
Boletín

de la Asociación Argentina de Musicología

AÑO 30, NÚMERO 72 – PRIMAVERA 2016



ISSN: 1669-8622

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

Editora: Fátima Graciela Musri

Licencia de Creative Commons



<http://creativecommons.org/licenses/by-sa-4.0/>

Boletín de la Asociación Argentina de Musicología by Asociación Argentina de Musicología is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-Compartir Igual 4.0 International License.

www.aamusicologia.com.ar

Diseño de tapa: Hernán Gabriel Vázquez

Diseño y diagramación: Asociación Argentina de Musicología - Fátima Graciela Musri - Hernán D. Ramallo

Asociación Argentina de Musicología

Comisión Directiva

Presidente: Silvina Luz Mansilla

Vicepresidente: Fátima Graciela Musri

Secretaria: Marcela Abad

Tesorera: Romina Dezillio

Vocal Titular: Florencia Igor

Primer Vocal Suplente: Silvia Susana Mercau

Vocal Estudiantil Titular: Juan Pablo Páez

Vocal Estudiantil Suplente: Hernán D. Ramallo

Órgano de Fiscalización

Titulares: Yolanda M. Velo

Héctor Luis Goyena

Suplente: Cintia Cristiá

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 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 – 1° piso, CP 1097, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

E-mail: info@aamusicologia.com.ar

Índice

Editorial	5
Fátima Graciela Musri.....	5
Colaboraciones	6
Artículos	
Música y política: algunas reflexiones sobre los cincuenta años del Núcleo Música Nueva de Montevideo	
Adrián Rússovich.....	6
Reseñas	
<i>Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, de Hernán Gabriel Vázquez</i>	
Luciana Orellana Lanus.....	14
<i>Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folclórica, de Emilio Pedro Portorrico</i>	
Silvina Luz Mansilla.....	17
<i>El Oído Pensante. Revista on line</i>	
Adriana V. Cerletti.....	19
<i>XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"</i>	
Carla Marina Díaz.....	22
<i>Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo [CD]</i>	
Angélica Adorni.....	26
<i>XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular: un espacio de diálogos interdisciplinarios</i>	
Daniela A. González.....	29
Comunicaciones institucionales	31
Convocatorias	36

Editorial

Este *Boletín* alcanza los treinta años de existencia, mérito de sucesivas y empeñosas comisiones que han ido variando su contenido y diseño en pos de comunicar acciones de la AAM y producciones de sus asociados. A lo largo de los años el *Boletín* se ha transformado en un rico reservorio de información del crecimiento de la musicología en el país. Es testimonio de las relaciones intermitentes de los musicólogos con la Asociación, de la disciplina con la academia en general, de la AAM con las instituciones del Estado y privadas, de producciones y ediciones de interés latinoamericano. El *Boletín*, aún con sus interrupciones, da cuenta del voluntarismo puesto en marcha por numerosos profesionales para su continuidad.

En general se estimuló la publicación de contribuciones de investigadores noveles, de modo que el *Boletín* les sirviera como un lugar apto para el ejercicio de la crítica y la escritura. Sabemos que la recensión de discos, libros, sitios electrónicos y congresos de la especialidad implica un alto compromiso para los involucrados y, en muchos casos, un aprendizaje valioso. Por otro lado, recientemente se ha ponderado el beneficio de este género como una vía de entrada efectiva a la lectura y/o audición de las publicaciones recientes.

También, esta es la cuarta y última edición del *Boletín* electrónico semestral que corresponde a la actual gestión de la AAM, puesto que la misma concluye su mandato el próximo 31 de diciembre. En la despedida de la tarea de edición del *Boletín* me cabe agradecer la confianza depositada en mí por parte de la Comisión Directiva y, más profundamente, su colaboración permanente con lecturas críticas para llevarla adelante. Asimismo, deseo agradecer las contribuciones desinteresadas que socios y no socios nos hicieron llegar oportunamente.

En el presente número se mantiene el formato que incluye un artículo, las reseñas acostumbradas y la información actualizada de actividades musicológicas destacadas, premiaciones, ingresos y actividades de socios.

Deseamos los mejores augurios a la próxima Comisión Directiva, que, no dudamos, comprometerá su mayor esfuerzo en la promoción de la musicología argentina.

Fátima Graciela Musri

Colaboraciones

Artículo

Música y política: algunas reflexiones sobre los cincuenta años del Núcleo Música Nueva de Montevideo

Dr. Adrián Rússovich

Gabinete de Estudios Musicales
Universidad Nacional de San Juan

En los años 80 asistí dos veces a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea organizados por el Núcleo Música Nueva de Montevideo,¹ la primera vez en Uruguay y la segunda en Brasil. Durante esos cursos tuve la oportunidad de conocer a dos miembros del Núcleo, que formaban parte de los organizadores del Curso, Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián.

No los he vuelto a encontrar desde entonces, pero siempre recuerdo con agradecimiento la gentileza y cordialidad con la que fui recibido, así como la importancia que tuvo en mi formación, no solo las clases que dieron en esas oportunidades dos compositores relevantes, el alemán Dieter Schnebel y el suizo Klaus Huber, sino también, y, sobre todo, la convivencia y el intercambio con otros compositores, algunos de mi edad, otros con más o menos años, pero todos compartiendo intereses similares. Además, la presencia y participación de intérpretes y compositores de música popular en aquellos cursos, contribuyó de manera decisiva a ampliar mi horizonte musical.

Recuerdo que lo que más llamó mi atención en esas oportunidades, no fueron las técnicas compositivas que nos transmitieron Schnebel y Huber, sino el decidido compromiso de los organizadores con una ideología política anti-imperialista y la búsqueda de una identidad latinoamericana, tanto en la música popular, como –y esto me intrigó especialmente– en la música académica. Por lo

¹ Se realizaron en total quince de estos cursos, en diferentes países latinoamericanos, entre 1971 y 1989. Ver Corrado, Omar: "Desde el sur", entrevista realizada por Omar Corrado a Coriún Aharonián, publicada en la revista on line del Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas del CAICYT-CONICET *El Oído Pensante*, vol. 2, n° 2, 2014a, en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [última consulta: 17/11/2016].

tanto, centraré mis reflexiones en este aspecto, que podríamos llamar «militancia político-estética», pero antes, para aquellos que no lo conocen, debo describir rápidamente la historia y actividades del Núcleo, basándome en datos que me han sido proporcionados por Graciela Paraskevaídis.²

En noviembre de 1966, en el Instituto *General Electric* de Montevideo, tuvo lugar un concierto, llamado “Encuentro de Música Aleatoria”. Este concierto tuvo como consecuencia (quizás no tan aleatoria) el ser el punto de partida de las actividades del Núcleo Música Nueva, un grupo formado por compositores e intérpretes de música contemporánea, musicólogos y músicos provenientes del campo de la música popular. Fue fundado por los compositores: Coriún Aharonián (1940-), Ariel Martínez (1940-), Conrado Silva (1940-2014) y Daniel Viglietti (1939-), en esos momentos discípulos de composición de Héctor Tosar (1923-2002). Coherentemente con las ideas de sus integrantes, y según Paraskevaídis, el NMNM no posee autoridades y funciona como un colectivo sin jerarquías.³



Es evidente la relación entre memoria e identidad. De manera que el Núcleo funciona también como memoria del acontecer musical uruguayo: de manera que la

tarea del NMN –además de la difusión del acontecer musical actual en todas sus formas– es una constante preocupación por la documentación y preservación del patrimonio de obras de compositores uruguayos de los siglos xx y xxi, centradas mayoritariamente en el repertorio de cámara, pero también de obras electroacústicas.

El NMN cuenta con un archivo de los estrenos realizados en el país, a los que se agregan una gran cantidad de primeras audiciones de composiciones latinoamericanas, junto a las de otros continentes. Estos registros –recogidos en sucesivos soportes analógicos y digitales– han hecho posible en 1986 la edición de cinco casetes y en 1999 de una caja con tres CDs de obras de 28 compositores del Uruguay, además de la inclusión de otras obras en sendos vinilos y CDs estrenadas en el seno del NMN. El hecho no es menor, puesto que ha permitido la salvaguarda de una relevante documentación sonora.⁴

² Paraskevaídis, Graciela. “Cincuenta años del Núcleo Música Nueva de Montevideo”, disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/> [última consulta: 16/11/2016].

³ En comunicación personal por correo electrónico con Graciela Musri, Paraskevaídis agregó que las tareas de organización y coordinación de las actividades y la participación de los intérpretes se asumen en forma honoraria. Cabe agregar que tales comunicaciones me fueron acercadas con autorización previa de G. Paraskevaídis.

⁴ Ib. Comunicación personal.

La incesante actividad de difusión de la agrupación se demuestra por el hecho de que a octubre de 2016 "se han completado 717 presentaciones entre conciertos, jornadas de video y de música electroacústica, talleres, seminarios, audiciones comentadas y autorretratos de compositores".⁵

Sus integrantes son compositores e intérpretes, por orden alfabético: Coriún Aharonián, Emiliano Aires, Bernardo Aroztegui, Juan Asuaga, Alejandro Barbot, Natalia Bibbó, León Biriotti, Elianne Broussé, Osvaldo Budón, Fernando Condon, Eduardo Fernández, Iván Fernández, Élida Gencarelli, Mariana Gerosa, Ricardo Gómez, Paolo Grosso, Nicolás Guazzone, Sara Herrera, Juan José Iturribery, Esteban Klísich, Antonio Laviano, Fabrice Lengronne, Ignacio López, Juan Martín López, Miguel Marozzi, Carlos Martínez Collette, Álvaro Méndez, Sandra Nión, Graciela Paraskevaídis, Gonzalo Pérez, Renée Pietrafesa, Irene Porzio, Jorge Risi, Natalia Sanabria, Leonardo Secco, Carlos da Silveira, Pablo Somma, Silvia Suárez, Agustín Texeira, Gonzalo Varela, Daniel Yafalián y Beatriz Zóppolo.

En las actividades del Núcleo intervinieron también compositores, musicólogos e intérpretes no uruguayos. Para citar solo algunos de la larga lista, mencionaré, entre los compositores, a Oscar Bazán, Gabriel Brnčić, Hilda Dianda, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Eduardo Kusnir, Alcides Lanza, Luigi Nono, Cergio Prudencio. Entre los intérpretes Beatriz Balzi, Thomas Bauer, Samira Musri, y Adriana de los Santos; los directores de orquesta Jacques Bodmer, Nicolás Rauss, Arturo Tamayo y Bernhard Wulff, y entre los numerosos conjuntos que participaron en los conciertos: Ensemble Modern, el grupo de percusión de la Escuela Superior de Música de Freiburg, el Cuarteto Santafesino de Clarinetes, el Ensamble de Cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia, los cuartetos de cuerdas Bozzini, Diotima, Latinoamericano y Pellegrini.

Los extractos que he reproducido de los datos proporcionados por Paraskevaídis muestran que las actividades e intereses de la agrupación no se mantienen dentro de los límites geográficos del Uruguay, sino que esta se relaciona también con personalidades y conjuntos de todo el mundo.

Dada la posición poscolonial del NMNM, me resulta especialmente significativa la presencia en la lista de Luigi Nono,⁶ uno de los compositores mayores del siglo XX, cuya concepción de la música y de la relación de la música con la realidad contemporánea y la historia, guarda una estrecha relación con respecto a las ideas sustentadas por los integrantes del Núcleo.⁷

⁵ Paraskevaídis, G. 2016, p. 2.

⁶ La primera visita de Nono a la Argentina tuvo lugar en 1967, en el marco de los conciertos que se realizaban en el CLAEM. Paraskevaídis, Graciela "Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina". Consultado en el sitio <http://www.latinoamerica-musica.net/>, revista on-line cuya jefa de redacción es Graciela Paraskevaídis.

⁷ Aharonián estudió con Nono en Venecia, en 1970 (Corrado, "Desde el sur...", 2014). Paraskevaídis se considera "deudora de los ejemplos éticos y musicales de Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y

A propósito de Nono, cuando conocí al NMNM, yo formaba parte de una agrupación de jóvenes compositores en Buenos Aires (hay que decir que no tan organizada y eficiente como el NMNM) llamada Otras Músicas (su existencia fue efímera). Una de las actividades que organizamos fue una conferencia del compositor italiano, en ocasión de una visita a Sudamérica. En ella alguien lo interrogó sobre qué eficacia podría tener el compromiso político de alguien que se dedicaba a la composición de música eminentemente elitista, con una llegada a las masas que era (y es) prácticamente nula. Nono aludió a la Edad Media, época en la que convivían por un lado los monjes que copiaban manuscritos griegos y latinos dentro de las seguras murallas del convento, y por otro, los señores feudales, que salían a hacer la guerra con los vecinos. Y contestó con otra pregunta “¿cuál de los dos hacía más política?”. La respuesta, brillante, subrayaba la importancia de una actividad aparentemente apolítica, pero cargada de futuro, frente a la acción inmediata, que no trascendería el presente.

La cuestión sobre la posibilidad de la música de participar del movimiento de resistencia poscolonial, no solo en el marco de la música popular comprometida, sino también –y este creo que es el punto clave en la definición ideológica del NMNM– a través de la vanguardia, se inscribe en otra más general, que ha sido una constante en la estética musical desde los primeros teóricos griegos, pasando por San Agustín, la *Camerata Fiorentina*, Schopenhauer, Nietzsche, Hanslick, Stravinsky y Adorno: ¿puede la música, mediante la pura combinación de sonidos en el tiempo, transmitir un mensaje extra-musical?

En los escritos que he podido consultar de los miembros del Núcleo, la idea que podría sintetizarse, según el título de una conferencia de Aharonián, como la existencia de una “ética del componer” da por sentado el compromiso del compositor con la realidad social y política de su tiempo.⁸

La idea puede parecer extraña al profano, que puede preguntarse cómo un acorde, una melodía, un motivo rítmico o cualquier otro fenómeno musical puede estar cargado de un sentido político. Sin embargo, la concepción de una «moral musical» no es nueva, y pasa por toda la serie de pensadores que cité a propósito de la pregunta por el sentido de la música. La cuestión de la posibilidad de la música de transmitir un contenido, ha sido, sobre todo, la posibilidad de transmitir

Luigi Nono” en Corrado, Omar: *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014b.

⁸ “Cuando yo fuerzo la lógica de un instrumento o de un gesto musical de mi propia sociedad, estoy actuando en principio dentro de un mecanismo normal de la dinámica histórica. Cuando yo pienso en hacer eso mismo con una cultura otra –se encuentre ésta lejos, enfrente, o a mi lado–, debo cuidarme especialmente de no caer en la soberbia del poderoso que despoja al débil. La diferencia entre una y otra situación es sociocultural, por supuesto, pero es sobre todo de índole ética”. Aharonián, Coriún, Texto de la conferencia leída en el seminario “Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas”, realizado en la Fundación Simón I. Patiño de Cochabamba, entre el 23 y el 25 de octubre del 2002. En <http://www.latinoamerica-musica.net/> [última consulta: 16/11/2016].

un contenido moral (o ético-político). Ya en la antigüedad clásica Platón y Aristóteles trataron sobre el *ethos* de la música, es decir sobre su capacidad de influir en la conducta de los hombres, para bien o para mal. La cuestión recorre la toda la historia del pensamiento musical. En el siglo xx, un libro fundamental, *La filosofía de la Nueva Música* de T. W. Adorno,⁹ está formado por dos partes: “Schönberg y el progreso” y “Stravinsky y la restauración”, de manera que la música no tonal de Schönberg se identifica con una posición política progresista, revolucionaria, y la música de Stravinsky –sobre todo la de su periodo neo-clásico–, se identifica con una posición política reaccionaria y conservadora.

En los años 80, en el medio musical porteño al que yo pertenecía, la noción de una «música de vanguardia poscolonial», no era ni aceptada ni rechazada, sino simplemente ignorada. No de manera absoluta, puesto que cada cual tenía su posición personal al respecto, sino en su relación con la música que buscábamos gestar. En este punto los trabajos musicológicos confirman mis recuerdos. En un artículo en el que Pablo Fessel estudia el rol de la política y la tradición en la obra de cuatro jóvenes compositores argentinos,¹⁰ nos dice que esta característica –la apoliticidad– se encuentra ya desde la aparición de la música de vanguardia en Buenos Aires, con la creación del CLAEM, Centro de Altos Estudios Musicales (1962-1970) dirigido por Alberto Ginastera, que funcionaba en el Instituto Di Tella:

La segunda característica radica en las exiguas manifestaciones de politización explícita en el medio musical en esos años, en comparación por ejemplo con las que se daban en las producciones de los otros centros de arte.¹¹

Probablemente, una de las afirmaciones más lúcidas de esta posición, que, sin rechazar el compromiso político individual, lo deja fuera de las manifestaciones artísticas, se encuentre en el texto *Sobre música y política* de György Ligeti.¹² El autor comienza por aclarar la confusión que reina sobre el significado del término “música”: entre dos manifestaciones musicales como una marcha y un cuarteto de Webern, el único punto en común es el hecho de que ambas consisten en señales acústicas. La diferencia consiste en la estructura musical, que se puede presentar en dos planos: uno es el acústico, en el que el oyente percibe la coherencia y unidad en la obra; y otro, un segundo plano,¹³ en donde se sitúan estructuras

⁹ Del cual Aharonián afirma que es “más que cuestionable” (Corrado, O., 2014a, op.cit.).

¹⁰ Fessel, Pablo. *Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy*. Trabajo escrito en el marco del proyecto UBACyT F118 (Universidad de Buenos Aires), 2008. En <http://www.latinoamerica-musica.net/> [última consulta: 16/11/2016].

¹¹ Fessel, Pablo. Ib., p. 1. Se recuerda que, para Fessel, la primera característica era la orientación anti-tradicionalista de la enseñanza practicada en el Centro.

¹² György Ligeti: “On Music and Politics”, *Perspectives of New Music*, Vol. 16, No. 2 (Spring - Summer, 1978), pp. 19-24.

¹³ Estos “planos” a los que se refiere Ligeti pueden relacionarse con los tres “niveles” que distingue J. J. Nattiez en la obra musical: el poético (la obra desde el punto de vista del creador), el estésico

especialmente complejas, como los casos de un doble canon en un prelude coral de Bach o las estructuras de la música serial. Este tipo de estructuras existen entonces en un plano que Ligeti llama “el plano del papel”;¹⁴ y luego habría más planos: un tercero, el del texto verbal musicalizado; un cuarto, el de las intenciones del compositor, y luego uno más, consistente en el contexto en que la obra se manifiesta. La fuente de la confusión, según Ligeti, reside en no distinguir adecuadamente estos planos, que pueden estar íntimamente relacionados, pero no son intercambiables. Por ejemplo, las condiciones de producción vigentes en el momento que se produce la obra –lo que en la teoría marxista se denomina la infraestructura– están obviamente relacionadas con ella, pero –según Ligeti– la obra musical tiene una existencia independiente del mundo circundante. Puesto que las estructuras musicales se manifiestan en un lenguaje abstracto, que se puede comparar con las matemáticas, con cierta ironía, Ligeti se pregunta por qué se exigiría un compromiso político a un artista y no a un matemático.

La posición ideológica de los integrantes del NMNM es, sino opuesta, radicalmente divergente. Aharonián, en un artículo de 1996,¹⁵ define así su concepción de la música y de la actividad musical en relación con la creación situada en Latinoamérica:

[...] los comportamientos musicales, los gestos musicales, las especies musicales, es decir, los modelos musicales, actúan en tanto mecanismo imperialista dentro del cual la imposición de esquemas culturales constituye un punto central para el sometimiento de las áreas coloniales y también para la homogeneización de esas áreas en procura de un mercado más consistente en pro de la estructura de poder capitalista.

Esta imposición de mecanismos imperialistas mediante la música, se realiza según el autor, de diferentes maneras: a través de la educación, por la transmisión de modelos musicales europeizantes; por el rechazo por parte del compositor –colonizado pero ingenuamente deseoso de descolonizarse– de los nuevos modelos que llegan desde el colonizador, y su adherencia a “modelos coloniales esclerotizados”, cuyo origen se ha olvidado, y que conducen a un nacionalismo musical ingenuo y reaccionario; por un encierro por parte del compositor latinoamericano en los modelos de su propio proceso histórico nacional, lo que lleva a una dificultad en la comunicación con músicas de los otros países latinoamericanos; por último, otro mecanismo de imposición de los modelos musicales europeos en Latinoamérica es la aceptación indiscriminada de los

(la percepción de la obra por el oyente) y el neutro (la partitura). En Nattiez, J.J., *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgeois Éditeur, 1987.

¹⁴ El equivalente del “nivel neutro” de Nattiez; la denominación de Ligeti me parece más ingeniosa.

¹⁵ Coriún Aharonián “¿Otrredad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo”. Ponencia leída en el coloquio internacional sobre *Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX*, realizado en Cascais, Portugal, en diciembre de 1996. En <http://www.latinoamerica-musica.net/> [última consulta: 16/11/2016]

valores europeizantes por parte de los grupos culturales que manejan las instituciones.

Como primer paso para resistir estas imposiciones, el autor afirma la conciencia de la “otredad”. Esta “conciencia de ser otro, conciencia de la diferencia”, me parece directamente relacionada con el concepto de “vanguardia situada”, elaborado por Omar Corrado,¹⁶ puesto que ambas parten del mismo problema: la expresión de una identidad, no individual sino colectiva: la identidad latinoamericana. La cuestión no es simple, porque como señala Guembe en su Tesis “el compositor que desea expresar en su música características regionales y al mismo tiempo utilizar los aportes de la vanguardia internacional se encuentra ante una contradicción [...]”,¹⁷ puesto que “la noción de vanguardia situada en música implica concebir un arte que simultáneamente se preocupe por materializarse a través de lenguajes, concepciones y materiales contemporáneos, y a la vez por ser partícipe de una cultura regional concreta”.¹⁸ En efecto, por una parte, está el hecho de que la utilización de lenguajes no tonales (como el dodecafonismo) no es coherente con la característica fundamentalmente tonal de las músicas latinoamericanas.¹⁹

Yo entiendo que la diferencia fundamental entre la posición manifestada en el artículo de Ligeti y la búsqueda de una expresión poscolonial en la música de vanguardia, reside en la naturaleza de la identidad que la música transmite. Si bien no lo dice explícitamente, infiero que para Ligeti la música es expresión de una identidad individual, en tanto que para la posición poscolonial, la música debe transmitir una identidad *colectiva*, la identidad latinoamericana.

Quizás la expresión de una identidad individual no sea contradictoria con la de una identidad colectiva. En su libro *La invención musical*, en la tercera parte, “Metáfora”, Federico Monjeau trata este tema de manera exhaustiva. De allí tomaré un fragmento, en donde Monjeau cita a Thomas Mann –en lo que a su vez es una cita velada de la filosofía de Adorno– en donde el conferencista Kretzschmar, a propósito de la sonata Op. 111 de Beethoven, afirma:

[...] Del encuentro de la grandeza y de la muerte [...] nace una objetividad hasta cierto punto convencional cuya soberana belleza supera a la del más

¹⁶ Según la información de la que dispongo, Corrado no ha desarrollado este concepto en publicaciones propias, por lo que me referiré a las definiciones que se encuentran en una Tesis de Maestría de María Gabriela Guembe, del año 2004, trabajo dirigido por la Dra. Melanie Plesch, y que tuvo al propio Corrado como asesor: Guembe, María Gabriela: Tesis de Maestría: *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén*, de Susana Antón. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2004. Disponible en: bdigital.uncu.edu.ar/4928 [última consulta: 30/08/2016].

¹⁷ Ib., p. 2.

¹⁸ Ib., p. 7.

¹⁹ Guembe añade que “el dodecafonismo, y la revolución tecnológica aliada a él, causó escozor en quienes aseguraban ver la resolutividad como característica natural de la música latinoamericana, puesto que los nacionalismos hasta entonces la habían considerado como netamente resolutiva, tonal, direccional”. Ib., p. 37.

desenfrenado subjetivismo porque, en ella, lo exclusivamente personal, el dominio de una tradición, llevada a su más alta cumbre, se supera y, en plena grandeza espiritual, accede a lo mítico y a lo colectivo.²⁰

De manera que, cuando la obra de arte comunica una identidad colectiva lo hace a través de la expresión del nivel más profundo de la identidad individual. No es un acto deliberado, inscripto conscientemente en una práctica política, sino más bien producto de un riguroso proceso de introspección y auto escucha. Leonard Meyer se hace eco de la afirmación de Kretzschmar cuando afirma:

Es precisamente porque él está continuamente tomando la actitud del oyente que el compositor se vuelve consciente de su propio yo, de su ego, en el proceso de la creación. En este proceso de diferenciación entre él mismo como compositor y él mismo como oyente, el compositor se vuelve auto-consciente y objetivo.²¹

Por ello, Monjeau afirma que “la idea de un lenguaje mimético o expresivo contrapuesto a un lenguaje comunicativo es central en la teoría estética adorniana”.²²

El problema que veo, entonces, en los postulados teóricos del NMNM, no es la necesidad de que la música, o el arte en general, exprese una identidad latinoamericana, resistente y poscolonial, sino el hecho de que esta expresión deba provenir de un acto consciente y deliberado, una toma de posición ideológica casi obligatoria. Estoy convencido de que el artista, en la medida en que busque con absoluta sinceridad la expresión de su interioridad más profunda, inevitablemente expresará también su entorno, histórico, social y político. En síntesis, considero legítima la preocupación por el contenido de la música, siempre que la especulación, el discurso sobre la obra, no se transforme en traba para la libertad creadora. Para terminar con otra cita, cuando a Roberto Fontanarrosa le preguntaron qué pensaba de la identidad nacional, respondió “La identidad es como el movimiento. Se demuestra andando”.

²⁰ Mann, Tomas: *Doktor Faustus*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959, pp. 77-78, en Monjeau, Federico, *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 139.

²¹ Meyer, Leonard B. "Theory", en *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956, cap. 1, pp. 1-42 [La traducción es mía].

²² Monjeau, Federico. Op. cit., p. 137.

Reseñas

Hernán Gabriel Vázquez (ed.). *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.*²³

Lic. Luciana Orellana Lanus

Maestría en Arte Latinoamericano,
Facultad de Artes y Diseño-UNCUYO

El libro del musicólogo Hernán Gabriel Vázquez comienza con una atractiva introducción que nos sumerge en la realidad de los años sesenta: los gobiernos de Frondizi e Illia, la dictadura de Onganía y el impulso desarrollista del estado argentino. En este contexto sitúa la fundación del Instituto Torcuato Di Tella con sus respectivos centros, donde el autor se detiene para esclarecer aspectos necesarios a la hora de comprender la historia, la función y el por qué de la conformación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM).

Vázquez asimila los acontecimientos históricos de la creación del Di Tella y los traduce para el lector en resumidos puntos como la descripción de cada uno de los centros, la ubicación espacial de los mismos, los objetivos del compositor Alberto Ginastera y su vinculación con la fundación Ford, la procedencia de sus becarios, la creación musical a través de medios electrónicos, su repercusión en otras provincias de Argentina y la diferencia del CLAEM con el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA). En descripciones concisas y certeras logra dar cuenta de aspectos importantísimos para el conocimiento de este Centro.

A partir de aquí, y con el detalle pintoresco del lugar donde se realizaron, Vázquez presenta una serie de entrevistas realizadas a los becarios, que surgieron como iniciativa de las reuniones de los integrantes del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y pudieron concretarse en el marco del *Festival Internacional La Música en el Di Tella* que se realizó en Buenos Aires entre el 17 y el 24 de Junio de 2011. Los compositores que se registraron son: Coriún Aharonián, Jorge Antunes, Rafael Aponte-Ledée, Luis Arias, Blas Emilio Aterhortúa, Gabriel Brnčić, Mariano Etkin, Armando Krieger, Eduardo Kusnir, Alcides Lanza, Miguel Letelier Valdés, Mesías Mahiguashca, Ariel Martínez, Joaquín Orellana, Graciela Paraskevaídís, Miguel Ángel Rondano, Jorge Sarmientos, Luis María Serra y Alberto Villalpando. De esta manera los investigadores y musicólogos Silvina Luz

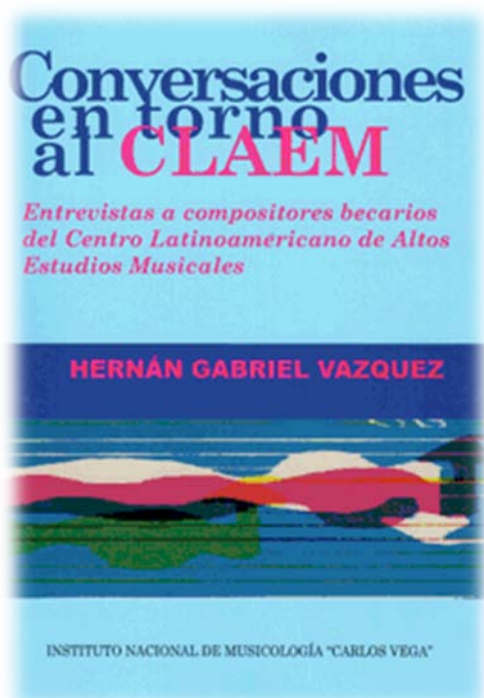
²³ Editado en Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2015, 287 p. y DVD. ISBN 978-950-9726-13-0.

Mansilla, Héctor Luis Goyena, Graciela Beatriz Restelli, Nancy Sánchez, Rubén Traverso, Juan Ortiz de Zarate y Omar García Brunelli, obtuvieron un registro de diecinueve de los cincuenta y tres becarios que tuvo el CLAEM.

Antes de comentar aspectos relativos a los resultados o conclusiones extraídos de las entrevistas, es interesante detenerse en el uso de la misma como herramienta metodológica. La entrevista permite al autor recolectar datos anecdóticos, pero también posturas ideológicas y estéticas. A su vez, las mismas son revisadas por los protagonistas y los investigadores, es decir, las preguntas que figuran en los textos han sido editadas guiando el contenido hacia aspectos que se quieren destacar (ya sean compositivos, anecdóticos, personales o políticos).

En consecuencia, las entrevistas ponen en relieve dos hechos fundamentales: por un lado la importancia de Gerardo Gandini como eximio profesor del CLAEM pero también como amigo, colega y músico; y por otro lado la figura de Ginastera que aparece a través de la reconstrucción de los becarios como un docente influyente en las primeras generaciones y como un hábil empresario, al que los alumnos casi no veían a partir de la segunda generación. De este modo, el libro de Vázquez cobra un valor musicológico de gran relevancia pero también por su aporte desde lo metodológico.

Por otra parte, hay otras consideraciones significativas que deben señalarse. La prolijidad y fluida redacción de la escritura y el análisis que dan lugar al libro,



solo pueden tener origen en el gran dominio sobre el tema que aquí nos ocupa. Con gran maestría los entrevistadores y el autor consiguen recoger puntos de vistas disímiles entre los becarios, hechos que tienen que ver tanto con el proceso compositivo como con el contexto político que los atravesaba. Hay que tener en cuenta que los sucesos políticos que se tratan involucran a Argentina pero también a otros países de Latinoamérica (Chile, Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador y Guatemala). Así, desde la mirada del compositor se esclarecen en este compendio datos que tienen que ver con el desarrollo de las estéticas y técnicas utilizadas y en particular, estos supuestos, constituyen una validación del Di Tella.

En esta dirección, la relevancia social y estética del CLAEM se corrobora en la medida en que se presentan, poco a poco, las descripciones precisas de los becarios en relación con los instrumentos para componer por medios electrónicos,

la difusión del repertorio contemporáneo a través de grupos como EUPHONIA y el Grupo de Experimentación Musical,²⁴ la realización de conciertos organizados por los miembros del CLAEM, la interpretación de obras en Radio Nacional y con la orquesta estable del Teatro Colón y la participación de maestros de las vanguardias norteamericanas y europeas.

Con respecto a este último punto, queda claro en la recolección de los datos, que juega un rol predominante la búsqueda compositiva de cada becario: aun si no impactaron en las estéticas de estos alumnos, las personalidades históricas como Messiaen, Cage, Nono, Xenakis, Copland, Malipiero, por mencionar algunos de los tantos, dan cuenta de la importancia de la institución en materia de vanguardia musical.

Por otro lado, probablemente una de las entrevistas que personalmente destaco del libro, es la del compositor uruguayo Ariel Martínez. En ella se observan la descripción de sus obras pero también las técnicas de composición electroacústica, el momento de desintegración del CLAEM, la ausencia de Ginastera en la última generación de becarios, los conceptos estéticos de Martínez y de Gandini, la participación del grupo de becarios en el Grupo de Experimentación Musical, el contexto político (aunque mínimamente) de Argentina de los años sesenta, una reconstrucción de los procedimientos y métodos de composición de la "escuela polaca", de Pierre Schaeffer y de Francisco Kröpfl, el laboratorio de composición electroacústica y la importancia de la participación de Von Reichenbach con la creación de "Catalina", el primer convertidor gráfico analógico.

Por último, es preciso mencionar que con este ejemplar se incluye un DVD que contiene fragmentos de las entrevistas y obras ejecutadas en el marco del *Festival Internacional La Música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Si bien tal incorporación merece una reseña aparte, puedo adelantar brevemente que estas grabaciones dan lugar a un primer acercamiento al estilo y la personalidad de los becarios.

Como última reflexión: más allá del impacto del CLAEM en la cultura argentina, se comprende en este libro que el Centro significó un punto de partida para los becarios, aun considerando que hubo una parte de ellos que no se dedicaron completamente a la composición. La subjetividad y el halo personal de cada entrevistado se imprimen en este registro que, conjuntamente con una excelente edición, redacción y experticia por parte del compilador, le otorgan al texto la agilidad y accesibilidad necesaria para completar la información acerca de los acontecimientos históricos y estéticos en torno al Di Tella.

²⁴ El grupo Euphonía era integrado por Gerardo Gandini, Alcides Lanza, Mariano Etkin y Armando Krieger. El GEM reunía varios compositores pero fue creado por iniciativa de Gerardo Gandini. Para ampliar información se puede consultar este libro que se reseña, pp. 116 -186.

***Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folclórica*, de Emilio Pedro Portorrico²⁵**

Dra. Silvina Luz Mansilla

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de las Artes. Universidad Católica Argentina

Eso que llamamos folklore es el libro que nos faltaba para complementar de una manera acabada el anterior valioso aporte bibliográfico de Emilio Portorrico: el *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folclórica*. En la contratapa, el autor se define como un "difusor" e "investigador autodidacta", en un exagerado intento de disminuir su caudal de conocimientos, su experiencia en la indagación de los archivos, su dominio de las fuentes de primera mano y su capacidad para relacionar hechos, personas, repertorios, con una coherencia y rigurosidad para nada ajenas al mundo de la investigación institucionalizada. Aceptemos igualmente esta auto-representación suya como alguien que elige aportar desde cierta "lateralidad" al crecimiento del saber sobre la historia y la actualidad de la música argentina de raíz folclórica. Pero tengámosla en cuenta a la hora de convertirnos en "usuarios" de este nuevo libro, sea como simples lectores, como profesores de asignaturas relacionadas con la música popular argentina o bien desde el lugar de la investigación musicológica.

La posición "lateral" del autor no significa no haberse relacionado con profesores universitarios, musicólogos, músicos y sobre todo, con la lectura sesuda y detallada de cuanta publicación va saliendo dentro del área de la música argentina, sea la de raíz folclórica o la referida a la llamada música argentina "clásica". Portorrico es también alguien muy informado en temas de historia argentina. El libro es una prueba elocuente de ello, pues se trata de una "historia social" (como lo indica el subtítulo), un recorrido cronológico desde los inicios del país hasta la actualidad. Ese recorrido tiene en cuenta la inserción de la música popular argentina basada en raíces folclóricas en distintos contextos históricos, con sus alternancias democráticas, con sus vaivenes en las políticas culturales, con sus momentos de auge y masividad, al tiempo que también con sus épocas de exilio y silenciamiento y sus momentos de censura.

El libro tiene algo más de doscientas páginas y está pensado en dos partes más o menos similares en cuanto a extensión. Las primeras cien páginas ofrecen

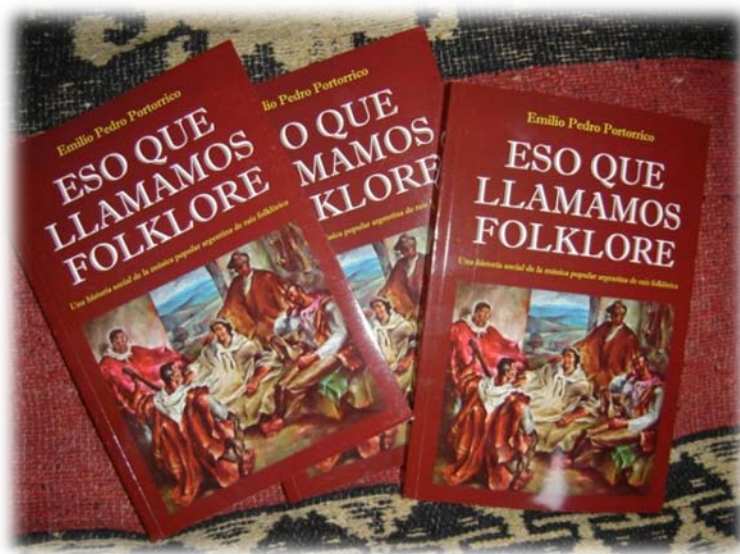
²⁵ Editado en Buenos Aires por el autor, 2015, 220 p. ISBN: 978-987-33-8566-7.

un panorama diacrónico que arranca en el siglo XIX y conduce a las expresiones de los tiempos actuales, situándolas en las distintas épocas. Esto de "situar" a las expresiones o prácticas musicales en la historia general del país no consiste meramente en traer a colación el marco político-socio-cultural de cada momento. Por el contrario, hay un posicionamiento del autor ante cada momento histórico formulado obviamente desde el presente, y ante el surgimiento, instalación y repercusión que todas y cada una de las distintas modalidades de las músicas estudiadas tuvieron. Es un asunto complejo porque en las prácticas musicales influyeron tanto las migraciones internas ocurridas en el país y la creación de algunas leyes como la fundación de algunas instituciones y la existencia en mayor o menor medida de políticas culturales generales, sean públicas como privadas.

La aparición de la radiotelefonía por ejemplo, las leyes de propiedad intelectual que condujeron a la creación de distintas sociedades y sindicatos en torno a los cuales los compositores se fueron agrupando, la influencia ejercida por el crecimiento industrial en el traslado de grupos sociales numerosos que se establecieron en las grandes ciudades, son hechos remarcables. El autor los incluye sin excesos ni sofisticaciones retóricas, como circunstancias relacionadas con el impulso o decaimiento (dependiendo del caso) de algunos repertorios de la música de raíz folclórica en determinadas provincias, ciudades o ámbitos.

La inclusión de fotografías procedentes del Archivo General de la Nación, el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", algunos archivos particulares y el suyo propio, nos permite tomar nota de personas, publicidades, paisajes, coreografías, estudios de radio, afiches cinematográficos, lo que otorga un plus de comprensión de la narración histórica. Así, se va siguiendo el libro en forma amena mediante la lectura del texto principal pero, a la vez, de textos ampliatorios colocados en los márgenes exteriores de cada página y de la visualización detallada de las fotografías.

El interés no decae. La segunda parte denominada "capítulos anexos" constituye para los musicólogos quizá el aporte mayor. Un capítulo dedicado a la guitarra y los guitarristas compendia muchísimos datos sobre intérpretes solistas y acompañantes que intervinieron en la música de raíz folclórica en distintas épocas y en distintas ciudades de Argentina. Otro extenso capítulo, dedicado al folclore en otros ámbitos, se subdivide en



varias secciones importantes. Por ejemplo, saber qué películas fueron musicalizadas con folclore a lo largo de la historia de la cinematografía nacional, o también, conocer la industria discográfica ligada al género y la influencia de los distintos cambios tecnológicos en el logro de la validación de los derechos de autor, son asuntos clave. Asimismo, conocer a quienes dieron vida a tres de las revistas más relacionadas con el folclore, el contenido de las mismas, el efecto multiplicador que ejercieron en algunas épocas, la valiosa información que contienen, es un aporte que quienes nos dedicamos a la investigación, agradecemos especialmente (las revistas son *Nativa*, *Danzas Nativas* y *Folklore*). Finalmente, las intersecciones (con bifurcaciones y confluencias) del rock nacional con la música de raíz folclórica, ameritan también segmentos nada farragosos, pero a la vez cargados de información que, hasta donde se sabe, no está disponible o conectada en otros libros. Más allá de *El arriero* en versión de *Divididos*, conocida como una suerte de emblema de esas confluencias, quienes sabemos poco sobre rock descubrimos hilos conductores entre géneros que alcanzan, por caso, a algunas relaciones de parentesco, como es la relación padre-hijo entre Mario Arnedo Gallo, músico santiagueño representativo de la música de raíz folclórica y Diego Arnedo, su hijo, integrante del grupo Sumo primero y de *Divididos* después.

En suma, el libro focaliza un repertorio que, si bien puede ameritar aún visiones desde distintas perspectivas, cuenta ya en este aporte con un trabajo de envergadura y que lo justiprecia al conectarlo con la historia social general de nuestro país.

El Oído Pensante. Revista on line

Lic. Adriana V. Cerletti

Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de las Artes.
Doctoranda UBA-EHESS

La revista *El Oído Pensante* se presenta, ya desde su denominación, como un espacio reflexivo que interpela desde la experiencia sensitiva al intelecto. En efecto, desde la nota editorial de su primer número (2013) su director, Miguel A. García, apela a la perspectiva epistemológica como centro de operaciones en las investigaciones musicales. En este sentido y según el propio editor explicita, resultan de su interés las teorías, los conceptos, métodos, los paradigmas científicos y en síntesis todos aquellos mecanismos que intervienen en el camino orientado al conocimiento.

La plataforma de libre acceso del CAICYT (CONICET) ofrece el soporte *on line* de la revista, que comparte dicho espacio con más de cuarenta publicaciones de muy diversas disciplinas. De frecuencia semestral la revista cuenta con ocho números. La diversidad que pretende alcanzar se manifiesta en el aspecto trilingüe de sus artículos (español, portugués e inglés, ofreciendo un resumen en cada idioma), con lo que se advierte la intención de facilitar su proyección tanto en el plano global y hegemónico como en el regional. En efecto, la planta de colaboradores del comité asesor cuenta con renombrados investigadores oriundos de distintas latitudes como Timothy Rice, Menezes Bastos, Irma Ruiz, Ana María Ochoa y Beverley Diamond, entre otros; como editora asociada cuenta con el aporte de Juliana Guerrero y de Daniela González en la producción. Además de los artículos –que oscilan de tres a siete– y las reseñas habituales, la publicación ofrece usualmente dos interesantes entrevistas por cada número, a excepción del Vol. 4 N° 1 (2016) que no ofrece ninguna pero por única (o primera) vez alberga un *dossier* cuya temática es el problema de la notación en la música del siglo XX y XXI; el primer y segundo número, contienen por su parte, una sola entrevista. Entre los protagonistas más destacados a los que se da cita en la revista pueden mencionarse el recientemente fallecido Ramón Pelinski, Anthony Seeger, Bruno Nettl, los asesores Timothy Rice y Menezes Bastos, y el compositor y musicólogo Coriún Aharonián.

El enfoque desde la perspectiva etnomusicológica es ciertamente predominante, en este sentido el propio García aún cuando invita a degustar la diversidad de aportes procedentes de los distintos campos del saber elude deliberadamente el término *musicología* cuando espera recibir contribuciones “de la etnomusicología, la antropología y la sociología de la música, los estudios de la música popular y todos los dominios del conocimiento que abordan las prácticas musicales desde enfoques sociales y humanísticos” (Vol. 1, N° 1; 2013: 1). Tamaña omisión no es casual: por el contrario, el director de *El Oído Pensante* considera que la disciplina etnomusicológica, heredera de la antropología, demanda –desde sus orígenes en los que parte de la otredad como punto de referencia– una “gimnasia autorreflexiva” que no encuentra habitualmente, aun en la actualidad, en la musicología histórica. Su crítica, sin embargo, alcanza también a los estudios sobre música popular, que correrían el riesgo de caer en la “anulación de la diferencia” entre el objeto de estudio y el sujeto cognitivo, dejando sin resolver con eficiencia y vigilancia la dicotomía objetividad-subjetividad. Por su parte, la misma etnomusicología compartiría dicho escenario desafiante; el primer indicio del agotamiento al que, según el autor, habría llegado la disciplina es su “afasia”: al verse imposibilitada de nombrar su objeto de estudio, la *música* parecería correr la misma suerte que su campo disciplinar (la musicología) en las consideraciones de García. Aún con estos polémicos reparos la revista contiene algunos artículos que albergan temáticas pertenecientes a la musicología histórica: en el último número por ejemplo Martín Baña aborda, como lo hiciera en el último congreso de la AAM,

los límites de la categoría “escuela nacional” para el caso de la música rusa del siglo XIX; asimismo, el tema planteado en el *dossier* trasciende los límites de una problemática «etno» para presentar una amplitud de criterios y metodologías así como objetos de estudio muy diversos, siendo el centro del debate, justamente, la propia metodología de análisis. Probablemente siguiendo la invitación de la editorial son numerosos los artículos que hacen eje en alguna perspectiva teórica o metodológica: el aporte sobre la teoría tópica desde la musicalidad brasilera de Acácio Piedade, el análisis espectral para estudiar los tambores *surdos* del samba de Luis Casteloes, y varios escritos basados en la teoría de la *performance* como el de Jorge Salgado Correia, Frank Kuehn y Juan Pablo González entre otros, dan cuenta de ello.

Las problemáticas que giran en torno al concepto de identidad, una temática muy habitual dentro del campo de la etnomusicología como así también de los estudios centrados en música popular y aún de la musicología histórica (caso de los nacionalismos, por ejemplo) están presentes también en la agenda de discusión de la revista; una certera crítica apunta a demoler las descripciones etnográficas y acrílicas que habitan muchos artículos. El desafío parece ser apelar a marcos teóricos convincentes ya sean provenientes de teorías previas o formuladas *ad hoc* que permitan interpretar los casos estudiados saliendo de su aislamiento sin caer, sin embargo, en soluciones universalistas. El artículo más destacado a este respecto es el de Nolan Warden, quien aborda de lleno la temática propuesta a través de una mirada diacrónica que ensaya una muy completa revisión bibliográfica sobre el concepto.

La preocupación por cuestionar el propio lugar de enunciación del investigador aflora persistentemente en distintos números: en el Vol. 3 N° 1 (2015) el tema convocante desde el espectro social es “la crisis y nosotros”, en el Vol. 4 N° 2 (2016) “La (etno)musicología, el neoliberalismo y el silencio de las instituciones”. Es en algunas entrevistas como la de Ramón Pelinski en donde dichas inquietudes se plasman de manera más evidente, por las mismas preguntas que guían la conversación y por la propia idiosincrasia del entrevistado; como se mencionó anteriormente este espacio es probablemente el más ameno y enriquecedor de la revista, por el carácter dinámico del diálogo y por el recorrido variopinto de las extensas trayectorias personales.

La entrevista de Omar Corrado a Coriún Aharonián es otro de los casos a destacar en el género: también exuberante en extensión y conceptos vertidos. Siguiendo las mismas preocupaciones epistemológicas de la revista, cabría preguntarse si no podría ser de utilidad el adjuntar, además del habitual CV, alguna suerte de sucinto temario que pudiera anticipar los nudos que serán abordados en el reportaje.

En suma, la revista ofrece un valioso espacio de reflexión para todos los interesados en el área, se espera entonces que tenga una fructífera y larga permanencia.

**XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y
XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto de
Musicología “Carlos Vega”.**

**“Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos
actuales en Latinoamérica”**

Lic. Carla Marina Díaz

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Entre los días 18 y 21 de agosto del corriente año se llevaron a cabo en la Ciudad de Santa Fe la XXII Conferencia de la AAM y las XVIII Jornadas Argentinas del INMCV. En esta oportunidad y como el título declara, la convocatoria giró en torno a las conmemoraciones y los problemas y prioridades en las investigaciones musicológicas actuales en Latinoamérica.



En la conferencia de inicio, Deborah Schwartz-Kate reflexionó acerca de la música compuesta por Ginastera para el film *Malambo* (1942). El compositor contribuyó con la misma a intensificar la técnica del *double flashback* y él mismo ubicó a esta producción musical como parte no autorizada en su catálogo.

A continuación, como parte de la inauguración de las Jornadas, el Ensamble de Percusión del ISM realizó un concierto dedicado a obras contemporáneas, una de ellas llamada *Impresiones*, compuesta por Dr. Pablo Bagilet, docente a cargo de la cátedra de Percusión.

En sus ponencias, Héctor Goyena y Pilar Polo relataron sus experiencias de investigación en campo en las provincias de Formosa y de la Rioja

respectivamente. Guillermo Dellmans mencionó las representaciones de las músicas del Litoral en la Ciudad de Buenos Aires durante el primer peronismo y Graciela Musri analizó las categorías teóricas con que se ha estudiado el folclore musical y su mediatización en la provincia de San Juan a la llegada de Carlos Vega.

Omar García Brunelli señaló que luego de la crisis de 1930 existió una transición estilística en el tango y Bárbara Varassi trabajó un rasgo distintivo en Horacio Salgán: el de componer, dirigir, orquestar y arreglar desde el piano. Mariana Tsiftsis problematizó la cuestión autoral de letra y música del tango en torno al primer Centenario. Por su parte, Ana Belén Disandro estudió las permanencias y modificaciones de la tonada *La Tupungatina* al ser arreglada por Pugliese como tango. Como cierre del día escuchamos el concierto ofrecido por la cátedra de Conjunto vocal-instrumental del ISM.

El viernes, Rosa Chalkho investigó la construcción de sentido desde la teoría tópica en la música incidental del cine clásico argentino (1930-1940). Berenice Corti y Carlos Balcázar trabajaron sobre los modos en que se constituyeron los hitos en la música popular argentina a través del análisis del film *Radio Bar* (1936). Juliana Guerrero indagó acerca del humor en música ejemplificando sus aproximaciones teóricas con pasajes seleccionados de producciones de *Les Luthiers*. Por último Ariel Mamani reflexionó sobre la relación militancia política y práctica musical en la trayectoria del compositor chileno Sergio Ortega.

Héctor Giménez trabajó sobre rasgos de la música del Litoral en el nacionalismo musical argentino. Adriana Cerletti analizó las biografías del compositor Alberto Williams y Martín Baña cuestionó la categoría “escuela nacional” para comprender las experiencias musicales en las modernidades periféricas. Paula Cannova estudió los intereses político-culturales norteamericanos que rodearon a la producción musical renovadora en Latinoamérica.

Pablo Jaureguiberry y Hernán Vázquez comunicaron aspectos de la música académica en Rosario a inicios del siglo xx. Myriam Kitroser detalló el caso del desarrollo de la música antigua en el Instituto Goethe de Córdoba. También Miguel Garutti comentó la situación de la música electrónica en Buenos Aires en el CICMAT entre 1972-1977 y Nicolás Masquiarán describió los acontecimientos que marcaron los inicios de la Escuela Superior de Música de Concepción, en Chile.

Héctor Rubio analizó la obra de Morton Feldman encontrando rasgos sonoros y nominales que refieren a cierta ambigüedad y pretensión de absoluto en esas obras. Cintia Cristiá expuso acerca de la relación particular entre música y plástica en la obra *Du Roi de la Montagne* (2007), y Danisa Alesandroni estudió el *Preludio en Re menor* (1979) desde el pensamiento estético de Luis Felipe Noé. Se sumó además Rodrigo Sambade comentando la convergencia músico-plástico en León Ferrari.

Oswaldo Budón analizó la obra de Eduardo Bértola (1936-1996) *La visión de los vencidos*, donde visualiza una opción de superación de la dicotomía universalismo/ nacionalismo. Pablo Fessel estudió la técnica del borrado en la obra *Sarabande et double* para cello (1973), de Gandini. En tercer lugar, Hernán Vázquez encaró el estudio de la obra *Entropías* (1965) de Etkin y Marcela Perrone abordó el Latinoamericanismo como tendencia en las búsquedas estéticas en la música de concierto argentina.

Juan Pablo González indagó acerca de la construcción de la memoria histórica a cincuenta años del grupo *Los Jaivas*. Diego Madoery analizó aspectos rítmicos de canciones de Charly García. Lisa Di Cione aportó la dimensión de las prácticas discursivas aplicada a las técnicas de grabación, específicamente respecto de las implicancias estéticas del acto de sobregrabar. Martín Liut estudió la canción *La argentinidad al palo* dando cuenta de los sentidos acerca de la identidad y lo argentino en ella presentados. Nuevamente el cierre estuvo marcado por la música, esta vez a cargo la cátedra de Música de Cámara del ISM.

El día sábado, Mariana Signorelli trabajó sobre las representaciones folclóricas en las presentaciones coreográficas del ballet *Estancia* de Ginastera. En segundo lugar Pablo Jaureguiberry analizó la obra *Tres amores* (1986) de Diana Rud y la aplicación de la técnica compositiva de los micromodos de Kröpfl. Por otra parte, Miguel Baquedano estudió la función relativa del timbre en la composición contemporánea argentina.

Tomás Mariani comunicó sus estudios acerca de la trayectoria de Manolo Juárez. Pablo Cirio estudió un canto de africanos esclavizados y embarcados en Angola hacia América en 1957, en incipiente testimonio de la formación de la diáspora africana como posición política. Sobre Carlos Vega, Nancy Sánchez reflexionó acerca de los trabajos de campo del investigador problematizando sus características y las relaciones de poder presentes a la hora de la obtención de la información. Finalizando, Lorena Valdebenito dialogó con los discursos sobre Violeta Parra en Chile.

Daniela González ofreció un panorama de la escena musical porteña de entre siglos según un análisis de las teorías del “cambio musical”. Rodrigo Pincheira trabajó sobre la actividad jazzística en la ciudad chilena de Concepción. Por su parte Federico Sammartino exploró la teoría del espacio tonal desde los aportes de diferentes referentes y la aplicó a ejemplos del rock nacional. Patricia Liconá propuso rever agendas musicológicas encuadrando las investigaciones en una epistemología política ligada al estudio del “acontecimiento”.

Cecilia Argüello y Lucas Rojo expusieron el estilo compositivo de Arturo Trigueros. Cristian Guerra estudió un Himnario Metodista de 1881, pensando la actividad musical de las iglesias protestantes en Argentina y Chile. Fernanda Escalante, Clarisa Pedrotti y Lucas Rojo analizaron la obra musical religiosa de

Esnaola, y Guillermo Carro mostró sus avances de investigación acerca de la integral para piano de Pascual de Rogatis.

María Inés García y María Emilia Greco trabajaron sobre las prácticas y discursos de *Producciones Matus*. Alejandro Martínez aplica al estudio formal de la zamba corrientes recientes de la teoría musical, mientras que Ana Romaniuk, abordó la temática de los ríos robados en la Pampa desde sus emergentes políticos, poéticos y sonoros.

El día domingo y como cierre, Enrique Cámara de Landa realizó un panorama de la producción teórica referida a Carlos Vega desde las primeras hasta las más actuales mencionando las investigaciones de Nancy Sánchez, presente en el recinto, y un detalle de las prospectivas de investigación sobre la figura del estudioso fundador de la disciplina en nuestro país.



Fue sumamente variado el espectro de intervenciones durante las sesiones tanto de los investigadores como de los estudiantes de la casa que nos recibió, de los cuales se escucharon interesantes aportes que expresaban sus posicionamientos en ciernes respecto de la labor de investigación en música. Agradecemos la incansable labor de la Prof. María Inés López, quien estuvo a cargo del comité organizador logrando que las Jornadas se desarrollaran en un clima de continuo intercambio.

Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo por Carlos Vega y Silvia Eisenstein [CD]. Héctor Luis Goyena y Norberto Pablo Cirio (Eds.)²⁶

Lic. Angélica L. Adorni

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
Becaria Doctoral UBA

Como parte de los múltiples trabajos (y de diversa índole) que Carlos Vega ha dejado como legado, esta publicación del Instituto Nacional de Musicología nos acerca otra faceta del padre de la disciplina musicológica en la Argentina, quizás inusual y hasta ahora de difícil acceso. Se trata de un CD que reúne diecinueve grabaciones pertenecientes a dos álbumes titulados *Colección de canciones y danzas argentinas* y *Danzas populares argentinas*, publicados por el sello Odeón en 1943 y 1952 respectivamente. Son piezas orquestales que versionan registros de campo, cuya autoría es adjudicada a Vega y Silvia Eisenstein.²⁷ Si bien el grado de participación de cada uno en las tareas de arreglo y orquestación se presenta de manera ambigua en los discos originales,²⁸ sí es explícito que las interpretaciones se graban bajo la dirección de Eisenstein, quien estaba al frente de las agrupaciones participantes. Se trata de la Orquesta Argentina de Cuerdas (en el disco más temprano) y la Orquesta Argentina de Cámara (en el más tardío).²⁹

La figura de Carlos Vega ha sido profundamente revisitada por la musicología local en los últimos años. Varios títulos se han publicado, sean de autoría del propio Vega (inéditos o reediciones -críticas o facsimilares- de títulos agotados) o trabajos sobre su obra. Se destacan, en 2015 y 2016 respectivamente, el lanzamiento por parte de Gourmet Musical Ediciones de los *Estudios sobre la obra de Carlos Vega* (artículos de varios autores compilados por Enrique Cámara de Landa) y las ediciones en formato digital que el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" realizó de *Estudios para los orígenes del tango*

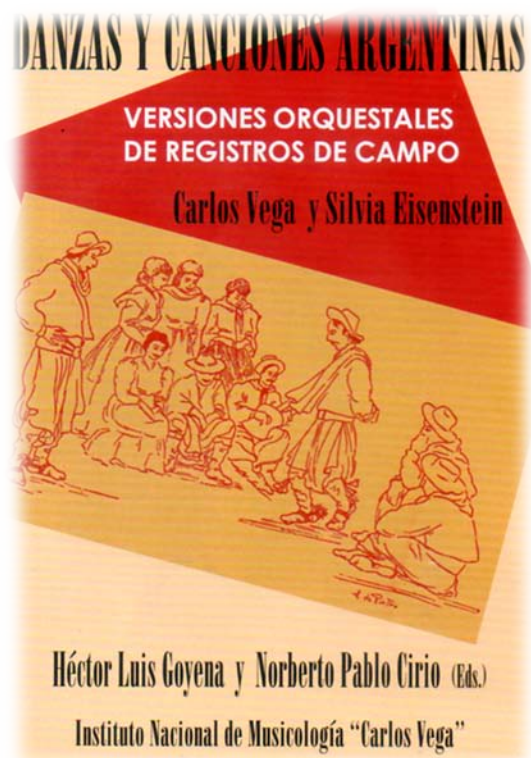
²⁶ Editado en Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2015.

²⁷ En algunas fuentes su nombre puede aparecer como Sylvia Eisenstein. No es este el caso.

²⁸ En el disco de 1943 Vega escribe que las piezas "fueron armonizadas, orquestadas y ejecutadas con mi intervención y cuidado". Su verdadera autoría, por tanto, queda un tanto librada a la interpretación del lector. Se desconoce que Vega haya tenido conocimientos profundos sobre orquestación. Eisenstein, por su parte, era una gran pianista, egresada en Composición del Conservatorio Nacional. Conjeturamos que, por ser Vega en aquel momento ya un profesional reconocido en su área y Eisenstein solo una joven "discípula y colaboradora" (en palabras del propio Vega), no pudo esta acceder a un mayor reconocimiento que el citado.

²⁹ Estas denominaciones son las que Vega utilizó en los textos de los álbumes transcritos. La cuestión merece atención ya que puede ser interpretada de manera ambigua. Se debe a que tales denominaciones aparecen también con ambigüedad en las fuentes documentales disponibles. Los dos nombres -bastante neutrales- fueron utilizados indistintamente en reediciones realizadas por Odeón. Agradezco los comentarios personales que sobre este tema me hicieran los editores.

argentino y *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Es oportuno agregar que este instituto, perteneciente a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, dedicó este año su trigésima *Revista del IIMCV* a la figura de Vega, en homenaje por el sexagésimo



aniversario de su fallecimiento. Asimismo, en trabajo conjunto con el INM y complementando los fondos documentales de ambos centros de investigación, el IIMCV está realizando una larga y cuidada digitalización de fichas y cuadernos de viaje del musicólogo, que estarán disponibles en su página web con el doble objeto de facilitar la consulta del material, resguardando a su vez la conservación de los manuscritos. En este contexto musicológico aparece la publicación reseñada.

Al interés *per se* de *Danzas y canciones argentinas* se suma un esmerado trabajo por parte de los editores quienes intercalan, en los casos encontrados, la grabación de campo que

da lugar al arreglo orquestal. Esto permite al oyente realizar una escucha comparativa del original «puro» y su «relectura». En otros casos el registro de campo está asentado por toma directa (anotación en papel) por lo que su inclusión no ha sido posible, pero sí se consigna información de carácter musicológico, datos o comentarios rastreados en las anotaciones de campo del propio Vega que no figuraron en las ediciones de Odeón. Estos textos, con la transcripción de los que se obtuvieron de los folletos originales, conforman un librito de treinta y dos páginas que acompaña el disco. Todos los registros etnográficos incluidos se obtuvieron del Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Musicología.

La edición, en lo que a textos y selección musical se refiere, estuvo a cargo de Héctor Luis Goyena y Norberto Pablo Cirio, ambos musicólogos investigadores con amplia trayectoria en el INM. Trabajaron también Hernán Here en digitalización de textos y Eduardo Kusnir en digitalización y restauración sonora. El dibujo de tapa, así como los demás que ilustran el interior del librito, corresponden a los aparecidos en los folletos de la edición de Odeón de 1943 y son de autoría de la argentina Aurora de Pietro de Torras (1906-1981). Sabemos que esta artista plástica se dedicó tempranamente a la representación de escenas y danzas criollas de manera documental, y sus ilustraciones están presentes en muchas de las

publicaciones de Vega, entra ellas, *Panorama de la música popular argentina de 1944* y *Danzas argentinas de 1962*.

El presente disco compacto constituye un material musicológico valioso en varios sentidos. Como registro sonoro es potencial objeto de análisis musical, estilístico e histórico. Ya se trate de arreglos más o menos fidedignos respecto a la toma de campo (aunque "proyectados estéticamente" o "engrandecidos" en términos del propio Vega), o de composiciones "inspiradas" en formas del folclore argentino, en todos los casos se trata de textos, interpretaciones contextual e históricamente situadas que mantienen una determina relación con el original, influidas en mayor o menor medida por los cánones de la época y las expectativas de la industria discográfica.

Por otro lado es interesante aquí la figura de Silvia Eisenstein (1917-1986): pianista, compositora y directora argentina, egresada de Piano y Composición del Conservatorio Nacional. Fue, como Isabel Aretz, discípula y colaboradora de Vega, a quien acompañó en numerosos viajes y trabajos de campo entre 1945 y 1955. Se casó con él en 1951, pero a partir de la década de 1960 se radicó definitivamente en Venezuela, donde falleció. Su figura puede ser abordada desde diversos aspectos: desde un análisis de sus rasgos estilísticos orquestales o compositivos hasta un estudio histórico de su actividad como mujer-música en la escena local que implique una perspectiva de género.³⁰

Finalmente, a las diecinueve versiones orquestales y los ocho registros de campo se suma un *bonus track*, que hacen un total de cincuenta y ocho minutos de música distribuidos en veintiocho tracks. Se trata de la reconstrucción sonora que realizó Héctor Goyena de la Escena 1º, Acto III de *La Salamanca. Misterio colonial* (1943), obra teatral de Ricardo Rojas para la cual Vega y Eisenstein orquestaron la *Vidala* y el *Malambo*. Estos arreglos, según Goyena y Cirio, pudieron ser el disparador para el proyecto discográfico -más extenso- que luego desarrolló Odeón.

Bibliografía

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires: INCA, 1988.

González, J. P. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.

Velo, Y. " Eisenstein, Silvia". En Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 Vols. Madrid: SGAE, 1999.

³⁰ Sabemos que la figura de Silvia Eisenstein es motivo de estudio por parte de Olimpia Sorrentino. Agradezco a Romina Dezillio sus comentarios personales sobre esta compositora.

XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular: un espacio de diálogos interdisciplinarios

Lic. Daniela A. González

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
Socia Activa AAM

Los eventos académicos internacionales constituyen espacios de intercambio significativos para una comunidad científica. En ellos, investigadores noveles e iniciados de diferentes países cuentan con la posibilidad –ciertamente enriquecedora– de comunicar y someter a debate los avances en sus investigaciones, de conocer los desarrollos y perspectivas de otros colegas, de informarse acerca de las novedades editoriales del área –a veces de escasa circulación–, como así también de entablar diálogos espontáneos, de compartir preocupaciones y/o dificultades, y de ensayar respuestas colectivas que impulsen el desarrollo de su campo de estudios. El *XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)* que tuvo lugar en La Habana entre el 07 y el 11 de marzo del corriente año resultó un ejemplo representativo de este tipo de eventos. La Casa de las Américas fue, una vez más,³¹ la anfitriona y sede principal de este encuentro que contó, además, con otras dos: el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). Asimismo, se desarrollaron de manera simultánea la décimo quinta edición del *Premio de Musicología Casa de las Américas* y el *IX Coloquio Internacional de Musicología*.



³¹ Entre el 19 y 24 de junio de 2006 había sido la sede del VII congreso.

Con aproximadamente ciento ochenta ponencias distribuidas en veintinueve sesiones,³² dos conferencias plenarias de inicio y clausura a cargo de Rubén López Cano y Olavo Alén Rodríguez respectivamente,³³ casi una decena de presentaciones de libros y contenidos audiovisuales, y una variedad de conciertos, la décimo segunda edición de este congreso ha dado cuenta de la heterogeneidad de intereses y perspectivas que tienen lugar en un campo de estudios interdisciplinario que no cesa de crecer. Gracias a la calidez, buena predisposición y profesionalismo de sus organizadores, este maratónico evento resultó exitoso.

Continuando con la modalidad de trabajo instalada desde la décima edición de este congreso (Argentina 2012), el grueso de las ponencias fueron organizadas en doce simposios temáticos, cada uno de ellos coordinados por dos o más investigadores –por lo general, de mayor trayectoria y especialización en el área–.³⁴ Estos simposios abarcaron una gama amplia de temas, entre ellos: la diáspora africana en América Latina, la música y las identidades regionales, la conformación de cánones musicales a través de las narrativas históricas, la deconstrucción de la historiografía de la música popular desde la historia y la memoria, el jazz en Latinoamérica y las producciones de músicas populares desde los estudios de género, entre otros. Asimismo, un porcentaje acotado de las ponencias se estructuró a partir de cuatro ejes temáticos más amplios: Latinoamérica y su relación musical con el mundo; la música popular y la pedagogía en América Latina; músicas populares subalternas o marginadas; y cancioneros, géneros musicales y complejos genéricos en América Latina.³⁵

Consecuencia, quizás, de la delimitación más clara del tema y de los objetivos o, en algunos casos, de la continuidad del trabajo en grupo,³⁶ en las mesas organizadas bajo la modalidad de simposios se presentaron trabajos menos

³² Las sesiones se desarrollaron en paralelo, superponiéndose entre dos y cuatro de ellas por franja horaria.

³³ Las conferencias plenarias se titularon: “Confundido y comiendo asadito. Videomeme musical, cultura digital participativa y argumentación digital” https://www.youtube.com/watch?v=i_Jblp_ayEM y “Haciendo son en otro jazz” respectivamente.

³⁴ Cabe destacar que en una primera circular de la convocatoria se llamaba a la constitución de simposios y se pautaba el calendario de presentación de los mismos, mientras que en la segunda circular se presentaba el listado completo de simposios y se ofrecía de cada uno de ellos un resumen en el cual se detallaba el tema, los objetivos y un listado bibliográfico breve, además de los nombres de los coordinadores. Dichas circulares pueden verse en: <http://iaspmal.com/index.php/2016/02/26/anuncio-1/>

³⁵ El programa completo puede verse en: http://localhost:81/iaspm/wp-content/uploads/2016/02/XII_Habana_prog.pdf

³⁶ Cinco de los doce simposios presentados en esta edición del congreso (Simposio 3: Sobre héroes y tumbas: historias hegemónicas e historias alternativas de la música popular latinoamericana, Simposio 6: Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas, Simposio 8: Jazz en América Latina: el jazz en la encrucijada, Simposio 10: Hacer y aprender. Las performances de género en y con la música, Simposio 12: De la visión de América a la contemporaneidad: Alejo Carpentier y el estudio de los paisajes sonoros mediáticos) surgen de la reflexión colectiva en el seno de diferentes grupos de trabajo. Las propuestas de los mismos se hallan en: http://iaspmal.com/index.php/category/grupos_trabajo/

dispares y más coherentemente articulados, hecho que propició interesantes debates en torno a las respectivas temáticas convocantes. A su vez, esta modalidad de presentación promovió la generación de vínculos entre investigadores noveles e iniciados de diferentes latitudes –con intereses y objetos de estudio comunes– al tiempo que motivó la ampliación y el fortalecimiento de los grupos de trabajo ya constituidos.³⁷

La decisión de estructurar un congreso bajo la forma de sesiones simultáneas ha sido, a veces, objeto de críticas en tanto impide a los asistentes participar de la totalidad de las mesas. Ante un campo de estudios básicamente interdisciplinario y en crecimiento, resulta difícil imaginar de qué otra forma podrían ser organizadas sus reuniones científicas sin recortar perspectivas y/o espacios de intercambio. Si bien es cierto que esta modalidad implica, necesariamente, que cada participante elija ciertas propuestas por sobre otras, también permite la incorporación de una diversidad de miradas. Gracias a esta amplitud, el *XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* celebrado en La Habana exhibió un conjunto vasto y heterogéneo de trabajos que dieron cuenta de la multiplicidad de enfoques desde los cuales se aborda la música popular en la actualidad, de los problemas que aquejan a la disciplina y del creciente desarrollo de este campo de estudios en el ámbito regional. Incorporar nuevas miradas, fortalecer los intercambios y multiplicar los debates parecen erigirse como los objetivos centrales de esta clase de encuentros.

Comunicaciones institucionales

Novedades de socios

Cintia Cristiá ha ofrecido conferencias en el exterior en los últimos meses, presentándose en Panamá, Francia e Inglaterra.

*

El equipo integrado por Martín Liut, Angélica Adorni, Guillermo Dellmans, Romina Dezillio, Mauricio de Lima, Pablo Martínez, Hernán D. Ramallo y José Ignacio Weber, y dirigido por Silvina Luz Mansilla, ha obtenido un subsidio UBACyT dentro de la programación científica 2016-18, para desarrollar sus investigaciones en torno a repertorios vocales de compositores argentinos del siglo XX.

*

³⁷ Algunas reflexiones sobre este tema pueden encontrarse en una entrevista realizada a María Luisa de la Garza durante el congreso. Ver: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2016/03/09/maria-luisa-de-la-garza-motivar-actitudes-proactivas-entre-los-miembros-de-iaspm-al/>

Angélica Adorni ha obtenido recientemente una beca doctoral de la Universidad de Buenos Aires para abordar sus estudios de posgrado en el marco del proyecto grupal arriba mencionado.

*

Daniel Halaban expuso junto con Laura Novoa y Pablo Gianera, moderados por Sebastián Bauer, en una Jornada de Reflexión acerca de la crítica musical. Organizada por la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF), se realizó el 16 de noviembre del corriente año.

*

Stella Maris Mas ha sido elegida Vicedirectora del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan en los comicios del pasado octubre.

*

Fátima Graciela Musri participó como invitada en el panel de discusión dedicado a musicología histórica en el congreso *Intersecciones* organizado por la Universidad de Valencia y el Palau de Les Arts Reina Sofía en octubre, junto a Robert Kendrick (Universidad de Chicago) y Alberto Hernández Mateos (Fundación Juan March de Madrid) con la moderación de Álvaro Torrente.

*

Silvina Luz Mansilla ha asumido la Dirección del Área Musicología del programa de doctorado que ofrece la Universidad Católica Argentina. Se trata de un programa semi-estructurado, dedicado a personas con título universitario de grado, acreditado por la CONEAU (Resol Ministerial 224/09 y CONEAU 1125/12).

Nuevos socios

Damos una cordial bienvenida a los diecisiete integrantes asociados durante el último semestre. Son activos: Carlos Balcázar, Lautaro Díaz Geromet, Cristian Guerra Rojas, Patricia Licon, Cléber Maurício de Lima, Nicolás Masquiarán Díaz, María Mendizábal, Delicia Elizabeth Nieto Iturres, Mauricio Pitich, Verónica Pittau, Emanuel Romero, Natalia Solomonoff, Cristian Villanueva.

Se asoció como adherente Emanuel Obregón, y como socios estudiantiles: Joaquín Arbelo, Luna Azul Massi Iriarte, Emmanuel Tardivo.

Publicaciones

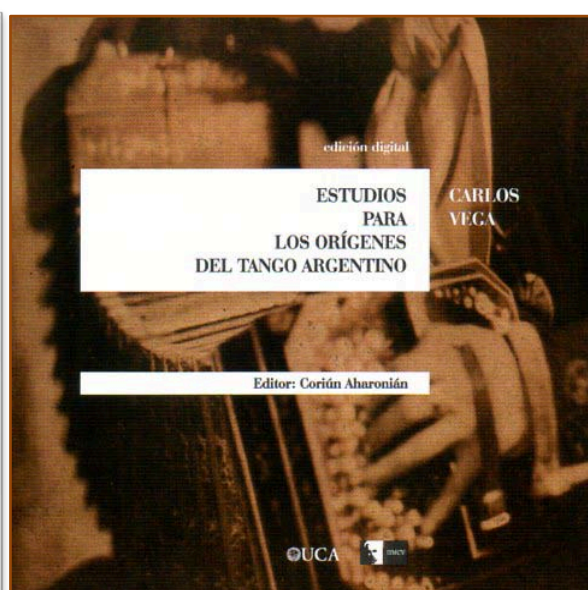
Son recientes las publicaciones de Guillermo Stamponi, *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón; Música, Revista del Instituto Superior de Música* N° 15, edición especial, y N° 16 (UNL); *Tango. Ventanas del presente. II*, coordinado por Mercedes Liska y Soledad Venegas, publicado por el Centro Cultural de la Cooperación; *En contra de la música*, de Julio Mendivil, publicado por Gourmet Musical Ediciones; entre otros.



(Imagen publicada con autorización del editor Leandro Donozo)

*

El 9 de noviembre de 2016, en la apertura de la *XIII Semana de la Música y la Musicología*, se presentaron en UCA varias publicaciones recientes, dos de ellas re-ediciones de obras de Carlos Vega que se suman a los recordatorios por los cincuenta años de su fallecimiento. Así, se vuelve a contar con el libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, publicado en formato de CD Rom, con edición y notas de Yolanda Velo y Héctor Goyena; y con la versión digital del libro sobre los *Orígenes del tango argentino*, con edición y notas de Corián Aharonián. Ambos aportes, si bien disponibles en CD, serán publicados en



la biblioteca digital de UCA.

Se presentaron además la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* N° 30 y varias partituras de compositores argentinos, docentes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, de aparición reciente. Para finalizar, una novedad importante fue la presentación del nuevo sitio electrónico del Instituto, realizado –según explicó el Dr. Pablo Cetta, director del mismo– con el patrocinio del Programa de Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El sitio alberga valiosa documentación correspondiente a los distintos fondos documentales que el Instituto tiene en custodia, que estarán al alcance de investigadores e interesados en distintos temas de investigación.

*

Aparecieron los CDs *Diez caprichos*, de Raúl Carnota, interpretado por el Ensamble de músicos cordobeses integrado por Fer Romero (guitarra y voz), Julián Beaulieu (guitarra clásica, eléctrica y acústica); Diego Bravo (piano y bajo), José Gómez (percusión, batería y marimba), y *Danzas y canciones argentinas. Versiones orquestales de registros de campo* por Carlos Vega y Silvia Eisenstein.

Otras noticias del ámbito musicológico

Omar Corrado ha sido designado Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

*

Del 9 al 11 de noviembre de 2016 se realizó en la Universidad Católica Argentina organizada por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", la *XIII Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Musical*. Este año el tema giró en torno a *El piano. Historia, didáctica e interpretación*. Los trabajos presentados se publicaron en Actas Electrónicas, que también se difundirán en el sitio de internet de la institución. Entre las múltiples actividades, hubo presentaciones de comunicaciones (en categorías "ensayo", "informes de investigación" y "relatorías"), conciertos de piano, clases magistrales, conferencias especiales y presentaciones de libros, discos y publicaciones periódicas. Se contó con intérpretes, pedagogos del piano y musicólogos procedentes de varias provincias argentinas (Córdoba, Buenos Aires, San Juan, Santa Fe y CABA) y también del extranjero (Australia, España, Chile, Colombia, Estados Unidos y Uruguay). Las conferencias de apertura y cierre estuvieron a cargo, respectivamente, de los doctores Antonio Formaro (UCA) y Melanie Plesch (The University of Melbourne).

*

Se han defendido en 2016 en la Universidad Católica Argentina, las siguientes tesis de Doctorado en Música, correspondientes al Área Musicología:

Roberto Américo Buffo. "La música orquestal de Alberto Williams: perspectivas histórica y analítica".

Arleti María Molerio Rosa. "La actividad musical litúrgica y religiosa de la Diócesis de Cuenca en Ecuador, durante el siglo XIX".

Jimena Peñaherrera Wilches. "Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX".

Jannette Alvarado Delgado. "Música y literatura en Cuenca. El pasillo. Performatividad, identidad e historia (siglos XX y XXI)".

Se recuerda a los socios con cuotas al día, que pueden pasar a retirar su número correspondiente de la reciente *Revista Argentina de Musicología* N° 15-16, por la sede de la AAM (México 564, 1° Piso).

Cómo asociarse

Las personas interesadas en asociarse pueden dirigirse a la página web de la Asociación (<http://www.aamusicologia.com.ar/index.html>) donde encontrarán el formulario de inscripción y las condiciones de socios activos y estudiantiles.

Una vez enviado pueden ponerse en contacto con la tesorera para coordinar un medio de pago de la cuota anual, si correspondiese, escribiendo a tesoreria@aamusicologia.com.ar

Colaboraciones con el Boletín

De acuerdo con las decisiones consensuadas por la actual Comisión Directiva continuamos con la periodicidad semestral de nuestro *Boletín*. Este espacio de comunicación se abre a todos los socios y no socios e invitamos a participar activamente en él con diferentes géneros de contribuciones. Se esperan artículos breves de información, reflexión o comentarios, reseñas de libros, grabaciones, eventos y páginas en Internet relacionadas con la musicología en todos sus campos. Con este propósito dirigirse a info@aamusicologia.com.ar, con la colaboración en archivo adjunto con formato doc o docx. En el asunto del correo electrónico anunciar *Propuesta para Boletín*.

Convocatorias

III Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS

Universidade Católica de Santos/Universidade de São Paulo

Santos, Brasil, 1 al 5 de agosto de 2017

Convocamos a musicólogos e investigadores en humanidades y ciencias sociales a participar con ponencias individuales; mesas temáticas; o lanzamientos de libros, grabaciones o documentales. El tema del congreso es libre, acogiendo la variedad de propuestas actuales de estudios en música, cultura y sociedad en América Latina y el Caribe, desde perspectivas disciplinarias e interdisciplinarias diversas. Las propuestas se dispondrán por afinidad y relevancia en sesiones plenarias matutinas y en sesiones paralelas vespertinas. Los idiomas del congreso son español, portugués e inglés.

Los resúmenes de ponencias individuales o de mesas temáticas deberán enviarse hasta el **10 de marzo de 2017** a: arlac.ims.2017@gmail.com

El archivo, en formato MS Word compatible, será denominado con el apellido principal del autor (Ej: Carvallo.doc) Se aceptará solo una ponencia por participante.

El documento deberá incluir el título de la ponencia que defina el tema con claridad; el nombre y afiliación institucional del autor; dos resúmenes de 300 palabras cada uno en español o portugués y además en inglés, describiendo el tema y problemas a tratar, su base teórica o práctica y una bibliografía sumaria que sustente la propuesta. A continuación debe incluirse un breve CV de hasta 200 palabras en español o portugués, incluyendo dirección de correo electrónico de contacto.

Para las mesas temáticas el resumen será enviado por el/la coordinador/a y tendrá una extensión máxima de 400 palabras. Constará de una introducción a la temática a tratar por las personas participantes de la mesa, seguida de los CV abreviados de cada una de ellas (no es necesario resúmenes individuales de cada presentación de los miembros de la mesa, sólo un resumen general)

ARLAC/IMS comunicará la decisión del Comité de Lectura el **20 de abril de 2017**.

Las ponencias individuales y de mesas temáticas deberán ser inéditas, con una extensión máxima de 20 minutos, incluidos los ejemplos, ilustraciones, notas y referencias. Los ponentes dispondrán de 20 minutos para la exposición de sus trabajos y 10 minutos para la discusión. Las mesas temáticas podrán ajustarse a otros formatos de intervención, con una duración máxima de dos horas para la totalidad de la mesa.

Más información sobre ARLAC/IMS en: www.arlac-ims.com

Comité de lectura: Egberto Bermúdez, Enrique Cámara, Miriam Escudero, Daniela Fugellie, Juan Pablo González (Chair), Diósnio Machado Neto, Beatriz Magalhães Castro, Thiago de Oliveira Pinto (miembros ARLAC-IMS).

Organiza: Departamento de Música da Universidade Católica de Santos e LAMUS-Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. Diósnio Machado Neto, Chair.

Lugar del Congreso: Universidade Católica de Santos, Campus Dom Idílio José Soares, Av. Conselheiro Nébias, 300 - Santos/SP.

Informaciones: email: dmneto@usp.br

*

Quinto Congreso MUSPRES de la Sociedad Española de Musicología “La prensa como fuente para la historia de la interpretación musical”

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

Los grupos “Música y Prensa” (SEdM) y “Estudios Históricos e Culturais em Música” (INET-md, FCSH-NOVA) invitan a todos los investigadores interesados a enviar propuestas para el congreso internacional “La prensa como fuente para la historia de la interpretación musical”, que tendrá lugar en Lisboa los días **18 y 19 de mayo de 2017**. Será la quinta reunión científica promovida por el citado grupo de la SEdeM que, con una periodicidad anual, se reúne para compartir investigaciones de carácter musicológico basadas en el uso de fuentes hemerográficas. Siguiendo el modelo de ediciones anteriores, esta convocatoria para la presentación de comunicaciones propone un tema específico, en torno al cual se articularán todas las sesiones del congreso.

La prensa documenta numerosos aspectos que se relacionan con la interpretación musical, especialmente en el contexto de manifestaciones de carácter público, tales como, por ejemplo, el concierto. La crítica musical en particular constituye una fuente importante para el estudio de cuestiones de carácter performativo, así como para entender los esquemas de percepción, los valores y las expectativas que forman parte de los procesos de recepción configurados en dichas manifestaciones. Además, la prensa ha desempeñado tradicionalmente un papel fundamental en el mercado de la música, como plataforma para la difusión de noticias relacionadas con artistas y eventos musicales. Se sugieren como posibles los siguientes temas:

- El cuerpo del intérprete: cuestiones de género, gestualidad.
- Repertorios y corrientes interpretativas.
- Crítica discográfica como género periodístico.
- Los conceptos de «ejecución» y «interpretación» en el discurso periodístico.

- El músico como celebridad.
- Virtuosismo musical, la figura del virtuoso.
- La prensa como instrumento promocional de los intérpretes.
- Emoción y expresión como valores para la crítica musical.
- Esquemas de percepción de la música en concierto e ideología.
- Usos del lenguaje verbal para describir la interpretación musical, especialmente su dimensión sonora.
- Interacciones entre las categorías de «compositor», «obra» y «performance».
- Profesionales y diletantes (en el campo de la interpretación y/o de la crítica).
- La crítica de conciertos o discográfica como análisis musical.

Comité científico:

- Enrique Encabo (Universidad de Murcia)
- Guilherme Goldberg (Universidade Federal de Pelotas)
- Helena Marinho (Universidade de Aveiro)
- Manuel Deniz Silva (Universidade Nova de Lisboa)
- Rosário Pestana (Universidade de Aveiro)
- Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
- Virginia Sánchez López (Universidad de Jaén)

Organizado por:

- Sociedad Española de Musicología (Grupo de Trabajo “Música y Prensa”).
- Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Grupo “Estudos Históricos e Culturais em Música”).

Dirección del congreso:

- Cristina Fernandes (Universidade Nova de Lisboa)
- Teresa Cascudo (Universidad de La Rioja)

Las lenguas oficiales del congreso son el español y el portugués. Una selección de las comunicaciones presentadas se publicará en un volumen colectivo.

Las comunicaciones tendrán una duración de 20 minutos y en todas las sesiones habrá debate. Sólo se considerarán propuestas que se basen de forma exclusiva o, al menos, muy significativa en fuentes hemerográficas. El plazo de envío de propuestas (350 palabras aproximadamente) concluirá **el 15 de enero de 2017**. Se comunicará la decisión de la Comisión Científica antes del **29 de enero**.

Direcciones de contacto para el envío de propuestas y solicitud de información:

cristina.fernandes@fcs.h.unl.pt

teresa.cascudo@unirioja.es

