



Boletín

de la Asociación Argentina de Musicología

Año 27, Número 67

Córdoba, abril de 2012

Editor Héctor Rubio

El Boletín de la AAM es de edición semestral. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Comisión Directiva.



COMISIÓN DIRECTIVA

Leonardo Waisman
presidente

Héctor Rubio
vice presidente

Silvina Argüello
secretaría

Omar García Brunelli
tesorero

Federico Sammartino
vocal titular

Lisa Di Cione
primera vocal suplente

Clarisa Pedrotti
segunda vocal suplente

María Fernanda Escalante
vocal estudiantil titular

Jorge Gaiazzi
vocal estudiantil suplente

ÓRGANO DE FISCALIZACIÓN

Myriam Kitroser
Cecilia Argüello
titulares

Lucio Carnicer
Carmen Aguilar
suplentes

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 5 /10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su personería jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia, número de identificación 360.109.

Dirección postal:

México 564, (At. Omar García Brunelli) CP 1097, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

- 4 EDITORIAL
- 7 NUEVA FACULTAD DE ARTES EN LA UNC
- 10 LA CANCIÓN DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA OBRA MUSICAL DE CARLOS GUASTAVINO
- 19 RESEÑAS
- 29 CONVOCATORIAS, JORNADAS, ETC.

Dos acontecimientos importantes para la comunidad musicológica argentina se aproximan este año. Asistiremos en abril (del 18 al 22) al **X Congreso de la IASPM Rama Latinoamericana** (International Association for the Study of Popular Music. Rama Latinoamericana), que tendrá lugar en Córdoba, y a la **XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología** en Buenos Aires del 16 al 19 de agosto.

En atención al número de trabajos presentados y aprobados para su lectura y de las comunicaciones recibidas, el congreso de la IASPM amenaza con una presencia masiva, que puede rondar fácilmente las doscientas personas, sólo de fuera de Argentina, o más. Todo un desafío para la cordialidad cordobesa, que deberá multiplicarse para atender tanta gente. Como en ocasiones anteriores, la modalidad de desenvolvimiento no podrá ser otra que la del funcionamiento de mesas paralelas. Se espera la concurrencia de personalidades destacadas en el campo de los estudios de la música popular particularmente latinoamericana, como Ana María Ochoa, Martha Tupinambá de Ulhóa, Nicholas Cook y Julio Mendívil. Entre los invitados del país, figura a cargo de la conferencia inaugural Sergio Pujol. La imposibilidad de asistir a todas las ponencias y a todas las sesiones exigirá de los asistentes una forma selectiva de participación. Ya sabemos que ante congresos multitudinarios, no queda más remedio que concentrarse en aquellas mesas donde se desarrollan las discusiones más afines a los propios intereses de cada investigador. Una vez más, será importante lo que ocurra no sólo en las salas de sesiones, sino en los contactos que se establezcan personalmente y ¿porqué no? en las conversaciones de pasillo, a veces tan sabrosas.

Desde su creación en 1981, la IASPM se ha definido por su vocación de abordar el campo de estudio desde una perspectiva interdisciplinaria. Por ello, nos parece que, entre los interrogantes que esta convocatoria se formula, uno de los más significativos es el que dice así: *"Ya que el principal (¿único?) objetivo del estudio interdisciplinario de la música es el esclarecimiento de la mediación entre lo sonoro y lo socio/cultural, ¿es la interdisciplina el camino único/privilegiado para investigarlo?"*. Y, a continuación, propone la demanda, que pregunta por los logros alcanzados en ese terreno de lo interdisciplinario por parte de sus adeptos. Seguramente este enfoque no es ya del todo nuevo ni exclusivo de la musicología de la música popular. Hace un rato que está planteado en el campo de las ciencias sociales; es la aspiración que, quizás, con más insistencia ha venido reiterándose en los estudios que corresponden a ese ámbito del conocimiento. También se hace necesario recordar que los resultados alcanzados bajo esa perspectiva no han sido todo lo fructíferos que se esperaba hasta ahora. Por ello, se aguarda con interés lo que los investigadores de varios países de Latinoamérica vendrán a contarnos de sus esfuerzos en las respectivas áreas de su elección.

La Comisión Directiva de la AAM, con sede en Córdoba, no podrá sustraerse a la demanda de colaborar con el Congreso de la IASPM en todas las formas. Aunque nuestra entidad no aparece auspiciando el evento, ni está convocada para participar oficialmente de él, un número de miembros del cuerpo directivo de la AAM son socios de la IASPM, presentarán trabajos en el encuentro, moderarán mesas de expositores y se harán cargo, en los hechos, de las cuestiones organizativas de un acontecimiento de vastas dimensiones dentro de la extensión disciplinar.

Con el Congreso de agosto, la AAM renovará la tradición de realizar ese evento junto con el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", para quienes constituirá las **XVI Jornadas Argentinas de Musicología**. Este año estará dominado el encuentro por la cuestión de la Musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Sigue rondando, ante los constantes remezones que los estudios musicológicos acusan en el contacto con disciplinas afines o vecinas, la necesidad de repensar los límites y alcances de los estudios que pretenden ser científicos en el campo de la música. Para ayudar a reflexionar sobre estas cuestiones, la XX Conferencia contará con la contribución de Rafael José de Menezes Bastos y Malena Kuss, quizás también de Julio Mendívil. Está previsto realizar un homenaje a Menezes Bastos y a Kuss por su amplia trayectoria y porque se acercan a la edad de retiro (Menezes) o acaban de alcanzar la situación de jubilado (Kuss). Para esta

ocasión, se espera una asistencia menos masiva y también un poco menos internacional que la de la IASPM. Además de los trabajos relacionados con la temática central, otros asuntos de libre elección podrán ocupar el interés de participantes y oyentes. En lo que a la temática central respecta, se esperan tanto trabajos de conceptualización teórica como estudios de casos. Habrá, como es habitual, una Comisión de Lectura. En cuanto a la Comisión organizadora, ella está constituida por Leonardo Waisman, Héctor Goyena y Lisa Di Cione.

Una cuestión que ha dado pie a la reflexión ha sido la de la presencia estudiantil en las sesiones de los congresos y simposios. Normalmente destinados éstos a los especialistas, pocas veces se ha considerado la posibilidad de seducir a los jóvenes estudiantes para que asistan a los debates y se interesen por los aportes originales al conocimiento. Sin embargo, la experiencia ha mostrado que, en lugares donde las ocasiones de confrontar ideas y escuchar planteos inéditos escasean, la curiosidad se despierta espontáneamente y la juventud acude movida por su natural instinto de aprender. Claro que para ello han debido darse ciertas condiciones propicias para esa concurrencia, como suspensión de otras clases, proximidad del lugar donde se desarrolla el congreso, participación de sus docentes en él, a fin de que la espontánea estimulación se viera entonces favorecida e incentivada.

Otra forma de ir propiciando la incorporación de fuerzas juveniles a las discusiones académicas ha sido la de generar un espacio para que, dentro del congreso, noveles investigadores puedan presentar los temas que han provocado su afán de explorarlos y les han permitido sacar las primeras conclusiones a las que han sido capaces de arribar en sus abordajes. Como es natural, a ese ámbito son convocados, por excelencia, sus pares, es decir, estudiantes y recientes egresados, que están probando sus primeras armas en el terreno de la investigación. Cada vez, se ha notado más la presentación de ponencias que son el resultado de trabajos en equipo, por lo cual dichos escritos aparecen rubricados por dos, tres o más investigadores, que han discutido en conjunto. Es el deseo de la Comisión Directiva de la AAM que ese tipo de participaciones se incremente y, de hecho, esa circunstancia se ha ido verificando desde la primera vez que se implementó la modalidad.

¿Será necesario traer a la memoria de los asociados de la AAM y de los estudiosos interesados en participar de la vigésima Conferencia de agosto que la fecha límite para la presentación de los resúmenes de sus trabajos es el próximo 2 de mayo? Recordamos que este “deadline” resultó de la extensión, que se resolvió acordar en vista de los pedidos llegados a la Comisión para que se contemplara un plazo mayor del originariamente fijado.

También el 2 de mayo es el día indicado para completar el envío de los artículos destinados a constituir el número 12 de la Revista Argentina de Musicología. Ya mencionamos en el Boletín anterior que la modalidad de la publicación se modificará en esta oportunidad, ya que la misma estará integrada por trabajos que responden a una temática preestablecida, que se dedicará a controlar su editor invitado, Enrique Cámara de Landa. Habrá, por supuesto, también contribuciones libres, que escapan a ese condicionamiento. Entre ellos, podemos anticipar la publicación de la traducción del inglés de la conferencia que Nicholas Cook tiene destinada a la X Conferencia de la IASPM y a cuyos efectos el autor ya ha dado su autorización.

Con esta reseña, aspiramos a dar cuenta de las cuestiones de la disciplina que la Comisión Directiva de la AAM se trae entre manos. Ellas, nos parece, constituyen una señal clara del vigor de los emprendimientos, que por este año ocupan la atención y las energías de quienes comandan circunstancialmente los destinos de la institución. Aspiramos también a seguir incorporando sangre nueva, de la que tanta necesidad tiene la Asociación para seguir creciendo y abarcar proyectos aún más ambiciosos de los que se han sostenido hasta ahora.

Héctor E. Rubio

Estimados socios:

La Comisión Directiva de la AAM desea recoger la opinión de los socios respecto al Boletín que se ha venido distribuyendo de manera semestral.

Consideramos que esta publicación ha dejado de interesar a los socios como solía hacerlo en otros tiempos; las razones pueden ser diversas, pero creemos que fundamentalmente se debe al hecho de que gran parte de la información que brinda (congresos, becas, novedades de socios, etc.) nos llega por la lista de discusión de la AAM.

La falta de interés se ha puesto de manifiesto en el último número, cuya realización demandó un gran esfuerzo, no sólo por el contenido sino por la diagramación (a cargo de Federico Sammartino), y sin embargo no recibió ningún comentario, a pesar de que solicitamos que nos hicieran conocer su opinión respecto de los cambios introducidos.

Es por este motivo que los invitamos a responder el cuestionario disponible en <http://goo.gl/lMEPq> a los fines de recoger sus opiniones sobre el Boletín de la AAM.

Sin más, agradecemos su colaboración y los saludamos cordialmente.

Comisión Directiva
AAM

NUEVA FACULTAD DE ARTES EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL 7 DE CÓRDOBA Myriam Kitroser

QUINCE AÑOS DESPUÉS DEL PRIMER PROYECTO, SE VOTÓ EN FORMA UNÁNIME LA CREACIÓN DE LA DECIMOTERCERA FACULTAD DE LA UNC.

... 3, 2, 1, 0!!! El muro cayó y las cajas de zapatos forradas con carteles de Facultad de Artes 1996–2011 volaron, giraron y se desparramaron por todo el piso lustroso, dejando pasar una avalancha de estudiantes, egresados y profesores que salieron corriendo y pateando, con infinita alegría, la falsa pared que dividía en dos el inmenso hall de ingreso del Pabellón Argentina. Esta caída simbolizaba el fin de un largo y sinuoso proceso de trabajo institucional, porque el 12 de noviembre de 2011 la Asamblea Universitaria, órgano máximo de gobierno de la Universidad Nacional de Córdoba creaba la Facultad de Artes con 210 votos, 15 años después de la presentación del primer expediente pro facultad en 1996.

No sólo se trató del producto de un trabajo sistemático político, administrativo y de gestión, de toda la comunidad de la en ese entonces Escuela de Artes, sino también el reconocimiento del arte como campo de conocimiento: *"Quiero destacar el campo del arte como espacio de encuentro de disciplinas que inauguran otras formas de comunicar, de poner en circulación la producción de saberes científica y socialmente relevantes para nuestro tiempo. Destacar también, y por lo mismo, a las artes como poderosos instrumentos de transformación social y cultural, en tanto permiten dar visibilidad y hacer emerger -a través de*



La comunidad de la flamante Facultad de Artes derrumbando el muro



los más diversos materiales y soportes-problemáticas y conflictos de sujetos, grupos, instituciones, comunidades que permanecen en muchas ocasiones silenciadas u opacadas". Palabras pronunciadas en la asamblea por la en ese momento Decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Dra. Gloria Edelstein

BREVE CRONOLOGÍA INSTITUCIONAL

La actual Facultad, se originó, hace sesenta años en la Escuela Superior

de Bellas Artes fundada en 1948 por el Arq. Lo Celso, dependiendo directamente del Consejo Superior universitario. En 1950, las actividades académicas se centraban en las disciplinas artísticas de plástica y música.

En 1962, el Arq. Raúl Bulgheroni, a cargo de la dirección, propuso una reestructuración que cambió la denominación original por la de Escuela de Artes y creó las condiciones para la apertura de los Departamentos de Teatro y Cine. Ésta se concreta en los años 65 y 66 respectivamente.

En 1967, todavía dependiendo directamente del Consejo Superior, era la única Escuela de Artes de nivel universitario en el país, que reunía en una estructura departamental las cuatro disciplinas: Música, Plástica, Teatro y Cine.

En 1975, con la intervención de la Universidad Nacional de Córdoba, la Escuela pasó a formar parte de la Facultad de Filosofía y Humanidades, perdiendo las partidas presupuestarias propias. En esta época, se cerraron y desmantelaron los departamentos de Cine y Teatro, y desaparecieron todos los organismos de extensión.

Con el advenimiento de la democracia, se volvieron a abrir los departamentos cerrados, comenzando un largo proceso de reestructuración, el cual vino a culminar con la creación de la nueva Facultad.

Hoy, a la Facultad de Artes asisten 4500 alumnos, quienes cursan algunas de las 7 licenciaturas con distintas orientaciones, una tecnicatura o cualquiera de los cuatro profesorado que se ofrecen en los distintos departamentos.

Las carreras de posgrado incluyen el Programa on line en Artes Mediales que se dicta mediante un convenio con la Universidad de Caldas, Colombia, y la Universidad de Chile, y el Doctorado en Artes, que ha contado con destacadas personalidades entre sus profesores, como Patrice Pavis, Marco de Marinis, Arlindo Machado, Markus Solomos, Anna Maria Guasch, Alejandro Madrid entre los extranjeros, José Emilio Burucúa, Ricardo Fantoni, Lucas Fragasso, Federico Monjeau, Carmelo Saitta, entre los nacionales.

Funcionan además ocho centros de investigación, producción y extensión. CEPIA (Centro de Producción e Investigación en Artes), CDA (Centro de Documentación Audiovisual), CEAN (Centro de Experimentación y Animación), Tv5 canal escuela, CPA (Centro de Producción Audiovisual), LEIM (Laboratorio de Electroacústica e Informática Musical), Cine Club universitario y el Método Suzuki.

VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DE LOS 60 Y 70 EN LA ESCUELA DE ARTES DE LA UNC

Durante los años `60 y comienzos de los `70 se desarrollaron en la Escuela de Artes proyectos que fueron pioneros en sus disciplinas respectivas. En teatro, la creación colectiva como principal recurso expresivo, se puso en práctica y se profundizó en el seno del Teatro Estable de la Universidad y el Libre Teatro Libre (LTL), ambos bajo la dirección de María Escudero, principal exponente dentro de esta corriente teatral.

La creación del Departamento de Cine estuvo marcada por la experiencia santafecina, ya que en él enseñó Fernando Birri, inmigrante italiano imbuido de la estética del neorrealismo italiano y del documentalismo inglés, quien fundó el Instituto de Cine Documental de Santa Fe. Córdoba incorporó a su vez el género experimental del canadiense Norman McLaren, a través del profesor Víctor Iturralde Rúa.

9

En la música de vanguardia, fue sede del Centro de Música Experimental, en el que trabajaron compositores que alcanzaron luego prestigio internacional como Oscar Bazán, y Horacio Vaggione, entre otros. Entre varios otros, ellos organizaron y participaron en las primeras Jornadas Internacionales de Música Experimental realizadas en el auditorio de Radio Nacional, en el marco de la tercera Bienal Americana de Arte.

Por las aulas de la Escuela de Música pasaron maestros como Sigfrido Prager, Hilda Dianda, Ornella Balestreri de Devoto (ejecutante por primera vez en Argentina de la obra integral de Arnold Schoenberg para piano), Emilio Napolitano, primer violín de la Sinfónica Nacional, el director de orquesta Simón Blech, Cesar Franchisena, Pedro Echarte, Graciela Castillo, y el historiógrafo y director Kurt Pahlen.

Funcionó el Coro Universitario bajo la dirección de Cesar Ferreyra, un Cuarteto de Cuerdas, y una Orquesta de cámara, que terminaron de desaparecer durante la dictadura militar.

En el campo de las artes plásticas, podemos mencionar como profesores a artistas de la talla de Ernesto Farina, José De Monte, Pedro Pont Vergés, Eduardo Moisset de Espanés, Tito Miravet, Raúl Pekert, Cesar Miranda, Antonio Monteiro, Carlos Peiteado.

En la actualidad, la Facultad de Artes enfrenta diversos desafíos en el terreno de la vida académica y la formación artística, desarrollando tanto la labor creativa como distintas vías en la investigación y la experimentación.



Luego de la Asamblea Universitaria, el festejo...

Al conmemorarse el 5 de abril de 2012 el Centenario del nacimiento de Carlos Guastavino, se publica esta conferencia presentada en el Auditorio CEPIA de la Universidad Nacional de Córdoba el 26 de marzo de 2012.

El evento contó con el patrocinio de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

LA CANCIÓN DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA OBRA MUSICAL DE CARLOS GUASTAVINO

Silvina Luz Mansilla

Agradezco a los organizadores de este ciclo de conferencias *Análisis e Historia en la Música Popular*, de la Universidad Nacional de Córdoba, la cordial invitación a participar del mismo. El campo de los estudios de música popular es un área que me merece el mayor de los respetos y en la cual he incursionado tangencialmente. Me apresuro a aclarar esto, ante eventuales conexiones o derivaciones que pudieran surgir a partir de mi exposición, ya que tenemos planeada la posibilidad de realizar comentarios y preguntas al final, que con gusto trataré de dilucidar.

Coincide cercanamente la fecha de hoy con la recordación, muy presente en esta universidad, de otro aniversario del Golpe Militar del 24 de marzo de 1976. Decidí por tanto, adherir a ese recuerdo mediante la dedicatoria de este trabajo a la memoria de mi hermano Carlos.

Mi conferencia está dedicada a la canción de raíz folclórica en la obra musical de Carlos Guastavino, compositor argentino, nacido en Santa Fe, de quien se cumple en 2012 el Centenario de su nacimiento.

¿Cómo surgió mi interés por este sector del repertorio guastaviniano, el de la canción de raíz folclórica? Bueno, al comprobar hacia fines de los años 90, que en cierta bibliografía especializada se mencionaba de manera algo condescendiente que Guastavino había hecho unas "incursiones involuntarias en el campo de la proyección folclórica" (Fuenzalida, 1998: 35). Recuerdo que al leer este concepto, pensé ¿Puede alguien incursionar *involuntariamente* en un campo artístico? ¿O sea, puede un compositor llegar a producir alrededor de un centenar de canciones de raíz folclórica, sin

quererlo? ¿Sin tener verdadera voluntad de realizar un aporte a ese cancionero? Confieso que entonces no tenía noción exacta de cuántas ni cuáles eran las canciones de raíz folclórica que nutren el catálogo guastaviniano, pero sí conocía ya, que aquella canción que había escuchado y cantado en las guitarreadas setentistas de mi familia puntana –"La tempranera"– es de Guastavino.

Había en aquella expresión (lo deduje años después), una postura que no podía evitar emitir un juicio de valor sobre la producción de raíz folclórica que hizo Guastavino. Era ese, evidentemente, un repertorio 'molesto', que incomodaba puesta al lado de su música instrumental de corte nacionalista, de gran circulación en conciertos. En él, pueden situarse como en un 'pedestal' el *Bailecito* para piano, las infaltables tres *Sonatas* para guitarra, la *Presencia N° 6 Jeromita Linares*, para guitarra y cuerdas, la *Sonata* para clarinete y la raveliana *Sonatina en Sol menor*, para piano, entre varias otras obras. A Guastavino había que 'perdonarlo' entonces, por aquellas "incursiones involuntarias"... , por aquellas 'cancioncitas' que un poco, contrariaban, sus aportes al repertorio 'clásico' argentino.

Años después, en 2003, buscando alguna clase de patrocinio para mis trabajos de investigación y ya admitida al programa de doctorado de la Universidad de Buenos Aires, tuve la idea de postularme a una beca nacional de las que ofrece el Fondo Nacional de las Artes. Intuyendo que esas becas se destinan más a instrumentistas, cantantes y creadores, que a investigadores, decidí entonces realizar mi propuesta ante la comisión de "Expresiones folclóricas" del FNA, antes que a la de "Música". Diagramé entonces un proyecto que me permitiera relevar información que no constaba en las para mí habituales fuentes de información y que atendiera, específicamente, al recorte del repertorio "folclórico".

Termino este breve prolegómeno, indicando ahora un agradecimiento, que no puedo soslayar: fue de vital importancia para mis pesquisas de entonces, la colaboración siempre cordial y desinteresada, de Emilio Portorrico. Sin duda, una persona conocedora del tema y cuyo archivo me fue puesto a total disposición.

¿Cómo y cuándo se produjo el ingreso de Guastavino al ámbito amplio, masivo, del folclore? Intentando una respuesta rápida, puedo decir que se produjo tímidamente, en 1961, cuando el boom folclórico estaba en pleno desarrollo. Su entrada consistió en una primera participación en radio y televisión, en un ciclo organizado por Yacimientos Petrolíferos Fiscales, que conducía Julio Marbiz. El ciclo se emitía los lunes a las 21 horas y salía al aire por LS82 TV Canal 7, y por LR3 Radio Belgrano, más su cadena y una red especial de emisoras del interior del país. Quizá podría decirse que esa ocasión haya sido una de las primeras, si no la primera, en que Guastavino apareció en vivo, ante el público masivo de la música popular argentina de entonces.

Acomienzos de 1963, el compositor recibió una alentadora invitación del editor Rómulo Lagos. La sala de reuniones de su imprenta se convertiría, poco a poco, en el espacio físico donde se concibieron y proyectaron muchas de las obras pertenecientes al llamado *Nuevo Cancionero*. La iniciativa del editor por generar voluntades en torno al repertorio de raíz folclórica, más la cualidad 'aglutinante' que tenía su personalidad, condujo a Guastavino al conocimiento de numerosos poetas. Año tras año, durante la década de 1960 y la primera mitad de la de 1970, musicalizaría una y otra poesía, generando así su nutrido repertorio en el ámbito de la canción popular.

Diré dos (o quizá ¡tres, o cuatro!) palabras sobre el boom del folclore, fenómeno de auge de ese repertorio musical, que se produjo en Argentina a partir de 1960. Quienes lo han estudiado, Ariel Gravano, Pablo Vila, Emilio Portorrico, nos explican que se manifestó por un máximo nivel de difusión de este repertorio en los medios masivos, que alcanzó su punto culminante hacia 1965 para luego consolidarse hacia fines de esa década y comienzos de la siguiente. El término boom, que es un anglicismo, sugiere que fue una suerte de 'estampido', algo que aparece en forma repentina, como una suerte de prosperidad que crece rápidamente. Gravano nos comenta que la palabra habría tenido su origen en los medios de comunicación, ya que fue allí, donde justamente fue "próspero y repentino".

El boom se caracterizó por la multiplicación del repertorio de canciones de raíz folclórica, la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y al cultivo de las danzas nativas y el apogeo del interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante. El gusto por la guitarra afloraba sobre todo en la juventud y se percibía en todos los ámbitos cotidianos, lo que originó un aumento en la producción y comercialización de guitarras, industrializándose la artesanía del instrumento. El boom implicó, por su alcance masivo y por su inserción en los medios tecnológicos, un fenómeno popular urbano. La aparición de programas y concursos televisivos y radiales dedicados a su difusión, la edición de publicaciones alusivas, la inauguración de numerosas peñas folclóricas y la realización de festivales que convocaban a público e intérpretes, conformaron toda una red que significó un indiscutible esplendor de la música de raíz folclórica. No querría abundar en demasiados datos, pero Gravano habla de un promedio de dieciséis espacios radiales diarios dedicados al folclore, en 1962, y de unos diez programas semanales de televisión. Entre las publicaciones especializadas, aludo, obviamente, a los llamados 'cancioneros', que se podían adquirir en todos los kioscos, y a la revista *Folklore*, la más difundida, de aparición quincenal.

12 Haré también una mención brevísima acerca del *Nuevo Cancionero*. Iniciado en Mendoza en febrero de 1963, se presentó en sociedad a través de la publicación de un manifiesto en el periódico Los Andes. Fueron sus fundadores los músicos Manuel Oscar Matus, Tito Francia y Juan Carlos Sedero, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante tucumana Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto. El Nuevo Cancionero tuvo un claro afán de innovación en la poesía y en la música, buscando apartarse de todo aquello que fuera 'mercantil'. Su ideología coincidía a grandes trazos con el pensamiento de las izquierdas y el progresismo, y guardaba similitud con la de otros movimientos sudamericanos que paralelamente se dieron en Chile, Uruguay y otros países. Había entonces un sentido latinoamericanista, una preferencia por las temáticas testimoniales, que fueron efectivos sobre todo durante la segunda mitad de la década de 1960. La audiencia más dinámica parece haber sido la clase media universitaria, y con la aparición descollante de Mercedes Sosa, las matrices de pensamiento político que se compenetraron cada vez más al significado 'profundo' del 'folclore', estuvieron dadas por el revisionismo y el antiimperialismo.

Pero quiero retomar la figura de Guastavino en este ámbito y cómo se inserta su obra. Como dije, su participación se inicia tímidamente, como algo que, al menos en los comienzos, no es fruto de su propia iniciativa, sino de invitaciones puntuales. La mediación de la editorial Lagos no es un tema menor en ese proceso. Es don Rómulo Lagos quien, mediante la intermediación de Juan José Barbará en 1963, comienza a instar a Guastavino a que produzca nuevas obras vocales para el ámbito popular. Guastavino muy probablemente ya estaba observando y viviendo ese fulgor cada vez mayor del género vocal que estaba teniendo lugar.

La actividad de la editorial Lagos había comenzado a principios de los años 50. Pero fue con las migraciones de artistas populares desde las provincias a la capital argentina que sucedió hacia fines de aquella década, cuando Lagos, decidió brindarles el apoyo de su empresa para difundir su producción musical. Así, el *mundo del arte* ligado a la canción de raíz folclórica encontró en la oficina de Lagos uno de los espacios físicos donde se concebían y proyectaban las ideas a partir de un trabajo que era conjunto. La importancia del editor como generador de voluntades *cooperativas* en torno al repertorio estudiado fue confirmada por varias personas a quienes pudimos entrevistar: entre otros, Ramón Miérez, Carmen Guzmán, Iván Cosentino y Alicia Lagos, la hija de don Rómulo. Al parecer su personalidad y gran iniciativa fue la que hizo de a poco, hacer coincidir los esfuerzos de los artistas interesados por el repertorio folclórico.

Eduardo Falú, Ariel Ramírez, Hamlet Lima Quintana, León Benarós, Alma García, Armando Tejada Gómez, Horacio Guarany, Ariel Petrocelli, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, estuvieron entre los convocados por esa editorial. Entre los artistas plásticos, Carlos Alonso, Primaldo Mónaco, Ricardo Supisiche, Juan Carlos Castagnino y Rodolfo Campodónico tuvieron, sin duda, una fluida relación con Lagos y participaron de una u otra manera en la extendida difusión que alcanzó la canción argentina, el Nuevo Cancionero y una colección que reunía poesía, pintura y música, que se denominó *Canción Estampa*.

La personalidad del músico, caracterizada por una marcada sobriedad, vida austera y falta de entrenamiento para la vida social y las reuniones hacen pensar que su manera de participar en el mundo de Lagos haya sido lateral. Accedió a componer canciones, eso sí. Y trató con artistas como Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui, con quienes solía mantener largos encuentros para hablar de música y poesía.

Si el lugar donde se pergeñaban posibles encuentros literario-musicales era la editorial Lagos, el sitio donde se ejecutaba en vivo gran parte de ese repertorio en la ciudad de Buenos Aires era la peña El hormiguero. Según Hamlet Lima Quintana, uno de los poetas cuyos textos musicalizó Guastavino, después de la declinación de Cerrito 34, el lugar que albergó a los cantores, músicos y poetas llegados de diferentes provincias fue El hormiguero. Cerrito 34, que quedaba precisamente en esa dirección, había sido el hotel Du Midi, un punto de reunión que fue una suerte de 'santuario' del Nuevo Cancionero. El Hormiguero, hasta donde he podido entender, era un subsuelo en la calle Marcelo T. de Alvear, entre Suipacha y Carlos Pellegrini. Típico reducto donde se atrincheraba la música folclórica, se accedía bajando por una estrecha escalera circular con paredes y techo color tierra, lo cual justificaba esa peculiar denominación. En su interior, la calidez de las paredes se debía a unos murales de Rodolfo Campodónico, entonces joven artista plástico, enrolado también en la idea de un arte 'popular'.

Moncho Miérez me relató que aquel lugar "fue un hervidero de ideas y de cosas, fundamental". La mecánica de funcionamiento de esta peña ha sido bien descripta por Lima Quintana. Él dice: "allí había que largar la voz" (porque no contaban con micrófonos) y "la guitarra pasaba de mano en mano". Todos los encuentros incluían siempre "música de guitarra" y muchas veces "poesía dicha 'como sembrando al voleo'..." (Lima Quintana, 1994: 15) Iván Cosentino, gran promotor de la música argentina, me lo confirmó además, al decir que "la peña nació como un reducto de la danza. Después empezó a dejar de ser un lugar para bailar, para pasar a ser un lugar para oír. Entonces, me dijo Cosentino, "la gente iba allí, porque quería escuchar las canciones que no oía en otro lado".

Veamos el ejemplo de "Hermano", de Lima Quintana y Guastavino, en la interpretación de Mercedes Sosa y Moncho Miérez. Es una canción típica de esa peña, en los meses posteriores al advenimiento de la dictadura del general Juan Carlos Onganía, esto es, hacia fines de 1966.

Cuán política podía ser esta canción en 1966? Si pensamos que se cantaba tal cual como se grabó, por esa cantante con tan solo una guitarra que acompañaba, que el marco era la peña El Hormiguero, que ya había transcurrido La Noche de los Bastones Largos, bueno, no es descabellado adjudicarle un tinte contestatario, a ese 'cantor', que en primera persona del singular, se atribuye, ante todo el orbe, la representatividad del pueblo.

Recordemos que desde 1966, hablamos de una etapa, al decir de Luis Alberto Romero, de "shock autoritario" (Romero, 2001: 171). Se disolvieron los partidos políticos y se les confiscaron y vendieron todos sus bienes, como para confirmar que la clausura de la vida política era irreversible. Recordemos también que se combatió especialmente al comunismo, sobre todo en las universidades públicas y que Hamlet Lima Quintana, el autor de la poesía de "Hermano", estaba ya afiliado al PC. Romero explica que las redes intelectuales y académicas (yo agrego, las redes artísticas también) debieron sobrevivir trabajosamente en espacios semi - ocultos, debido a la amplia extensión que alcanzó la censura en aquellos meses.

Música para ser escuchada allí "porque no era escuchada en otro lado", como me



Mercedes Sosa y Carlos Guastavino, en la revista *Folklore*. Número Extraordinario dedicado a la cantante tucumana. C. 1966.

dijo Iván Cosentino... Efectivamente, aunque *Hermano* se incluye y le da el nombre a un disco LP de Mercedes Sosa, que es el segundo que realiza para Philips, puede decirse que no pasaría a mayores. A mi entender, constituye una evidencia bastante significativa de la simpatía del compositor santafesino con los postulados centrales del manifiesto del Nuevo Cancionero y por ende, con su línea de pensamiento. Pero no alcanzaría "*Hermano*", al gran público del boom folclórico. Era ella, una canción prototípica de lo que la revista *Confirmado* denominó un "Folklore difícil". Había allí un interés de Mercedes Sosa por apartarse del público masivo que tanto la había celebrado en su primera aparición en Cosquín, en 1965. Estaba ella, como sus amigos que integraban el Nuevo Cancionero, rechazando "todo regionalismo cerrado", oponiéndose a "toda producción burda y subalterna" que tuviera "finalidad mercantil", como decía el manifiesto. Guastavino era entonces, una figura adecuada a ese objetivo. Su procedencia de la música de conciertos y el respeto ganado en el ámbito de la canción de raíz folclórica combinaba bien con el interés de la cantante de desarrollar un estilo autorizado, válido, que sirviera "para decir cosas importantes", alejadas del "puro documento" y del estilo panfletario.

Pero volvamos un poco hacia atrás en el tiempo, más hacia comienzos de los años 60, y veamos cómo se fue ligando el nombre de Guastavino al ámbito de la música de raíz folclórica. Fui encontrando algunos datos de interés a la par de estudiar su dedicación a la composición. Por ejemplo, a través de la revista *Folklore*, me anoticié que desarrolló una labor docente en el ámbito privado, en un instituto que se llamó Instituto Experimental Musical Argentino, donde dictaba clases de armonía. También, que actuó como Jurado en 1963, en un concurso de zambas en el marco del Primer Festival Folclórico del Noroeste y que presidió ese mismo año el Jurado del Festival Odol de la Canción, concurso que tuvo una convocatoria de unas tres mil quinientas composiciones. Las rondas finales se transmitieron por los dos canales de TV existentes y por una red nacional de emisoras radiales, lo que expuso a Guastavino ante un público masivo.

La revista *Folklore* parece haber cumplido un rol importante en la construcción de la imagen de Guastavino como compositor de canciones populares. Hay dos extensas entrevistas que aparecieron en 1963, en las que destaca el respeto que el compositor ya acusaba en estos ambientes. La primera es una extensa nota de León Benarós, quien realiza una entusiasta reseña de la obra del compositor y hace pública su determinación de "hacer música para el pueblo". El tono del escrito pone de relieve la legitimación que se intentaba dar al compositor y, a su vez, muestra la diferenciación categórica de los géneros culto y popular que prevalecía entonces. La otra entrevista fue realizada por Iván Cosentino, en su columna "Una pregunta para dos respuestas", una propuesta periodística doble y simultánea, ilustrada con fotografías de ambos invitados. En este caso el diálogo –que daría más bien la impresión de haber sido una entrevista que los artistas contestaron por escrito– alcanzó a Guastavino y a Juan Carlos Castagnino, el pintor argentino, remitiéndose las opiniones de Cosentino a unos breves párrafos, para dar lugar a las voces de sus entrevistados. Las preguntas tocaron temas muy diversos: desde la actualidad nacional a la crítica, desde la situación del artista en la sociedad a las políticas de edición y difusión del arte. Cosentino coincidió con Benarós en el intento de ensalzar el rescate de una cultura 'propia', promoviendo en el lector un fuerte sentido de pertenencia, casi imperativo. El *mundo del arte* de Lagos como queda visto, se extendía como una red hacia la revista *Folklore*. León Benarós integraba ambos circuitos, el primero como poeta, el segundo como periodista. Cosentino, ligado desde entonces hasta hoy a la grabación y difusión de la música argentina, compartía el rol de periodista en su columna de *Folklore*.

Quizá convenga aquí, que haga una suerte de paréntesis teórico-metodológico y que explique las ideas fuertes que guían mi visión de todo este asunto, que las he venido dando por conocidas, pero no las he explicado a pesar de haberlas mencionado ya varias veces. Cuando hablo de toda esta red de personas que interactuaban, aludo, como vieron, a un *mundo del arte*. Es esta una noción que acuñó Howard Becker (2008) para aludir a ciertos modelos de actividad colectiva en los que se conforma una verdadera red de colaboración que conforma un tejido complejísimo de intereses de todo orden. Se engloban en ese tejido no solamente los artistas, sino también los consumidores, mecenas, editores y críticos. Todo trabajo artístico, dice Becker, involucra la actividad conjunta de un número de personas y todas las artes involucran la *cooperación* de otros. Este es otro término clave:

la *cooperación*. Becker da importancia a la red de gente que concurre en pos del resultado final de la obra, y cuyos trabajos son esenciales.

La tradición dominante en la sociología del arte tiende a enfocar al artista y a la obra como centro del análisis, más que a la actividad de cooperación que les resulta inherente. En un intento por salirse de esa tradición, Becker concibe, en cambio, que todo trabajo artístico, como toda actividad humana, implica una acción conjunta en la que se involucra un número de gente, a menudo grande. Todas las artes que conocemos necesitan de la contribución de otros y cualquier expresión artística descansa sobre una división extensiva del trabajo. Lo que Becker resalta en su planteo es la ubicación central del artista en medio de una red de gente que está cooperando y cuyos trabajos son esenciales para el resultado. Hay una idea de consenso grupal, de acuerdo permanente del artista con quienes colaboran en esa red, que implica que él pueda compartir cada detalle de sus ideas con otras personas. Afirma también que los individuos que cooperan para producir una obra de arte usualmente no deciden las cuestiones en forma aislada. Hacen acuerdos permanentemente que luego se vuelven costumbre, respetan convenciones, esto es, maneras de hacer las cosas, y deciden qué materiales utilizar para la concreción de las obras. Las convenciones se dan, por consiguiente, en sistemas interdependientes, de manera que un cambio requiere una variedad de otros cambios.

Bien. Hablaré ahora de "La Tempranera". Esta zamba, extensamente difundida dentro del repertorio de raíz folclórica, fue creada en pleno contexto del boom folclórico, en 1963, y constituye un tópico de interés para comprender los procesos de recepción artística vivenciados por algunos cultores de este repertorio. Muy similar a otra melodía de raíz folclórica, "La tempranera" ha mantenido su vigencia hasta el presente.

La génesis de "La tempranera" aparece bien explicada en un artículo de la revista *Folklore*, de 1965. Es curioso que, siendo una obra que en ese momento contaba con dos años de existencia, aquel artículo de la revista *Folklore* –firmado por Alma García– se incluyera en una sección titulada "Historiando cantos". Me pregunto si este no fue más que un recurso para lograr que definitivamente la canción 'hiciera historia'. No obstante, en ese escrito, la autora transcribe y comenta una entrevista realizada al escritor León Benarós, que permite conocer varias circunstancias relacionadas con el contexto de producción de la obra y con su indudable amplia difusión.

El poeta puntano León Benarós, con quien Guastavino creó una parte mayoritaria de su producción vocal, ofrece en esa fuente varios datos de interés sobre la canción. El primero es el de la existencia previa de la música, caso excepcional en la producción conjunta de Benarós-Guastavino que, hasta donde se sabe, solía funcionar casi siempre desde la poesía primero para pasar a la música después. Guastavino musicalizaba el texto y luego corregían la rítmica en función de la apropiada comprensión del mismo. También surgen de este artículo, junto a una visión casi panegírica de la trayectoria artística del compositor, otros elementos como los datos exactos respecto de la ocasión en que ambos artistas se conocieron, el interés por parte del músico en que su arte se insertara en el gusto popular y la datación del estreno. Benarós explica que se encontró por primera vez con el músico a raíz de un reportaje que debía realizarle para la misma revista *Folklore*, el 28 de marzo de 1963. Benarós manifiesta que el músico le resultó un hombre "*de estupenda calidad humana y fina sensibilidad*" y que le confió en aquella conversación que "[...] *estaba dispuesto a volcarse a la música popular, que sería feliz oyendo a alguien silbar en la calle una de sus composiciones.*" La primera poesía suya musicalizada por Guastavino fue la milonga "El sampedrino", a la que siguió al mes siguiente "La tempranera". Guastavino ya había escrito la música y Benarós la recogió en su grabador. El compositor le propuso que utilizara alguna leyenda sobre un pájaro o una flor, pero el escritor encontró que la melodía le sugería un amor de adolescencia. Así fue que escribió el poema y, concluida la colaboración, decidieron ofrecerla para su estreno a Eduardo Falú.

Resulta importante considerar que Guastavino no tenía un conocimiento específico de las músicas folclóricas ni de los esquemas formales correspondientes, hasta unos meses antes de este momento. Su estilo nacionalista presente en obras previas, de concierto, configura el producto de una actitud empírica, en la que apenas diferenciaba algunos ritmos y métricas y en la que primó

siempre la sola intención de 'evocar' el imaginario criollo musical. Hasta donde se sabe, su aprendizaje concreto de las convenciones musicales más usuales y de las estructuras básicas del 'folclore' fue realizado en forma muy veloz por esta época con Falú, como escuchábamos en la grabación de la entrevista, teniendo como modelo la "Zamba de la Candelaria".

Señala el sociólogo Pablo Vila que el primer lustro de la década de 1960 asiste más que a un boom del folclore, a un boom de la zamba. Por eso, no es de extrañar que, gracias a las indicaciones de Falú, Guastavino eligiera adentrarse en las características estilísticas que ese tipo de música conlleva a través de esa danza de galanteo tan en boga en ese momento, adecuando así, progresivamente, su expresión y su manera de componer a éste –para él– nuevo género.

Lo expuesto explica en parte un tema delicado ocurrido en relación a esta canción, que Alma García no pudo evitar desmentir en su artículo: un rumor de plagio, que creció por entonces alrededor de la obra. Sucede que el comienzo de la melodía de esta canción guarda mucha similitud con otra, de Pedro Belisario Pérez, titulada "En una zamba" y registrada en 1962, y que este pianista y compositor trabajaba hacia 1963 como arreglador en la editorial de Rómulo Lagos. El comienzo de ambas zambas es prácticamente el mismo, tanto en los giros melódicos como en la armonía. El 'período de aprendizaje' en el que se encontraba Guastavino, tratando de sumergirse en los parámetros y convenciones del repertorio del boom como se ha mostrado, habría quedado expuesto en forma bastante descarnada, justamente en la primera frase.

La poesía de "La tempranera" corresponde a una historia de amor juvenil, que quien canta recuerda con nostalgia y profunda ternura. La circunstancia en que el protagonista confiesa haberse enamorado definitivamente de la muchacha está narrada en el estribillo: su amor ha salido a la luz durante la ejecución de la danza y la cercanía física que exige la coreografía suavemente insinuante en el paso final, (la "coronación": el momento en que varón y mujer se encuentran cara a cara, cruzando sus pañuelos) ha sido el instante en que el joven supo que ella correspondía a sus sentimientos.

Eras la tempranera,
niña primera, amanecida flor
suave rosa galana,
la más bonita tucumana.

Era la primavera
la pregonera del delicado amor.
Lloro amargamente
aquel romance adolescente.

Frente de adolescente
Gentil milagro de tu trigueña piel
negros ojos sinceros,
paloma tibia de Monteros.

Dura tristeza oscura,
frágil amor que no supe retener
Oye, paloma mía
esta tristísima elegía.

Al bailar esta zamba fue
que, rendido, te amé...
Eras mi tempranera,
de mis arrestos prisionera.
Mía, ya te sabía,
Cuando por fin te coroné.

Con dedicatoria a Eduardo Falú, la partitura llevó en la tapa ilustraciones de Benicio Núñez primero y de Mario Mollari después, dentro de lo que la línea editorial había dado en llamar la *Canción Estampa*. Hacia agosto de 1964, Lagos llevaba vendidas varias tiradas que sumaban unos seis mil ejemplares, lo que da idea de su condición de indudable hit.

De manera casi inmediata, en los meses posteriores al estreno, "La tempranera" se arraigó en el gusto popular, siendo decisiva la difusión didáctica que la revista *Folklore* realizó entre los aficionados en su sección titulada "Folklore enseña guitarra". La finalidad didáctica de la misma colaboraba ampliamente con la difusión del nuevo repertorio y obraba como sistema de filtro y selección, logrando que determinadas obras efectivamente tuvieran mayor auge. La letra aparecía completa, con todas las indicaciones para la ejecución, siendo la modalidad de enseñanza metodológicamente accesible: se indicaban los acordes empleados, exactamente debajo de las

La Tempranera

ZAMBA

Música de: CARLOS GUASTAVINO
Letra de: LEÓN BENAROS

LE



Portada de "La Tempranera", ilustrada por Benicio Núñez. Colección *Canción Estampa*. Editorial Lagos.

sílabas subrayadas del texto donde debían atacar por primera vez, y se dejaba a criterio del intérprete la recordación de la melodía y, según sus posibilidades técnicas, la ejecución del acompañamiento. Éste podía implicar una utilización elemental del instrumento –esto es, tan solo rasguear el ritmo criollo sobre el acorde indicado– o bien la realización de un arreglo de mayor elaboración utilizando algún tipo de arpeggio o de ‘punteo’, si el intérprete estaba capacitado. Sobre todo en el fragmento introductorio, se solía requerir un mayor trabajo instrumental. En el caso de la zamba, que usualmente repite los versos tercero y cuarto de cada estrofa, se indicaban entre paréntesis, de ser necesarios, los acordes que cambiaban en el ‘bis’.

A lo largo de 1964, la misma revista la incluyó en su “Tabla de popularidad” entre las diez canciones preferidas del momento. Acaso uno de los primeros grupos folclóricos que popularizó esta canción haya sido Los cantores de Quilla-Huasi. Grabada en 1964 en el disco *Distinguidos en Folklore*, su versión se difundía desde la revista *Folklore* junto con el poema completo, cual si fuera un modelo, y adjuntando una foto de los cuatro integrantes que decía: “Aprovechan al máximo las delicadas armonías de Guastavino y los bellos versos de León Benarós”.

No puedo ahondar ahora en una historia de las versiones que incluye desde aquella que hicieron el dúo integrado por Dorothy y Peter Sensier, (Dorita y Pepe era su nombre artístico), hasta otras versiones posteriores como la del Trío Guayacán, triunfadores como Revelación en el Festival de Cosquín de 1964.

Sí voy a detenerme, y ya para ir cerrando, en una versión grabada en 1983, que hizo eco en las dos décadas posteriores por su amplísima difusión: la de Mercedes Sosa. Imposible imaginar que ella no abordara una canción que relata tan delicadamente el despertar sentimental de una niña de su provincia. Nótese que La tempranera está incluida en el álbum *Como un pájaro libre* editado en 1983, apenas restablecido el régimen democrático en Argentina. Dos memorables recitales incluyeron esa canción y recibió el aplauso efusivo del público. El disco marcó claro, el fin del exilio y la posibilidad de reinserción de la cantante en el circuito artístico local. “La tempranera” alcanzó así una amplia difusión en los años 80, que quizá haya sido mayor que la realizada por Eduardo Falú dos décadas antes.

La versión de Mercedes Sosa muestra un fragmento inicial nuevo, distinto de la propuesta original de Guastavino: una guitarra, rasgueando el ritmo de zamba, acompaña una melodía realizada por una trompa. La utilización de este instrumento, además de una orquesta de cuerdas con arpa, brinda el ropaje de un arreglo que podría denominarse ‘clásico’. El bombo en cambio, aporta el necesario sabor criollo, marcando con su presencia el rasgo popular de la partitura. La importancia de las melodías secundarias (valga la paradoja terminológica) revela una propuesta musical elaborada, que intenta diferenciarse de los viejos estándares o clichés del boom de los 60. La melodía del comienzo, deudora como se dijo de “En una zamba”, se modifica elegantemente en la primera, tercera y cuarta estrofas.

Para terminar, vaya una última mediación que subraya la eficacia simbólica, la ‘popularidad’ alcanzada por la obra. Se trata de la cita-homenaje que se realiza de ella en la zamba *A Monteros*, dedicada a la localidad tucumana y su ingenio. Perteneciente a Pedro Favini y El Chango Nieto, su

texto resulta prueba cabal de la particular manera en que fue arraigando la asociación de ese lugar con una visión idealizada de la mujer joven, tierna, dulce, como la del primer amor que describe León Benarós. En el estilo enfático, casi gritado, característico de la expresión del coautor e intérprete, el Chango Nieto dice:

“A ella que el poeta la vio tempranera
tarareando duendes de vinos pateros,
y dejó en tu cielo la rosa galana
por eso te nombra mi canto, Monteros....”

EPILOGO

El derrotero que realizamos por algunas de las principales canciones de raíz folclórica de Guastavino muestra la confluencia de elementos que han cimentado la permanencia de algunas de ellas en el repertorio. Por un lado, quedó expuesta la significativa influencia que tiene siempre la figura del intérprete en la legitimación de una obra musical. Al mismo tiempo, las maniobras consagratorias para lograr la aceptación de un repertorio, quedaron creó, expuestas en este breve recorrido. En el caso de "La tempranera", se alcanzó al público afecto a las peñas folclóricas, amante de las reuniones sociales, de las guitarreadas en las que se entonaban canciones en forma grupal, y asiduo concurrente a los festivales nacionales. Esta primera forma de recepción, que implica una actitud activa pues conlleva la reproducción de la obra a través de la externación grupal, derivó de la escucha de los conjuntos vocales y estilos vigentes en los años 60. Le siguió en cambio, luego del período de sombras, una recepción más bien pasiva y basada en la escucha, a través de las versiones más delicadas de los 80. La de Mercedes Sosa, atravesada por elementos musicales que se instalan en un estilo más bien internacional, y por su timbre vocal personalísimo, realizó la tarea de aglutinar e identificar a la ya dispersa comunidad interpretativa de la Nueva Canción Argentina.

Marcada por gobiernos dictatoriales, movimientos de vanguardia y gestos 'rebeldes', la década de 1960 en Argentina parece haber permitido una lograda convergencia entre la música de raíz folclórica, la búsqueda de una identidad cultural argentina y un arte 'popular'. Guastavino produjo entonces una música nacionalista 'nueva', justo en la intersección entre los ámbitos culto y popular. Manifestó así su sentido de pertenencia a la cultura argentina y encontró, desde su actitud siempre reservada, un eficaz modo de participación. La aparición de algunos elementos que remiten a las convenciones musicales de la tradición académica en conjunción con las marcas estilísticas aportadas por los intérpretes instaló a Guastavino como una figura respetada, dentro de un tipo de 'folclore' (y todo esto, dicho entre muchas comillas) que podría decirse, fue un 'folclore culto'.

Muchas gracias por vuestra paciencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BECKER, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

FUENZALIDA, Fernando. "Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino", *Música e Investigación*, Nº 2. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998, pp. 21-77.

LIMA QUINTANA, Hamlet. *Los referentes. Una*

historia de amistad. Buenos Aires, Torres Agüero, 1994.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina. Segunda edición*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

"Músicos en Congreso", en su última edición

La tercera edición de "Músicos en Congreso" se desarrolló en la ciudad de Santa Fe entre los días miércoles 5 y viernes 7 de octubre de 2011 en el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

¿Qué es hoy enseñar y aprender música? se constituyó en el interrogante central del encuentro. Las ponencias, conferencias y clases magistrales permitieron reflexionar en torno a las relaciones que la música traba con las áreas de Salud, Educación, Artes, Sociedad, Conocimiento, Actuales tecnologías de producción y difusión, y Creación.

La conferencia inaugural, "Reflexión sobre culturas y educación musical", estuvo a cargo del Doctor Daniel Morales de la Universidad Federal de Santa María, Brasil, que fue presentado por el Director del ISM, Prof. Hugo Druetta.

Los trabajos expuestos se distribuyeron en seis mesas a lo largo de las tres jornadas que duró el Congreso. Para cerrar la segunda jornada, se llevó a cabo un espectáculo multimedial a cargo del "New Made Ensemble" integrado por Rosella Spinosa y Alessandro Calcagnile de Italia, presentando en este caso la obra "Energy for life" para piano y video.

En el transcurso del último día, tuvo lugar la conferencia de la profesora María del Carmen Aguilar, como invitada especial del congreso, quien realizó una relectura de sus trabajos pedagógicos orientados a la educación musical a través de la percepción y el análisis.

Además, se contó con la participación de otros cuatro invitados especiales que brindaron sendas conferencias virtuales: Dra. María Amparo Porta Navarro (España), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Liliana González Moreno (Cuba) y Dr. Rubén López Cano (España).

En el marco del Congreso, gracias al espacio cedido por la comisión organizadora y a las gestiones realizadas por el Prof. Fabián Pínnola, la Asociación Argentina de Musicología (A.A.M.) pudo desarrollar, en las dos últimas jornadas, los Coloquios de Música Académica previstos bajo las temáticas "Perspectivas socio-culturales en estudios recientes sobre música académica de (y en) Argentina" y de "Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología Argentina".

Dentro del coloquio de Música Académica, el día jueves 6 se expuso el primer trabajo a cargo del Lic. José Ignacio Weber, interpelado por Leandro Donozo, titulado "Discursos crítico-musicales de la inmigración italiana en la Buenos Aires de entre siglo. Algunas discusiones teóricas y problemas". El autor tomó las publicaciones de la revista El Mundo del Arte, las críticas de los periódicos La Nación, La Prensa y La Patria degli Italiani entre otras, para ejemplificar las valoraciones musicales, las normativas sobre el gusto y las expectativas sobre la música a fines del siglo XIX y principios del XX. Este conjunto de diarios y semanarios tenía un rol preponderante dentro de las publicaciones periodísticas de la época. Su análisis dejó entrever las interacciones existentes entre la cultura local de Buenos Aires y la de origen italiano.

Como parte del debate que tuvo lugar finalizada la exposición, se realizaron algunas observaciones con respecto al sustento teórico de los trabajos elaborados a partir de las fuentes.

A continuación, la Lic. Romina Dezillio presentó su ponencia "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955). Fundamentos, metodología y avances de una investigación". La moderadora fue la Mg. Graciela Musri. La exposición se centró en las mujeres compositoras y su producción musical en Buenos Aires entre 1930 y 1955. A partir de este eje temático, la expositora argumentó sobre cómo las articulaciones entre la epistemología feminista y los antecedentes en la musicología norteamericana y europea favorecen la comprensión, el análisis y la historización del objeto de estudio. La interpelación de la Lic. Silvia Lobato permitió plantear una relación de ida y vuelta entre epistemología y feminismo por un lado, y musicología y feminismo por el otro, en el marco de entender una musicología feminista fundamentalmente como un aporte a la crítica del canon.

Este primer coloquio cerró con la exposición de la Dra. Silvina Luz Mansilla, "La vidalita" de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino". Fue interpelada por el Mag. Hernán G. Vázquez y moderado el debate por la Lic. Vera Wolkowicz. Se tomó como objeto de estudio esa vidalita compuesta en años cercanos al

Centenario de la Revolución de Mayo. Partiendo de su consideración, la expositora propuso reflexionar acerca de cómo algunas piezas, mayormente breves e inspiradas en ritmos y giros melódicos del folclore argentino, alcanzaron una mayor circulación, con respecto al resto de la producción sonora. Con el fin de comprender los procesos de legitimación en torno de la obra, la autora revisó la participación de la institución escolar, los medios masivos de comunicación y la crítica especializada en la canonización de la misma. En la posterior interpelación, se observó el papel de la radio dentro del proceso de canonización de ésta y otras obras, y el rol que tuvieron los textos escolares. A continuación, se se generaron en el debate preguntas como: ¿Por qué hay obras que quedan fuera del canon? ¿Cómo se construye el canon? La expositora sostuvo que son necesarias las reflexiones en torno a las condiciones de existencia de la música académica argentina y a su intersección con cuestiones inherentes a procesos históricos sociales, culturales y políticos.

El coloquio de Músicas Populares se desarrolló durante la jornada del viernes 7 con la presentación de dos trabajos, moderados por el Lic. Federico Sammartino, quien además es el creador, junto con el Dr. Héctor Rubio, de los coloquios, que a la fecha suma varias ediciones realizadas.

En primera instancia, el Mg. Damián Rodríguez Kees, expuso su trabajo “¿Y dónde está el piloto? La vanguardia en la canción popular argentina comenzando el siglo XXI.” Los conceptos centrales tratados fueron los de canción y campo, tomando las teorías de Pierre

Bourdieu, y el principio del lenguaje musical inmanente. Al tratar el tema de la vanguardia en la canción popular argentina, se partió de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger. Tomando esta teoría como marco, se habló de las categorías de intensidad e internacionalidad tratando de explicar porqué estas categorías no funcionan aplicadas al estudio de las canciones latinoamericanas. Luego se caracterizó y trató de definir la música popular de vanguardia. La interpelación, a cargo del Prof. Claudio Díaz, giró en torno a varias problemáticas. En primer lugar, la necesidad de definir un alcance del concepto “vanguardia” para la canción latinoamericana. En segundo lugar, se discurió sobre el riesgo de que los aspectos descriptivos, en este caso de la vanguardia latinoamericana, terminen funcionando a manera de prescripciones, pudiendo darse el caso de que estas descripciones operen como tablas, según las cuales la canción vanguardista latinoamericana se organiza, dejando de lado aquellas canciones que no cumplan con las características prescriptivas. Como último punto, se trató la cuestión de la integración arte y vida de Bürger, señalando las altas probabilidades que tiene este intento de caer en el efecto contrario, la reproducción de ciertas diferencias de clases. El debate giró en torno a la influencia de la industria cultural, en la definición, imposición y cambios de estilos.

En segundo lugar, el Prof. Lucio Carnicer presentó “Arco iris y Sudamérica, o el regreso a la aurora. Noventa y nueve minutos fundacionales en el rock hecho en Argentina”. La investigación se llevó a cabo por tres vías: a través del repaso de las reseñas periodísticas de la

época; del análisis de la recepción del disco por parte del público y luego, a manera de contextualización, se reflexionó sobre lo que significaba Latinoamérica en ese momento. A partir de allí, el autor posicionó al disco en un lugar privilegiado dentro de la historia de rock, otorgándole la categoría de hito para lo que luego se conoció como rock nacional, ya que en sus pretensiones y en sus hechos buscaba fusionar el rock y el folclore. El análisis estrictamente musical también estuvo presente. Allí el énfasis se puso sobre todo en la idea de gradaciones en el lenguaje musical, aplicada a aspectos como el timbre, las dinámicas y la forma. Una de las problemas, que se desprendieron de la interpelación que estuvo a cargo de Lisa Di Cione, fue la ausencia de trabajos de investigación respecto al grupo Arco Iris. Relacionado casi de manera exclusiva a la biografía de uno de sus integrantes, Gustavo Santaolalla, el grupo sólo es mencionado dentro del anecdotario hippie del actual productor musical. Se nombra a Arco Iris, mas no se lo estudia. Relacionada con esto, el Prof. Claudio Díaz remarcó la ausencia de bibliografía especializada respecto a las bandas de la época. Las observaciones sobre el trabajo presentado giraron en torno a la supuesta originalidad de la propuesta del grupo sobre la idea del ser nacional. Se aludió a que en otros grupos y en discos anteriores ya habían aparecido, por ejemplo, en diversas óperas rock, el uso de instrumentos relacionados con el folclore.

Culminó así la segunda jornada de los Coloquios conjuntamente con el Congreso, que le sirvió de marco. Una vez más, dándole continuidad a una propuesta iniciada en 2007, el

Instituto Superior de Música del Litoral volvió a reunir con éxito a los más importantes especialistas en el ámbito de la educación musical de nuestro país, a destacados intérpretes, musicólogos y a invitados internacionales de renombre que se dieron cita para debatir en esta 3era. edición de "Músicos en Congreso 2011".

María Fernanda Escalante
Jorge Omar Gaiazzi
Lucas Javier Rojos

Fernández Calvo, Diana y Nilda Vineis (Eds.) *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. "La investigación musical a partir de Carlos Vega". CD Rom. Buenos Aires, EDUCA, 2011, 115 pp. ISBN 978-987-620-191-9.*

Entre el 2 y el 4 de noviembre de 2011 se realizó en la Sala "Alberto Ginastera" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, la Octava Semana de la Música y la Musicología. Evento que es de esperar merezca una reseña específica, dado el interés que despertó la dedicación mayoritaria de las sesiones especiales, conferencias y mesas redondas a la figura de Carlos Vega, contó en esta ocasión con la co-organización del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" que depende de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y del Centro de Estudios Folklóricos "Augusto Raúl Cortazar" de la Universidad Católica Argentina.

Propongo aquí realizar una reseña sobre las Actas de la Octava Semana, editadas por Diana Fernández Calvo y Nilda Vineis. Con el patrocinio del

FONCyT, la entidad estatal que suele financiar este tipo de reuniones científicas, las Actas se publicaron en formato electrónico en ocasión del mismo encuentro.

Como es la política del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" en los últimos años, las actas que se entregan en ese formato reúnen aquellos trabajos presentados a la convocatoria abierta, para la consideración de un Comité de Lectura que los evalúa. Se reserva, generalmente, para la revista del mismo instituto, la publicación a posteriori de las conferencias de invitados especiales y de algunas sesiones con disertantes específicamente convocados. En esta ocasión el Comité de Lectura estuvo integrado por Enrique Cámara de Landa, Fátima Graciela Musri y Nilda Vineis.

En la presente convocatoria, se propusieron tres ejes temáticos posibles para estas participaciones. El primero se centró en torno a la obra de Carlos Vega, motivo del congreso; el segundo consideró los temas libres, y el tercero apuntó a discusiones de índole teórica acerca de cuestiones epistemológicas e interdisciplinarias. Se especificó la modalidad de intervención posible, que incluyó tres tipos de escritos: informe de investigación, ensayo y relato de experiencia. Cada postulante debía decidir a cuál de las tres categorías adscribía su proposición.

Los trabajos presentados correspondieron en un 90 % al eje N° 2, que fue el de los "temas libres". De los diez escritos publicados, solo uno se relaciona con Carlos Vega, mientras que el resto se encuadra en diferentes perspectivas y temáticas. Ningún trabajo surgió en torno a la

tercera posibilidad de la convocatoria, que era la de las discusiones teóricas o propuestas interdisciplinarias. En cuanto a las variantes de las comunicaciones, ocho fueron informes de investigación, uno, ensayo, y el décimo, relato de experiencia.

Sobre la edición, deben señalarse algunos desaciertos y faltas de consistencia. Entre otros: la ausencia de algunos datos y de una unidad de criterio, en el sistema de citaciones y referencias bibliográficas, muy notable en algún caso (Sánchez, p. 20-21); la carencia de resumen, abstract y palabras clave en uno de los trabajos (Campos, p. 59); la ubicación de uno de los informes de investigación en la categoría ensayo (Dezillio, p. 70), lo cual comporta un inconveniente nada menor para la comprensión del texto, como se verá más adelante; finalmente, la falta de una introducción o prólogo que explicara las pautas de la convocatoria por las cuales son esos los diez trabajos contenidos en esta edición.

En "El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca", Nancy Sánchez informa sobre una investigación que actualmente tiene radicada en el Instituto Nacional de Musicología. La autora parte del modelo de análisis explicado por Vega en su Fraseología, que considera adecuado para la comprensión de los fragmentos musicales en estudio. Centrado su aporte en la observación minuciosa de dos ejemplos grabados, recopilados por el musicólogo, propone, en busca de herramientas analíticas apropiadas, la combinación del modelo de Vega con el llamado análisis paradigmático de Nicholas Ruwet. Por tratarse de

un informe de avance, la investigadora no ahonda en algunos otros aspectos que podrían contemplarse al analizar y transcribir esas músicas, pero deja esbozada la importancia de una comprensión del contexto en el que se produjeron los fenómenos estudiados, lo cual podría ser visto, según su visión, desde un análisis semiótico.

Una considerable amplitud temporal y de enfoques metodológicos puede observarse al contemplar los nueve trabajos que corresponden a temas libres y, en varios de ellos, una cierta precariedad o estado todavía incipiente de las investigaciones. Puestos en perspectiva diacrónica, se señalan dos investigaciones dedicadas al periodo colonial, dos a músicas del siglo XIX, dos a la primera mitad del siglo XX y tres, a segunda mitad del siglo XX o comienzos del XXI. En los enfoques, hubo dos trabajos dedicados a edición crítica de música, dos correspondientes al mundo de la lutheria y la organología, tres que podrían circunscribirse a análisis puramente musicales o inmanentes y dos más, cuyos enfoques compendian diferentes aproximaciones metodológicas en superposición.

En "Edición crítica de la ópera Pampa de Arturo Berutti", Néstor Agüero ofrece un informe que resulta continuidad de uno anterior, presentado en la Séptima Semana por Graciela Musri y Alicia Ambi y referido al mismo tema. El autor comenta el estado actual del trabajo grupal que se realiza en la Universidad Nacional de San Juan, en torno a la ópera más emblemática del compositor sanjuanino. Ahonda en la observación de detalles caligráficos de los diferentes manuscritos en estudio, en explicaciones sobre el estado fragmentario que tienen los

papeles de música y en la fundada necesidad de tomar decisiones a la hora de editar y reconstruir la partitura, en función de algún posible uso de la misma, para futuras representaciones o interpretaciones fragmentarias de la ópera.

Difícil resulta referirse al otro trabajo relacionado con edición musical, que firma quien suscribe, en coautoría con Vera Wolkowicz. Referido a obras de Carlos Guastavino (1912-2000) que por diversos motivos quedaron inéditas, el trabajo informa sobre la realización de un estudio preliminar que acompañará la edición de un grupo de partituras del compositor santafesino. Proyectada su publicación para 2012, a raíz de cumplirse el Centenario del natalicio de Guastavino, el informe da cuenta de ciertos detalles de interés que se han encontrado en el transcurso de la investigación, y comenta, desde la presentación de algunos ejemplos puntuales, la necesidad imprescindible de asumir el hecho de abordar una edición "crítica".

Desde su experiencia en el campo de la lutheria, el relato de José Verdi acerca de las características que reúnen las guitarras de la primera mitad del siglo XIX resulta atractivo, dentro de un campo que supone un alto grado de tecnicismo. Con terminología específica y referencias a la historia de la construcción de esos instrumentos en diferentes países, Verdi pasa revista a las diferentes partes que los componen y cómo se realizaron en distintas épocas y lugares, dentro de lo que se considera la etapa de la guitarra "romántica". Lo realiza eso sí, sin dar cuenta de las fuentes que emplea, deduciendo solo al final el lector, que su relato se basa

mayormente en observaciones empíricas. Norberto Broggin y Norberto Godoy, por su parte, dedican su atención a los dos órganos coloniales de la catedral de Cuzco y su historia, teniendo en cuenta las diferentes intervenciones, restauraciones y modificaciones que los instrumentos sufrieron desde mediados del siglo XVII. Con gran detalle en la descripción de los registros, proceden a comparar los dos órganos, denominados "del lado de la Epístola" y "del lado del Evangelio", por su ubicación física dentro de la catedral.

Carlos Campos, un joven investigador de la Universidad Nacional de Rosario, presenta un informe sobre su trabajo referido a una danza cortesana del siglo XVIII: la Francesa. Pieza para teclado conservada en Chiquitos, el autor propone su procedencia española, más allá de que la danza sería de origen inglés. Con un pormenorizado cuadro de partituras, que ejemplifica concordancias inglesas, francesas y españolas para tecla y un entrecruce que repasa en manuscritos, versiones de diferentes épocas y denominaciones que adoptó, aporta a la tesis mayor que sugiere la existencia de un repertorio común entre la Península y la América Hispana.

Embrionario y en parte, algo impreciso, resulta el informe de María Claudia Albin, Cecilia Beatriz Caruso y Edgardo Cianciaroso, referido a los aportes que la investigación musicológica habría realizado a la creación de un cancionero escolar argentino en la primera mitad del siglo XX. Aunque la formulación del tema en el título contiene todas estas variables, el texto que presentan no refiere a posibles transferencias de trabajos musicológicos al campo

del cancionero escolar argentino. Según expresan los autores en el resumen, el objetivo es “establecer el lugar que ha ocupado el repertorio folklórico escolar en el sistema educativo argentino de los primeros cincuenta años del siglo XX en relación a la construcción de la identidad nacional”. Sin embargo, no llegan a desarrollar este objetivo a lo largo de las páginas. El informe, es evidente, constituye apenas un primer avance sobre un tema de gran amplitud que está todavía por ser investigado, en el que se pasa revista con cierto desorden cronológico a argumentos generales ya conocidos, como aquellos que muestran la importancia de los rituales escolares para la perpetuación de conductas y actitudes de respeto hacia los llamados símbolos patrios, o el carácter prescriptivo que tuvo en Argentina hacia mediados del siglo XX, el uso de libros de textos en la enseñanza básica. El tema es, seguramente, atractivo, pero da la impresión en los antecedentes, de que se desconoce una parte importante de los estudios –no tan recientes– ya realizados en el área (Aharonián, 2000; Speroni, 2002; Murray, 2008; entre otros) y cierta bibliografía básica sobre historia de la música argentina (Plesch, 1996; Kuss, 1998; por citar solo dos). Se apela, en cambio, a investigaciones que proceden del campo de la historia cultural argentina, de la historia de la educación general, y a estudios desde la historia de la literatura, referidos a los libros de lectura.

La serie de piezas denominadas Sincronismos, compuesta por el compositor argentino Mario Davidovsky, constituye el objeto de estudio de Manuel Ogara, un joven graduado de la Universidad

Nacional de Quilmes. El autor se focaliza en cinco de las doce piezas, para detectar, por un lado, las estrategias formales empleadas y, por el otro, analizar los vínculos que se establecen entre las partes instrumentales y las electrónicas. La herramienta analítica a la que recurre –el método propuesto por el compositor e investigador estadounidense Mike Frengel– resulta operativa para su propósito. Las conclusiones a las que arriba están claramente expresadas y se correlacionan con el objetivo inicial.

Desde Chile, Paloma Martín Vidal estudia el tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese, considerándolo en su rol doble de compositor-intérprete. Con énfasis en el análisis de aspectos puramente musicales, la autora propone que ese repertorio constituye un “metalenguaje” de “expresión” en el tango, que obra como ejemplo de sincretismo e identidad. Su redacción resulta por momentos, ambigua, y si bien analiza un grupo de obras desde varias dimensiones –dinámica, polifónica y timbrística, según su terminología– las conclusiones a las que arriba finalmente, no van más allá de apreciaciones generales, instaladas a esta altura casi en una suerte de sentido común sobre el tema.

Romina Dezillio plantea el estado de avance de su investigación doctoral dedicada a la creación musical femenina en Buenos Aires entre 1930 y 1955, que realiza en el marco del programa de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su escrito permite tomar nota sobre cómo fue dilucidando las fuentes para su estudio y cómo fue decidiendo cuáles de ellas serían “primarias”, y cuáles, fuentes “secundarias”. Se intuye

una base fáctica sólida que le permitirá entrecruzar conexiones entre las personas y esclarecer redes institucionales de las que hasta ahora nada se ha dicho. El tema resulta del mayor interés para una historia de la música que contemple aspectos hasta ahora prácticamente no tenidos en cuenta en estas latitudes, dentro de las perspectivas teóricas y metodológicas vigentes. Sorprende que esta presentación, cuyo desarrollo y contenido se atienen casi estrictamente a lo aconsejado en la convocatoria para los informes de investigación, haya sido caracterizada, tanto en el índice como en las páginas donde está incluida, como un “ensayo”. Efectivamente, la autora utiliza, además de la retórica y estilo del informe académico, los aspectos indicados en la convocatoria (objetivos, hipótesis, metodología, avances y hallazgos). Es cierto que además, ajustándose al espacio estipulado, logra traer a colación aspectos de gran provecho para su investigación y que ello se obtiene gracias a una narración atractiva que no decae, y a una escritura que, sin perder rigor y precisión técnica, combina con un estilo –podría decirse– casi literario. Pero el carácter secuencial de su explicación no permite imaginar que su escrito no sea otra cosa que un informe. Sintetizando, las Actas que se comentan muestran resultados mayormente iniciales o parciales, de investigaciones que están en curso. Algunas de ellas, prometen resultados en el mediano plazo que podrían ser para avance y mayor producción de conocimiento dentro de la musicología regional. Es de esperar que eso se logre. Mientras tanto, resulta valorable tener a disposición mediante esta entrega, la información sobre sus alcances, perspectivas

y personas que participan.

Silvina Luz Mansilla

Castiñeira de Dios, José Luis (dir.). *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad. Festival Internacional en Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50º aniversario. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Colección Nuestra Cultura, 2011.*

La Secretaría de Cultura ha hecho entrega gratuita de esta interesante y oportuna publicación en ocasión de conmemorarse el 50º aniversario de la aparición del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Para ello se organizó un Festival Internacional entre el 17 y el 24 de junio de este año, al que se invitó la casi totalidad de compositores becados que pudieron localizarse, y que tomaron los cursos bienales del Centro.

Se trata de un volumen de gran porte de 160 páginas, con textos de compositores y valiosa información documentada acerca del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Di Tella. Este aporte viene a ampliar el conocimiento de anteriores publicaciones sobre el tema, como las de John King,¹ Coriún Aharonián,² Hernán Gabriel Vázquez³ y María Laura Novoa.⁴

Entre los créditos de producción se menciona a Eduardo Kusnir como Director del Festival, a Gerardo Gandini como programador invitado, así

como a directores musicales, artistas varios e investigadores encargados de diferentes tareas.

En el manejo del libro se extraña un índice general dado el importante volumen de información que contiene. Está organizado en cuatro partes: la primera contiene ocho artículos de los responsables de la realización, de musicólogos y de un crítico; la segunda da lugar a diez escritos breves de ex becarios del CLAEM; la tercera presenta un muy nutrido apéndice documental y la cuarta acerca información del Festival Internacional realizado en conmemoración del CLAEM. A continuación, introduciré algunas de las ideas expresadas en las distintas partes que me parecen destacables por diferentes causas, ya sea por su peso ideológico, histórico o estético.

Jorge Coscia, en calidad de Secretario de Cultura de la Nación y desde la militancia ideológica, caracteriza el espacio creativo del Di Tella como el quinto momento de una modernidad de cuño extranjero, opuesta a la tradición y a una "Argentina oculta que se juzgaba pobre, provinciana y de mal gusto". Pero, manifiesta que la crítica a la sociedad burguesa de la época fue atravesada por "la mitología de la revolución cubana, la libertad frente a la alienación de la sociedad de consumo". Según el autor esta situación habría generado polémica entre identidad y modernidad, hasta resolver la tensión en una síntesis apropiadora de "lo importado" que hizo emerger "lo nuestro" como una alternativa identitaria a la "mera tradición". De esta manera, el autor pretende

legitimar los principios de soberanía y libertad creativa que justificarían el homenaje realizado.

El Director Nacional de Artes dependiente de la misma Secretaría y director de la publicación, el músico José Luis Castiñeira de Dios, a su vez interpreta la acción pedagógica y artística de Alberto Ginastera y del CLAEM en un más amplio panorama de ideas artísticas y procesos políticos internacionales. Pone en valor los aportes de artistas y pensadores latinoamericanos y europeos, tanto como la propuesta del CLAEM de carácter crítico, superador e integral que propendió a la renovación de la educación artística en Latinoamérica. Hace un balance del estado relegado que sufrirían la creación y la comunicación de la música contemporánea en la actualidad. Por lo tanto propone como proyección a futuro, reformular su relación con los "públicos potenciales".

Con una breve introducción de Eduardo Kusnir, se suceden los aportes de Hernán Gabriel



Vázquez, M. Laura Novoa, Eduardo Herrera, Pablo Fessel y Pablo Gianera. Como se puede apreciar a lo largo de las lecturas, los distintos autores vierten datos y/o apreciaciones diferentes respecto de algunos hechos. Esto demuestra que el estudio sobre el CLAEM está en progreso y deberemos esperar aún por datos inequívocos.5

Vázquez ofrece documentación fidedigna y comprobable sobre lo dicho. Contextualiza la aparición del CLAEM en la actividad musical de la ciudad de Buenos Aires, relata su trayectoria y analiza la organización de conciertos y festivales, así como la recepción crítica de sus actividades, apoyado en un inobjetable corpus documental que incluye materiales de la Universidad Torcuato Di Tella, de familiares de los ex becarios, de la prensa periódica de la época y de entrevistas. Sin embargo el autor advierte que es posible que aún exista un corpus mayor de información que la hallada hasta hoy.

Asimismo Vázquez presenta un "Apéndice documental" (tercera parte del libro) que realizó con anterioridad al Festival. Recopiló información de diferentes fuentes como el Archivo del Instituto Di Tella, la Biblioteca Musical del Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires, otros archivos privados y entrevistas. Organizó el corpus en sub-secciones, dedicadas a detallar a) los funcionarios y docentes del CLAEM, b) los cursos y conferencias de visitantes, c) los concursos y jurados intervinientes, d) las biografías de becarios, e) los programas de conciertos con obras compuestas por los becarios en los

Seminarios de Composición (1963-1970), f) programas de los Festivales de Música Contemporánea (1962-1970), con obras de compositores latinoamericanos y europeos.

Laura Novoa contribuye con la historia del Laboratorio de Música Electrónica. Según se lee en las notas al pie, sus principales fuentes de información fueron epistolares y bibliográficas, y en menor grado entrevistas a compositores. Menciona una lista de obras generadas en el Laboratorio, algunas de las cuales fueron estrenadas en los conciertos anuales del CLAEM. Termina su artículo con referencias a las trayectorias posteriores de ex becarios en sus respectivos países en el campo de la música electroacústica. El estudio de las cartas dio como producto su libro Ginastera en el

1er Año

- de Fernando Anzoátegui*
- I - Las estructuras ~~clásicas y su evolución~~ en la composición musical. 12 horas semanales-Prof. A. Ginastera
 - II - ~~La textura musical a través del contrapunto y de la armonía tradicional.~~ *de textura armónica - contrapuntística en el Siglo XX.* 6 horas semanales-
 - III - ~~Principios clásicos~~ de orquestación I 6 horas semanales-
 - IV - Dos cursillos a cargo de profesores extraordinarios sobre temas relacionados con la técnica, historia y estética de la música contemporánea. horario a fijar-
 - V - Forum de composición 3 horas semanales-Prof. A. Ginastera

2º Año

- I - ~~Selección actualizada de estructuras musicales.~~ Técnicas experimentales de composición. 12 horas semanales
- II - ~~La técnica serial y la evolución de la textura armónico-contrapuntística en el siglo XX.~~ 6 horas semanales-
- III - Nuevos principios de orquestación II 6 horas semanales-
- IV - Dos cursillos a cargo de profesores extraordinarios sobre temas relacionados con la técnica, historia y estética de la música contemporánea. horario a fijar.
- V - Forum de composición 3 horas semanales-

CURSILLOS

Los cursillos mencionados en el punto IV del Plan de Estudios, estarán a cargo de profesores que hayan sido invitados para dictar clases especiales dentro de cada semestre. Se contratarán a tal efecto dos profesores por año, el primero dedicado a estudiar los problemas técnicos y el segundo los estéticos. Durante el primer año se invitará a un gran compositor mundial cuya experiencia pueda tener vital importancia para los jóvenes estudiantes. En la segunda parte del mismo año un compositor americano abordaría el tema de la música en conexión con los problemas estéticos del compositor de nuestro continente. Durante el segundo año un compositor vinculado a las tendencias de avant-garde, estaría encargado de presentar a los estudiantes las corrientes experimentales más avanzadas de la música actual. En el segundo semestre del 2º año, un musicólogo o un gran crítico musical con conocimiento y experiencia en el arte moderno presentaría un panorama de las principales tendencias y corrientes estéticas de la música y del arte en el siglo XX.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Di Tella. Correspondencia, editado por la Biblioteca Nacional, que fue presentado en el marco del Festival.

El musicólogo Eduardo Herrera reflexiona sobre la perspectiva latinoamericanista del CLAEM, comenzando desde considerar las ideas germinales de John P. Harrison y Alberto Ginastera en diálogo con Julián Bautista. Basándose en materiales de archivo de la Fundación Rockefeller, escudriña el proceso que terminó en el financiamiento del CLAEM por parte de esa Fundación. Por otro lado propone la tesis de que los lazos de amistad y solidaridad entre los becarios abrieron puertas a la comprensión de la otredad musical y estética. También valoriza el nivel de estudios de posgrado en composición que allí se concibió,

TRANSCURSO	
PRIMERA SALA	
19 HS	GRUPO DE SONIDOS IMPOSIBLES DEL CLAEM
19 40 HS	BARRA DE CHOCOLATE CONJUNTO BEAT
20 20 HS	FEDERICO MANUEL PERALTA RAMOS
20 30 HS	GRUPO DE SONIDOS IMPOSIBLES DEL CLAEM
21 10 HS	ALMENDRA CONJUNTO BEAT
22 HS HASTA FIN	TODOS JUNTOS
PASAJE EN CUALQUIER MOMENTO TIEMPO LOBO	
2DA SALA SIEMPRE CONTINUAN SIEMPRE DISTINTO	
MUSICA	CINTAS DE SONIDOS MUSICA Y ELECTRONICA ERIC SALTZMAN
FILMS	STAN LAM BER BEER MARTA MINUJIN SELECCION DE SUJETOS CORTOS
LA IMAGEN ELECTRICA DE MARTA MINUJIN ERIC SALTZMAN	

Programa del happening "La imagen eléctrica", organizado por Marta Minujin y Eric Salzman en agosto de 1969

Alberto Ginastera (un "cosmopolitismo nacionalista") frente a las vanguardias internacionales. Para Fessel el CLAEM fue expresión de la posición adoptada por Ginastera: una respuesta pedagógica de carácter americanista, a la vez ecléctica por el uso de técnicas europeas. A continuación el autor analiza la búsqueda de alteridad respecto de la tradición centroeuropea en la obra de varios becarios.

Finalmente, Pablo Gianera trata de develar el sentido del concepto de vanguardia para la música del CLAEM, comparándolo con la situación de entreguerras en Buenos Aires, lo que a mi juicio no logra,

La segunda parte de la publicación se dedica a las "Memorias de los becarios". Son diez artículos ricos en experiencias y apreciaciones, escritos por Rafael Aponte Ledèe, Graciela Paraskevaídís, Mariano Etkin, Armando Krieger, Alcides Lanza, Mesías Maiguashca, Jorge Antunes, César Bolaños, Eduardo Kusnir, Gabriel Brnčić.

La última parte compila la información acerca del Festival Internacional La música en el Di Tella, cronograma de conciertos y mesas redondas, curricula vitae de directores, solistas y la Orquesta Sinfónica Nacional. Finalmente se publican noticias del Concurso Nacional de Composición de Música Contemporánea Premio Institucional Fondo Nacional de las Artes "50 años del CLAEM". Su Jurado estuvo integrado por Gerardo Gandini, Mariano Etkin y Eduardo Kusnir. Los ganadores fueron: en primer premio Valentín Pelish [Saba],

segundo premio Cecilia Pereyra [Iniciar Sesión], tercer premio compartido R. S. Marco Zaretto [Figuras sobre oris (todo cae)] y Ezequiel Menalled [Música para cuarteto de cuerdas].

Se destaca que las portadas y las páginas entre secciones están ilustradas con detalles gráficos de programas musicales y happenings realizados en el CLAEM, y los artículos con fotos de compositores e intérpretes, laboratorio, partituras, procedentes de los Archivos Di Tella (de la Universidad Torcuato Di Tella), y de archivos personales de ex becarios y familiares.

Resulta muy auspiciosa entonces esta publicación, para continuar construyendo el conocimiento de las actividades y producciones del CLAEM, en el marco de la historia de las músicas de vanguardia del siglo XX, que como bien expresan investigadores y becarios, aún está en proceso.

a diferencia de los otros centros de arte del Di Tella, más bien dedicados a la creación y difusión de sus obras. Concluye que la obra del Centro continuó en el Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT, de la Municipalidad de Buenos Aires) y en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea posteriores al cierre del Instituto.

Continuando con el estudio del legado del CLAEM, Pablo Fessel reflexiona sobre las consecuencias del "mayor acercamiento" realizado por un colectivo artístico en Buenos Aires a la música contemporánea internacional. Entre esas consecuencias considera las relecturas de la tradición por parte de Gerardo Gandini, la búsqueda de alteridad en Graciela Paraskevaídís, Mariano Etkin y Oscar Bazán, y la autogestión en los posteriores Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Fessel contextualiza el CLAEM en el debate estético y en la situación diferenciada que sostuvieron Juan Carlos Paz (un "universalismo cosmopolita") y

Gerardo Gandini y el contrabajo utilizado durante la ejecución de STORBO I de Alcides Lanza (1968)



Para quienes deseen consultar este catálogo en versión digital y obtener mayor información, pueden acceder a <http://lamusicaenelditella.cultura.gov.ar>.

Fátima Graciela Musri

Otero, Ana María.
Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX. 2 tomos. Mendoza: la autora, 2010.

Los investigadores musicales que estudian o han estudiado el siglo XIX conocen la dificultad que existe con respecto al hallazgo de fuentes primarias. Pocas son las obras musicales que se conservan en forma de partituras. Es por eso que se suele recurrir habitualmente a donde más datos pueden hallarse respecto de la música en ese período que son las publicaciones periódicas. A través de los diarios y revistas de la época, puede encontrarse información concreta sobre estrenos, venta de instrumentos, avisos sobre clases de música e incluso partituras. En este sentido hay dos obras en edición facsimilar que son un aporte relevante al área: el Boletín Musical de 1837 con un estudio preliminar de Melanie Plesch, editado por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires en 2006; y La Moda editada en versión facsimilar en 1938 (cumpliéndose el centenario de la revista publicada entre 1837 y 1838) por la Academia Nacional

de la Historia y prontamente a ser reeditada por la Biblioteca Nacional. En ambas publicaciones existen, además de artículos musicales, partituras de piezas de salón. En relación con los diarios, el trabajo es más complicado y arduo, ya que se necesita hacer un relevamiento minucioso de cada número para encontrar los datos específicamente musicales. Este tipo de fuentes hace unos años ha empezado a editarse para mayor y más rápido acceso a investigadores. Es el caso de lo que realiza el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" a través de su revista Música e Investigación. Desde el 2002 (año V, número doble 10-11) esta revista publica hasta el día de la fecha (número 18, año X, número 18, 2010, el último hasta el momento) por año y/o años, las noticias musicales publicadas en el semanario inglés British Packet and Argentine News relevadas en 1950 por Juan Pedro Franze en su idioma original y completadas en algunos casos por Olimpia Sorrentino, en versión traducida en diferentes números por Héctor Goyena y/o Juan Ortiz de Zárate. Otro ejemplo reciente de acceso a esta clase de fuentes es el realizado dentro del marco del equipo UBACyT "La prensa periódica argentina" (2006-2009). En ese proyecto, hubieron dos trabajos sobre siglo XIX en los que se relevaron las siguientes publicaciones: *El mundo del Arte*, 1891-1895 (trabajo realizado por José

Ignacio Weber), y algunos años del *Diario de la Tarde* y *Diario de Avisos* (realizado por quien escribe).¹ Todas las fuentes mencionadas hasta el momento se circunscriben espacialmente a Buenos Aires.

El libro de Ana María Otero *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*,² representa un nuevo aporte de publicación de fuentes primarias que facilitan a los investigadores el acceso al material. El libro se presenta en dos formatos: uno en papel, dividido en dos volúmenes, que ha sido distribuido de manera gratuita en diferentes instituciones para su consulta, y otro, en versión digital que puede descargarse gratuitamente a través de la página de la Universidad Nacional de Cuyo.³

El libro comienza con un prólogo escrito por Diego Bosquet quien enfatiza la importancia de las fuentes sobre música del siglo XIX, a partir del estado de la cuestión de la musicología argentina con respecto a este tema.

A continuación, se encuentra la introducción realizada por Ana María Otero describiendo en qué consistió el proyecto dirigido por ella que dio como resultado el presente libro. La autora/editora, plantea la hipótesis y metodología utilizada, los antecedentes de este trabajo de documentación y todos aquellos que en distintos momentos participaron en el relevamiento de estas fuentes.⁴

1 El acceso a estas fuentes se encuentra disponible en internet entrando a: <http://campus.filo.uba.ar/course/view.php?id=400>

2 Proyecto financiado con el subsidio de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo entre 2007-2009.

3 <http://bdigital.uncu.edu.ar/4029> para descargar el primer volumen y <http://bdigital.uncu.edu.ar/4030> para descargar el

segundo.

4 Ana María Otero menciona tres instancias del proyecto conformadas por diferentes profesores y alumnos pertenecientes a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo: la primera por la profesora Martha Páramo de Isleño y los alumnos Diego Bosquet, Rodolfo Escudero y Carmen Nicotra entre 1996-1998; la segunda por las profesoras Martha Páramo de Isleño, Cristina Dueñas y los alumnos Diego Bosquet, Rodolfo

DOCUMENTOS MUSICALES
EN LA PRENSA DE MENDOZA.
SIGLO XIX

2010

TOMO I

También da cuenta de los resultados, conclusiones y transferencias realizadas.

La autora deja en claro que la intención de este libro consiste en el relevamiento de los datos musicales aparecidos en las publicaciones periódicas mendocinas del siglo XIX. Sin embargo, los diarios relevados datan de mediados del siglo XIX, y es por esto que, para completar la información de la primera mitad del siglo, se relevó también la información musical contenida en los legajos del Catálogo de documentación de la época colonial: 1563 a 1810 y el Catálogo de la época independiente hasta 1900.

Antes de comenzar con la transcripción de los artículos, avisos y todo dato musical aparecido en los diarios El Constitucional de los Andes, El Constitucional y Los Andes, hay unas consideraciones para el lector que explican el estado de los materiales consultados y la normalización empleada en la escritura ya que, salvo los

nombres propios, la ortografía ha sido corregida según las normas actuales y la sintaxis ha sido conservada como fue publicada originalmente.

En el primer volumen se encuentran relevados los datos musicales correspondientes a los diarios El Constitucional de los Andes de 1852 y El Constitucional con algunos años salteados debido a lo hallado en los archivos consultados: 1853, 1855 a 1857, 1860, 1863 a 1884. En el segundo volumen se publica el contenido del diario Los Andes desde 1885 hasta 1902 y luego, los legajos de la época colonial y de la época independiente. El formato utilizado es similar al empleado por José Ignacio Weber y por mí para el proyecto UBACyT previamente citado. Se consigna en primera instancia el año, datos de la publicación (director, redactor, editor, días en que aparece), datos del transcriptor (datos físicos del material consultado y números relevados) y luego fecha, número y página seguida del artículo musical transcripto. Cuando cambia de año, las transcripciones comienzan en una nueva página, facilitando así la búsqueda del lector. En el caso de los legajos se indica el número de carpeta consultada, el año y/o años contenidos allí y el número del documento seguido de la información musical.

Coincido con las palabras de Diego Bosquet en cuanto a que:

[...] los beneficios que esta nueva publicación aporta son muy importantes. En primer

lugar, la información aquí contenida, además de su valor intrínseco, puede actuar como disparador para nuevas investigaciones. En segundo lugar, y no por eso menos importante, los investigadores que estén trabajando sobre alguno de los temas susceptibles de ser encontrados en estas páginas podrán acceder a la información rápidamente, evitándose muchas horas (y días) de búsqueda en los diarios originales. Esto trae, como consecuencia, un beneficio adicional: la preservación patrimonial de las fuentes documentales, al crear una herramienta para efectuar las búsquedas sin la necesidad de una manipulación excesiva de los documentos originales.

Y, en mi opinión, hay un tercer beneficio que consiste en acercar al investigador la posibilidad de vincular diversas fuentes que, por los motivos mencionados por Bosquet, resulta dificultoso. A partir de los datos publicados en este libro sobre la actividad musical en Mendoza, es posible hacer entrecruces con las fuentes del mismo período aparecidas por ejemplo en Buenos Aires (como las que ya he mencionado), permitiendo no solo ampliar ciertos aspectos y puntos de vista de los estudios ya existentes, sino también generar nuevas delimitaciones para las investigaciones actuales y futuras.

Vera Wolcovicz

XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología.

¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares

Buenos Aires, 16 al 19 de agosto de 2012

La Asociación Argentina de Musicología y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" anuncian la realización de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología, que tendrán lugar en el Centro Nacional de la Música, México 564, ciudad de Buenos Aires, entre los días 16 al 19 de agosto de 2012.

El tema propuesto está destinado a reflexionar sobre la musicología en Latinoamérica y su entidad propia en el marco de los actuales debates disciplinares. Distintos recorridos, enfoques y perspectivas invitan a replantear la especificidad del saber y la praxis musicológicos. Nuestro campo de estudio se ha expandido en las últimas décadas pero esto ha conllevado escasas reformulaciones de los paradigmas adoptados. La formulación incluye la pregunta hamletiana como invitación a una consideración ética u ontológica del tema, mientras que la pregunta siguiente indaga en tono risueño sobre la relación entre nuestras poses y nuestras realidades. Nos declaramos disciplinariamente actualizados y latinoamericanos: ¿lo somos?

Esta temática podrá tratarse en trabajos de conceptualización teórica o en estudios de caso. Como es habitual, se aceptarán también propuestas de tema libre.

Presentación de resúmenes

Los idiomas oficiales serán español y portugués. Solo se aceptarán trabajos de investigación musicológica que sean originales, inéditos y no leídos en otros congresos. Estos serán expuestos, sin excepción, por el/la autor/a, para lo que dispondrá de veinte minutos. Se admitirán, asimismo, presentaciones en co-autoría. La lectura de cada trabajo podrá ser hecha por no más de dos personas. Se recibirá, como máximo, un trabajo individual y uno en co-autoría por cada participante. Un Comité de Lectura integrado por Julio Mendivil, Malena Kuss e Irma Ruiz, realizará la evaluación y decidirá la aceptación o rechazo de los resúmenes. Con el objetivo de incentivar la participación de

investigadores noveles, se establece una categoría especial denominada I.F. (Investigadores en Formación). Quienes deseen ser incluidos en esta categoría, deberán indicarlo expresamente y presentar el trabajo completo.

La aceptación de las ponencias se realizará mediante la evaluación de resúmenes (excepto el caso de los investigadores en formación, de quienes se espera el trabajo completo) que deberán tener una extensión mínima de 500 palabras y máxima de 600 palabras, sin contar la bibliografía. El resumen deberá dar cuenta claramente del tema a desarrollar, el estado actual de la cuestión, el marco teórico, la metodología y los nuevos aportes que brinda el trabajo. Asimismo, se solicita la inclusión de una bibliografía, que podrá tener hasta 10 (diez) entradas, y un curriculum vitae del autor, que no exceda las 150 palabras, en el que consten sus direcciones postal y electrónica y la adscripción institucional. Las decisiones del Comité de Lectura serán inapelables. Los participantes ceden el derecho de publicación en formato electrónico a los organizadores de este evento, a menos que indiquen expresamente lo contrario en su envío.

Los resúmenes y trabajos completos podrán ser presentados hasta el 16 de abril de 2012 por correo electrónico con el Título "Ponencia AAM-INM 2012" a la siguiente dirección:

congresoaaam.inm12@gmail.com.

La Comisión Organizadora comunicará el resultado de la evaluación por e-mail a comienzos de junio. Por su parte, por razones organizativas, los autores de las propuestas aceptadas deberán confirmar su

CONVOCATORIAS, JORNADAS, ETC.

assistencia, presentar el trabajo completo y llenar la ficha de inscripción antes del 29 de junio de 2012, fecha que será impostergable.

Inscripción

La inscripción podrá efectuarse a partir de una hora antes del inicio de las actividades, mediante el pago de \$200 para no socios y de \$120 para socios de la AAM que tengan paga la cuota anual correspondiente a 2012. Los socios estudiantiles (con credencial y cuota al día) quedan exceptuados del pago. Los estudiantes de grado no socios y que acrediten tan condición abonarán \$80. La asistencia por día para los no inscriptos tendrá un costo de \$70, sin derecho a copia de los resúmenes, pero con derecho a certificado con especificación de fecha(s).

Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la Comisión Organizadora. La presentación implica la aceptación de las pautas de esta convocatoria.

Comisión Organizadora:

Héctor L. Goyena (Coordinador – Director del INM), Leonardo J. Waisman (Coordinador – Presidente de la AAM), Lisa Di Cione (AAM), Omar García Brunelli (INM-AAM), Myriam Kitroser (AAM), Silvana Luz Mansilla (INM)

Comisión editora de actas:

María Fernanda Escalante, Clarisa Pedrotti, Federico Sammartino

IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto

Interseções da teoria e análise musicais com os campos da musicologia, da composição e das práticas interpretativas.

29 a 31 de julho de 2012

Auditório do CIRP (Centro de Informática) da Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto.

O debate sobre o estado da arte do campo de Teoria e Análise da Música no ambiente acadêmico brasileiro está na ordem do dia. O II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, realizado em agosto de 2011 no Rio de Janeiro, reacendeu as discussões sobre o tema. Os debates realizados naquele evento levantaram a necessidade de uma mobilização da área para marcar sua relevância no

âmbito da pesquisa e ensino universitários do Brasil, tanto do ponto de vista acadêmico como institucional.

O IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, promovido pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, assume a missão de dar continuidade àquele debate com uma reunião acadêmica de destacados pesquisadores internacionais e brasileiros da área. Pretende-se, assim, fomentar a discussão dos caminhos a trilhar que levem a um maior desenvolvimento deste campo do saber musical.

A comissão organizadora do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto propõe a seguinte agenda de objetivos para o evento:

- Colocar em evidência o papel relevante da teoria e da análise musicais na pesquisa e no ensino na universidade brasileira.

- Estudar a intersecção da área de teoria e análise com os outros campos do saber musical, entre eles, a musicologia histórica e etnológica, as práticas interpretativas, a composição, a filosofia da música, a sociologia da música, etc.

- Discutir a necessidade da formação de uma Associação Brasileira de Teoria da Música (ABTM) para congregar os pesquisadores da área e representá-los junto às agências oficiais de fomento em pesquisa e pós-graduação.

- Discutir a viabilidade do lançamento de uma revista temática de teoria e análise musical vinculada a esta nova associação e também a promoção de premiações anuais das pesquisas de maior impacto.

Tópicos de pesquisa sugeridos:

- Paradigmas vigentes ou em evolução na teoria e análise musical de hoje.

- A importância da teoria e análise para a performance musical: mito ou realidade?

- O problema de uma teoria e análise musical para o repertório pós-moderno.

- O saber da teoria como condição a priori para a composição musical.

- A análise musical passou a um segundo plano com a “nova musicologia”?

- O embate do campo da teoria e análise com os estudos sobre ideologia.

- O papel da teoria nas práticas interpretativas historicamente informadas.

- Teorias coevas ou posteriores: qual a perspectiva correta para a musicologia?

- A intersecção entre teoria e análise com os estudos da significação musical.

- A teoria e análise na pesquisa da música brasileira, da colonial à contemporânea.

- História e evolução do campo da teoria e análise musical no Brasil.

- A busca de uma identidade para a teoria e a análise musical no Brasil.

- Currículos e pesquisas de teoria e análise musical na universidade brasileira.

Outras datas importantes:

25/06/2012: prazo limite para submissões de trabalhos

09/07/2012: divulgação para os autores das submissões aprovadas

20/08/2012: prazo para os autores entregarem a versão final dos artigos para publicação nos anais

Symposium “Borrowed Sounds, Original Melodies: Music Iconography as Mirror of New-World Societies”

To be held in the framework of

VII International Conference of the European Council for Social Research on Latin America

12nd to 15th June 2013, Porto (Portugal)

Since mid-twentieth century, when several academic fields embarked on the exploration of the cultural universe of the Spanish and Portuguese Americas, music iconography started to be used as a source of information and support of ideas related to the processes, phenomena and objects that characterized the New-World musics since the ‘encounter’ with the Iberians to the exploits of the Independences.

Written from dissimilar perspectives and heterogeneous approaches, literature focused on the pictorial representations of music in the two Americas have gone beyond the dichotomy among image and fact just a few times, so music iconography has not been considered in all its value as constituent element of social and cultural identity of the people who created that sources.

With the aim to change this unjust omission, this

Symposium will prove that music iconography, using analytical tools and sources shared with other fields of the humanistic and artistic knowledge –to whom are linked through several models of disciplinary integration– contributes to add new ideas around the multiplicity of roles that sound has in the discursive processes of configuration of identity and everyday life of the New-World societies.

Call for proposals

Proposals should be sent to the chairs by e-mail including:

- Author’s name and surname

- Institutional affiliation

- E-mail

- Postal address

- Proposed title and abstract (length around 300 words)

After the chairs select the proposals, the Organizing Committee of the VII International Conference CEISAL will contact the accepted authors by e-mail. Selected papers will be published digitally in the book *Memoria, presente y porvenir en América Latina*.

Calendar

- Deadline for proposals: 10th June 2012

- Communication of accepted proposals: 20th June 2012

- Symposium: 12th-15th June 2013

- Presentation of the final version of the paper: 20th September 2013

El oído pensante convoca a la presentación de artículos para su primer volumen (2013) (ISSN 2250-7116)

Esta publicación electrónica semestral de acceso libre con evaluación de pares tiene como propósito promover la discusión en torno a los dilemas teóricos, meteorológicos y epistemológicos de las investigaciones realizadas sobre diversas manifestaciones musicales. Se recibirán artículos en español, portugués e inglés hasta el 30 de septiembre de 2012.

Contacto: eloidopensante@gmail.com.

Director y editor: Miguel A. García

Editora asociada: Juliana Guerrero

Producción editorial: Daniel Anabel González

Comité Asesor:

- Beverley Diamond (Research Centre for the Study of Music, Media and Place, Memorial University)

- Rafael José de Menezes Bastos (Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina)

- Ana María Ochoa (Music Department, Columbia University)

- Timothy Rice (Herb Alpert School of Music, University of California, Los Angeles)

- Irma Ruiz (Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones y Técnicas)

- Jonathan Sterne (Department of Art History & Communication Studies, McGill University)

- Ulrich Wegner (Institut für Musik und Musikwissenschaft, Stiftung Universität Hildesheim)

¿CÓMO ASOCIARSE A LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA?

Las personas interesadas en asociarse a la AAM pueden hacerlo completando el formulario disponible en la página institucional de la asociación (<http://www.aamusicologia.org.ar/form.html>) y abonando la cuota anual. Para efectuar el pago, deberán comunicarse con el Tesorero Omar García Brunelli, correo electrónico omar.garcia.brunelli@gmail.com.

Con el pago de la cuota anual al día el socio recibe en forma gratuita un ejemplar de la Revista Argentina de Musicología. Los socios que estén atrasados con el pago podrán comunicarse con el tesorero a través de la dirección electrónica institucional.

Socios activos y adherentes residentes en el país \$ 120 (hasta el 31/07/2012; luego de esa fecha \$150)

Estudiantes residentes en el país \$ 60

Socios activos y adherentes residentes en el exterior U\$S 50

Estudiantes residentes en el exterior U\$S 25