

BOLETIN DE LA
ASOCIACION ARGENTINA
DE MUSICOLOGIA

Año 10/2 Número 30
Córdoba, Agosto de 1995

ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, constituida legalmente el 19/12/1986, con personería jurídica N° 10.121.

COMISION DIRECTIVA

Presidente: Héctor Edmundo RUBIO
Vicepresidente: Leonardo J. WAISMAN
Secretaria: Mónica GUDEMOS
Tesorero: Virgilio F.H. TOSCO
Vocal titular: Silvina ARGUELLO
Vocal suplente: Marisa RESTIFFO
Vocal estudiantil: Mario DIAZ GAVIER

ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Ricardo SAHAB
Carmen AGUILAR
Suplentes: Mónica DIONISI
Dante MEDINA

DELEGACION BUENOS AIRES

Gerardo V. HUSEBY, delegado de Presidencia
Susana ANTON, Pro-secretaria
Pablo FESSEL, Pro-tesorero

El Boletín de la AAM es de edición cuatrimestral y se distribuye sin cargo para sus miembros. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Dirección.

Registro de la propiedad Intelectual N° 139.285

Director: Héctor E. RUBIO

Asesores: Comisión Directiva de la AAM

Corresponsales: María Antonieta Sacchi de Ceriotto (Mendoza), Omar Corrado (Pcia de Sta. Fe), Salvador Rimaudo (Tucumán), Ricardo Salton (Bs. As.), Zenaide Lisi de Crivelli (Salta)

Armado de este Número: Leonardo J. Waisman

Dirección Postal: Sede de la AAM - Av. Gral Paz 33 - 5000
Córdoba
Teléfono (51) 21 0066

EDITORIAL

Cuando este Boletín llegue a manos de los socios de la Asociación Argentina de Musicología, estarán a punto de celebrarse las Décimas Jornadas Argentinas de Musicología y la Novena Conferencia Anual de la AAM. Desde las Primeras Jornadas organizadas por el Instituto Nacional de Musicología a fines de 1984 y desde la Primera Conferencia Anual de la AAM en noviembre de 1987 no han dejado de ocurrir una u otra o de coincidir ambas una vez por año. Esto significa que cuando concluyamos el encuentro de 1995 habremos realizado reuniones durante 12 años consecutivos. La frecuencia y la regularidad de estos emprendimientos no ha dejado de ser objeto de comentario y de sorpresa. Se comprende, no estamos acostumbrados, en nuestro país, a realizar esfuerzos sostenidos y, menos, a ver culminar los mismos con éxito.

¿De qué ha dependido la continuidad de los encuentros, teniendo en cuenta, por otro lado, que el número de los musicólogos y etnomusicólogos en Argentina es bien reducido? En primer lugar, de la decidida voluntad de un pequeño grupo de investigadores de llevar adelante la misión de reunirnos

como una forma de impulsar la tarea de investigación y darnos un espacio donde discutir nuestros hallazgos y compartir nuestros interrogantes. En segundo lugar, de que jamás se ha pretendido llevar a cabo ambiciosos congresos, que no se correspondieran a la realidad de nuestras fuerzas y del verdadero nivel en que se encuentran los estudios de la disciplina y la producción de trabajos en el país. Muy lejos de pretenciosas actitudes, las reuniones han querido ser un fiel reflejo de lo que cada uno está haciendo así como de los proyectos en curso, pero tratando, mediante la crítica constructiva y el debate, de contribuir al rigor y la precisión con que la redacción de las ponencias debe encararse. Consecuente con estos propósitos, las comisiones de lectura han aplicado criterios de calidad científica a la hora de juzgar los trabajos presentados, procurando, sin embargo, dar cabida para su discusión pública aún a aquellos que ofrecían ciertos reparos, siempre que las condiciones de seriedad y esfuerzo propio estuvieran cumplidas. Ha parecido, en todo momento, preferible ofrecer al autor la oportunidad de exponer ante una audiencia calificada sus conclusiones, favoreciendo así el

proceso de aprendizaje, antes que el rechazo liso y llano de lo que podía ser perfectible.

Jornadas y Conferencias anuales han atraído el interés de colegas sudamericanos y centroamericanos, entre otras cosas, por la ausencia o escasez de encuentros de este tipo en sus respectivos países. Nos hemos visto favorecidos así con la presencia constante de especialistas chilenos, uruguayos, algunos brasileños, entre los más asiduos concurrentes, con el renovado placer de volver a encontrarlos año a año. (Merece destacarse que un tercio de los trabajos presentados este año corresponde a especialistas no argentinos.) Algunas personalidades del mundo musicológico europeo y norteamericano manifestaron su disposición a participar de nuestras reuniones, y es así como ellas han resultado privilegiadas con la asistencia de invitados especiales como Robert Stevenson, Gerard Béhague y Jean-Jacques Nattiez. Todo ello ha contribuido a un vivo intercambio intelectual, además de generar lazos de amistad, con el consiguiente enriquecimiento de experiencias y formación.

Que la siembra no ha sido vana, nos lo demuestra, por otro lado, que se ha elevado, en general, el interés y la calidad de los trabajos presentados y, por otro lado, que el número de jóvenes investigadores que han defendido su ponencias o asistido a las sesiones se ha incrementado sensiblemente en los últimos años. No cabe sino esperar que

este proceso continuará para bien de la disciplina a la que consagramos algunos de nuestros mejores esfuerzos. En consonancia con esta expectativa, será necesario seguir manteniendo las puertas abiertas para que “los nuevos” puedan hacer su experiencia, aprovechando de la discusión y el contacto con los que ya llevan un camino recorrido. Esto implicará mantener el criterio de observar una actitud amplia y tolerante en el momento de evaluar los frutos de las investigaciones realizadas. Lo cual no deberá ser entendido, en ningún caso, como hacer concesiones o rebajar el nivel de las exigencias en la admisión de los escritos.

Con toda razón, parece entonces, adecuado adoptar la decisión expresada por la actual Comisión de Lectura, en coincidencia con una sugerencia en el mismo sentido de la anterior comisión, de distinguir entre los trabajos seleccionados para su exposición y aquellos destinados a ser publicados. Puesto que llevar a la letra impresa los mejores productos de la investigación musicológica en el país constituye una necesidad insoslayable y que esta tarea tiene que constituirse en la tarjeta de presentación de la AAM en el exterior, manejar un doble concepto de selección resultaría la respuesta conveniente a un objetivo también doble: continuar propiciando que el mayor número posible de investigadores se acerque a nuestra Conferencia Anual, y garantizar la publicación de las ponencias que mejor

Estado de una cuestión musicológica:

ANTON WEBERN

La vida

Los hechos principales de la biografía de Webern fueron perfectamente establecidos en el libro que le dedicó F. Wildgans¹, compositor de la escuela de Schönberg, en la década del '60. Un estudio posterior aún más exhaustivo se debió al musicólogo norteamericano de origen alemán H. Moldenhauer². De estos trabajos, así como del testimonio de los contemporáneos de Webern, resulta la imagen de una existencia carente de acontecimientos resonantes, marcada por la modestia y la timidez de su personalidad.

Nació en 1883 en Viena. Su padre, un ingeniero de minas y empleado ministerial, provenía de la vieja aristocracia austríaca del sur del Tirol (su apellido completo era "Weber Freiherr von Webern", que él simplificó en "von Webern", y luego su hijo suprimió el "von"). Su madre le dio las primeras lecciones de piano, y desde 1895 recibió clases regulares de música. Un hecho decisivo para su vida fue su elección de estudiar musicología en la Universidad de Viena bajo la dirección de Guido Adler. Su paso por ella culminó con la presentación de una tesis de doctorado sobre el *Choralis Constantinus* de H. Isaac. El otro hecho decisivo resultó la aceptación por parte de Schönberg de constituirse en su maestro de composición. Las circunstancias del encuentro permanecen oscuras (sólo sabemos que Webern siguió una indicación de Adler, después de haber quedado en nada su intento con Pfitzner en Berlín). De 1904 a 1908 se extendió la enseñanza oficial, pero la amistad y la vinculación artística de maestro y discípulo se prolongó toda la vida. Dado el carácter difícil de Schönberg, no

faltaron en la relación algunos episodios borrascosos sobre los cuales se está poco documentado.

Webern, que era buen pianista, aunque no un virtuoso, siempre quiso convertirse en director de orquesta. En parte se ganó la vida dirigiendo operetas en lugares frecuentados por las clases altas como Bad Ischel, Teplitz, Danzig y Stettin. Detestaba esta actividad, pero le dio un considerable dominio de la batuta, que le permitió más tarde abordar un repertorio de otra envergadura y estrenar varias composiciones de avanzada (Berg lo llegó a considerar el más importante director europeo después de Mahler). Se desempeñó también como conductor de la "Unión Coral de los Trabajadores de Viena" entre 1923 y 1934 y abordó desde esa posición conciertos sinfónico-corales con exigentes programas. Su relación con coros obreros ha dado pie para hablar de la sensibilidad social de Webern: el objetivo común era, en todo caso, ayudar a superar el abismo entre los sectores cultivados y el pueblo. No parece posible dar por supuesto un compromiso político más grande por parte del compositor. Con el avance del nacionalsocialismo, esas organizaciones musicales obreras fueron suprimidas. Desapareció así una de las formas más regulares de ingresos para el músico y le tocó a él, que ya había atravesado las penurias económicas de la Primera Guerra Mundial, enfrentar las desgracias de la Segunda que le resultarían aún más angustiosas. Otra fuente de recursos para la subsistencia familiar se esfumó también por las dificultades de la guerra: las clases particulares a alumnos que venían de

distintas partes del mundo. Los ocasionales encargos de obras (instituciones y mecenas norteamericanos y europeos) se volvieron aún más infrecuentes por las mismas razones. Casi no le quedaron otros ingresos que los que provenían de las tareas de corrección y transcripción de partituras para la editorial Universal de Viena. En 1920 había firmado ya un contrato con ella para la publicación de sus primeros opus. Gracias a la actitud del director de Universal Emil Hertzka (que había cambiado la orientación del negocio interesándose por la nueva música), Webern recibió constante apoyo en tiempos difíciles. De todo esto ha dado cuenta en la abundante correspondencia que mantuvo durante su vida. Muerto Berg y emigrado Schönberg, resultó particularmente significativo para la última etapa de su vida el epistolario mantenido con el matrimonio Hildegard Josef Humplik³, artistas plásticos que retrataron a Webern varias veces, poeta ella además, que proveyó los textos de la producción lírica del músico en su etapa final. Las circunstancias confusas de la muerte del compositor parecen haber quedado esclarecidas en forma definitiva en la minuciosa investigación de Moldenhauer⁴. Poco antes de la capitulación de Alemania, habiendo sido ocupada la aldea de Mittersill por tropas norteamericanas, el compositor, que había buscado refugio allí con su esposa, fue muerto por la bala de un soldado que malinterpretó un gesto suyo, en la oscuridad, cuando se realizaba un procedimiento en la casa de su yerno.

La obra

Pórtico a la obra ya publicada en vida de Webern ofrece su *Passacaglia* op. 1, en la que remató su estudio con Schönberg. Ya antes de comenzar su

formación había escrito un número considerable de composiciones desde sus *Dos piezas para cello y piano* de 1899 y una serie de *lieder*. Es interesante observar cómo en algunas de esas canciones que hablan de la naturaleza y el amor aparecen ciertos rasgos que prevalecerán en la producción posterior: “lleno de sagrada serenidad”, intensidad suave, delicado mecerse del acompañamiento. Es cierto que también está, por otro lado, la tentación del teatro y la sombra de Wagner; por ejemplo en la balada “Siegfrieds Schwert” para canto y orquesta sinfónica o en el idilio “Im Sommerwind” para gran orquesta inspirado en un poema de B. Wille, que son momentos operísticos. La fantasía de componer una ópera lo seguirá todavía un tiempo, tan extraño como esto resulta en comparación con el estilo típico de Webern. Lo que predomina, sin embargo, en los años iniciales como en el período de aprendizaje, es la vocación lírica expresada tanto en las piezas vocales como en los movimientos de cuartetos de cuerdas. Casi todas estas composiciones sin número de opus se han publicado a partir de 1965. Otras permanecen en estado de manuscrito (en tinta o lápiz) y algunas son sólo fragmentos.

No existe todavía un análisis completo de la obra temprana de Webern. En un artículo esclarecedor R. Gerlach⁵ ha llamado la atención sobre la coexistencia de una tendencia a la totalidad armónica y un principio armónico centrado en la tónica, acordes que actúan como complementarios y no en función de grados de parentesco, lo que lleva a una superación de la modulación, y ha puesto esto en relación con las inclinaciones místicas y sensuales en la poesía de la época. Los poetas seguirán influyendo fuertemente en la sensibilidad del compositor durante toda la época que,

después del op. 1, continúa bajo la influencia del atonalismo de Schönberg. La presencia de éste habría dejado de sentirse después de *Cinco piezas para cuarteto de cuerda* op. 5. En esta etapa primera, que se extendería hasta el op. 11 (1914), resultan característicos los fuertes contrastes a nivel de textura y sonoridad. Sorprendente es en la cuarta de las *Seis piezas para orquesta* op. 6 el tratamiento casi programático de una marcha fúnebre, donde se puede “ver” el avance de una caravana humana, roncadas voces masculinas, exagerada tensión dramática, y la oscuridad final provocada por la percusión que cubre todo. El uso de recursos ilustrativos, no sólo en las obras con texto, y de *Tonmalerei* en Webern está apenas planteado⁶. Otra cuestión por dilucidar es la de los posibles mutuos préstamos en el interior de la Segunda Escuela de Viena. Que Schönberg tuvo la iniciativa no se discute, pero, a partir de la mayor autonomía de sus discípulos, se han suscitado dudas sobre la evolución posterior. Sorprendente resultó la revelación de Josef Rufer de haber encontrado tres piezas de Schönberg que “en la factura, instrumentación, disposición formal y en cada detalle parecen una copia de Webern”⁷. Las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas* op. 9 poseen, en todo caso, las marcas de un estilo auténtico y personal, lo que por todos los críticos ha sido reconocido. El intimismo lírico e introspectivo, la gran concentración del pensamiento, las pausas cargadas de sentido, la extrema economía de los medios expresivos, todo está allí.

Existe cierto consenso en dividir la creación del compositor en tres períodos⁸: al primero, ya señalado, se agregarían un segundo, del op. 12 al op. 19 (1915-26) y un tercero, del op. 20 al op. 31 (1927-45). La etapa intermedia presenta

exclusivamente obras vocales y resulta definida por cierta homogeneidad. Esta se deja caracterizar más por la diferencia con la anterior que por la aparición de rasgos absolutamente nuevos. Están ausentes los contrastes expresivos, así como también la desigualdad en la duración de las piezas. Sin embargo, es en el interior de esta etapa que sucede el paso al serialismo dodecatonal, y sin duda a partir del op. 17. La transición se operó sin ninguna ruptura ni en la naturaleza de la sonoridad ni en la cualidad estilística. Los *Lieder* de esta época, caracterizados por resultar “difíciles” para intérpretes y oyentes, han merecido poca atención de los estudiosos⁹. El significado del texto parece ser el que impone la forma; a pesar de ello, figuran también aquí los *Cinco cánones según textos latinos* op. 16, lo que acredita el interés de Webern por esta técnica usada no importa en qué género.

Pocas obras de Webern han merecido una atención tan cuidadosa y una admiración incondicional como la *Sinfonía* op. 21, obra clave del tercer período. Aquello que Stravinsky había percibido en el músico vienés, que era “el descubridor de nueva distancia entre el objeto musical y nosotros y por ello de una nueva dimensión del tiempo musical”¹⁰, encuentra su justificación particularmente aquí. La expresión lírica del autor habría hallado una forma de objetivación absolutamente original. Un movimiento polifónico constante y circular, la sensación de un pensamiento que se despliega permaneciendo, no obstante, inmóvil (hasta tal punto está condensado), la seducción que al análisis ofrecen las líneas que se reflejan como un movimiento de multiplicación de espejos, son otras tantas facetas de un fenómeno para el cual todavía no ha terminado de encontrarse un lenguaje que

lo describa. Por otro lado, que el *Trío* op. 20, la *Sinfonía* op. 21 y el *Cuarteto* op. 22 hayan quedado en dos movimientos, cuando consta que habían sido planeados en tres, les otorga un misterioso halo de “*unvollendet*”, sin que hasta este momento se haya acertado a dar una explicación válida. Sin embargo, no es hacia lo inaprehensible que Webern apunta, sino que para él permanece como la más alta cualidad para alcanzar en una obra musical “*die Faßlichkeit*”, la condición de poder ser captada.

Entre las composiciones del tercer período favorecidas por los analistas figuran las *Variaciones* op. 27 para piano; también se cuentan entre las más ejecutadas (Sviatoslav Richter las incluyó en sus giras de conciertos, por ejemplo, y las registró en 1989). No se puede decir que hayan tenido la misma suerte *Das Augenlicht, I. Cantata* op. 29 y *II. Cantata* op. 31 (última obra con número de opus) sobre los textos algo sentimentales de Hildegard Jone. La relación problemática con el contenido de esa lírica espera aún ser examinada.

En todo caso, parece que podríamos concluir en señalar estos tres rasgos como definitorios de la fase madura de Webern, que lo distinguen de su maestro:

a) consistente empleo de la técnica del canon que para Schönberg es sólo uno de los procedimientos de dar coherencia al acompañamiento;

b) fiel empleo del sistema semitónico, sin desviaciones respecto a la serie de las alturas (en Schönberg suele haber omisiones o notas extrañas a la serie; y

c) la simetría como principio en la construcción y ordenamiento de la serie (por ejemplo, uso de microseries dentro de la serie).

Permanece una cuestión todavía por analizar en profundidad hasta qué punto la serialización puede extenderse como válida a otros parámetros en la música de Webern. Los análisis parciales realizados por la joven generación de compositores en los años '50 (Stockhausen, Ligeti, Nono, Pousseur) en el sentido de “descubrir” una suerte de panserialización, parecen hoy cuestionables. Sin embargo, es cierto que hasta un cierto grado de consecuencia, el autor de la *Sinfonía* op. 21 se vale de disposiciones seriales en cuanto al ritmo, la tímbrica, la articulación, la densidad, el registro de octava, etc.

La estética de los creadores musicales en las décadas del '50 y '60 buscó basarse en un racionalismo matemático, que creía encontrar en Webern su fundamento. Contra el mito del constructivismo weberniano dirigió Wildgans su libro, tratando de mostrar que sensibilidad y musicalidad han constituido siempre los rasgos esenciales del maestro y no las especulaciones¹¹ teóricas. Pero acaso ¿es por casualidad que aquéllos más contemporáneos, que se han dejado llevar por tendencias estructuralistas, hayan mirado a Webern para fijar en él un “origen”? De cualquier manera, cabe establecer la siguiente diferencia: para el que sirvió de modelo, la estructura fue una condición técnica necesaria para alcanzar la belleza; para sus supuestos seguidores, la expresión de la belleza misma (por ejemplo, en Boulez).

No ha de olvidarse y parece una cuestión totalmente pertinente la concisión e incluso extrema brevedad de las creaciones webernianas, en comparación con la extensión de las obras de los compositores posteriores. Esto remite a un último asunto que queremos tocar aquí: el

del puntismo o puntillismo¹² de la estética de Webern. El mismo surge de la tendencia a la condensación temporal: la más pequeña unidad está dotada de sentido. Su aislamiento se vuelve la condición misma de la gradación estereofónica del espacio. El ritmo “visible” (a nivel de par-titura) se pierde y surgen otras relaciones temporales en la audición. Esta conexión espacio-tiempo está necesitada de una teoría que dé cuenta de ella y que defina las diferencias con los estilos compositivos de la segunda mitad del siglo XX. ¿No resultará de ello que la música de Webern no tiene en nuestras salas de concierto el ámbito adecuado para su recepción y que ella exige otras condiciones espaciales que aún no se han ensayado?

Héctor E. Rubio

¹ Friedrich Wildgans: *Anton Webern*, Tübingen 1967.

² Hans y Rosaleen Moldenhauer: *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich/Freiburg im Bressgau, 1980.

³ Anton Webern: *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Viena, 1959.

⁴ Hans Moldenhauer: *The death of Anton Webern. A Drama in Documents*. Nueva York, 1961.

⁵ Reinhard Gerlach: “Musik und Klangmagie in Anton von Weberns hybrider Tonalität”, *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXIII (1976).

⁶ Por ejemplo en Valentina Cholopowa y Juri Cholopow: *Anton Webern. Leben und Werk*. Berlín, 1989 (trad. del ruso).

⁷ Citado en Winfried Zillig: *Variationen über neue Musik*, Munich, 1959, pág. 185.

⁸ Véase por ejemplo Cholopowa y Cholopow, *Webern*, pág. 268

⁹ Entre los escasos ejemplos: Reinhard Gerlach: “Anton Webern: *Ein Winterabend*, op. 13, Nr. 4. Zum Verhältnis von Musik und Dichtung oder Wahrheit als Struktur”, *Archiv für Musikwissenschaft* XXX (1973):44-68.

¹⁰ Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich, 1961, pág. 99 (cito según la traducción al alemán)

¹¹ Wildgans, *Webern*, pág. 11.

¹² Alguno de estos términos parece más adecuado que el de “puntillismo”, utilizado dentro de las corrientes de la pintura del siglo XX para caracterizar el arte de Seurat y otros.

Fe de erratas

El número anterior del Boletín apareció por una distracción como “Año 10 N° 1”. Debió continuar la numeración corrida de esta publicación desde su primera aparición, correspondiéndole el número 28. Para disimular un poco el error, rotulamos este número con ambas numeraciones, corrida y anual: “Año 10/2 N° 29”.

El año de nacimiento de Anton Webern, dado erróneamente como 1906, es en realidad 1883. La foto de contratapa corresponde, como adivinaron algunos sagaces lectores, a Juan José Castro.

Hemos recibido comentarios adversos a la modificación del tradicional logo de la AAM que apareció en la tapa del N° 29. Por esa razón en esta edición hemos colocado lado a lado las dos versiones del logo; invitamos a nuestros lectores a hacernos llegar sus comentarios, escritos u orales.

INFORMACIONES DE INTERÉS

CURSOS Y CONFERENCIAS

Tucumán

- El Gabinete de Estudios e Investigaciones Musicológicas del Teatro Alberdi (Univ. Nac. de Tucumán) organiza una serie de conferencias para el período Julio 1995 - Julio 1996, cuyas fechas exactas esperamos poder ir publicando en nuestras próximas ediciones. Las sesiones que tienen interés musicológico incluyen:

Cecilia Sabaté Prebisch: "La música en Alemania hoy en todos los niveles"; Julio Heilbron: "La música en las religiones"; César Trejo: "Miguel Angel Trejo. El artista y el hombre"; Mariana Estambole: "Música del Valle Calchaquí. Orígenes"; Maximiliano Márquez Alurralde: "Los derechos intelectuales y la música. Su problemática"; Jacobo Ricardo Cuño: "Música y poesía de España entre los siglos IX y XVI"; Salvador Rimaudo (2 clases magistrales ilustradas): "El Presbítero Sergio Irazu (1905-1971) y su *Misa en honor de la Virgen del Valle y San Cayetano*. Lo que Natura da".

Buenos Aires

- Cursos en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, U.C.A. (Humberto 1° 656); Eduardo Sohns: "Aspectos de la práctica musical en el Renacimiento". 26/8 al 22/9 Octavio López: "Panorama de la música francesa de los últimos veinte años". 4/9 al 2/9; Ana María Locatelli de Pérgamo: "La música en Lejano Oriente. China, India, Indonesia y Japón". 26/9 al 29/9; Pedro Memelsdorff: "La música en la época de Dante. Segunda sesión: Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia". 14/10 al 16/10

- Conferencia. Gerard Stradner: "La transformación de los instrumentos musicales del Renacimiento al Clasicismo". Aula Magna de la U.C.A., Riobamba 1227. 19/10, 19hs.

Rosario

- Edgardo Blumberg: "Formas de sonata en el estilo clásico", 12-19/8, Esc. de Música.

Córdoba

- Bernardo Illari: Música colonial latinoamericana: Problemas de interpretación. 14-23/8, Ricercare, Ituzaingó 551.

CONCIERTOS

Mendoza

- Orquesta Sinfónica Provincial. Juan José Castro, *El llanto de las sierras*; Béla Bartok, *Concierto para viola y orquesta*; Beethoven, *Sinfonía N° 7*. Teatro Independencia. 25/8

Buenos Aires

- Percusión y piano. Grupo dirigido por Carmelo Saitta. Obras de Kagel, Cavanna, Kusnir, Cage y Saitta. Auditorio Mons. Dr. Octavio N. Derisi, Dávila 1400, Puerto Madero.

CONGRESOS

Coloquio Internacional "Fonts musicals a la Península Iberica (ca 1250 - ca 1550)". Lleida, 1 al 3 de abril de 1996. Contactarse con Ma. Carmen Gómez, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Arts/Música, Edifici B, 08193 Bellaterra, Barcelona, España.

NUEVA SECCIÓN:

Actividades recientes de musicólogos y compositores

Desde sus primeros números, el Boletín de la A.A.M. ha venido incluyendo informaciones sueltas referentes a actividades de nuestros asociados que podrían interesar a otros o que suponían un especial mérito. A partir de esta edición querríamos constituir sobre esta base una nueva sección del Boletín. Dependemos para ello de la buena voluntad de nuestros lectores, a quienes solicitamos nos hagan llegar todo tipo de noticias acerca de sus actividades musicológicas y afines: viajes, cursos, conferencias, invitaciones especiales a congresos, publicaciones, designaciones, distinciones, conciertos, grabaciones, entrevistas u otro material de prensa sobre sus actividades — todo evento destacado de su vida profesional (y porqué no, personal) tendrá cabida en esta sección, de manera de mantenernos al tanto, de una manera informal, sobre las circunstancias salientes de la vida de nuestro colegas y consocios. Demás está decir que nos interesan especialmente breves noticias sobre la puesta en marcha o sobre el avance de proyectos de investigación.

Queremos hacer una especial invitación a los compositores (socios o no socios) para que nos hagan llegar también noticias de sus actividades profesionales: obras en proceso de composición o recientemente terminadas, estrenos, grabaciones, etc. Entendemos esto como una forma más del acercamiento que pretendemos entre musicólogos y compositores.

Invitamos por lo tanto a nuestros lectores a enviarnos directamente, o a través de nuestros corresponsales (ver en retirada de tapa) sus noticias o las de colegas demasiado modestos para comunicárnoslas. Para ir ensayando esta sección, incluimos algunas informaciones que ya tenemos a la mano.

CÓRDOBA: **Mónica Gudemos** ha realizado últimamente trabajos de investigación en el Museo de América de Madrid, incluidos dentro de su Proyecto de Arqueomusicología Argentina y de América Andina. Actualmente organiza con la institución española el dictado de cursos y seminarios sobre el resultado de sus estudios. **Virgilio Tosco** trabaja en un proyecto sobre "La vanguardia musical en Córdoba" que intenta rescatar, mediante una investigación descriptiva, el transcurrir de los hechos relacionados este movimiento, tales como la realización de la "2a. Bienal de Artes", y las contribuciones de personalidades como Ornella B de Devoto o el grupo de jóvenes que se reunió en el "Centro de Música Experimental", (Horacio Vaggione, Graciela Castillo, Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi, Pe-

dro Echarte y Virgilio F.H. Tosco). **Leonardo Waisman**, luego de una estancia (Sept '94 - Febr. '95) en la Universidad de Valladolid (España) como Profesor invitado, realizó con *Musica segreta*, el conjunto de música antigua que dirige, una gira por Asia, realizando conciertos en Kuala Lumpur, Bangkok y Seúl. En Agosto presentó en Córdoba su proyecto artístico más reciente, "Música barroca y clásica para la liturgia judía". **Bernardo Illari** ha adquirido el status de candidato al doctorado en la University of Chicago; su tesis, dirigida por Phil Bohlman versará sobre "Música religiosa en Sucre, 1700-1750: Historia de una cultura musical".

SANTA FE: En 1995 se prevé la conclusión de varios proyectos de investigación llevados a cabo en el marco del programa "Cursos de

Acción y Desarrollo” de la Universidad Nacional del Litoral e iniciados en 1993. Son ellos: “César Franchisena, eje de la creación musical en Córdoba”, dirigido por **Augusta Norma Gianotti** y **María Luisa Lens**; “Condiciones para la relativización de los límites entre la música y el teatro”, dirigido por **Damián Rodríguez Kees**; “La producción musical latinoamericana desde 1950, dirigido por **Dante Grella**. Se inician a su vez, dos nuevos proyectos financiados por el mismo programa: “La música de origen piamontés en el centro-oeste santafesino”, llevado a cabo por **Omar Corrado**, y “La cumbia en Santa Fe” cuya responsable es **Adriana Cornú**. Otros trabajos en curso en la provincia de Santa Fe, financiados estos por becas de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, son los de **Jorge Molina** (“La obra musical de Virtù Maragno”), **Marta Varela** (“La música del siglo XX a través de la educación audioperceptiva”), y **Fabián Pinnola** (“Música y semiótica”).

RESEÑA BIBLIOGRAFICA

Esteban Buch: O juremos con gloria morir. Historia de una épica de estado. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994. 211.págs.

Uno, que a fin de cuentas nació y vivió la mayor parte de su vida en una ciudad del interior, no puede dejar de sentirse molesto por el libro de Esteban Buch sobre el himno nacional argentino. Las palabras “nacional” y “nación” aparecen con frecuencia en el trabajo--nada más lógico, dado su tema. Si hemos de creerle, sin embargo, muy poco ocurrió más allá de la General Paz que sea digno de ser considerado parte de la Argentina (o, al menos, de la historia de su himno na-

cional). Argentina casi se identifica con Buenos Aires; tal la idea que se desprende del libro de Buch. ¿A pesar suyo? Tal vez. Sin embargo, la pregunta: “¿Himno argentino o himno de Buenos Aires?” aparece en la obra a partir de una frase de Lugones; el autor reconoce que el himno “no representa más que a una parte de la Nación” (p. 97), comenta que esto resulta inaceptable para la élite de la época de Lugones y pasa a otra cosa. Así, otra pregunta: “¿Qué Argentina, Buenos Aires?” se vuelve tan relevante para mí como las que el autor formula en el epílogo a partir de su propio cuestionamiento vital (p. 164).

Por delante de la preservación de esta ideología excluyente de tan larga data, el libro de Buch transmite una impresión de desgarramiento que lo singulariza entre las obras susceptibles de ser comentadas en estas páginas. Por una parte, la obra es una historia del himno en tanto símbolo estatal («épica de estado») narrada cronológicamente, la cual en más de una oportunidad adopta el carácter de emblema de la historia argentina. Por otra, se lee a lo largo de sus páginas una serie de interrogantes vitales que trascienden el plano de lo histórico, político o cultural para desarrollarse en un registro humano y personal. La coexistencia de la historia con el cuestionamiento humano se vuelve incómoda en muchos lugares de la obra, y genera no pocas contradicciones: elaborar estos puntos, con especial atención a su relevancia musicológica, es el objetivo principal de este comentario crítico.

Cuestionamiento vital

A medida que transcurren las páginas de la obra cobran forma una serie de interrogantes acerca de la nación argentina. Buch insiste en el carácter de espectáculo del

himno, en línea con la producción anglosajona sobre nacionalismo, nación y tradición como construcciones políticas y culturales; concluye además la obra con cuestionamientos ex-plícitos sobre si la nación necesita o no, por una parte, de hombres dispuestos a dar la vida por servirla, por otra, de héroes. Quizás podamos localizar estas ideas en la persona del autor, o, al menos, en el personaje ficticio que crea de sí en la obra. El tono entre desconfiado y desilusionado de ellas se torna comprensible si recordamos que el autor nació en 1963 y--¿hace falta recordarlo?--vió signada su juventud por la guerrilla, el *proceso*, Malvinas, la hiperinflación y la república neoliberal. Resulta interesante que, a pesar de la seriedad de la seriedad del cuestionamiento, en ningún momento ponga en tela de juicio la necesidad de que haya naciones, sino que sólo ataque ciertos modos de construir las y representarlas que considera centrales en la historia argentina.

Consecuentemente con el deseo de articular estos interrogantes, la obra ha sido escrita en un lenguaje liviano, que debe quizás más al periodismo que a la academia, y sin detenerse mucho tiempo en nada. La construcción de un objeto histórico polifacético, no convencional, puede citarse en esta misma línea. ¿Cuál es? Una canción, claro, inserta en una narración política. La política que rodeó a una canción. Los significados simbólicos que el autor pudo descubrir, en la canción y en su uso político a través del tiempo. Un discurso, o, mejor dicho, un conjunto de discursos y prácticas discursivas. Una narrativa nacionalista (en el sentido más amplio del término) o «épica de estado» que contiene la canción, la política y los significados sim-

bólicos. *Enfin, c'est de la littérature*, sin dejar de ser *de la politique*, y, hasta cierto punto, *de la musicologie*. Es más, el estilo de la redacción marca al trabajo como literatura, a través del uso de figuras literarias, que añaden atractivo y ligereza a la lengua pero al mismo tiempo le restan precisión. Y, *last but not least*, fue publicado por una editorial dedicada principalmente a la ficción, en un formato que reclama para la obra un mercado de simples aficionados a la lectura, antes que uno de académicos o estudiosos.

Trabajo científico

Sin embargo, la obra aspira a ser mucho más que literatura, por cuanto presenta características genéricas que remiten inmediatamente al mundo de los trabajos científicos: agradecimientos al principio, conclusiones («epílogo») al final del cuerpo de la obra, notas y bibliografía fuera del mismo. Al no ser confirmados por otros aspectos de la publicación, esta aspiración y el conflicto genérico que surge de ella resultan problemáticos. En especial, se echa de menos una discusión de la metodología empleada, la cual tiene facetas novedosas que no son de ninguna manera obvias desde el punto de vista del lector común, ni están libres de interrogantes desde el del especialista. Para escribir su historia, el autor combina la narración de hechos históricos con su interpretación en el plano de lo simbólico. Tanto el relato como la hermenéutica son géneros discursivos por derecho propio; presentan exigencias lógicas y epistemológicas que de no ser manejadas conscientemente pueden influir de maneras no deseadas en la configuración del discurso del autor.¹

Por ejemplo, la narración plantea la exigencia de la integridad: el relato pide estar

completo, debe constar de todas sus partes para ser comprensible. En el caso del trabajo de Buch, la voluntad de integridad es obvia en la misma disposición de sus secciones (creación del himno, su «modulación» o cambio, su inscripción en distintos discursos políticos) detrás de la cual se transparenta tanto la lectura de la historia de la canción a través de una metáfora biológica como una idea finalista de historia--la «vida» del himno está orientada a su plenitud o «madurez». Esta necesidad de crear un relato íntegro llevó al autor a abordar temas para los cuales se muestra menos preparado, tales como el análisis musical de la canción--correspondiente a la etapa de creación dentro de su historia--, introduciendo desniveles de calidad en la obra. Uno se pregunta si el resultado no habría sido más parejo de haberse traído al plano de lo explícito y negociado de otra manera la exigencia de integridad propia de la narración. Puntos semejantes pueden desarrollarse con respecto a otras exigencias del discurso narrativo, tales como la coherencia y la continuidad.

La historia de Buch no sólo es íntegra, sino además tiene aspiraciones de globalidad. Fuentes de un pasado para nosotros remoto han sido entrelazadas con otras del pasado reciente, en un intento por hilvanar los múltiples significados que la «canción nacional» tuvo y tiene para los «argentinos». El hecho de escribir una historia globalizante plantea interrogantes de por sí en los años '90: debería haber sido objeto de discusión metodológica. Somos hoy demasiado conscientes del carácter artificial de los discursos historiográficos como para aceptar uno que no incluya un capítulo sobre su marco epistemológico. ¿Cuáles fueron los criterios aplicados por el autor para elegir lo

que eligió, excluir lo que excluyó, establecer las jerarquías que estableció a fin de redactar su historia? En vano buscaremos respuestas explícitas a estas preguntas en el seno de la obra. La discusión metodológica está por completo ausente de ella, comprometiendo su valor como texto científico.

Contenidos locales e ideas puntuales

A un nivel más localizado, uno puede hallar muchas y estimulantes ideas en el texto. Poner el acento en el carácter de puesta en escena de los valores de la nacionalidad y de la nación misma que se efectúa por medio del himno; mostrar de qué mecanismos se valió la *historia oficial* para «construir el poeta», «olvidar al músico», sacralizar el himno como símbolo patrio y al mismo tiempo despojarlo de sus aristas bélicas y urticantes; establecer algunas de sus relaciones con las ideologías nacionalistas de la primera mitad del siglo; develar las sucesivas apropiaciones que sufrió la canción (entre otros, la Unión Cívica, los anarquistas, los militares, el peronismo, la izquierda nacional, la funesta junta militar del '76, Galtieri, Alfonsín, Menem, Maradona y Charlie García); todos estos puntos, y muchos más, constituyen aportes para re-actualizar la discusión de la canción y generar polémicas y debates.

El sólo hecho de encontrar a Mariano Moreno y Maradona, López Bouchardo y Charlie García en las páginas de un libro de atingencia musical resulta estimulante. Está claro que Buch está fuera de la musicología y cruza fronteras disciplinarias que muchos tienen por sagradas, lo cual brinda frescura a su punto de vista y atractivo a su historia. Queda como un acierto de Buch el haber imaginado las

posibilidades historiográficas (y casi me siento tentado a añadir: «-musicales») del tema del himno, como sitio simbólico de reunión de los argentinos del pasado y del presente, de una manera ajena a la inmensa mayoría de los musicólogos de hoy.

Música y metodología

A este nivel, sin embargo, las ambigüedades del trabajo también obran, y no siempre del modo más feliz--aunque, bien entendidas, ellas no atentan en absoluto contra los valores positivos que hemos reseñado. Muchas de las ideas presentadas por el autor no han sido fundamentadas adecuadamente. Por ejemplo, y para explorar las implicancias musicológicas más concretas del trabajo, tomemos su localización del carácter teatral del himno a nivel de su texto musical. Buch afirma que el himno constituye una puesta en escena de lo nacional por cuanto su música es operística:

Parera toma elementos tanto de la música religiosa como de la música militar, sin hacer ni música religiosa ni música militar. La música del himno cita, representa a [sic] esos dos géneros. El lenguaje musical que, en aquella época, permite tales alusiones a ciertos rasgos de géneros diferentes, es por supuesto el de la ópera [...] Parera hace música de escena. Produce el segundo grado de la canción patriótica. Hace escuchar el espectáculo de la Nación (p. 57).

Una idea valiosa--que el himno constituye la

puesta en escena de la nación--ha sido desarrollada a través de préstamos conceptuales no reconocidos por el autor y múltiples inexactitudes. En primer lugar, la idea de que existe todo un grupo de himnos nacionales con carácter de marcha, derivados de la Marsellesa, y la asignación de carácter operístico a nuestro himno nacional pueden hallarse en el libro de Paul Nettl, *National Anthems*,² el cual a su vez parece haber sido la principal fuente para el artículo correspondiente del *New Grove* (Malcom Boyd). Ambas publicaciones han sido citadas por el autor en la bibliografía, sin que considerara oportuno indicar sus deudas intelectuales concretas con ellas.³ En segundo lugar, la heterogeneidad estilística no es privativa de la ópera de la época de Parera, sino más bien un rasgo característico del estilo clásico;⁴ desde este punto de vista, el himno no es particularmente operístico, ni puede interpretarse como una canción patriótica en segundo grado. Finalmente, a ningún musicólogo pasarán por alto las falencias del enfoque analítico-musical del autor: la hipótesis de que la música constituye un «lenguaje universal», accesible a cualquiera, cuyo conocimiento y análisis no son problemáticos, parece estar en la raíz misma de su prosa analítica. De más está decir que tanta ingenuidad epistemológica hace que ninguna de sus afirmaciones analíticas pueda ser aceptadas sin una crítica previa vertida desde un punto de vista profesional.

Asimismo, el himno puede entenderse como la escenificación de la patria/nación; pero no por sus cualidades musicales internas, sino porque la ejecución de cualquier himno nacional constituye una puesta en escena de la nación. El análisis de Buch se vuelve discutible cuando trata de

localizar a nivel del texto musical una característica que está a nivel de la ejecución de una canción. Es ésta una curiosa operación cognoscitiva en un libro que se define como una historia, por cuanto implica un determinismo ahistórico por el cual una vez compuesto el himno como «marcha operística» (según presuntas pautas de la época) su significado quedó fijo y sin posibilidad de reinterpretación(es)--el cual aparece con claridad meridiana cuando el autor analiza la versión del himno que se canta actualmente en la sección dedicada a la creación de la composición, sin que medie la más mínima crítica de fuentes musicales.

He aquí otra de las contradicciones internas del texto: por una parte, la hipótesis del determinismo estructural de la canción aparece con bastante claridad en la obra; por otra, el autor mostró que la canción no solamente cambió en su apariencia física (en la sección dedicada a la «modulación» del himno) sino que además fue adoptada por ideologías de signos distintos, a veces contradictorios, lo cual implica la existencia de cambios en su concepción por el cuerpo social. ¿Cómo resolver la contradicción? ¿Hemos de apelar a las nociones de estructura e interpretación para diferenciar lo que fue fijado *ab initio* por el compositor, de una vez para siempre, de lo que cambió con el correr del tiempo y la aparición de gentes distintas? Pero ¿cómo podríamos dar substancia a este dualismo? Lo que llamamos «estructura» es tan imagen mental, y está tan basado en supuestos culturales y elecciones personales como lo que llamamos interpretación; la misma idea de que una obra musical (o su significado) pueda ser la misma «para siempre» descansa sobre fundamentos ideológicos La

estructura es interpretación, por lo cual no puede revestir un status epistemológico distinto de otras interpretaciones.

Tratamiento de fuentes

Finalmente, la falta de un tratamiento lo suficientemente cuidadoso de las fuentes no es una característica aislada de la parte musical del trabajo. De nuevo, estos problemas revisten carácter local, y no afectan a las muchas buenas ideas que pueden encontrarse en el libro, pero sí relativizan sus fundamentos. Por ejemplo, el autor afirma que la *La Marsellesa* constituyó el modelo de las canciones patrióticas locales, diciendo entre otras cosas que su partitura «había llegado al Virreynato del Río de la Plata en 1794, gracias a un cura español que [...] la había enviado a su amigo de Córdoba, el Dean Funes» (p. 42). El autor no se ocupó de explicitar cómo entiende este dato en el contexto de su libro. Si con él pretende probar la presencia de la obra en Buenos Aires, está equivocado. En realidad crea una falacia. Que la partitura haya pasado por Buenos Aires en un sobre de correspondencia destinado a Córdoba no prueba que haya circulado en la ciudad portuaria--sí establece, en cambio, la posibilidad de que se conociera en Córdoba, pero como dije al principio, se ha otorgado muy poca significación a lo que ocurrió y ocurre allende los límites de la Capital en el trabajo. Mucho más definitorio en este sentido hubiera sido citar el manuscrito de la colección Ruibal en el cual se encuentra una copia porteña de la canción que ha sido fechada alrededor de 1817. En cualquier caso, Buch no debería haberse contentado con yuxtaponer las informaciones disponibles, sino que debería haber discutido el valor probatorio de estas últimas.

Por otra parte, en el comentario del

famoso texto de José María Ramos Mejía sobre las bandas de negros que tocaban el himno en la época de Rosas en celebración de las victorias federales, Buch asegura que Ramos afirma que dichas ejecuciones se realizaban «por orden personal del gobernador» (o sea, Rosas) (p. 81). Hasta donde llega mi conocimiento del libro de Ramos, nada semejante se dice allí; seguramente por descuido involuntario, el autor transformó un elemento de interpretación en un dato «de hecho». El punto importa: estas seis palabras incorporan el dato histórico al libro y proponen su interpretación, exactamente aquéllo que eché de menos en el pasaje comentado un párrafo atrás. Con ellas, el episodio de Ramos queda inscripto en su historia como un caso de apropiación de la canción nacional por parte de Rosas. Sin ellas, yo tiendo a pensarlo como una apropiación cultural y racial, de símbolos blancos por parte de músicos negros.⁵

Pero por encima de estos problemas puntuales, y una vez que uno hubo conseguido deglutir la cuasi identificación de Argentina con Capital Federal (*Quousque tandem abutere, porteños, patientia nostra?*) que campea a lo largo de la obra, el trabajo no sólo presenta profusión de buenas ideas y una notable acumulación de datos, sino que además vuelve a echar sobre el tapete un tema que concepciones ideológicas nacionalistas han transformado en importante. Para la musicología, la obra de Buch marca no sólo la oportunidad para continuar un debate metodológico iniciado ya hace tiempo, sino la posibilidad de tomar contacto con una porción de nuestro pasado musicológico--o sea, los esfuerzos de análisis y exégesis de la canción--que no por haberse realizado en general fuera de un marco disciplinar (que

en algunos casos no había sido desarrollado aún) carecen de interés profesional. Por el contrario, los estudios del himno realizados en el pasado incluyen contribuciones de un nivel de rigor científico muchas veces admirable. *O juremos con gloria morir* nos recuerda que existen; está en nosotros efectuar su rescate como parte de la recuperación del pasado musicológico de esta parte del continente.

Bernardo Illari

¹Esto no implica esencializar las pautas genéricas de manera de considerarlas inevitables; sí pretendo señalar la existencia de elementos que derivan de la naturaleza misma de la modalidad discursiva elegida en cada caso, y que pueden incidir en la formación del discurso inclusive a pesar de los deseos del autor si éste no toma los recaudos metodológicos del caso (cuando estas pautas genéricas se vuelven conscientes pueden ser objeto de manipulación con fines estéticos o epistemológicos).

²Segunda edición ampliada. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967.

³Algo semejante sucede con el análisis del texto de la canción, evidentemente inspirado en el de Waldo Ansaldi («Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes: una introducción a la formación del estado nacional argentino», en *Estado y sociedad en el pensamiento nacional* [editado por W. Ansaldi y J.L. Moreno] [Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1989], 58-62), quien ha sido citado específicamente en otro contexto, en la nota 13 de la primera parte.

⁴Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, Style* (New York: Schirmer, 1980), esp. 9-30; V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

⁵Cfr. mi trabajo «El Himno como evidencia política y cultural», presentado en las IX Jornadas Argentinas de Musicología, Mendoza, 1994.

MEMORIA ANUAL - 1994/1995

La presente Memoria Anual abarca el período comprendido entre el 1° de agosto de 1994 y el 31 de julio de 1995. En este lapso se realizaron siete reuniones por parte de la Comisión Directiva anterior, presidida por la Lic. Irma Ruiz, y 15 reuniones por parte de la nueva Comisión Directiva, presidida por el Dr. Héctor Rubio, que constan en las actas que van del N° 158 al N° 180.

1. ASAMBLEA ANUAL ORDINARIA

Tuvo lugar el 28 de agosto en el Centro Cultural “Adolfo Calle” de la Ciudad de Mendoza. En la misma se trataron y dieron resolución a los temas previstos en el orden del día. En relación a la elección de las nuevas autoridades de la AAM y en vista de que no se presentaron listas en los plazos fijados estatutariamente, se recibió y aprobó la propuesta de socios de Córdoba para que recayeran entre éstos las funciones directivas de la próxima comisión y funcionara en esa ciudad. Se eligieron al Dr. Héctor Rubio como Presidente y al Dr. Leonardo Waisman como Vice-presidente, comisionándoles completar la integración de la nueva comisión, de común acuerdo con la comisión saliente.

2. CONFERENCIA ANUAL

Se llevó a cabo conjuntamente con las IX Jornadas Argentinas de Musicología en el Centro Cultural “Adolfo Calle”, Primitivo de la Reta 1042 de la Ciudad de Mendoza entre el 25 y el 28 de agosto de 1994. La apertura estuvo a cargo del Rector de la

Universidad de Cuyo, Ing. Armando Bertranou, la Ministro de Cultura, Ciencia y Tecnología del Gobierno de la Provincia de Mendoza, Lic. Susana Puerta de González y la Presidenta de la AAM, Lic. Irma Ruiz. Se seleccionaron 28 trabajos para su lectura, de los cuales se expusieron 25 por ausencia de 3 de los autores. De los 25 uno se presentó como panel sumándose a otros cuatro paneles seleccionados. Un buen número de trabajos se encuadraron dentro del tema central del encuentro: “Procedimientos analíticos en Musicología”. Hubo dos sesiones especiales a cargo de musicólogos invitados: Jean-Jacques Nattiez tuvo a su cargo la sesión inaugural y Gerard Béhague la sesión final. La Conferencia culminó con una mesa redonda “Reflexiones sobre análisis en musicología”, coordinada por María Esther Grebe, que fue seguida por un animado debate. En adhesión el encuentro tuvieron lugar dos conciertos a cargo, respectivamente, de la Orquesta Sinfónica de la Provincia de Mendoza dirigida por Jorge Fontenla, y del Coro Universitario, dirigido por José Felipe Vallese. La organización de la Conferencia en Mendoza asumida por una Comisión presidida por la Sra. María Antonia Sacchi de Ceriotto, mereció unánimes elogios.

3. BOLETINES

Se editaron y distribuyeron tres Boletines: el correspondiente a diciembre de 1994, bajo la responsabilidad de la Comisión anterior, y los de abril y agosto de 1995, a cargo de la nueva Comisión Directiva. En el caso de estos últimos se resolvió modificar

ligeramente la presentación a fin de mejorar la calidad de la misma y se incrementó el número de secciones, incorporando artículos de fondo sobre el estado de la investigación de algún tema musical o compositor importante, efemérides, información de interés proveniente del interior del país y otras.

4. NUEVA COMISION DIRECTIVA

De acuerdo a los resuelto en la Asamblea General Ordinaria, los electos Héctor Rubio y Leonardo Waisman, Presidente y Vice-presidente respectivamente de la nueva Comisión, procedieron a proponer los restantes miembros de la misma con el acuerdo de la Comisión saliente. De esta manera, asumieron las funciones de Secretaria: Mónica Gudemos, Tesorero: Virgilio Tosco, Vocal titular: Silvina Argüello, Vocal suplente: Marisa Restiffo, Vocal estudiantil: Mario Díaz Gavier. Asimismo, el Organo de Fiscalización quedó integrado por Ricardo Sahab y Carmen Aguilar como titulares y Mónica Dionisi y Dante Medina como suplentes. Se resolvió conformar una delegación en Buenos Aires por razones que fueron expuestas en la Asamblea y que hacen al buen funcionamiento de la Institución. La misma quedó integrada por Gerardo Huseby como Delegado de Presidencia, Susana Antón como Pro-secretaria y Pablo Fessel como Pro-secretario. La nueva Comisión Directiva comenzó sus actuaciones en marzo de 1995, una vez completada. Su pleno funcionamiento no pudo desarrollarse hasta el envío de los libros y demás material administrativo que registran la actividad de la AAM, recibidos el 17 de mayo. La

transferencia de fondos ocurrió una vez abierta una cuenta en Caja de Ahorros del Banco del Suquía de Córdoba, N° 20-18.920-2 efectuando el depósito correspondiente el 29 de mayo. La sede de la institución se fijó en el Museo Provincial "Genaro Pérez", sito en Av. Gral. Paz 33 de la Ciudad de Córdoba, por un acuerdo con el director del Museo Lic. Gonzalo Biffarella. La nueva comisión resolvió priorizar, en su actividad, las tareas que se han considerado, hasta ahora, como fundamentales: la confección de los tres boletines por año y la organización de la Conferencia anual.

5. CORRESPONSALES

La Comisión Directiva acordó encargar tareas de corresponsales en el país, a las siguiente personas: Ricardo Salton (Buenos Aires), Omar Corrado (Santa Fe), María A.Sacchi de Ceriotto (Mendoza), Zenaide Lisi de Crivelli (Salta) y Salvador Rimaudo (Tucumán). El objetivo es obtener información de interés musicológico para el conocimiento de los lectores del Boletín. Otros nombres de corresponsales están pendientes de respuesta.

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA «CARLOS VEGA»
ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

X JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA
IX CONFERENCIA ANUAL DE LA A.A.M.

Música y Poder

24 al 27 de agosto 1995

Sala de Representantes de la Manzana de las Luces, Perú 272, Buenos Aires

PROGRAMA

JUEVES 24 DE AGOSTO

9.00 INSCRIPCION

9.30 APERTURA

Por por el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», Directora a/c Lic. Irma Ruiz y por la Asociación Argentina de Musicología, Presidente Dr. Héctor Rubio.

10.00 PRIMERA SESION. MUSICA Y PODER I

Coordinador: Gerardo V. Huseby.

John Griffiths (Australia). La imprenta y el poder musical en el renacimiento español.

Bernardo Illari (EE.UU). «Madre de Gracia y de Misericordia»: Virgen, patriarcado y matriarcado en la teoría musical española del Barroco.

Leonardo J. Waisman (Córdoba). Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología.

14.30 SEGUNDA SESION. Coordinadora: Melanie Plesch.

Claudio Di Vérolí (Buenos Aires). Inexistencia de trinos o mordentes anticipados en el barroco francés.

Gustavo Constantini (Buenos Aires). El problema de la representación en la música desde la perspectiva de la filosofía analítica.

Pablo Fessel (La Plata). Una gramática generativa de la superficie musical.

16.45 TERCERA SESION. MUSICA Y PODER II.

Coordinador: Pablo Kohan.

Fernando M. Lynch (Buenos Aires). Sobre el poder ético de la música.

Jane Florine (EE.UU.). Relaciones de poder en el cuarteto cordobés.

Sergio A. Pujol (La Plata). «¡Vale Jesús lo mismo que el ladrón!»: Crítica y diferencia en Enrique Santos Discépolo (1925-1930).

20.00 CONCIERTO DE LA ORQUESTA MAYO

Director: *Mario Benzecry*

VIERNES 25 DE AGOSTO

10.00 CUARTA SESION. Coordinadora: Elisabeth Roig.

Norberto Pablo Cirio y Gustavo Horacio Rey (Buenos Aires). Vigencia de una práctica musical afroargentina en el culto a San Balazar, Empedrado, Provincia de Corrientes.

Jorge Martínez Ulloa (Chile). Texto, contexto y pretexto en la práctica socio-musical de comunidades mapuches urbanas de Santiago de Chile.

José Braunstein y Miguel A. García (Formosa y Buenos Aires). Estabilidad y cambio en la música ritual en el este de la cadena cultural mataka.

14.30 QUINTA SESION. MUSICA Y PODER III.

Coordinador: Héctor L. Goyena.

Roberto Rué (Córdoba). Música, ciencia y poder.

Vanda Lima Bellard Freire (Brasil). Rio de Janeiro, século XIX - O ritual da ópera e o ritual do poder.

Héctor E. Rubio (Córdoba). La búsqueda del poder en la tetralogía de Wagner.

16.45 SEXTA SESION. MUSICA Y PODER IV.

Coordinador: Ricardo Salton.

Emilio P. Portorrico (Buenos Aires). Música y poder: 96.7 FM Nacional.

Fabián M. Pínnola (Santa Fe). Versiones.

Martha Ulhôa (Brasil). Música sertaneja: algumas considerações sobre a estética da música popular.

Manuel Dannemann (Chile). El poder del cantor.

19.00 ASAMBLEA ANUAL ORDINARIA DE LA A.A.M.

SABADO 26 DE AGOSTO

10.00 SEPTIMA SESION. MUSICA Y PODER V

Coordinador: Leonardo Waisman.

Alicia María Pedroso Baltazar (Chile). El juego a la base de la interpretación musical: espacios públicos, semi-privados y domésticos.

Susana A. Antón (Buenos Aires). Arte y poder en la fiesta barroca. El papel de la danza en las fiestas públicas y privadas en la corte de Felipe IV y Carlos II.

María del Carmen Macchi Cabrera (Brasil). Aspectos del pensamiento de Theodor Adorno sobre la música en la sociedad de consumo.

14.30 OCTAVA SESION. MUSICA Y PODER VI.

Coordinador: Pablo Fessel.

Miguel Angel Baquedano (La Plata). Aspectos de la temporalidad musical en obras de Lambertini y Etkin.

Dante G. Grella H. (Rosario). Creación musical y compositor en Latinoamérica.
Melanie Plesch (Buenos Aires). La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo.

16.45 NOVENA SESION. Coordinador: Miguel A. García.

Gerardo V. Huseby (Buenos Aires). La construcción de un pasado mítico para la música española: Julián Ribera, Higinio Inglés y las *Cantigas de Santa María*.

María Ester Grebe (Chile). Identidad étnica y música en las culturas mapuche y aymara de Chile.

DOMINGO 27 DE AGOSTO

9.00 Presentación de paneles.

10.00 MESA REDONDA. **Reflexiones sobre música y poder.**

Coordinación: **Irma Ruiz.**

Panelistas: **Edgardo Cordeu, John Griffiths, Federico Monjeau y Héctor E. Rubio.**

12.30 SESION DE CLAUSURA

15.00 Visita guiada a los túneles coloniales, la antigua Sala de Representantes de Buenos Aires (1820), la Procuraduría Jesuítica (s. XVIII) y el Claustro jesuítico de la Manzana de las Luces.

ORGANIZADORES:

Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», dependiente de la
Secretaría de Cultura de la Nación.
Asociación Argentina de Musicología.

COMISION ORGANIZADORA:

Irma Ruiz, coordinadora (INM)
Pablo Fessel (AAM)
Elisabeth Roig (INM)
Yolanda M. Velo (AAM)

COMISION DE APOYO:

Susana A. Antón
Roberto Britos
Héctor Goyena
Ana María Mónico

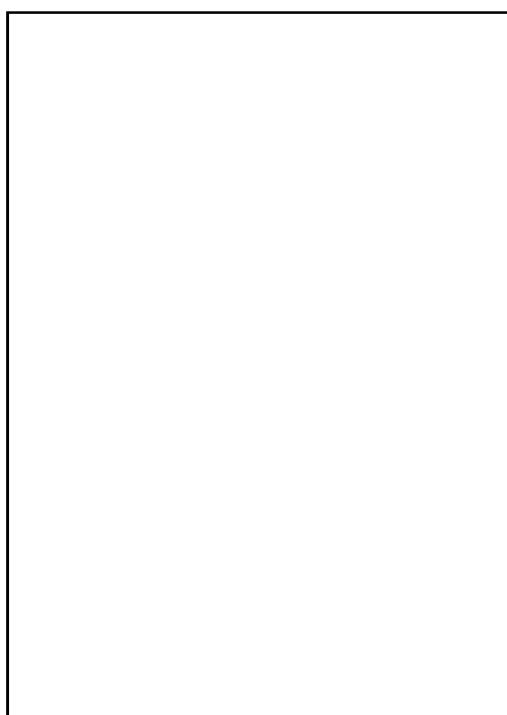
COMITE DE LECTURA

Néstor Ceñal
Clara Cortazar
Pablo Kohan

AUSPICIOS

Asociación Amigos del Instituto
Nacional de Musicología

La fecha tope para recepción de material a ser incluido en el próximo número del Boletín es el 20/11/95



Anton Webern
(dibujo de Egon Schiele)