donozo-, se llevaron a cabo estas Jornadas dedicadas a la figura del compositor Astor Piazzolla, los días 3 y 4 de octubre pasados.

El congreso reunió diez ponencias y una mesa redonda repartidas en dos medias jornadas en las que se vivenció un progresivo aumento de la participación del público que fue interviniendo con preguntas, datos, acotaciones y alguna que otra ironía. Público heterogéneo, conformado por un grupo nutrido de melómanos seguidores de Piazzolla, numerosos instrumentistas especializados en este repertorio y musicólogos –formados y en formación- , se caracterizó sin embargo por un común denominador: el entusiasmo hacia la temática convocante y el respeto y la cordialidad mantenidos a pesar del tono acalorado de algunas discusiones.

En la primera jornada, luego de las palabras de apertura a cargo del Director General de Música José Luis Castiñeira de Dios, se realizaron dos sesiones que constaron de dos expositores cada una, finalizando con una mesa redonda.

La primera sesión contó con un trabajo de Graciela López Cazenave titulado *El Poder textual Piazzolleano,* en el que la profesora sanjuanina desde un enfoque semiótico-filosófico analizó las versiones de Piazzolla de los tangos "Los marcados", de Cobián y "El Marne", de Arolas. Su exposición resultó de comprensión algo dificultosa, tal vez debido a cierta tensión entre el soporte teórico y el objeto de estudio elegidos. Pedro Ochoa expuso luego su investigación *Astor Piazzolla en el cine extranjero,* que acompañó con la proyección de algunos minutos de diferentes producciones. Resaltó que la intervención del compositor no siempre consistió en música tanguera, sino que en algunos casos se trata de música incidental, que no estaría reflejando una identidad porteña.

La segunda sesión giró hacia ponencias referidas a dos análisis estilísticos de la producción piazzolleana. Néstor Ybarra brindó un análisis algo elemental del aspecto formal de "Revolucionario", abundante en aclaraciones técnicas para el público no especializado acerca de la notación musical, el contrapunto y la escritura rítmica. Gabriela Goldenberg a continuación, expuso su visión de los procedimientos fugados en Piazzolla y cómo ellos se combinan con una permanente fragmentación de la linealidad

temporal a través del análisis de "La muerte del ángel" y "Fuga 9". Lo hizo de manera didáctica y con ejemplificaciones musicales concisas que pusieron de manifiesto la claridad de sus conceptos.

La mesa redonda, referida al repertorio orquestal de Piazzolla, contó con la participación de José Carli y Raúl Garello, coordinados por José Luis Castiñeira de Dios. Estuvo caracterizada por la conversación, constituyendo más una especie de "entrevista doble" que una mesa donde los panelistas expusieran ideas trabajadas previamente. Haciendo esta salvedad, fueron muy rescatables los relatos de anécdotas vividas con el compositor y la narración de circunstancias, conciertos y actuaciones públicas que refirieron ambos invitados.

La segunda tarde deparó algunas interesantes sorpresas. Comenzó con la exposición de Enrique Balduzzi referida a la sistematización del "Nuevo Tango" piazzolleano en el período 1960-1973: la temática abordada resultó amplia para una ponencia de estas características pero rescató la congruencia estética y estilística que caracteriza a ese período. Alejandro Martino en *La flauta traversa antes y después de Piazzolla,* reflexionó lúcidamente sobre el concepto peyorativo que implica la denominación "Guardia *Vieja*", intentó desmitificar la figura de Piazzolla atribuyendo los cambios producidos en el tango a un conjunto de situaciones, actores y hechos sociales y se detuvo finalmente en diferentes aspectos del lenguaje instrumental de la flauta, aunque omitió referirse –curiosamente- a obras tan características como la conocida suite *La historia del tango*, para flauta y guitarra.

La segunda mesa reunió dos trabajos relevantes. El primero, elaborado por Marina Cañardo y Silvia Gerszkowicz, *"Tango nuevo, nuevo..."*, se refirió a los aportes realizados por Gerardo Gandini al conjunto de Piazzolla en la corta colaboración que los reunió a fines de los 80'. Se trató de enfocar concretamente las intervenciones que a manera de "paréntesis musicales" realizaba Gandini durante las interpretaciones conjuntas, estudiando el tipo de recursos de ejecución pianística no convencionales que aportó.

Sergio Pujol se refirió a la actualidad de la música de Buenos Aires en su ensayo *La tradición interrogada. El tango después de Piazzolla.* Brindó un perspicaz panorama de la situación de los músicos-compositores del presente y de las diferentes tendencias estéticas que centran su interés en formas de ejecución pretéritas, de los años 40', más que en el pasado musical inmediato. Lo hizo a la luz de un buen estudio del contexto social y cultural en el que se cruzan temas tan actuales como la desterritorialización, la globalización, la profusión de los medios tecnológicos y las nuevas búsquedas identitarias.

La última mesa de estas Jornadas implicó el reencuentro con dos especialistas que llevan algún tiempo algo alejados de la mecánica de los congresos. Omar García Brunelli, conocedor de Piazzolla desde aquel trabajo sobre el compositor que lo hiciera acreedor al primer premio en el "Concurso Carlos Vega" organizado por la Universidad Católica Argentina y la Fundación Antorchas hace algunos años, brindó esta vez un análisis de la suite *La camorra*, que Piazzolla escribiera para el quinteto en 1988. Con un motivo base que sale del grito colectivo de aclamación y fervor entusiasta propio del universo rockero, esta obra combina "arrastres", "rezongos" ,"fraseos" y otros "yeites" típicos del bandoneón, que el investigador pudo poner a consideración del público con ejemplos auditivos claros y acotados.

Pablo Kohan finalmente, rescató "sonidos piazzolleanos" en los años 20', enfocándose en el análisis comparativo de dos tangos de esa década "La cachila", de Arolas y "La Mariposa" de Maffia en los que encontró elementos compatibles con "Lo que vendrá" y "Nonino" respectivamente. Su trabajó resultó esclarecedor y se combinó equilibradamente, aunque desde enfoques totalmente diferentes, con el de Sergio Pujol, dado que ambos se refirieron a otras épocas de la historia de la música de Buenos Aires - antecesores/ancestros y continuadores/seguidores – sin dejar de tener en cuenta el tema central que se dilucidaba en este congreso.

Silvina Luz Mansilla

ACTUALIDAD MUSICOLOGICA

Jornadas en la Universidad Nacional de Córdoba

Se realizaron en Córdoba el 6 y 7 de noviembre pasados, las VII Jornadas de Investigación del área Artes del *Centro de Investigaciones* de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), en las que se dieron a conocer trabajos de investigadores cordobeses y de otras partes del país. Mayoritariamente relacionados con las artes plásticas, se incluyen aquí los más relacionados con nuestra disciplina, algunos de los cuales corresponden a miembros de la AAM y a personas que han presentado sus trabajos en nuestros congresos. Son ellos:

- Graciela Albino y Paola Rompato: *La Gaceta Musical como fuente documental para el estudio de la historia de la música académica en Buenos Aires (1874/1887).*

- Clarisa E. Pedrotti: *Consideraciones en la frontera: El texto artístico como traductor de ideologías.*
- Gustavo Blázquez: *La estética corporal en los bailarines de cuarteto.*
- Graciela Albino: *El arte en la Argentina peronista (1946-1955). El Teatro Colón, "fuente de cultura y elevación espiritual para el pueblo".*

Creación del Archivo de Música Litúrgica y Devocional (UCA)

La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina ha creado recientemente por Resolución 4/03, y su conexa 19/03, un *Archivo de Música Litúrgica y Devocional*, que tendrá por finalidad la preservación de la memoria musical en sus manifestaciones vinculadas con la religión, la revalorización de la música litúrgica en cuanto medio privilegiado para acrecentar el vínculo del hombre con la dimensión espiritual de su existencia, la integración de los saberes litúrgicos, musicológicos, historiográficos y antropológicos con acciones vinculadas a líneas de investigación sobre la música religiosa y la difusión de las investigaciones que se realicen la partir del fondo documental del Archivo.

Las actividades comienzan en primera instancia con la localización y recopilación de materiales documentales en todos los soportes, la preservación, conservación, clasificación y archivo de esos materiales y la organización de un fondo documental que se constituya en repositorio de fuentes primarias sobre la música religiosa. En una segunda etapa, está prevista la puesta de ese fondo documental a disposición de los investigadores, educadores, músicos profesionales de otras áreas y, subsidiariamente del público en general, para su estudio.

También se planea el diseño y mantenimiento de una Base de Datos que permita un acceso simple y fluido del público usuario y la elaboración y publicación de catálogos y trabajos de investigación, así como la promoción de adquisiciones, donaciones e intercambios de material documental con otras instituciones.

Las tareas de constitución y organización del archivo se han encomendado a Yolanda Velo, presidenta de la AAM.

Premio de Musicología
CASA DE LAS AMERICAS 2003

La novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas 2003 se llevó a cabo en octubre pasado en el marco del III Coloquio Internacional de Musicología, en La Habana (Cuba). Los integrantes del jurado Olavo Alén (Cuba), Enrique Cámara de Landa (Argentina), José Jorge de Carvalho (Brasil), Victoria Eli (Cuba) y Leonora Saavedra (México) debatieron sobre las 21 obras presentadas, llegando a una decisión excepcional: otorgar el Premio a dos obras que representan en la misma medida aportes significativos para el desarrollo de la Musicología y el conocimiento de la cultura musical de América Latina.

Estas obras son:

1- *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)*, de Juan Pablo González y Claudio Rolle Cruz, Chile.
2- *Doménico Zipoli: Para una genealogía de la música clásica latinoamericana*, de Bernardo Illari, Argentina.

El jurado expresó que "... la obra *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)* presenta una exhaustiva y minuciosa reconstrucción histórica y social de la música popular en Chile, desde sus raíces en la música de salón en el siglo XIX hasta 1950. Paralelamente expone los procesos de industrialización, masificación y democratización de la música a partir del desarrollo de los medios tecnológicos. Traza por primera vez la historia de estos procesos en Chile, al mismo tiempo que abre la posibilidad de establecer un abanico de comparaciones con las realidades de otros países latinoamericanos y expone los circuitos de circulación de los géneros, repertorios y protagonistas de la música popular". Encontró también que "...por el valioso aporte de la información manejada y la interpretación de la misma, este trabajo establece un modelo potencial para futuras investigaciones comparativas y analíticas".

Sobre el trabajo de Illari, la resolución fue: ".... La obra *Doménico Zipoli: Para una genealogía de la música clásica latinoamericana* propone comprender a dicho compositor y su música como una construcción en el espacio simbólico de sociedades europeas y americanas. Ofrece además una propuesta metodológica novedosa con la articulación hábil de varias líneas genealógicas. Al trabajo intenso de análisis de fuentes y de la música se une un control del argumento que conduce de un modo consistente a una tesis interpretativa. El autor realiza un convincente trabajo hermenéutico

sobre los discursos producidos por investigadores del tema y su relación con las estructuras de poder, a la vez que fundamenta el papel desempeñado por Zipoli en la gestación del espacio clásico de la música latinoamericana".

El Jurado otorgó además una mención especial a *El responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, de Eugenia Roubina, de México. Opinó que "... a través de un excelente manejo de fuentes primarias, la autora explora áreas poco conocidas del quehacer musical en México durante el siglo XVIII".

También se destacó en el acta final "....el incremento en el número de obras presentadas en relación con las anteriores ediciones..." , así como "la alta calidad de buena parte de ellas" lo cual refleja "el creciente prestigio del Premio de Musicología Casa de las Américas y la solidez alcanzada por la investigación musicológica en el continente".

A ambos premiados, miembros activos de la AAM, un caluroso saludo y felicitación.

Ciclo de Conferencias sobre música popular en Mendoza

Como parte de las actividades de extensión de quienes se encuentran cursando su Maestría en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, se realizó en Mendoza un ciclo de conferencias denominado "Musicología y Música Popular", que incluyó las siguientes temáticas y disertantes:

- Gabriel Correa: *Reflexiones en torno a las prácticas de producción musical de compositores mendocinos de rock.*
- Ricardo Mansilla: *Expectativas especiales de Interpretación que presentan los Arreglos para coros de Música Popular de Raíz Folkórica Argentina.*
- Olga Giacumbo de Mauri: *Un mendocino en la época de oro del bolero: Leo Marini.*
- María Inés García: *Música de radio: Tito Francia y la práctica de los músicos estables en las emisoras radiales.*
- Octavio Sánchez: *Músicas Populares: espacios, procesos y cons-*

trucciones.

- Leopoldo Martí: *Mapa Musical Argentino para Grupos de Cámara.*
- Mónica Pacheco: *Origen de la fiesta nacional de la vendimia. Sobre lo Popular y lo Culto.*
- Carmen Gutiérrez Arrojo: *Las Retretas de las Bandas civiles y militares de Mendoza y su papel en la construcción del nuevo sujeto de la modernidad, "el ciudadano".*
- Damián Rodríguez Kees: *La vanguardia en la canción popular argentina. Definición del campo en términos de identidad y función utópica. Análisis de algunos casos paradigmáticos.*
- Mónica Rizzo: *El desarrollo técnico instrumental como soporte para la interpretación de la música popular.*
- Cristina Cuitiño: *Juan Falú. Una práctica musical desde lo popular hacia lo académico.*
- Gladys Haydée Vargas: *Canturía. Contrahegemonía y autocensura en la música popular en Mendoza.*

El ciclo fue organizado por el Proyecto de Investigación *"Procesos de hibridación en la producción, transformación y circulación de diferentes expresiones de música popular de Mendoza"*, las cátedras de Morfología Musical, Teorías de la Música Actual, Dirección Coral y Composición y contó con las adhesiones de la Cátedra Abierta de Música Popular y de la Cátedra de Arreglos Corales.

ANIVERSARIO

Acerca de un compositor, escritor y director de orquesta llamado Louis-Hector Berlioz

El 11 de diciembre del corriente año se cumplieron doscientos años del nacimiento de Louis-Hector Berlioz (La Côte-St-André, 11 de diciembre de 1803; París, 8 de marzo de 1869).

Desde la perspectiva actual, y en medio de la 'ola de estudios' sobre Berlioz que los diferentes centenarios han contribuido a desarrollar, especialmente el de 1969, su obra sigue siendo conocida en forma desigual. Por un lado es evidente la universal circulación de las obras compuestas en las décadas de 1830 y 1840: *Le carnaval romain*, obertura característica, las

tres sinfonías y el Requiem y, en menor medida, *Les nuits d'été* y *La Damnation de Faust*. Pero otra parte de su producción, las cantatas, las tres óperas, las obras corales con orquesta, y la mayor parte de las canciones, son poco conocidas.

Una valoración altamente positiva de toda su producción, en general, no siempre es consensuada sin reservas. En más de una voz autorizada todavía se observa cierto tinte despectivo con relación a la construcción formal, la lógica armónica, y la concepción de la idea de género, mientras que se reconoce sin reservas su maestría como orquestador y melodista. La idea de un compositor de música 'ruidosa', 'efectista' (especialmente con las obras sinfónico-corales a gran escala), también ha contribuido a devaluar su aporte y las cualidades originales de su producción musical.

Su particular perfil como artista, las diferentes actividades desarrolladas a lo largo de su vida profesional y su singular producción, tanto musical como literaria, hacen de Berlioz una figura central del siglo XIX. Al igual que en otros compositores románticos, en el 'caso' Berlioz existe un fuerte vínculo entre vida personal y producción. A veces la obra es el resultado de la resolución de un conflicto traumático (como es el mono-drama lírico *Le retour à la vie*, 1831, que recién en 1855 se denominará *Lélio*, producto directo del "affaire" Camille Moke), o el producto inmediato o tardío del impacto que un autor dramático o un compositor suscita en su imaginario. Una serie de 'revelaciones' se suceden, una tras otra, desde el arribo de Berlioz a París en octubre de 1821[1]: el mundo poético de Shakespeare (cuando asiste a las representaciones de *Hamlet* y *Romeo and Juliet* ofrecidas por una compañía inglesa en 1827) y del *Faust* de Goethe (sólo conoce la primera parte a través de la traducción de Nerval, 'que lee y lee a toda hora y en cualquier lugar', 1827 o 1828); el 'arsenal romántico' contenido en *Der Freischütz* de Weber (1824, estrenada en París con el nombre *Robin des bois*); el poder expresivo de la música instrumental 'pura' a través de la Tercera y Quinta Sinfonías, el Tercer Concierto para piano, el Concierto para violín y la obertura *Egmont* de Beethoven, obras que escucha por primera vez en una serie de conciertos ofrecidos en la sala del Conservatorio en 1828, a las que se agregan al año siguiente dos de los últimos cuartetos (op.131 y op.135). En esta etapa de impactos y revelaciones, el encuentro con la obra de un compositor del siglo XVIII lo marcará de forma perdurable, incluso estilísticamente: en 1821, en la Opéra de París escuchó *Iphigénie en Tauride* de Gluck, el único compositor que admirará sin reservas. Gluck se convierte en uno de sus dos 'modelos clásicos': el otro

[1] Fue a París con el objetivo de estudiar medicina.

es Virgilio (cuya *Eneida* conoció a través de la enseñanza de su padre durante su infancia en su versión original latina). No tardará mucho tiempo en decidir su vocación, aún por encima del mandato familiar: Berlioz abandona el estudio de la medicina en 1824 y decide ser, según palabras de Le Sueur, 'no médico o farmacéutico, sino un gran compositor' [2].

La *Symphonie Fantastique, episode de la vie d'un artiste*, 1830 (quizás su obra más conocida) es la respuesta al impacto y revelación del poder expresivo de la música instrumental 'pura'. Esta obra, el equivalente a un 'manifiesto', constituye la primera consideración estructural de Berlioz sobre el género de la sinfonía y revela la tendencia histórica de los compositores del siglo XIX respecto al mismo: ellos se relacionarán con los modelos de sinfonía de Beethoven en forma 'circumpolar', dando lugar a una historia discontinua. También presenta dos procedimientos estructurales que habrán de caracterizar la construcción formal de buena parte de la producción musical del resto del siglo: la concepción cíclica de la forma (en el caso de la *Fantastique* utilizada de modo explícito) y la construcción de cada movimiento como una sucesión de "episodios" que responde mejor al concepto de forma abierta. En el plano poético la obra presenta esa 'topología' bastante típica que caracteriza el libre desahogo expresivo de muchos compositores del denominado 'primer romanticismo': el mundo irreal del ensueño y la fantasía, el salón de baile, el campo, la tormenta, el patíbulo, el aquelarre, la secuencia de la misa de difuntos; todos están 'representados' por sus respectivos símbolos musicales, algunos resueltos de forma altamente original, denotando la alta capacidad del imaginario de Berlioz, aunque muchos estén construidos sobre bases tradicionales de larga data, como es el caso de la 'música pastoral' o la idea de lejanía. La concepción de la música como expresión y la idea de un discurso referencial, 'programático', son los otros dos rasgos esenciales; ambas concepciones serán las tendencias estéticas dominantes del siglo.

El estímulo de la literatura en el imaginario de Berlioz parece ser mayor que cualquier otro. Su cultura literaria, especialmente su conoci-

[2] Ya antes de su partida para París había escrito: '¡Volverme un doctor! ¡Estudiar anatomía! ¡Hacer disecciones! ¡Tomar parte en horribles operaciones – en vez de entregar mi cuerpo y mi alma a la música, el sublime arte cuya grandeza estaba empezando a percibir! ¡Renunciar a los cielos más elevados por las regiones más desdichadas de la tierra, los espíritus inmortales de la poesía y el amor y su inspiración divina utilizados por los sucios camilleros de hospital, el espantoso encargado de la sala de disección, cadáveres horrorosos, los alaridos de los pacientes, los gemidos y el terrible aliento del moribundo! ¡No, no! ¡Esto me pareció el reverso del orden natural completo de mi existencia! Fue monstruoso. No podía suceder. Y sucedió.' H. Macdonal, *New Grove*, 1980.

miento de la literatura clásica latina y francesa, coincide con la sed de 'una cultura más amplia' que caracteriza la generación romántica de Schumann y Liszt. Este aspecto es lo que los hace románticos (Gerald Abraham, 1975). Con relación al fenómeno de recepción del teatro de Shakespeare, que en el continente europeo comienza con el siglo junto a la difusión de los escritores románticos ingleses [3], el caso de Berlioz es uno de los más notorios. Además de las obras tempranas (la fantasía *La tempestad*, 1830, y la obertura *Le roi Lear*, 1831), una obra significativa es *Roméo et Juliette, Symphonie dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en récitatif choral*, de 1839, basada en la versión de Garrick de la obra de Shakespeare (es decir, la versión que Berlioz vio en 1827). Esta obra—que impactó en Richard Wagner cuando la escuchó en su estreno y de la que 'extrajo' algunas ideas [4]—constituye un nuevo replanteo del género y perfecciona el pensamiento de Berlioz ya aprendido en la *Symphonie Fantastique* por el cual, cuanto más expresivo debe ser el discurso musical, se prefiere la música instrumental 'pura' a la vocal; así lo revelan la *Scéne d'amour*, el Scherzo de *La reine Mab* e incluso *Roméo au Tambeau des Capulets*, el número instrumental puro 'más programático de toda la música de Berlioz' (Hugh Macdonald, 1982). *Hamlet* inspira dos números de la obra para coro y orquesta *Tristia* publicada en 1852 ('La mort d'Ophélie'—arreglo de la canción para voz solista y piano de 1847 o antes—y 'Marche fúnebre pour la derniére scéne d'Hamlet'). Ya sobre el final de su carrera, su última ópera, *Béatrice et Bénedict* (1860-62; opéra-comique en dos actos) está basada sobre *Much Ado about Nothing* de Shakespeare, centrada en los personajes de Beatriz y Benedicto. El impacto de la lectura del *Faust* hará surgir una obra en forma casi inmediata, las *Huit scènes de 'Faust'* (1829), escenas

[3] 'El creciente interés por Shakespeare llegó en un momento en el que la música sinfónica estaba pasando a través de una importante fase de desarrollo: así que no es sorprendente que la música del siglo XIX compuesta en base a Shakespeare a menudo se presenta más en la sala de concierto que en el teatro. La obertura de Mendelssohn para *A Midsummer Night's Dream* (1826) fue una de las primeras piezas específicamente compuesta más para la sala de conciertos que para la representación dramática' (*ver* Eric Walter White, "Shakespeare, William", en *The New Grove*, 1980 (2)). En esta línea se ubica la *Symphonie dramatique Roméo et Juliette* de Berlioz.

En el género de la ópera, un ejemplo clave de la recepción de Shakespeare es el conjunto de óperas que Verdi compuso en base a libretos basados en obras de Shakespeare. En este panorama, la ópera de Berlioz *Béatrice et Bénedict*, ocupa un lugar más modesto. A su vez, al considerar estos dos compositores, surge un paralelismo: la última ópera de Berlioz y la última de Verdi son comedias basadas en obras de Shakespeare.

[4] Es evidente que el diseño del acompañamiento orquestal para el coro de los peregrinos en *Tannhäuser* proviene del movimiento final de la sinfonía de Berlioz.

que posteriormente se convertirán en parte de *La Damnation de Faust* (1845-6), una de las obras más importantes de Berlioz, central en su carrera compositiva. De la lectura de la *Vita* de Benvenuto Cellini (escrita en los años 1558-66), a la que Berlioz puede haber conocido en una traducción al francés de 1822 o en las dos ediciones completas en italiano que aparecieron en Florencia durante su estadía en Italia en 1831-32, surgirá la ópera-comique *Benvenuto Cellini*, una ópera semiseria, escrita entre 1834-37 [5]. De la unión de la *Eneida* de Virgilio y de la concepción dramática de la *grand opéra* vertida en un discurso musical que remite más que nunca al estilo clásico y, obviamente a Gluck [6], surgió *Le troyens*, una *grand opéra* en cinco actos, compuesta en los años 1856-58, cuyo libreto escribió el mismo Berlioz sobre los Libros I, II y IV de la *Eneida* de Virgilio, como posteriormente lo hará para *Béatrice et Bénedict*.

Berlioz presenta dos notables diferencias respecto de la mayoría de los compositores del siglo XIX (no sólo de la generación de *c*1810, aunque Dahlhaus lo ubica en la generación de Schubert). La primera y más evidente, es que Berlioz no es pianista: aunque escribió para este instrumento en sus *mélodies* e incluso lo utilizó en la primera parte de una obra sinfónico-coral como *Lélio*, su producción no está destinada al piano. Gran parte de su actividad profesional y toda su carrera compositiva la desarrolló a través del medio orquestal; incluso muchas de las *mélodies*, originalmente compuestas para voz (o voces) y acompañamiento de piano, terminaron siendo orquestadas [7]. La segunda se relaciona con la influencia de la música de Johann Sebastian Bach en el horizonte histórico del siglo XIX, que explica muchos aspectos de la música de ese siglo en el campo armónico, rítmico y textural. Para la música de Berlioz, a diferencia de la de Schumann, Liszt,

---

[5] Con esta obra Berlioz intentó ganar un lugar seguro en el mundo musical de París y, en particular, ser aceptado como compositor de ópera. Lamentablemente, la suma de las sorprendentes novedades y las grandes dificultades técnicas de la partitura, el estilo coloquial del libreto diferente al del melodrama heroico en boga, y el 'entorno' público, acentuado por una hostilidad creciente hacia Berlioz como crítico, condujeron al fracaso de la obra y Berlioz debió olvidar su deseo de conquistar la escena parisina.

[6] "Te aseguro, querida y pequeña hermana, que la música de *Les troyens* es noble y grande, y además tiene un patetismo conmovedor ... Siento que si Gluck retornara a la tierra y la escuchara, diría de mí, "Decididamente, Ud. es mi hijo". No soy exactamente modesto, ¿verdad? Pero al menos tengo la modestia al admitir que carecer de modestia es uno de mis defectos" (*Carta a Adèle*, 11 marzo de 1858).

[7] Además de la orquestación de *La belle voyageuse*, cuarta de las *9 mélodies (Irlande)*, *La captive*, y *Zaïde*, (1842, 1848, 1845 respectivamente), orquestó *Le nuits d'été*, originalmente compuestas en 1840-41 para tenor y piano, sobre poesías de T. Gautier, para su empleo en los programas de sus conciertos; la primera en ser orquestada fue *Absence* en 1843, el resto entre 1855 y 56.

Chopin, Mendelssohn, Wagner, Brahms, etc., el referente Bach, al igual que la concepción 'religiosa' de la música, es irrelevante. Lo que no es irrelevante es su modo de empleo del contrapunto y su fin expresivo.

Para Berlioz 'no existían categorías rígidas ni de forma o de medios'; los géneros 'se fusionan imperceptiblemente uno en otro y constantemente se superponen'; su concepción básica 'es la unión de medios para fines expresivos'. Estos conceptos de Hugh Macdonald (1980) ofrecen la clave para comprender la música de Berlioz. Un análisis integral de su obra permite comprobar cómo estos aspectos se multiplican en diversidad de ejemplos, revelando a la vez cómo su imaginario modela cada parámetro o recurso compositivo aprendido o inventado según la necesidad del fin expresivo que se busca. Por ejemplo, ninguna de las cuatro sinfonías presenta el mismo orgánico, ni la misma estructura formal ni tampoco remite a un mismo modelo [8]. Las categorías tradicionales de la composición, melodía, armonía, contrapunto, formas o técnicas tradicionales como la sonata, el aria y la fuga, también son adecuados con plena conciencia a los fines expresivos. En la música sinfónica y en la ópera del siglo XIX el empleo del contrapunto es muy frecuente, muchas veces como secciones expositivas de una fuga o simples fugados. Más de una obra de Berlioz comienza o contiene un movimiento que está construido, total o parcialmente, con las técnicas de la fuga (sea una sección expositiva o elaborativa) [9], técnica que

[8] La *Fantastique* posee cinco movimientos, *Harold* cuatro, *Roméo et Juliette* tiene cuatro partes pero un total de 9 movimientos y la *Grande symphonie funèbre et triomphale*, sólo tres (una marcha fúnebre, una oración fúnebre y una Apoteosis). El op.14 remite al modelo de la sinfonía clásica, pero con el formato de cinco movimientos, el op.16 integra la estructura de un concerto para instrumento solista (en este caso la viola) con el modelo clásico de una sinfonía en cuatro movimiento; el op.17, por su concepción 'dramática' y los medios empleados (solistas, coro y orquesta) no remite a algún modelo formal conocido más que a la idea general de unir voces y orquesta que no necesariamente debe conducir a la Novena de Beethoven; por último, el op.15, emplea el discurso de las músicas revolucionarias al aire libre, donde prevalece el formato de la marcha (sea fúnebre, revolucionaria o festiva) y el himno.

[9] Algunos de los ejemplos más evidentes son: el comienzo del "Adagio" del primer movimiento de *Harold en Italie*; casi todo el movimiento del "Convoy Fúnebre de Juliette" de *Roméo et Juliette*, movimiento que también plantea otra técnica característica de Berlioz: la reiteración de un mismo 'objeto musical', a modo de letanía (el mismo dispositivo—la exposición fugada y la reiteración de un objeto musical—se encuentra en el "Offertorium" del Requiem) y el comienzo de la Segunda Parte de *La Damnation de Faust*. El comienzo de la Introducción de *Roméo et Juliette*—construida con las técnicas de la fuga—'representa' el combate callejero de las familias rivales. La idea de 'representar' la lucha callejera a través de este procedimiento fue retomada por Wagner en el final del Segundo Acto de *Der Meistersinger*, una de las construcciones musicales más imponentes de la ópera del siglo XIX: en este caso, además de 'representar', la técnica de la fuga cohesiona la escena. El empleo de

también emplea dentro del devenir de un movimiento, como en el movimiento final de la *Symphonie Fantastique* (sin duda el modelo empleado por Verdi para la sección expositiva de la fuga del "Libera me" de su *Requiem*). Pero el empleo más original del contrapunto aparece en las situaciones paródicas (la fuga del 'Amen! Amen!' en la escena en la Cave d'Auerbach en *La Damnation de Faust* y en los Couplet del "Epithalame grotesque" del Primer Acto de *Béatrice et Bénedict*, donde la parodia del 'coral' es también una crítica al compositor mediocre, que en la ópera representa Somarone, un personaje inventado por Berlioz que no pertenece a la obra de Shakespeare). El juego historicista de escribir al modo del contrapunto 'antiguo' (que el mismo Berlioz presentó al mundo musical parisino como obra de un autor del siglo XVII) se encuentra en la Ouverture de "La Fuite en Egypte", la segunda parte de *L'Enfance du Christ*. Otro aspecto que llamó la atención y que fue cuestionado, entre otros por Stravinsky, es la conducción de las voces y, como consecuencia, la lógica de los enlaces armónicos que inciden en la posición de cada uno y por ende, en la línea del bajo: Berlioz conduce las voces según la necesidad expresiva y no según las reglas ortodoxas. El amplio espectro de aspectos novedosos de la música de Berlioz se observa en el tratamiento del ritmo—las complejidades rítmicas de la primera versión de *Benvenuto* debieron simplificarse para la versión de Weimar—, en una especial y poco común explotación del espacio—las partituras de muchas de sus obras están llenas de indicaciones respecto de la ubicación de los instrumentos y las voces, siendo el mejor ejemplo el "Tuba mirum" del Requiem—, en las originales combinaciones tímbricas—algunas de ellas de una extraordinaria delicadeza, aunque a veces ponen de manifiesto las limitaciones de su capacidad compositiva al momento de explotarlas—, y también en el empleo no convencional de los instrumentos. Por último, en algunas obras de Berlioz también está presente un aspecto que caracterizó fuertemente la música del siglo XIX: lo exótico, especialmente en la música francesa [10]. La connotación española en *Zaïde*—un bolero para soprano y piano, con acompañamiento ad libitum de castañuelas, de 1845, cuya segunda versión orquestal incorpora las castañuelas en el orgánico—es evidente.

La actividad profesional desplegada por Berlioz fue múltiple. A la labor compositiva se sumó la tarea de organizar los conciertos para el es-

---

una fuga al final del *Falstaff* de Verdi, otra pieza magistral, sólo constituye un corolario a la resolución del conflicto y de la acción dramática.

[10] Esta tendencia fue introducida en la música francesa por Félicien David con *Le désert* (oda-sinfonía, ejecutada en 1844).

treno de las obras. Al principio depositaba sus obras en manos de directores competentes, pero después de 1835, 'cuando Giraud estropeó una ejecución de *Harold en Italie*', decidió asumir la dirección de sus propias obras. De este modo comienza su carrera como director de orquesta, actividad que llevó a cabo en giras de concierto, fundamentalmente en el exterior, las que se acrecentaron considerablemente después del fracaso de *La Damnation de Faust* (ofrecida en primera audición el 6 de diciembre de 1846), tras la decisión de no dar más conciertos en París. Las giras de conciertos se extienden desde finales de 1842 hasta 1867, siendo la última su viaje a Rusia. A esta actividad se debe agregar el ejercicio de la crítica (desde 1834 en adelante; durante mucho tiempo su única fuente regular de ingresos y, particularmente en Francia, la actividad por la que iba a ser más conocido) y el de la producción literaria. En el formato de la crónica de viaje (*Voyage musical en Allemagne et en Italie*, 1844) y el diario íntimo (las *Memorias*, que Berlioz comenzó a compilar en Londres en 1848, las que finalizan en 1864) se manifiesta el talento de un escritor que nada debe envidiar a sus contemporáneos en este género. La voz de Berlioz no sólo se encuentra en sus obras musicales y en los programas literarios que acompañan y forman parte de algunas de ellas, sino también en sus escritos, los que, además de los mencionados, incluyen el *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op.10 (1843, 2/1855), *Le chef d'orchestre: théorie de son art* (1856) y tres colecciones de crítica: *Les soirées de l'orchestre* (1852), *Les grotesques de la musique* (1859) y *A travers chants* (1862). Como casi todos los hombres del siglo, el intercambio de ideas, de opiniones, la confesión íntima, el informe del estado de avance de un proyecto, las ilusiones, el éxito o el fracaso, etc., etc., Berlioz los vuelca en el formato epistolar. Si hay un conjunto de cartas y escritos de Berlioz que ilustran notablemente la génesis, el proceso creativo y las vicisitudes que lo acompañan, así como los estados anímicos que vive mientras avanza la obra, ese corpus son los escritos en torno a *Le troyens*. Estos incluyen cartas a la Princesa Sayn-Wittgestein, cuya firme decisión frente a las dudas de Berlioz hizo que él encara definitivamente el proyecto, a Liszt, a su hermana Adéle y a su hijo Louis (que se había alistado en la marina mercante), a amigos y colaboradores (Emile Deschamps, Humbert Ferrand), además de los comentarios que se encuentran en las *Memorias* [11].

Berlioz ofrece más de un 'rostro' a lo largo de su carrera como artista y compositor. La floración de ese 'primer' romanticismo, que explota con *Hernani* y su propia *Symphonie Fantastique*, alrededor del emblemáti-

[11] *Ver* David Cairns en "Notas al CD *Les troyens*, Sir C. Davis, 1969.

co año de 1830, lo tiene como uno de los principales protagonistas. Al regreso de su beca en Italia, Berlioz organizó un concierto con la *Symphonie Fantastique* y *Le retour à la vie* bajo la dirección de Habeneck. Al evento (9 de diciembre de 1832) asisten Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Heinrich Heine, Paganini y Harriet Smithson, la actriz inglesa que posteriormente será su esposa. La novedad de su discurso musical no sólo impactó a Liszt (quien había estado presente en la primera audición de la *Symphonie Fantastique* el 5 de diciembre de 1830), y a los 'intelectuales' y artistas, sino que también satisfizo las expectativas de novedad de un público que, 16 años más tarde, optaría por quedarse en la comodidad del hogar en vez de ir a escuchar *La Damnation de Faust*.

Para los que vivieron las revoluciones del '48 y continuaron su labor creativa más allá de 1860, como Wagner, Verdi, Liszt e incluso Rossini, la década 'bisagra' de 1850 que articula un 'primer' y 'segundo' romanticismo, también constituyó para Berlioz un cambio. Para todos ellos, la composición requiere de un proceso deliberadamente más reflexivo. Ciertos aspectos del discurso musical, especialmente la armonía y el timbre, constituyen áreas de atención especial. La producción de Berlioz desde 1850 en adelante refleja esta situación. Después del juego 'historicista' de *L'enfance du Christ*, una trilogía sacra compuesta entre 1850-54, concretó uno de sus sueños más anhelados, a pesar de ser consciente de todos los sinsabores que éste le traería. Se trata, quizás, de uno de sus logros más sobresalientes, sino el más: *Les troyens*, para muchos historiadores del género, la mejor ópera francesa del siglo, incluso más allá de Meyerbeer. Si el gobierno de la Monarquía de Julio le había encargado dos obras (*Grande messe des morts*-Requiem-, 1837, y la *Grande symphonie funèbre et triomphale*, 1840 [12]), en esta etapa las potencias europeas de la era de la revolución industrial convocan a los músicos más notorios para las grandes exposiciones universales que jalonan toda la segunda mitad del siglo XIX: Berlioz participará como jurado de los instrumentos musicales en la Gran Exposición de Londres de 1851 y tendrá la ocasión de clausurar una de ellas (París, 1855) con el postergado estreno del *Te Deum* (compuesto en 1849), además de componer una obra especial para esta exposición: la cantata *L'imperiale*. Un

[12] Estas dos obras, a su modo, constituyen ecos de las prácticas y retóricas musicales de la Revolución Francesa. Berlioz retomó esas prácticas en suelo francés después de que éstas florecieran en las obras de Beethoven, especialmente las de la fase 'heroica' y algunas posteriores. También a esta línea pertenece su orquestación de *La Marseillaise*, realizada en el año de la revolución de 1830, *Le cinq mai*, una cantata sobre la muerte de Napoleón de 1835 y el *Hymne à la France* para el Grand Festival d'Industrie, ejecutado con más de 1000 ejecutantes, en 1844.

evento más modesto, pero no menos significativo para el siglo como es la inauguración de una línea férrea, también necesita de símbolos apropiados para celebrar el progreso: para esta ocasión, otra cantata: *Le chant des chemins de fer*, 1846.

La pintura *Liszt al piano* de Joseph Danhauser (1840) ilustra la composición de los salones que caracterizaron al París de los años '30: Alexandre Dumas, Victor Hugo, George Sand, Paganini, Rossini y la Condesa Marie d'Agoult escuchan embelesados a Liszt, quien toca mirando el busto de Beethoven. Berlioz participa activamente de esos círculos literarios y artísticos donde también desarrolla amistad con Vigny, Auguste Barbier, Eugène Sue y el musicógrafo Joseph d'Ortigue, 'uno de sus más ferviente admiradores'. Prácticamente se relacionó con todas las figuras musicales más relevantes de la historia musical contemporánea: a los nombrados se suman Mendelsshon, Chopin, Schumann, Wagner, Meyerbeer, Marschner, etc. Con varios de ellos, como es el caso de Paganini y Liszt, cimentó amistades muy sólidas, en las que a la reciprocidad afectiva también le correspondió una musical. Un caso notorio es el regalo de Paganini de 20.000 francos después de escuchar *Harold*, en 1838, dinero que le permitió a Berlioz dedicarse con exclusividad (un permanente deseo no siempre satisfecho) a la composición de la sinfonía dramática *Roméo et Juliette*. Quizás la más destacable es, sin duda, la labor que Liszt desarrolló por la 'causa' Berlioz. Además de las dos 'semanas' Berlioz que Liszt organizó en Weimar durante la década de 1850 [13], compuso una 'pieza de propaganda', *L'idée fixe*, andante amoroso d'après une mélodie de Berlioz (1846), sobre la idée fixe de la Sinfonía Fantástica, un arreglo a cuatro manos sobre un tema de *Benvenuto Cellini* (*Bénédition et serment, deux motifs de Benvenuto Cellini*, 1852), trascripciones de dos oberturas (*Ouverture des Francs-Juges* y *Ouverture du Roi Lear*, ambas de 1836) y dos obras más (*Marche des pélerins de la Sinfonie Harold en Italie*, *c*1836 y *Danse des sylphes de La Damnation de Faust*, *c*1860). Pero la contribución más importante de Liszt a la causa Berlioz son las *partitions du piano* de la Fantástica [14] y de Haroldo (1833 y 1836 respectivamente), las que constituyen los

[13] La primera en 1852, con la reposición de *Benvenuto Cellini*, considerablemente revisada a pedido del mismo Liszt, y la segunda en 1856.

[14] Gracias a esta trascripción Schumann accedió a 'una partitura' de la Sinfonía Fantástica, base para su elogioso artículo de 1835; la publicación de la 'real' partitura recién apareció en 1845. El caso de *Harold en Italie* es igual; la *partitions du piano* apareció en 1836 y la partitura en 1848.

Sobre el valor de las transcripciones para piano *ver* la carta de F. Liszt al erudito suizo Adolphe de Pictet en W. Dömling, *Franz Liszt y su tiempo* (pp.32-33).

primeros trabajos 'maduros' de Liszt en el terreno de la trascripción, tarea que culminará en las transcripciones de las nueve sinfonías de Beethoven. Para el siglo XIX el piano es el mejor auxiliar para la difusión de la obra sinfónica y de la ópera, pues llega a los lugares donde el teatro y la orquesta no lo hacen. Una de las primeras grandes fantasías de Liszt para piano y orquesta está construida sobre una obra de su amigo: '*Grande fantasie symphonique*' sobre temas de *Lelio* de Berlioz, 1834, estrenada en París el 24 de noviembre de 1834. Ambos compositores se dedicaron sus respectivos *Fausto*; fue Berlioz quien introdujo a Liszt en ese mundo poético.

Los encuentros de Berlioz con Wagner, una relación que no constituyó una acendrada amistad como la de Liszt, no sólo revelan el grado de diferencia de dos carreras compositivas contemporáneas sino las diferencias relativas a la concepción del arte y de la música. Ambos poseen una amplia cultura literaria, comparten el interés por un teatro musical más genuino y la tarea de la dirección orquestal; ambos ejercen la práctica literaria, redactan sus 'memorias' y los libretos para sus óperas. También poseen un genuino interés por el conocimiento de la música del otro. Wagner reconoce el valor de la música de Berlioz e incluso la deuda que siente respecto a ésta—el impacto de la *Scéne d'amour* que Wagner había escuchado en 1839 repercutirá, de algún modo, en el dúo de amor de *Tristan und Isolde*—. Por su parte, Berlioz realiza un deliberado esfuerzo por comprender la música de Wagner, especialmente la compuesta en la década de 1850, tarea en la que, al final, fracasa. Algunos de sus encuentros [15] coinci-

[15] En 1839, Wagner queda impresionado por la música de Berlioz al escuchar *Roméo et Juliette*. En 1843, en Dresde, Berlioz advierte el peculiar horror de las 5tas. al comienzo de la obertura del *Holandés* y expone su juicio sobre Wagner de que 'no calcula la emoción', sólo [tiene] ojos para la expresión de la idea poética o dramática'. También en Dresde, el 5 de mayo de 1849, Wagner iba a dirigir la *Sinfonía fúnebre y triunfal*, pero no se concretó. Más adelante, en octubre de 1853, se encuentran en París al final de una cena en la casa de Liszt y, posteriormente, en Londres en 1855, donde ambos coinciden como directores de la temporada de conciertos de las dos orquestas filarmónicas; en esa última oportunidad Berlioz asiste a una recepción ofrecida por Wagner. Estos encuentros fueron la oportunidad para reconocer las diferencias en los puntos de vista de ambos sobre el arte y la música. Más adelante, en 1860, tres conciertos *Pasdeloup* (del 25 de enero, 1 y 8 de febrero de 1860) 'revelan' la música de Wagner al mundo intelectual y artístico de París. Entre los presentes se encuentran Berlioz; Auber, Gounod, Meyerbeer y Baudelaire, quien asiste a todos El 16 de febrero Baudelaire escribe a Poulet-Malassis: "esta música ha sido uno de los grandes goces de mi vida; hace fácilmente quince años que no sentía semejante rapto".

Otro paralelismo entre estos músicos se encuentra en el terreno del fracaso, en ambos casos en el mismo teatro, la Opéra de París: el de *Benvenuto* en 1838 y el del *Tannhäuser* en la versión de 1861 para la Opéra. Como crítico, Berlioz va mal dispuesto al estreno, según se lo comenta a Theophile Gautier, quien también, como tantos literatos de ese entonces, ejer-

den con momentos cruciales de sus respectivas carreras. Mientras Wagner compone el *Tristan*, Berlioz se prepara y comienza a escribir *Les troyens*. En ambos casos, una mujer inspira o ayuda a la concreción del proyecto. En esa época, hubo particulares ocasiones en las que cada uno muestra al otro su logro. En París, el 16 de enero de 1858, Berlioz lee a Wagner una parte del texto de *Les troyens*; Wagner se desconsuela. También en París, a principio de mayo de 1860, en casa de Paulina Viardot-García, y frente a Berlioz, Wagner ejecuta al piano con la misma Paulina como *Isolde* el Segundo Acto del *Tristan*; Berlioz esta desconcertado; decididamente no entiende. Posteriormente Wagner le envía la partitura del Preludio del Primer Acto, con una explícita dedicatoria al Berlioz que compuso esa *Scéne d'amour* [16].

La singularidad de su producción y la amplitud de miras de su concepción de la música y del arte sitúan a Berlioz, sin duda, al lado de las figuras más importantes de la historia musical y cultural del siglo XIX después de la época de Beethoven, especialmente junto a Liszt y Wagner.

No se ha dicho la última palabra sobre compositor alguno ni sobre la 'interpretación' de su obra. Tampoco serán éstas, afortunadamente, las últimas palabras acerca de un compositor, escritor y director de orquesta llamado Louis-Hector Berlioz.

Prof. Edgardo Blumberg

Lamentamos profundamente comunicar el fallecimiento de la socia fundadora Raquel Casinelli de Arias, ocurrido sobre el cierre de este boletín. La recordaremos en el próximo.

cia la crítica musical. En esta ocasión, Berlioz se entusiasma frente al fracaso de Wagner y espera que la Opéra preste atención a *Les troyens*, pero las negociaciones no conducen a nada. *Por último*, en 1864 Wagner confunde la noticia de la muerte de Baudelaire por la de Berlioz. Pero Berlioz aún no había muerto. Para más datos sobre este 'itinerario' consultar Guy de Portalés: 'Soledad', en *Berlioz y la Europa romántica* (Cuarta parte, capítulos IV y V) y Martin Gregor-Delfin: *Richard Wagner* (tomo I. 1821-1864).

[16] Ver el análisis de Charles Rosen de la *Scéne d'amour* en "Berlioz. Liberation from the Central European Tradition", en *The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1995.

XVI Conferencia de la AAM
12 al 15 de agosto de 2004

" Cánones Musicales y Musicológicos bajo la lupa: historia, debates, perspectivas historiográficas"

La Asociación Argentina de Musicología invita a investigadores de la Argentina y del exterior a participar en su XVI Conferencia, que tendrá lugar en la ciudad de Mendoza del 12 al 15 de agosto de 2004. El encuentro, co-organizado con la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, se realizará en su Aula Magna, en el Centro Universitario, Parque Gral. San Martín, de la ciudad de Mendoza.

El tema convocante está dirigido a reflexionar acerca de los discursos canónicos enraizados en la tradición historiográfica de la disciplina, sus formulaciones y la manera en que subyacen aún en la práctica musicológica, habida cuenta de sus fuertes implicancias en las políticas institucionales, la educación, la crítica y la experiencia musical. Se aceptarán también temas libres.

La Comisión Organizadora estará integrada por Yolanda Velo (Coordinadora), Leandro Donozo y Silvina Mansilla (en Buenos Aires) y Diego Bosquet y Antonieta Sacchi de Ceriotto (en Mendoza). Por la Facultad de Artes y Diseño, intervendrá Dora de Marinis como Coordinadora, con otros representantes de esa institución.

La Comisión de Apoyo contará con la colaboración de Germán Rossi, Rubén Travierso y Claudia Rolando (Capital Federal) Silvia Lobato (La Plata y Pcia .de Buenos Aires), María Inés García de Poppi y Carmen Gutiérrez de Arrojo (Mendoza) y Fátima Graciela Musri (San Juan).

Sobre los trabajos

Se podrán presentar aquellos trabajos que sean originales, inéditos y no leídos en otros congresos. Los mismos deberán ser expuestos, sin excepción, por el/la autor/a. Un Comité de Lectura con tres integrantes decidirá la aceptación de los mismos. Los idiomas oficiales de la Conferencia serán español y portugués. La Comisión Organizadora considerará proposiciones en otras lenguas.

A fin de incentivar la participación de investigadores noveles, se establece una categoría especial para los mismos, que operativamente se denominará CE. Las ponencias presentadas en este grupo serán consideradas diferencialmente por el Comité de Lectura, por lo cual quienes deseen ser incluídos en dicha condición, deberán necesariamente indicar su adscripción a la misma.

Los expositores contarán con 20 minutos para su exposición y 10 minutos más para el debate posterior. Todos los expositores deberán tener en cuenta que el tiempo estipulado incluye las ejemplificaciones y/o ilustraciones en los diversos tipos de soporte habituales.

Presentación de los trabajos

La aceptación de las ponencias se hará mediante la evaluación de resúmenes que tendrán una extensión de 600 palabras – excluyendo la bibliografía y el título -. El resumen dará cuenta del tema o problema formulándolo claramente, el estado de la cuestión, los aspectos a desarrollar, los alcances teóricos y metodológicos y una bibliografía de entre 5 y 10 items. Los interesados adjuntarán un curriculum vitae de hasta 10 líneas.

Los resúmenes podrán ser presentados hasta el 1 de marzo de 2004, pudiendo hacerse llegar los mismos en forma personal a la Comisión Directiva o por vía electrónica a la dirección de la Conferencia 2004.

La AAM comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail o por correo a quienes no tengan ese medio. Por su parte, los autores de las propuestas aceptadas confirmarán su asistencia y completarán su ficha de inscripción hasta el 10 de julio de 2004 inclusive, a fin de que se pueda elaborar el programa definitivo.

Dirección postal: Asociación Argentina de Musicología (at. Y. Velo)
México 564. (1097) Capital Federal
ARGENTINA.

Direcciones electrónicas: aamusicologia@yahoo.com
conferAAM2004@yahoo.com.ar

Inscripción

Expositores $ 30; asistentes $ 15. Estudiantes (c/credencial): expositores $ 15, asistentes $ 10. Los miembros de la AAM con cuota al día se verán beneficiados con una reducción de $ 10 en todas las categorías. El pago podrá efectuarse hasta una hora antes del inicio de la reunión.

V Encuentro Científico y Simposio Internacional de Musicología

En Santa Cruz de la Sierra, para el **27 y 28 abril de 2004** está previsto este encuentro bajo el lema "Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica".

El tema de la convocatoria pretende relacionar la doble dimensión del evento específico y el marco general que lo alberga. Una de las cuestiones que ha ido adquiriendo cada vez mayor importancia entre los intérpretes en el transcurso de ocho años de festival, se refiere a la práctica de ejecución del repertorio colonial iberoamericano: ¿cómo se tocaba esta música, cómo sonaba en las voces e instrumentos de sus cultores originales, qué parte de ella puede dar cuenta su escritura, existían diferencias de ejecución en los distintos espacios y funciones, cuán pertinente resulta la aplicación al ámbito indiano de la praxis ya consensuada para la música europea de la misma época?

Por su parte para los investigadores –musicólogos, historiadores del arte y la cultura- ha resultado de creciente interés conocer la relación entre la sociedad colonial y su música, o más bien indagar a través de ésta, el alma de aquella. Mientras estas disciplinas de estudios culturales han avanzado hacia la comprensión de la relación entre la música y la sociedad colonial a través de la investigación y la reflexión crítica, el movimiento de interpretación de música antigua americana –con debidas excepciones- lo ha hecho fundamentalmente a través de la intuición y la proyección de lo conocido para la música antigua europea, por cuanto su creciente voluntad por informar históricamente su ejecución no ha contado hasta ahora con un corpus de conocimiento actualizado y pertinente que ayude a perfilar su práctica de manera distinta (en el sentido de distinción).

Lo anterior no implica la supeditación de la investigación a la interpretación musical, ni lo inverso tampoco. Pero sí una eficiente y razonable consideración de los aportes de una y otra actividad para un mutuo provecho, lo que podría constituir una especie de puente entre los dominios de la música como arte y como cultura. Para transitar por él, desde la musicología y otras disciplinas abocadas al estudio del hombre y su cultura en su dimensión histórica, el interés de los ámbitos temáticos propuestos es el siguiente:

- Organología y orgánico
- Métodos y tratados (teóricos y prácticos)
- Formación y entrenamiento musical

- Profesión y oficio musical
- Organización social y música
- Repertorios: procedimientos creativos, funciones y contextos.

Procedimiento y plazos:

Como en versiones pasadas, el encuentro es un espacio de comunicación e intercambio de carácter científico e interdisciplinario, que privilegia el conocimiento original y las visiones interpretativas, en un grupo reducido de especialistas (alrededor de 12). Las selección de las propuestas se hará a través de la evaluación de un resumen cuyo texto -en castellano o portugués, de una extensión entre 500 a 600 palabras, excluyendo título y bibliografía básica-, deberá dar cuenta del tema o problema, estado de la cuestión, aspectos a desarrollar, alcances teórico y metodológicos y una bibliografía de no menos de 10 items. Junto con ello se deberá enviar un curriculum vitae, de 10 a 12 líneas.

Las propuestas se recibirán hasta el día **19 de diciembre de 2003**, vía correo electrónico dirigido a la Coordinación V-ECSIM (V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología) a las siguientes direcciones: vrondon52@hotmail.com con copia a info@festivalesapac.com

La organización comunicará los resultados la primera semana de febrero de 2004, lo mismo que las especificaciones formales de las propuestas ampliadas. Los autores seleccionados -a quienes se les costeará el pasaje aéreo y la estadía hasta un máximo de 3 noches- deberán remitir su versión completa a más tardar el 19 de marzo de 2004, sin perjuicio que éstas puedan ser revisadas durante el período de edición, que tendrá lugar inmediatamente después del evento, por cuanto las actas deben estar publicadas a comienzos del segundo semestre de ese año, tal como se ha procedido en la versión anterior.

PARA AGENDAR!!
Son bienvenidas colaboraciones para el próximo Boletín.
La recepción cierra el:
15 de mayo de 2004

Publicaciones en *Revista Ficta*

Luego de más de veinte años de ausencia, el Centro de Música Antigua de Buenos Aires vuelve a publicar la revista FICTA, a partir de abril de 2004 y con una periodicidad anual. Se invita a todos aquellos investigadores sobre Música Antigua a presentar artículos para su publicación.

Para esta segunda época de FICTA se solicitan artículos inéditos y en español. Los mismos deberán entregarse en diskete en formato .doc y una copia en papel. La extensión será de alrededor de 15 carillas (incluido el apartado erudito) en hoja A4 a espacio y medio, letra Times New Roman punto 11 para el texto y punto 10 para las notas y citas. Las notas y la bibliografía deberán limitarse a lo imprescindible e irán al final del artículo. Las ilustraciones deberán escanearse en 300 dpi y las partituras escritas en Encore, Finale o programas silimares. Se adjuntará un curriculum del autor de no más de 5 renglones y resumen de no más de 200 palabras, esto último en español y en inglés. Todos los artículos serán evaluados por un referato.

Para comunicarse con el Centro de Música Antigua de Buenos Aires: Jujuy 931, Buenos Aires, tel.: 4943-0587.
E-mails: jordivendrell@yahoo.com
pcirio@uolsinectis.com.ar
Jorge González - Norberto Pablo Cirio. Editores de FICTA.

IV Premio de Musicología Latinoamericana "Samuel Claro Valdés" 2004

El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile convoca a concurso para la adjudicación del **IV Premio de Musicología Latinoamericana "Samuel Claro Valdés" 2004**, con las siguientes bases:

Art. 1° Esta cuarta versión del Premio está destinada a investigadores que en lo posible hayan realizado o realicen estudios en musicología o etnomusicología.

Art. 2° Se podrá participar con monografías sobre música y músicos en América Latina, considerando cualquier expresión musical y período histó-

rico.

Art. 3° Las monografías deberán ser inéditas y tendrán una extensión máxima de 30 páginas tamaño carta a doble espacio, incluyendo bibliografía y apéndices.

Art. 4° Los textos podrán estar escritos en español o portugués, deberán señalar la bibliografía utilizada y todas las referencias a citas o datos tomados de fuentes. Se podrán incluir ejemplos musicales en partitura, fotografías, dibujos e ilustraciones.

Art. 5° Las monografías serán recibidas en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, Av. Jaime Guzmán 3300, Santiago 6650008, Chile, hasta el 10 de mayo de 2004. En caso de envío postal, la fecha del sello de correo no deberá exceder del 10 de mayo.

Art. 6° Se enviarán tres copias del texto escritas en computador en hojas tamaño carta a doble espacio y una copia en diskette.

Art. 7° El jurado del Primer Premio de Musicología Samuel Claro Valdés 2002 estará integrado por Norberto Pablo Cirio del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" de Buenos Aires; Rodrigo Torres, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; y Juan Pablo González, del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Art. 8° Se otorgará un premio único de U$ 2.000 más dos menciones honrosas. Tanto el premio como las menciones serán publicadas en español por la revista *Resonancias* del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Si el texto premiado está en portugués, el propio autor deberá entregar una versión en español en la fecha que el Comité Editorial de la revista se lo solicite.

Art. 9° El jurado podrá declarar desierto el concurso si juzga que las monografías presentadas no cumplen con las bases o no poseen el nivel musicológico adecuado. También podrá otorgar el premio en forma compartida.

Art. 10° La decisión del jurado será inapelable.

Art. 11° Cada autor deberá enviar un curriculum de hasta dos páginas que indique nombre, fecha y lugar de nacimiento; institución donde ha realizado sus estudios; publicaciones y ponencias recientes.

Art. 12° La entrega del premio se realizará en la Universidad Católica de Chile en Septiembre de 2004 en un acto académico donde el jurado fundamentará su decisión y realizará una evaluación crítica de los trabajos recibidos.

Art. 13° Las monografías que no resulten ganadoras quedarán a disposición de sus autores hasta el 30 de diciembre del 2004 en el Instituto de Música, pasada esta fecha serán destruidas para preservar su confidencialidad.

En la página web de la Facultad de Artes de la Pontificia Universi-

dad Católica de Chile, www.facultadartes.puc.cl se pueden leer más informaciones o llamando directamente al teléfono (562) 686-5098, o por fax (562) 686-5250, o escribiendo a: igonzaro@puc.cl

Primeras Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores (Facultad de Artes, Universidad de Chile)

La Sociedad Chilena de Musicología, convoca a participar en las Primeras Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores. Estas se efectuarán durante los días **15 y 16 de enero de 2004**, en la Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Con el fin de permitir una amplia participación de musicólogos, estudiosos y de investigadores de otras disciplinas interesados por los temas musicales, el evento estará circunscrito a la música como tema general, sin otra limitante que las administrativas y requisitos mínimos del evento.

La Sociedad Chilena de Musicología desea estimular y promover la investigación e introspección musicológica en todos sus aspectos disciplinarios. Se ha considerado que la música ocupa hoy un lugar preponderante en la vida del hombre contemporáneo, prácticamente no existe lugar en que no se esté expuesto a los estímulos sonoros. Desde la música propiamente tal hasta el ruido con los que se convive cotidianamente, estos fenómenos muchas veces se observan coexistiendo paralelamente, afectando cada vez más al individuo.

Las primeras Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores esperan congregar en Santiago a jóvenes musicólogos, investigadores, estudiosos y de otras disciplinas que se interesan por la música. Se ha considerado pertinente considerar la edad de treinta y cinco años cumplidos como edad máxima para presentarse a estas jornadas. Se espera también la asistencia de docentes, estudiantes y público en general.

Actividades

a. Paneles de estudiantes o de investigadores. La adscripción a una u otra categoría deberá ser propuesta por los mismos interesados y ratificada por el Comité *ad-hoc*.
b. Lectura de ponencias (trabajos sobre investigaciones concluidas) y

comunicaciones (informes sobre investigaciones en curso) por ejes temáticos.

Normas

1.- Resumen hasta 250 palabras; 2.- Autor/es; 3.- Institución; 4.- Título de la ponencia o comunicación; 5.- Eje temático tentativo.

El resumen podrá ser enviado hasta el viernes 05 de diciembre de 2003, a la Facultad de Artes, Universidad de Chile, Compañía 1264, Octavo Piso B, Santiago. En sobre cerrado dirigido a: Comité de Lectura /Primeras Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores, deberá contener copia en papel, más disquete o disco compacto. También a lmerino@uchile.cl

La extensión máxima del trabajo será de 7 hojas, tamaño carta, fuente Arial 12, espaciado doble, las notas deberán incluirse al final, junto a las referencias bibliográficas correspondientes. Junto con el resumen se deberá adjuntar una hoja con currículum breve, que consigne nombre completo, fecha de nacimiento, institución, nivel académico, dirección postal y/o electrónica, teléfono/s, etc. Cada participante podrá enviar solamente un trabajo.

Avisamos a los socios que se ha abierto una Cuenta en la Banca Nazionale del Lavoro en la que podrán hacer efectivo el pago de su cuota social quienes lo deseen. Rogamos especialmente a quienes no están al día, comunicarse por favor con el Tesorero, a través de la dirección institucional: aamusicologia@yahoo.com

Cuenta Corriente: 013-20-438527-3
Asociación Argentina de Musicología
(Yolanda Velo-Leandro Donozo)

A LA MEMORIA DEL DOCTOR GERARDO HUSEBY

Intento recordar en las siguientes líneas al brillante profesional y querido amigo Gerardo Huseby. Las escribo en un avión cuyo vuelo une los dos continentes en los que compartimos experiencias.

El más lejano de estos recuerdos corresponde a mis años de estudiante en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Por aquellos años Gerardo dirigía un conjunto de música antigua, en el que, además de revelarse ya por entonces como un especialista en temas de monodía profana medieval, infundía las elevadas dosis de entusiasmo y creatividad con que afrontaba todos sus cometidos. Recuerdo que en esos momentos me impresionó su capacidad de unir, de alguna manera, especulación teórica y aplicación práctica (a los integrantes de aquel entrañable conjunto les agradezco el haber "ejemplificado" mi primera conferencia, correspondiente a un premio de musicología convocado por autoridades del Conservatorio Nacional; una participación que constituyó un verdadero lujo para el público y para mí, que era todavía un estudiante de licenciatura). Gerardo era el ayudante de la asignatura Organología Musical, que dictaba en aquella facultad la señora de Arias (como llamábamos todos a Raquel Casinelli de Arias) y nos deslumbraba con su capacidad de ejecutar muchos de los instrumentos musicales de su colección, que llevaba a menudo a las clases con una mezcla de orgullo jovial y entusiasmo científico (dos constantes de su carácter).

Fue más tarde cuando lo visité en la *Stanford University*, donde él se encontraba realizando los estudios de doctorado. Recuerdo un día de conversaciones y paseos por el *campus* y, de nuevo, el entusiasmo por contarme lo que ofrecía esa universidad californiana en materia de recursos para la investigación; pero también por lo que había descubierto en áreas ajenas a la musicología pero igualmente importantes para nosotros, como las iniciativas de los estudiantes en materia de organización y de defensa de los derechos de las minorías.

Tras varios años sin vernos, en 1992 un abrazo nos reunió durante aquel congreso de la *International Musicological Society* en Madrid. Por aquel entonces yo era profesor en Salamanca, pero la propuesta de Gerardo de dictar un ciclo de conferencias junto con Melanie Plesch y Bernardo Illari se concretó en Valladolid, donde nada le costó contagiarse de la alegría con que María Antonia Virgili le anunció que acababa de ser aprobado –con muy escaso presupuesto inicial- el plan de estudios de Musicología

para la Universidad vallisoletana. Además de proponer a Leonardo Waisman como docente (lo que se concretaría en una serie de prolongadas y útiles visitas académicas de este profesional), Gerardo dictó varios seminarios y cursos en el nuevo plan de estudios de Valladolid, lo cual constituyó un valioso factor de impulso para el proyecto que comenzaba casi sin profesorado español. Y no sólo los alumnos se beneficiaron con el resultado de su experiencia académica: también los becarios de investigación que se estaban formando en el ámbito de la docencia universitaria pudieron contar con su ayuda para desarrollar recursos didácticos y avanzar en sus respectivas tesis doctorales.

Aquí me toca agradecerte otra vez, Gerardo, por aquella larga sesión que mantuvimos, cuando yo aún vivía en Salamanca, sobre mi trabajo de investigación acerca de las bagualas y coplas del Noroeste argentino. Me escuchaste tomando nota y sin interrumpirme (¡cuántas veces apelé a este aleccionador recuerdo para intentar hacer otro tanto ante estudiantes que me exponían sus proyectos!). Después empezó el diálogo cuyos detalles aún hoy podría relatar y del que, sin temor a repetirme, rescato el entusiasmo –una vez más- con que reaccionabas a algunas de mis propuestas ("¿fórmulas en la baguala?, ¡qué bueno! ¿ya leíste...."?).

Esta nota se ha convertido en una confesión demasiado autobiográfica. Podría haber tomado un carácter más neutro, si me hubiera dedicado a recordar tus aportaciones a la Musicología. Sobraría material para ello, pero comportaría la osadía de volver a destacar un recorrido por todos conocido. Por eso prefiero dejarla así y concluirla con alguna anécdota más, de esas que contribuyen a perfilar el recuerdo de tu carácter. Una de ellas me retrotrae a una tarde de los años noventa en la que, saliendo de la facultad –o del comedor universitario, no recuerdo-, "diste fuego" a nuestras colegas Sote y Aguechu porque no tenían encendedor. No contento con ello, al llegar a la esquina cruzaste la calle corriendo hacia el kiosco de venta de periódicos y regresaste con dos mecheros para obsequiárselos, entre orgulloso y divertido, con esa caballerosidad a la que no querías renunciar.

Otro recuerdo te ve arrojando al césped con aire displicente botellas vacías (de vino recién compartido) mientras disfrutábamos de un asado en el jardín de tu casa en Bernal. Y una vez más, la vocación docente se une a la generosidad del amigo: "¡Cómo! ¿No tenés e-mail? ¡Vení!". Y corriendo escaleras arriba entramos en el estudio donde, junto con Melanie (cada uno en su computadora), empezaste a explicarle a este "pardillo" residente en Castilla y aún huérfano de correo electrónico, los secretos del funcionamiento de Internet.

Esa noche me acompañaste hasta Liniers en tu Citröen, tras haber

sumado fotocopias de textos útiles al asado, las bebidas, los chistes y la lección de informática. Y corto aquí esta sucesión de recuerdos -aunque podría seguir evocándolos- porque prefiero recordarte así, embarcado en la vida y lleno de salud (aunque de tu entereza y del compromiso con tus principios aún habrías de dar muestra en los difíciles tiempos que te esperaban; no me olvido de aquellas jornadas de la AAM).

Me ha tocado la suerte de evocarte a través de mis recuerdos. Imagino cuánto se enriquecería esta semblanza si fueran otros quienes la escribieran, es decir, si algunos de los profesionales que alcanzaron a conocer tu producción científica y a disfrutar de tu amistad me ayudaran a confeccionar estos párrafos. Ahí estás: no sólo en lo que publicaste, organizaste, creaste y llevaste a buen término, sino también en lo que enseñaste a los demás y compartiste con ellos. Estás en nuestros recuerdos de hoy, pero también en todo lo bueno que por el momento hemos olvidado y tal vez aflore entre los recovecos de nuestra memoria para saludarte cada tanto. Gracias, Gerardo.

Enrique Cámara
Vuelo Madrid-La Habana
19 de octubre de 2003

PROPUESTA DE UNA LEY DE PROMOCIÓN ARTÍSTICA

Introducción

El presente trabajo tiene por motivo iniciar un debate acerca de las medidas que debe contener una ley de promoción artística, pues se requieren disposiciones innovadoras para una situación nacional sin precedentes. La necesidad de la existencia de esta ley es compartida por muchos sectores (no sólo los artísticos), pero se encuentran dificultades para su instrumentación. En el año 2001 se trataron dos proyectos en el ámbito nacional, resultando aprobada la denominada —y controvertida— "ley Brandoni", finalmente vetada por el Dr. Rodríguez Saá durante su corto mandato.

En la primera parte se mencionan medidas que deberían ser adoptadas por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tanto los fundamentos y consideraciones como los aspectos dispositivos son trasladables al ámbito provincial dado que comparten una similar estructura de

ingresos tributarios, esto es, basada fundamentalmente en el impuesto sobre los ingresos brutos, en el impuesto inmobiliario y en el de automotores.

En la segunda parte, se establecen pautas para el ámbito de los impuestos nacionales, con un estudio que, en el caso de Impuesto a las Ganancias, incluye cuadros anexos para el análisis del efecto en los costos tributarios. Para el caso del Impuesto al Valor Agregado e Impuestos Internos se plantean ideas que deben ajustarse según los resultados de los estudios a que hace mención en el punto «¿Qué tareas deben encararse para la preparación de un proyecto prudente?».

Por qué es necesaria una «Ley de Promoción Artística»

Numerosas actividades culturales requieren, para su desarrollo, del apoyo del Estado, pero desde fines del siglo XX los gobiernos han disminuido su intervención no sólo en la economía sino también —y quizás más perceptiblemente— en la cultura. El estado cumplía el rol de un mecenas desinteresado que financiaba proyectos en todos los ámbitos, desde la industria cinematográfica a espectáculos teatrales, desde becas para pintores a organización de festivales. En la actualidad la pregunta a realizarse no es cómo reemplazarlo, sino cómo conseguir que las actividades culturales reciban un apoyo más pleno que el que otorgaba el viejo "estado benefactor".

La respuesta está en una ley de promoción artística. Se han planteado dudas acerca de si vale la pena o no desarrollar actividades artísticas. Las dudas generalmente vienen planteadas desde sectores economicistas que creen ver en la cultura el lugar del lujo y el despilfarro, no considerándola una forma de expresión absolutamente necesaria y aparentemente universal. Las personas que ven la parte económica como la más importante en la vida de los seres humanos, han contemplado con desdén la circulación poco exitosa de múltiples argumentos utilizados para tratar de demostrar la importancia en la creación de riquezas de las actividades culturales y en la consecuente creación de empleo. Pero no le se ha dado suficiente importancia al hecho de que estos argumentos adolecen de parcialidad, pues para los economistas lo importante es, por ejemplo, el Producto Bruto Interno, el nivel de precios, la circulación monetaria y otros parámetros que son más menos fácilmente cuantificables. Se trabaja con estos factores "exclusivamente" económicos, dejando fuera una serie de consideraciones (también "exclusivamente económicas") de tal importancia que su omisión invalida cualquier explicación. Por ejemplo, no se toma en consideración en cuánto sube la productividad de la economía si mejora la calidad de vida de los habitantes. Es verdad que resulta sumamente complicado establecer cuánto

varía la productividad por la incidencia de cualquier factor indirecto, así se trate por ejemplo de mejoras en la iluminación de una planta industrial, pero no por la dificultad en establecerlo debería ser descartado. No se duda, por ejemplo que si se realizaran festivales de Cosquín todos los meses, esta ciudad tendría un nivel de actividad económica sustancialmente superior al que tiene actualmente, pero sin embargo es difícil estimar numéricamente cuánto influye en la economía un festival anual, a cambio de dos o de ninguno.

En este sentido, se debe reiterar una importante salvedad: cuando hablamos de bienes de consumo o bienes de capital, lo más importante de ellos es el efecto económico directo que producen; esto es si poseen gran valor agregado, si requieren mano de obra intensiva, materiales importados, si mejoran nuestra participación en tal o cual mercado, cuál es su efecto multiplicador, etc. Los bienes culturales (utilizando el término bienes en un sentido amplio) producen otros efectos, además de los mencionados económicos directos, que son —quizás— los realmente importantes. En el cine, por citar un caso, cada puesto de trabajo generado de manera directa, representa ocho puestos más, generados de manera indirecta, según estadísticas del INCAA.[17] Pueden adquirir una gigantesca importancia económica: el cine en Hollywood o la música folclórica en Cosquín. Pero lo más importante pasa por otros parámetros muy difíciles de cuantificar y por tanto desvalorizados a la hora de estimar efectos económicos probablemente porque acercan más la "ciencia" económica a las "humanidades" alejándolas del ideal del modelo "matemático". ¿Cómo cuantificar el beneficio que le produce a EE.UU. ser líder en la producción cinematográfica mundial y, por lo tanto, estar constantemente exportando normas sociales (comportamiento, vestimenta, valores, etc.), normas de sanidad (fumar o no fumar, confiar en los médicos, etc.) formas del relato (retroalimentando la necesidad de producción cinematográfica al estilo de Hollywood) y también publicidad encubierta o explícita de bienes como heladeras, PC portátiles, autos, hamburguesas, jeans, etc.? Si bien esto no es cuantificable por la gran complejidad que implica, no es razonable decir que no existe otro beneficio que no sea el directamente económico, reduciendo el negocio cinematográfico (a pesar de su trascendencia) a la venta de derechos. El efecto multiplicador que posee la inversión en cultura es generalmente poco valorado pues se piensa en enormes sumas gastadas por un mecenas en un

[17] José Miguel Onaindia. *La producción audiovisual*. Seminario dictado en el marco de la Maestría en Administración Cultural, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires. Septiembre 2002.

pintor que luego de muchas horas de ocio, sólo gasta en óleos, pinceles y telas, muchas veces de procedencia foránea, lo que minimiza aún más su efecto económico, para realizar una obra de arte que no soluciona problemas primarios como el vestir o comer. Se olvida así el fundamental papel que cumple lo cultural en la construcción del imaginario, por caso el tango en el telúrico e internacional de Buenos Aires, o la pintura de Quinquela en el barrio de la Boca.

Otro tema que los economistas generalmente dejan de lado es la exportación de bienes culturales. No existen tratados o notas periodísticas sobre este tema. El problema reside en que ante la dificultad en la cuantificación se prefiere la desvalorización del dato. Ante la pregunta ¿cuánto influye en la actividad económica nacional el hecho que Mariano Mores salga de gira por Japón con su orquesta de tango? Lo más fácil es contestar que no tiene mayor importancia. Pero es que al margen de los dólares o yenes que los integrantes de este conjunto ganarán, de los CD que se venderán, y de los derechos que cobrará SADAIC, están los efectos indirectos: japoneses que se conectarán con la cultura argentina, no sólo oyendo su música y danzas sino que de ese contacto se generará una relación que profundizada puede tener efectos insospechados: conocer el país de Mores, o de un tal Gardel o elijan a la hora de emigrar el país de esa cultura conocida. Valorizar el tango produce efectos inconmensurables, y lo mismo ocurre con los barrios de arquitectura francesa de Buenos Aires o con el colorido de La Boca.

Son estos factores "indirectos" los que adquieren importancia cuando se trata de establecer si la calidad de vida, si la forma de percibir el mundo, es adecuada. Esta no depende tanto de la capacidad perceptual o de la agudeza de los sentidos como de la construcción mental y social que se efectúa del entorno. De esa construcción dependerá la felicidad y las frustraciones, las lealtades y los sufrimientos. El estado juega un papel trascendente e irrenunciable en esta materia pues controla directa o indirectamente resortes muy poderosos en el "campo intelectual".[18]

Este papel del estado en el "campo intelectual" no proviene sólo de su posibilidad de ejercer influencias económicas, sino también de su autoridad en el establecimiento de planes de estudio, en abrir o cerrar carreras, becas, programas de capacitación, de su poder para determinar si va a existir y con qué alcances la censura, y si se va realizar un determinado tipo de

[18] Pierre Bourdieu. "Campo Intelectual y Proyecto Creador", en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Montressor, 2002

espectáculo, como por ejemplo el "re-descubrimiento" del tango por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Este proyecto encarado por el Gobierno de la Ciudad, que incluye una "semana del tango", la inauguración del Museo Casa Carlos Gardel, la organización de espectáculos musicales, concursos y clases gratuitas de baile, muestras de pintura, escultura, números de teléfono para solicitar información, página web, y muchas actividades más, ocurrencia de bienintencionados gobernantes y funcionarios, ha sido financiada con fondos públicos. Toda esta promoción se realizó con fondos provenientes de impuestos de los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires. Y se trató de una acción directa: el gobierno aportó los fondos para que la Banda Sinfónica Municipal interprete tangos o facilitó el Teatro Colón para una función especial dedicada al tango, todo lo cual implica destinar efectivo (o aumentos de pasivos, lo que es lo mismo) para que tengan lugar estas actividades que se entienden como importantes, y provocando un efecto de rebote en todo el "campo intelectual": hay diarios publicando críticas sobre los espectáculos, hay jóvenes que se acercan al tango demandando nuevas músicas, deviene en materia de estudio para la universidad, etc.

Claro que el Gobierno de la Ciudad no lo hace únicamente para influir en el mencionado campo intelectual. Seguramente es mucho más probable el siguiente escenario: en un año electoral, el posicionamiento político del Sr. Aníbal Ibarra, Gobernador de la Ciudad, es lo más importante. Y gastar los fondos públicos en actividades festivas es un buen medio de promoción. La finalidad del gobierno no ha sido apoyar una "semana del tango" para que el año próximo se repita autosustentada, sin que resulte necesario el aporte de fondos de los habitantes de la ciudad. No, desgraciadamente —y como en la generalidad de los casos— se promociona un evento elegido por el poder político, que cuando no goce más de dicho apoyo porque cambian los gobernantes o los intereses, languidecerá y se perderá en el recuerdo.

A pesar de esta objeción, la realización de la "semana del tango" es sumamente positiva, pues resulta vital jerarquizar la propia imagen, tal como se expone más adelante, pero vale la pena prestar atención a las motivaciones y más aún a la forma de financiación. Si es el estado, quien determina qué hacer, y aboca a sus funcionarios a organizar eventos disponiendo los fondos que se necesiten, se está aceptando que el poder político determine qué es lo que hay que hacer, qué es bueno, qué es malo, y lo lleve a cabo hasta en los más mínimos detalles. La motivación será, fundamentalmente política y la forma de conseguir los fondos será a través del presupuesto. La otra opción equivale a dar un giro copernicano, y pasar esa

iniciativa y acción al sector privado, donde la motivación tendrá que ver con factores económicos y de imagen empresaria, y el fondeo se vinculará con las ventajas impositivas que se ofrezcan. Esta segunda alternativa permite al Estado un control general que le permitirá llevar adelante distintas políticas culturales, pero sin determinar exactamente —por ejemplo— qué obra de teatro se representará o quiénes serán los actores.

Resulta necesario analizar los dos puntos señalados en el párrafo anterior, esto es motivaciones y forma de conseguir los fondos. Respecto a las motivaciones, se ha visto cómo un evento cultural puede transformarse en un acto de proselitismo político. No es que la semiosis ilimitada tenga que acotarse evitando el proselitismo político, pero no es lo más sano que un evento cultural tenga este nacimiento. Es mucho más probable un alumbramiento exitoso si la criatura no viene enredada en el cordón umbilical, esto es si la motivación pasa por hacer un evento cultural que enriquezca perceptual e intelectualmente a espectadores y participantes. Otra de las motivaciones debería ser que los eventos, como la mencionada "semana del tango", se transformen en autosustentables. Para que puedan seguir realizándose aún sin el aporte directo de fondos públicos, y sin el apoyo del funcionario de turno quien, no sólo por amiguismo, nepotismo u otras perversiones, sino también por leales convicciones personales puede entender que no debe apoyarse tal o cual espectáculo particular.

En cuanto a la forma de conseguir los fondos, lo que se propone con una ley de promoción artística es que el estado aporte dinero, pero de manera indirecta, esto es a través de una menor recaudación impositiva. Ese dinero, en manos privadas, gozará de una libertad mayor en la organización de acontecimientos culturales. El estado podrá organizar aquellos eventos que considere absolutamente necesarios, y que sin su intervención no se realizarán, como los que ofrece en la actualidad el Teatro Colón. Pero una parte sustantiva de los eventos culturales debe ser originada por —y en— el ámbito privado. La ley de promoción artística servirá, precisamente, para promover, no ya desde el estado sino desde los particulares, distintos hechos que garantizarán bienestar económico procurando mejores condiciones de vida.

Esta mejora de condiciones de vida implica también a la educación, la que tiene un importante papel que desempeñar. Porque el objetivo no debe ser formar artistas... "ni enseñar a los miembros del público cómo se pueden convertir en artistas, sino aumentar su sensibilidad y su capacidad de discriminación, fomentar en ellos una mirada y una escucha activas, inducir en ellos la experiencia de percibir las obras y el mundo de un modo

nuevo y diferente...".[19] Se debe incluir entre las actividades promovidas a la educación en general, y más específicamente a la formación artística, tanto si se refiere al público como a futuros artistas.

Una consideración adicional: los procesos que benefician a la comunidad en general, no siempre coinciden con los que benefician a los legisladores en particular. Vale mencionar el reciente revés en la Legislatura porteña del proyecto de supresión de las "listas sábanas". Es previsible que en el caso de una Ley de Promoción Artística se enfrentarán oposiciones desde los mismos legisladores que deben sancionar las normas. Pero también hay que conservar la esperanza de que gobernantes justos pueden hacer que se promuevan leyes que, si bien equivalen a un recorte en su propio poder político, significan una mejora para la ciudadanía en general.

Quiénes y cómo deben beneficiarse con la "Ley de Promoción Artística"

Se promoverán aquellas actividades que tengan influencia positiva en el desenvolvimiento cultural de un barrio, de una banda etárea, de un determinado sector social o de la ciudad en general, orientando esfuerzos para que puedan llevarse adelante actividades que no son autosuficientes en términos "exclusivamente económicos". Por ejemplo: no resulta fundamental para la Ciudad de Buenos Aires la promoción de películas extranjeras en los cines, pues esto ya funciona de forma más o menos adecuada; pero para promover la exhibición de cine independiente nacional debe otorgársele algún tipo de apoyo. Pero esta ayuda no tiene porqué materializarse inexorablemente en un rubro especial del presupuesto de la Ciudad puesto que el apoyo puede ser indirecto, a través de desgravaciones que orienten la inversión privada hacia estas actividades.

Existen dos formas de apoyo: en forma directa o indirecta. Las primeras se refieren a sumas de dinero, bienes, servicios, derechos, etc. que son simplemente aportados por empresas o particulares a las Organizaciones No Gubernamentales para que inviertan en cultura. Las segundas se refieren a desgravaciones o facilidades impositivas que el estado otorga a quienes realizan actividades culturales. Esta es la manera en que el Estado de principios del siglo XXI deberá operar, liberándose de tareas que pueden ser asumidas por el sector privado. En este sentido la obligación del poder central de fijar políticas culturales es indelegable, pero sí se puede dejar el manejo de los aspectos puntuales como la realización de las obras, a los

[19] Nelson Goodman. *De la mente y otras materias*. Visor.

particulares. En otras palabras, establecer criterios generales de promoción para condicionar al "mercado", pero sin prohibiciones ni regulaciones extremas. La orientación desde el Estado, de la inversión privada, se debe realizar a través de desgravaciones que promocionen actividades que de otra manera no recibirían subsidios públicos ni privados y con esto originar ingresos impositivos para el organismo recaudador por la mayor riqueza que se genera y la circulación de bienes y servicios que se provoca.

Qué tareas deben encararse para la preparación de un proyecto prudente

Se deben realizar estudios para determinar cómo y dónde conviene invertir fondos para maximizar resultados tanto económicos como culturales, pues establecer una desgravación significa menores ingresos para el fisco. Para ello se analizará el efecto multiplicador en la economía de las diferentes actividades culturales, para lograr un manejo eficiente de los recursos. También se debe analizar en cada una de las áreas culturales, cuál es el tipo de apoyo que se estima más adecuado y qué medidas resultan necesarias para asegurar su continuidad y el resguardo de la diversidad. Por ejemplo, se requieren acciones distintas si se trata de impulsar el cine en los barrios que si se quiere mejorar el estado de los monumentos en las plazas y paseos de la ciudad.

Paralelamente y respondiendo a la pregunta ¿qué hacen en otros países? Se debe realizar un análisis de legislación comparada en municipios o condados que se estimen representativas, tales los casos de ciudades de Francia, Italia, España, Grecia, EE.UU., Brasil, México y Perú, países que poseen un importante acervo artístico y se preocupan por su conservación y promoción.

Se debe investigar pormenorizadamente la composición de los ingresos de la autoridad fiscal a fin de determinar qué incidencia tendrían distintos incrementos o reducciones en las tasas del impuesto a las ganancias, valor agregado, internos en el caso del Gobierno Nacional o en el impuesto sobre los ingresos brutos, patentes, inmobiliario y otras tasas y servicios en el caso de provincias o de la Ciudad de Buenos Aires, así como establecer la composición de los contribuyentes desagregados según montos de impuesto devengado, actividad (con y sin alícuota diferencial), ubicación geográfica y valuación de los bienes pertinentes.

Realizar un estudio para determinar las sanciones que les corresponderán a quienes incumplan las disposiciones de la ley, con particular rigor para los que, actuando en connivencia, defrauden al fisco utilizando una ley que pretende el beneficio directo de la calidad de vida. En particu-

lar se debe prever la suspensión de las Organizaciones No Gubernamentales en su capacidad para recibir donaciones durante distintos plazos, en función a la gravedad —y no sólo al monto— de la infracción cometida.

IMPUESTOS, TASAS Y CONTRIBUCIONES DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

Cómo se debe realizar la promoción

Los contribuyentes podrán deducir de la base imponible del Impuesto Sobre los Ingresos Brutos, con un máximo del 10% de la misma, los importes de donaciones destinados a:

1) El Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
2) Organizaciones No Gubernamentales definidas en la ley.

En virtud a que los antecedentes en cuanto a liberalidades fiscales muestran una tendencia hacia la evasión impositiva, se deben extremar los cuidados para evitarla. Si las donaciones son dirigidas al Gobierno de la Ciudad, esto no crea problemas, pero si se admitiera una absoluta libertad entre los privados, la situación sería difícilmente controlable, sin incurrir en gastos de fiscalización que absorberían una parte sustancial de lo que se debiera destinar a promoción artística. Es por ello que se limita el beneficio a aquellas donaciones efectuadas a determinadas entidades, inscriptas en un registro especial que deba consultarse por Internet el día en que se efectúa la donación. Para mantenerse en este registro las entidades deben encontrarse al día en el cumplimentar de sus obligaciones fiscales, y legales en cuanto a inscripción y presentación de balances en los que se detalla quiénes y para qué finalidades donan los fondos. Cualquier irregularidad equivale a la suspensión en el mencionado registro impidiéndose a la entidad, el continuar recibiendo donaciones promovidas. Se reduce así el número de entidades y operaciones a fiscalizar. Por otro lado, no se perturba el funcionamiento de las actuales fundaciones que actúan dentro del ámbito de su propio grupo económico, las que con la sola inscripción en el registro especial mencionado y la observación de las disposiciones de la ley pueden continuar con su actividad.

Por medio de este aprovechamiento de entidades intermedias, la ley resulta económica desde el punto de vista funcional y neutra en cuanto al direccionamiento, finalidad y función que el privado quiera otorgarle a su donación. Los entes intermedios son utilizados por la ley como canalizadores y concentradores de la donación privada, pero no como directores autoritarios que determinan qué hacer con los fondos ajenos. Es el donante

quien elige qué finalidad le dará a sus fondos y cuál será la entidad adecuada para el cumplimiento de ese objetivo.

Definición de Organización No Gubernamental

A todos los efectos se entiende por Organización No Gubernamental (ONG) a las organizaciones sin fines de lucro inscriptas en un registro especial publicado en la página web, que tengan como actividad principal la promoción de actividades: culturales, según la definición adoptada en el párrafo siguiente o educativas, organizadas legalmente como:

a) Asociaciones civiles inscriptas por ante la Inspección General de Justicia y que hayan obtenido la exención provisoria o definitiva en el impuesto a las ganancias.

b) Fundaciones inscriptas por ante la Inspección General de Justicia y que hayan obtenido la exención provisoria o definitiva en el impuesto a las ganancias.

c) Otras entidades sin fines de lucro tales como asociaciones barriales, cooperadoras escolares, etc. Quedan excluidas las cooperativas y mutuales.

Definición de Actividad Cultural

Serán actividades culturales a los fines de la ley, las realizadas en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, referidas a: literatura, música, danza, canto, cine, video, radio, televisión, teatro, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, fabricación de instrumentos musicales, espectáculos artísticos, edición de libros, partituras musicales y CD, organización de festivales y premios vinculados a las actividades descriptas en el presente párrafo y/o mantenimiento y conservación de bienes declarados de interés histórico por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Proporción de las donaciones

Las donaciones a las entidades mencionadas en a) y b) del punto "Definición de Organización No Gubernamental" deben totalizar por lo menos el 75% del total donado. En caso de no alcanzarse dicha proporción sólo se computaría como importe total donado a los efectos de la ley al que resulte de considerar el valor donado a las entidades mencionadas en a) y b) como el 75%.

Al efectuarse la donación, el donante deberá determinar la finalidad para la que la realiza, la que deberá guardar correspondencia con el objeto social de la entidad beneficiaria.

Casos especiales

Bienes del patrimonio histórico

Los contribuyentes del Impuesto Sobre los Ingresos Brutos deducirían los importes de las donaciones efectuadas para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en bienes del patrimonio histórico nacional o del patrimonio histórico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por hasta un 10% de la base imponible del impuesto, adicionalmente al señalado más arriba. El valor atribuible a los mencionados bienes será determinado por el Banco de la Ciudad de Buenos Aires.

Películas, libros, partituras y CD

Los contribuyentes del Impuesto Sobre los Ingresos Brutos deducirían los importes de las donaciones efectuadas a las entidades definidas como ONG para producción de primera película de largo metraje de director nacional rodada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, edición de libros de escasa circulación o de autores noveles nacionales, edición de partituras musicales, ediciones de CD de hasta 1.000 ejemplares de compositores y/o intérpretes nacionales, por hasta un 5% de la base imponible del impuesto, adicionalmente al porcentaje señalado más arriba.

Bienes de propia producción

Las personas físicas o jurídicas que donen en los términos de la ley bienes o servicios de propia producción, deberían valorizarlos como máximo al 50% del precio de venta al público, o al 75% del precio mayorista, a opción. Elegida una opción se la debería mantener por 3 años, momento en que podrán ejercer nueva opción por otros tres años. En el caso de empresas de transporte, el límite se elevaría al 66% del precio de venta al público.

Bienes obsoletos

Si se demostrara que la ONG acepta donaciones de bienes obsoletos o en desuso, o alimentos o medicamentos vencidos, se debería presumir que hubo connivencia con el proveedor cabiéndole al igual que al donante las sanciones que se determinen en la ley.

Concesión de servicios públicos

Las empresas beneficiarias de concesiones públicas, deberían destinar el 0,01% de sus ingresos atribuibles a la jurisdicción de la Ciudad de Buenos Aires, a donaciones contempladas en la ley durante los primeros 5

años de explotación de la concesión. A partir del sexto año, deberían destinar el 0,03%.

Zonas de interés cultural

Impuesto sobre los Ingresos Brutos

Las "zonas de interés cultural" se definen como zonas, manzanas o cuadras en las que se desarrollan actividades culturales en forma espontánea o bien en las que, desde el punto de vista del desarrollo urbano, desde el gobierno se busca incrementar. Favoreciendo la gestión barrial se permitirá, previa declaración de la zona, manzana o cuadras como de "interés cultural" el apoyo desde el gobierno a actividades que se inician o que se desea potenciar, liberándolas transitoriamente de cargas impositivas.

Se debe autorizar al Jefe de Gobierno de la Ciudad a eximir del pago del impuesto sobre los ingresos brutos por un plazo no superior a dos ejercicios fiscales a los bares y comercios de zonas declaradas de «interés cultural» que realicen en sus instalaciones, con carácter regular y sin cargo para el público en general, actividades culturales definidas en la ley. Esta condición debería ser exhibida en el frente del comercio y constar la fecha de vencimiento de la liberalidad. El plazo de la exención se computará por inmueble, sin interesar la diversidad de ocupantes ni su organización jurídica.

Alumbrado, Barrido y Limpieza, Contribución Territorial y Pavimentos y Aceras

Se debe autorizar al Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a eximir del pago de Alumbrado, Barrido y Limpieza, Contribución Territorial y Pavimentos y Aceras a los titulares de las propiedades ubicadas en zonas declaradas de interés cultural que permitan que se lleven a cabo actividades culturales en la vereda correspondiente a su propiedad. Esta condición deberá exhibirse en el frente del edificio. Transcurridos dos años de su otorgamiento, la exención quedará sin efecto cuando se dejen de realizar tales actividades culturales.

Disposiciones contables

Las personas jurídicas que usufructúen los beneficios de la ley deberán incluir en las Notas al Balance, la discriminación de las donaciones efectuadas agrupadas por beneficiario y por finalidad. El Contador Público

certificante deberá expresar opinión profesional especial sobre estas notas.

Las ONG deberán indicar en sus balances la discriminación de las donaciones recibidas que otorgan derechos a los beneficios de la ley agrupados por donante y finalidad, indicando qué importes restan imputar a ejercicios futuros por no haberse efectuado aún la disposición de los fondos. El Contador Público deberá expresar opinión profesional especial sobre estas notas. Si la ONG no presentara sus balances dentro de los cinco meses siguientes de cerrado el ejercicio ante la Inspección General de Justicia, quedará automáticamente suspendida e inhabilitada para recibir donaciones en el marco de la ley, hasta tanto regularice esta situación.

Juan Carlos Biglia

ANTONIO TORMO (1913-2003)

Paradigma del cantor popular, Antonio Tormo nació en Mendoza, en el seno de una familia de origen valenciano. Antes de cumplir los veinte años ya integraba con Diego Benítez (ps. Diego Canale) un dúo que se presentaba por las radios de su provincia y de San Juan. En una de esas audiciones los jóvenes cantores se relacionaron con el poeta y periodista Buenaventura Luna, dando origen en 1936 al conjunto *La Tropilla de Huachi Pampa*, que a partir del año siguiente daría a conocer con gran suceso su repertorio de canciones cuyanas de raíz folklórica en la radiofonía porteña.

En 1942 Tormo abandonó aquel grupo y regresó a su provincia en la que, después de un período de inactividad artística, inició su carrera como cantor solista debutando en Radio Aconcagua. La singular repercusión obtenida lo llevó a regresar a Buenos Aires, donde daría comienzo a su etapa más brillante como primera figura de los elencos radiofónicos y al mismo tiempo como uno de los artistas de mayor relevancia que ha conocido la industria discográfica nacional.

Mediante las redes que enlazaban las provincias argentinas, la radio llevaba a los lugares más distantes la voz aguda y melodiosa de Tormo entonando las notas y los versos sentimentales de valses como *Dos que se aman* o *Amémonos*, la picaresca de las cuecas y gatos cuyanos, y el mensaje contestatario de *El huérfano*, *La canción del linyera* o *Mis harapos*.

A fines de los años 40 y principios de los '50, cuando nuestro país vivía la bonanza económica de la posguerra y el horizonte social registraba una intensa migración desde las provincias hacia la Capital Federal y el

Gran Buenos Aires, Tormo obtiene su mayor impacto grabando el rasguido doble *El Rancho e' la Cambicha*, del correntino Mario Millán Medina.

Más allá del descomunal suceso de ventas que este registro marcó para su época, nos interesa señalar que con esa exitosa incorporación a su repertorio, Tormo colocó en primer plano un cancionero que hasta entonces no lo estaba, ofrendándole un público nuevo que a partir de entonces comenzó a apreciar los valores de la música popular del nordeste argentino.

La extraordinaria popularidad que cosechó entre las mitades de las décadas mencionadas y la profusa difusión de su voz hicieron que, a pesar de su prescindencia política, Tormo se transformase involuntariamente en un icono de los años del gobierno peronista, y como tal a partir de la caída de éste debió sufrir proscripción y exilio que recién culminarían a principios de la década del 60.

Capitalizó entonces el renombre cosechado en otros países de América, realizando giras y adaptando su repertorio. Fue así que llegó a realizar casi trescientas grabaciones en Colombia que incluyeron especies como *pasillos* y *bambucos* que aún hoy se difunden. En menor escala realizó también grabaciones en el Uruguay.

A pesar de no poseer formación académica, su fino oído musical le permitió incursionar en la tarea creativa, por lo que llevan su firma varias canciones de las cuales la más difundida es el vals *Puentecito de mi río* en colaboración con Luna y Canale.

Hombre de costumbres sencillas y vida metódica, Tormo permaneció en actividad hasta pocos meses antes de su deceso. En las dos últimas décadas, su quehacer recibió el reconocimiento del periodismo, de sus colegas y del público en general, que apoyó con su presencia no sólo los numerosos homenajes que se le tributaran sino también sus presentaciones junto al cantor de tangos Alberto Castillo y al músico de rock León Gieco, por cuya iniciativa retornó al disco en 1997 después de un paréntesis de veinte años.

Quienes tuvimos oportunidad de conocerlo, lo recordamos como un hombre de gran modestia, carácter afable y risueño, predispuesto a la conversación y dotado de un agudo instinto para auscultar las vibraciones del alma popular.

Emilio Portorrico

NOVEDADES DE LOS SOCIOS

• **Alicia Giuliani** ofreció una conferencia acerca de *La identidad sanjuanina y la música local,* organizada por la Sociedad Argentina de Artes, Letras y Ciencias, filial San Juan. Destinada a público en general, como actividad de difusión de su labor investigativa institucionalizada en el Departamento de Música de la FFHA de la Universidad Nacional de San Juan, ilustró su presentación con grabaciones y videos de géneros musicales relevados en investigación de campo.

• **Juan Carlos Biglia** expuso una ponencia titulada *"La promoción de artesanías urbanas como generadora de riqueza"* en el marco de las Primeras Jornadas de Artesanía Urbana como Patrimonio Cultural de Buenos Aires, realizadas en el Centro Cultural General San Martín.

• **Enrique Cámara** presentó su libro *Etnomusicología*, editado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid, 2003) en el marco del *III Coloquio Internacional de Musicología*, organizado por la Casa de las Américas y realizado a fines de octubre en La Habana (Cuba). Ofreció también una sesión especial en dicho coloquio que tituló: *¿Seguimos analizando la música? Algunas reflexiones* e integró el Jurado del Premio Casa de las Américas.

• **Isabel Aretz**, miembro honoraria de la AAM, fue nombrada recientemente *Profesora Honoris Causa* por la Universidad Católica Argentina, en mérito a su extensa trayectoria académica.

• **Myriam Kitroser** es desde fines del 2002 Jefa del Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

• **Diego Bosquet** inició recientemente un proyecto *Difusión de la música de las Cantoras de Malargüe,* con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza y la Dirección de Cultura de la Municipalidad de esa localidad. Su interés es investigar y difundir una tradición musical no tenida en cuenta por otros estudios folklóricos en Cuyo: la música de las denominadas "cantoras", típica de ese departamento austral de Mendoza, como también del norte de Neuquen y zona aledaña a Chile.

• **Fátima Graciela Musri** dictó las *Primeras Jornadas de Apreciación Musical para Docentes* en la Escuela "Dante Alighieri" de San Juan, destinadas a profesores normales, de música, de italiano y de plástica, en el marco del proyecto institucional *Cultura italiana* que se emprende en dicha institución. Subtituladas "*La presencia de Italia en la Historia de la Música Occidental. Compositores y géneros*", la actividad fue una extensión de las

Cátedras de Historia de la Música del Departamento de Música de la FFHA de la Universidad Nacional de San Juan.

• **Pablo Cirio** participó en una Mesa Redonda titulada "Presencia y representaciones africanas en la Argentina" que organizó la Sección de Estudios interdisciplinarios de Asia y Africa de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su disertación se tituló *"La música tan negada: la presencia sonora afro en el culto a San Baltazar"*.

• **Ofelia Plantade** y **Ana María Romaniuk** presentaron su trabajo *"Danza y Música en la comunidad de Santa Victoria Oeste: una aproximación en el contexto de la fiesta patronal de Santiago Apóstol"* en las Primeras Jornadas Nacionales por la Identidad que organizó la Fundación para el estudio del pensamiento argentino e iberoamericano (FEPAI) y Amauta Saber y Trascender.

• **Leonardo Waisman** logró recientemente un mejor posicionamiento en su carrera del Conicet, donde se desempeñaba como Investigador adjunto sin director, pasando desde noviembre a la categoría de Investigador Independiente. Asimismo viajó a Bolivia a asesorar al documentalista francés Jacques Sarasin para la realización de una película sobre Martin Schmidt. Participó este año del *VI Convengo Internazionale "Arcangelo Corelli"* en Fusignano, con un trabajo sobre cómo la música de Corelli fue deconstruida en la región de Chiquitos. Ofrecerá en el año entrante, un seminario de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid.

• **Marisa Restiffo, Bernardo Illari** y **Leonardo Waisman** han sido invitados por Claudio Rolle, de la Universidad Católica de Chile para conformar un Grupo de Investigación sobre música colonial, que planea próximamente sacar un volumen sobre historia social.

• **Martín Virgili** y **Valeria Atela,** miembros estudiantiles, se han hecho acreedores a su título de grado recientemente. Les enviamos una cálida salutación y les damos la bienvenida como socios activos!!

• **Carmen Aguilar** es Presidenta de la Fundación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba desde comienzos del 2003.

• **Antonieta Sacchi de Ceriotto** participó como capacitadora de docentes mendocinos en un ciclo que reunió a profesores de artes, historia, letras, teatro y música. Brindó un panorama de la historia musical regional desde el siglo XIX hasta la conformación del Nuevo Cancionero en los 60', tocando temas relacionados con los primeros artistas que se instalaron en Mendoza, las bandas y conservatorios locales, la participación de la música en la fiesta de la Vendimia y la actividad coral y orquestal, entre otros.

ALGUNAS DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

AAM	aamusicologia@yahoo.com
Antón, Susana	suanton@arnet.com.ar
Bosquet, Diego	dbosquet@hotmail.com
Cámara, Enrique	camara@fyl.uva.es
Cirio, Norberto Pablo	pcirio@sinectis.com.ar
Donozo, Leandro	donozo@dynamo.com.ar
García, Miguel Angel	miguelag@infovia.com.ar
García de Poppi, María Inés	poppigarcia@ciudad.com.ar
Giuliani, Alicia	agiuliani@impsat1.com
Mansilla, Silvina Luz	silman@filo.uba.ar
Musri, Graciela	musri@uolsinectis.com.ar
Olmello, Oscar	boecio@infovia.com.ar
Pelinski, Ramón	ramon.pelinski@telefonica.net
Peña Fuenzalida, Carmen	cpenaf@puc.cl
Portorrico, Emilio	emiporto@topmail.com.ar
Rolando, Claudia	calvrolando@hotmail.com
Rossi, Germán	euterpe@perseus.com.ar
Ruiz, Irma	iruiz@sinectis.com.ar
Sacchi, María Antonieta	antonietasacchi@arnet.com.ar
Saltón, Ricardo	ricardosalton@sinectis.com.ar
Travierso, Rubén Félix	rtravierso@alternativagratis.com
Velo, Yolanda	yvelo@fibertel.com.ar
Waisman, Leonardo	liwaisman@yahoo.com

Rogamos a quienes deseen continuar apareciendo en la lista de direcciones electrónicas, nos lo hagan saber. También quienes deseen ser incluidos en el próximo Boletín, pueden escribirnos al mail institucional. La Lista es pequeña esta vez, por razones de diagramación.

ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA
(At. Y. Velo) México 564 (1097)
BUENOS AIRES. Argentina