REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Año XXII – Nº 22 – 2008

EDUCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Mons. Dr. Alfreco H. Zecca

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Prof. Guillermo Scarabino, M.A.

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editora de este número
Dra. Silvina Luz Mansilla

Comité Editorial
Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Omar Corrado (Argentina),
Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile),
Dr. John Griffiths (Australia), Mag. Pablo Kohan (Argentina),
Dr. Víctor Rondón (Chile), Dr. Héctor Rubio (Argentina),
Dra. Amalia Suárez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina)

Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la editora.

Imagen de tapa
Fotografía Clase del Maestro Alberto Ginastera.
Fondo documental IIMCV

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones.
The Institute is interested by the interchange of publishings.
Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert.
L'institut est intéressé à échanger des éditions.
L'istituto è interessato nello scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega."
Avda. Alicia Moreau de Justo 1500. (C1107AFC) Buenos Aires.
Telefax: (54-011) 4338-0882. E-mail: diana_fernandezcalvo@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv
Impreso en Argentina. Printed in Argentina

SUMARIO

11 *Contenido del DVD que acompaña este número*

13 *A nuestros lectores*
DIANA FERNÁNDEZ CALVO

17 *Prólogo de la Editora*
SILVINA LUZ MANSILLA

Artículos

21 *Alberto Ginastera, el fundador*
POLA SUÁREZ URTUBEY

25 *Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Autoridades, cuerpo docente, egresados, carreras y planes de estudio*
ANA MARÍA MONDOLO y NILDA VINEIS

111 *Dos escritos sobre Carlos Vega (1898-1966)*
POLA SUÁREZ URTUBEY y YOLANDA M. VELO

119 *Lauro Ayestarán. Un maestro en ambas bandas del Plata (1913-1966)*
SANTIAGO MANUEL GIACOSA

137 *El Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Aportes documentales para su historia*
DIANA FERNÁNDEZ CALVO y HÉCTOR GOYENA

197 *Carmen García Muñoz (1929-1998).*
AZUCENA ADELINA FRABOSCHI MILLÁN

201 *Néstor Ceñal. Docencia, formación auditiva e investigación del tango*
SILVINA LUZ MANSILLA

205 *La música antigua en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. El Conjunto* Ars Rediviva *de Buenos Aires*
MARCELA A. ABAD Y MA. VICTORIA PRECIADO PATIÑO

231 *El Centro de Estudios Electroacústicos (CEE). Síntesis de su actividad y reportaje a Pablo Cetta*
DIEGO ALBERTON Y JULIÁN MOSCA

239 *El Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAn)*
CLARA CORTAZAR Y GABRIEL PÉRSICO

261 *El Centro de Análisis e Interpretación Musical (CENAI)*
GRACIELA RASINI

265 *El CEFACM (Centro de Estudiantes de la FACM). 2001-2008. Breve reseña de sus acciones y actores*
LUIS DARTAYET

271 *La Dirección Orquestal en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales*
EDUARDO PUGLIESE

275 *Ingresando al mundo de la Composición Musical. Perspectivas planteadas desde el primer año de la asignatura*
FEDERICO WIMAN

279 *Un peregrino proyecto de TV*
MARIO LUIS MUSCIO

283 *El programa de doctorado y las tesis defendidas en el ámbito de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales*
SILVINA LUZ MANSILLA

Entrevistas

295 *Voces del pasado.* Dos entrevistas conservadas en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
MARÍA ESTHER REY y ALEJANDRA PONZO

311 *Voces del presente.* Cuatro entrevistas a autoridades y profesores de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales
HÉCTOR GOYENA, ANA MARÍA MONDOLO y MARGARITA SWANSTON

341 Abreviaturas empleadas en este número

Contenido del DVD que acompaña a este número especial:

Diseño: Diana Fernández Calvo - Mario Vincenzi
Edición de video: Pablo Gaiazzi - Marcelo Bugliolo

Fuentes documentales:

Fotos

Secuencia de fotos de la FACM (Constanza Galdo, Diana Fernández Calvo, atención en la digitalización de Santiago Giacosa y Andrés Lagalaye)

Textos

Pdf y fotos: Ars Rediviva (Abad- Preciado Patiño).

Pdf y fotos: Datos de los Viajes del Archivo de Música Tradicional del IIMCV (Héctor Goyena, Santiago Giacosa).

Pdf: Detalles de compositores y obras del Centro de Estudios Electroacústicos (Gustavo García Novo).

Pdf: Detalle de los directores en el primer ensayo de Dirección Orquestal en la FACM (Atención Eduardo Pugliese).

Pdf: *Domenico Zipoli. Vida y obra.* Por Lauro Ayestarán. Primer libro publicado por la FACM, 1962 (gentileza de Andrés Lagalaye y Santiago Giacosa).

Audio

Voces del pasado:

Roberto Caamaño
Carlos Suffern
Lauro Ayestarán en conferencia referida a Domenico Zipoli (1965)

Voces del presente:

Guillermo Scarabino
Marta Lambertini
Pablo Cetta
Ana María Locatelli
Néstor Andrenacci

Primer ensayo de Dirección Orquestal de la FACM (Atención Eduardo Pugliese)

Cuatro ejemplos musicales de los viajes del Archivo de Música Tradicional Argentina IIMCV (Héctor Goyena, Santiago Giacosa)

Misa de Zipoli (Atención -Pugliese)

Videos

El órgano en la Ciudad de Buenos Aires (1990) (Producción de la FACM - Atención Mario Muscio).

La Pasión según San Juan de José de Orejón y Aparicio (Lima- 2008) (Producción IIMCV-ICOS; Diana Fernández Calvo).

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 13

A NUESTROS LECTORES

Mi posición como Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" me confiere la responsabilidad de ofrecer estas líneas iniciales de presentación a la Revista 22, que constituye una Edición Especial, dedicada a historiar, recordar y homenajear a la Universidad Católica Argentina en ocasión de cumplirse su primer Cincuentenario.

Más allá de este compromiso que conlleva cierta inevitable frialdad para dar cuenta del contenido, génesis y alcances del número, deseo antes introducir una nota personal que, a manera de pincelada autobiográfica, dé cuenta de mi propia historia de vida en relación a nuestra querida casa de estudios.

En este sentido, resulta inevitable despojarse de la fuerza emotiva que otorga el haber cumplido unos cuantos roles a lo largo del tiempo: alumna, graduada, profesora, investigadora, posgraduada en doctorado; es por ello que la historia de nuestra Facultad me llega muy especialmente. La conozco y la he vivido de cerca desde sus primeros tiempos.

En 1967 ingresé a la entonces reciente Facultad de Artes y Ciencias Musicales que funcionaba en la sede de Riobamba 1227. Cursé varias de las especialidades de la Licenciatura en Música (Musicología, Educación Musical, Composición y Música Sagrada) y dos de los profesorados (Educación Musical y Musicología). Nombro al maestro Roberto Caamaño, quien era entonces el decano. Enumero también a mis maestros de aquella etapa de formación de grado, cuya sola mención me produce una nostalgia muy particular...: los profesores Carlos Suffern, Gerardo Gandini, Pedro Sáenz, Pola Suárez Urtubey, Ana María Locatelli de Pérgamo, María Emilia Vignati, Raquel Casinelli de Arias, Juan Francisco Giacobbe, María Teresa Melfi, Carmen García Muñoz, Inés Núñez, Mario García Acevedo, Hermes Forti, Raquel Arana, Juan E. Martini, María del Carmen Díaz, Afra Alegría H. de Bun, Jorge R. Chrestia, Carlota Bo de Druille, Ana J. Darnet de Ferreira, Fray Luis Ferro, O.P., Enrique Gerardi, Adela Olivieri de Larrocha, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Bruno C. Jacovella, Delia Santana de Kiguel, Blanca M. P. de Landes Berger, R. P. Luis A. López, Luis Aduriz, Pbro. Héctor D. Mandrioni, María Elvira Marconato, Pbro. Eduardo Mirás,

Mario García Acevedo, Pbro. Abel Aníbal Di Marco, Ernesto Parselis, Amelia C. Foglia de Ruiz, María Cristina Vázquez, José Alfredo Villegas Oromí, Dolores A. de Durañona y Vedia, Lilia M. E. Wurst y además, el mismo decano.

Muchos compañeros de esa primera etapa –algunos hoy fallecidos– han sido o son profesionales destacados de la música: Gerado Huseby, Marta Lambertini, María Teresa Luengo, Pablo Luis Bardin, Julio Viera, Enrique Cámara, Juan Sozio, Carlos Simkin, Héctor Goyena, Nerea Valdez, Julio Palacio, Eleonora Noga Alberti, Rubén Verna, Nilda Vineis, Liliana Piedeferri, Jorge Rapp, Lionel Filippi, José Maranzano, Luis María Serra, Juan José Guiliani, Yolanda Velo, Jorge Pítari, Marta Barra, Eduardo Wilde, Graciela Rasini, Nora Bologna, Marta Viña, José Alfaro del Valle, José Peñín, Juan María Veniard, Claudio Schulkin, Alberto Wang, Roberto Flores, Norma Lisio, Carlos Rausa, Marta Lena Paz, Estela Chimienti, María Esther Rey, Marina Castagna, Isabel Olagaray, María Cristina del Valle Saborido, Cristina De Cunto, Teresa Pesce, Fernando Larraburu, Mabel Mambretti, Ana María Job y Ana Masone. Algunos de ellos son hoy parte activa y pujante de la tarea docente y de investigación en nuestra Facultad; otros, personas destacadas en el ámbito de la creación, la docencia, la interpretación musical, el periodismo, la crítica o la gestión.

La historia del nacimiento de esta Revista se remonta al año 2006, cuando reuní a mis actuales colaboradores del Instituto: Héctor Goyena, Ana María Mondolo, Yolanda Velo, Margarita Swanston y Silvina Mansilla para proponerles el ambicioso proyecto de reconstruir una historia de nuestra Facultad –documentada y medular– que fuera nuestro homenaje en este cincuentenario. A esta empresa se sumaron luego Nilda Vineis, quien ayudó en el rastreo de material documental sobre carreras, docentes y graduados; el coordinador del Centro de Música Electroacústica, Pablo Cetta, quien aportó ejemplos musicales grabados para ser incluidos en esta publicación y Clara Cortazar y Gabriel Pérsico, quienes a su vez contribuyeron con la reconstrucción de la historia del CEMAn. Pola Suárez Urtubey nos brindó una profunda mirada sobre el primer decano de la Facultad, maestro Alberto Ginastera. Ana María Locatelli de Pérgamo contribuyó con datos sobre la historia del IIMCV. Eduardo Pugliese ofreció su visión de la carrera de Dirección orquestal. Federico Wiman realizó un breve escrito desde la cátedra de Composición I. Graciela Rasini nos acercó una cronología de la actividad del CENAI. Yolanda Velo nos permitió republicar su sentida "Carta abierta a Carlos Vega". El maestro Néstor Andrenacci se prestó a ser reporteado sobre el origen de la carrera de Dirección Coral. Oliverio Duhalde ofreció la infraestructura del laboratorio de la Tecnicatura en Producción Musical y Julián Mosca y Diego Alberton masterizaron y editaron los fragmentos grabados y nuestro actual Decano, el Maestro Scarabino, amablemente aportó su mirada sobre el inicio de la carrera de dirección orquestal y las proyecciones de posgrado de nuestra Facultad.

La carrera de composición está representada en los extensos reportajes realizados al maestro Roberto Caamaño, a la compositora y Ex Decana de la Facultad Marta

Lambertini y al coordinador del CEE, Pablo Cetta. También trabajaron intensamente en esta publicación los miembros auxiliares *ad honorem* Julián Mosca y Diego Alberton, Luis Dartayet –actual Presidente del Centro de Estudiantes– y el recientemente incorporado miembro adjunto rentado, Santiago Giacosa. Debo destacar que nada de esto hubiera sido posible sin la ayuda inapreciable del Secretario Académico Mario Muscio, de Constanza Galdo y de Mary Rodríguez desde la Secretaría de la Facultad, quienes acudieron en ayuda de quienes escribimos en más de una oportunidad proveyéndonos documentación y permitiéndonos acceder a archivos y papeles administrativos. Contamos también, desde luego, con el habitual e incondicional apoyo de Ángeles, Thelma, Jimena e Irma. Agradezco, por lo tanto, a todos, por esta publicación.

La Revista está acompañada de un DVD destinado a la inclusión de fuentes primarias, documentación ampliatoria, fotos históricas y actuales, ejemplos musicales, una publicación agotada y videos. Nos pareció valioso incorporar también allí, como documentos vivos, algunos fragmentos de reportajes a Roberto Caamaño y Carlos Suffern y una conferencia de Lauro Ayestarán, que nos retrotraen en el tiempo al poder reconstruir su énfasis expresivo: como voces "del pasado" vuelven a ser escuchados con sus modalidades vocales, sus perspectivas y sus particulares personalidades. Con el afán de brindar testimonio a futuro se escuchan también en esta sección las voces del presente: Guillermo Scarabino, Marta Lambertini, Ana María Locatelli de Pérgamo, Néstor Andrenacci y Pablo Cetta. El DVD incluye finalmente un registro de la *Misa en Fa* de Domenico Zipoli, cuyo estreno en Argentina en el Teatro Coliseo, estuvo a cargo de la *Schola Cantorum,* integrada por alumnos de nuestra Facultad y dirigida por María del Carmen Díaz, en 1965. La versión que se incluye en este DVD fue aportada por Eduardo Pugliese.

Son muchas las personalidades musicales que, en estos cincuenta años de funcionamiento de la Facultad, han dejado su huella. Si bien sabemos que en este número no estamos dedicándoles a todos el espacio merecido, es intención de esta dirección abordar en posteriores números de la Revista estudios biográficos que den cuenta de la tarea de formación desarrollada. Esta apertura se extiende a los materiales musicales y bibliográficos que acompañan el DVD de esta edición.

Como familia académica de la UCA estamos de fiesta. Esperamos que este aporte (que realizamos mayormente desde la rama de los investigadores) sea clara demostración de gratitud y afecto hacia la Universidad y que sirva para "historiar" una acción educativa que tiene su sello indiscutible, impronta de la cual dan muestra constante nuestros queridos graduados dispersos por el mundo.

Dra. DIANA FERNÁNDEZ CALVO
Directora
Instituto de Investigación Musicológica
"Carlos Vega" UCA

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, Nº 22, Buenos Aires, 2008, pág. 17

PRÓLOGO DE LA EDITORA

Cuando la Directora del IIMCV me convocó para la tarea de editar este número especial de la Revista del Instituto, dedicado al Cincuentenario de la fundación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, sentí una gran alegría y a la vez, un gran compromiso. Habíamos intercambiado ideas en reiteradas reuniones con los colaboradores del Instituto, sobre cuál sería el formato, qué modalidad de trabajos considerábamos adecuados para esta entrega, qué extensión asignaríamos a cada fragmento, qué personas debíamos considerar "prioritarias" en la lista de nombres clave que arrojaba un primer intento de acercamiento a la historia de la FACM y sobre todo, también, cómo nos disculparíamos por lo que no llegáramos a dejar total y completamente referido o abarcado.

En la conciencia de que la perfección es algo infrecuente y que debíamos asumirnos como grupo con todas nuestras limitaciones, cualidades, diferencias y capacidades, tomamos una primera decisión, a mi modo de ver, crucial. Decidimos que daríamos cabida en este número a distintos tipos de formato y de expresión escrita y coincidimos en que esta variedad analítica y de presentación podía ser fructífera, dando por resultado un número cuya lectura resultara amena, variada pero a la vez, sin desmedro de los datos fehacientes, de las cronologías, de los cuadros comparativos, elementos todos tan necesarios a la hora de querer situar o ubicar un hecho puntual en una visión diacrónica o sincrónica. Creímos que la combinación del tono frío que conlleva un trabajo arduo de documentación con el acento crítico que suele tener un artículo con argumentación y el acento informal que puede tener una entrevista o un escrito casi de corte periodístico, podía tener cabida en este número.

Yolanda Velo propuso la presentación de un *dossier*. Y tuvo razón: no es otro que el concepto de *dossier* el que sin lugar a dudas más viene a mi mente y más se presta para definir este resultado final que hoy me toca prologar. Es sabido que aunque la definición lo caracterice asépticamente como un informe o un expediente, *dossier* se emplea también para aludir a una colección de documentos o escritos que contienen infor-

mación detallada acerca de un tema específico y que se caracteriza por las diferentes extensiones, modalidades de escritura y alcances interpretativos de esos documentos sobre el tema en cuestión. Muchas veces también se entiende como *dossier* un documento que refuerza, que complementa, informaciones por todos conocidas, aportando a la vez un valor periodístico y un valor documental.

Asimismo, en la elección del formato sin duda fue de gran ayuda, el contar con la posibilidad de acompañar a esta habitual forma y tamaño de la revista, en papel, de un DVD. Tablas, información sobre obras, fotografías, el primer libro publicado por la FACM en 1962, fragmentos de entrevistas –históricas y actuales–, interpretaciones musicales –asimismo históricas y actuales– componen el contenido del DVD. También la inclusión de fragmentos de videos relacionados con el trabajo de la FACM y el IIMCV, es sin duda una circunstancia que amplía enormemente la limitación del escrito en soledad y en papel. Aunque representó prácticamente una edición "adicional", que asumió con solvencia la Directora Diana Fernández Calvo, unos cuántos problemas "clásicos" de esos que surgen en la edición en papel, se canalizaron de una manera mucho más fluida. Y esa fluidez alcanzó tanto a la etapa de elaboración de nuestra parte, como –esperamos– a la etapa en la cual el lector, pueda ir complementando sus intereses, ansiedad de información y niveles de conocimiento.

Los artículos que se incluyen en este número tienen que ver con diferentes recortes y perspectivas de la historia de la FACM. Uno muy cargado de información sobre los planes de estudio, graduados, autoridades y profesores es el que elaboraron Ana María Mondolo y Nilda Vineis. Servirá no solamente para que quienes pasaron por la Facultad se encuentren allí, mencionados; su base fáctica firme y presentada con gran prolijidad puede ser válida sin dudas, hasta para estudios de historia de la educación musical en Argentina. Muy diverso es en cambio un estudio puntual, que se concentra colocando una suerte de lupa, en un conjunto dedicado a la Música Antigua que fue por algún tiempo, grupo musical estable de la FACM: *Ars Rediviva,* que es estudiado por Marcela Abad y Victoria Preciado Patiño.

Semblanzas sobre diversas facetas de personas ineludiblemente importantes en la historia de la FACM, son abordadas ya desde la nota afectuosa propia de una recordación personal (el caso del artículo de Azucena Fraboschi sobre Carmen García Muñoz o el mío propio sobre Néstor Ceñal), como desde la escritura sintética pero contundente, a partir de una entrevista ya histórica (el caso de la breve nota de Pola Suárez Urtubey sobre Alberto Ginastera, fundador de la FACM). También las figuras ineludibles de Vega y Ayestarán, son recordadas a través de los escritos de Yolanda Velo, Pola Suárez Urtubey y Santiago Giacosa.

La visión cronológica detallada de la labor misma del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" que nos brindan Diana Fernández Calvo y Héctor Goyena; las notas, breves y medianas, referidas al Centro de Estudios Electroacústicos (por Diego Alberton y Julián Mosca), al Centro de Estudiantes de la FACM (por Luis Dartayet), al Centro de Análisis e Interpretación Musical (por Graciela Rasini) y al Centro

de Estudios de Música Antigua (por Clara Cortazar y Gabriel Pérsico), como también a la labor de algunas cátedras fundamentales dentro de la Unidad Académica (los aportes de Eduardo Pugliese y Federico Wiman) y otros escritos breves, nos siguen ayudando, con sus diferentes modalidades de acercamiento a comprender desde cada ángulo aquellos inicios, aquel pasado y aquel recorrido progresivo de la FACM en su búsqueda por coadyuvar a la formación humana sólida de artistas-músicos e investigadores, a lo largo de sus cincuenta años de existencia.

Una revisión de las cinco tesis doctorales defendidas en el ámbito de la FACM intenta dar cuenta de la labor pionera en materia investigativa que le ha cabido a nuestra casa de estudios y del carácter imprescindible que esa labor ha tenido para el desarrollo posterior de nuevos caminos, de búsquedas adyacentes. Entrevistas históricas y actuales, que decidimos agrupar bajo títulos antagónicos nos traen a la memoria palabras exactas, frases típicas y hasta la entonación característica de las personalidades consultadas, lo que conforma una herramienta interesante para quien quiera abordar alguna clase de historia "oral" en el futuro. Con gran esmero trabajaron en su procesamiento Diana Fernández Calvo, Julián Mosca, Marga Swanston, Héctor Goyena, Ana María Mondolo y Diego Alberton.

Un registro bajo la dirección de Eduardo Pugliese de la llamada *Misa en Fa*, del compositor italiano trasladado a nuestras tierras a comienzos del siglo XVIII, Domenico Zipoli, nos recuerda que fue la *Schola Cantorum* de la FACM, el organismo al que le cupo, bajo la dirección de María del Carmen Díaz, nada menos que la responsabilidad del re-estreno de aquella *Misa*. Del registro original, de 1965, pudimos acceder a la voz de Lauro Ayestarán, incluida también en nuestra galería de *Voces del pasado,* gracias al procesamiento emprendido por Santiago Giacosa y Andrés Lagalaye.

Cincuenta años es un lapso dilatado de tiempo en la vida de una institución (aunque haya sido pequeña) para poder ser abordado e historiado de una vez, por más trabajo en colaboración que se emprenda. Solicitamos la comprensión de quienes consideren que esta historia "no les ha sido fiel". Como en todo pasado cercano, la perspectiva puede ser alterada por una combinación grande de variables entre las cuales se encuentra la heterogeneidad de las fuentes relevadas y la inevitable cercanía entre el/los estudioso/s y su objeto de estudio. No nos queda otra posibilidad que afirmar que si así ha resultado, ha sido a causa de las restricciones propias que todo historiador o equipo de investigación reconocen cuando realizan un trabajo de estas características. La limitación obligada resulta de la inevitable selección de datos y de ¿por qué no decirlo? las también inevitables, humanas, limitaciones.

Dra. Silvina Luz Mansilla
Profesora con Dedicación Especial
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 21

ALBERTO GINASTERA: EL FUNDADOR

POLA SUÁREZ URTUBEY[1]

Los Sesenta marcaron la vida y la obra de Alberto Ginastera. Por entonces, ya se había afirmado como uno de los grandes creadores del país, pero también como uno de los mayores propulsores de la enseñanza de la música en sus diferentes aspectos. Fue en 1948 cuando organizó el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata, antes de organizar, en 1958, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, de la cual fue decano durante varios años. Es que la urgencia de los 60 no daba tregua. Y así, en 1963 Ginastera debió mudarse de Riobamba (sede inicial de la Facultad) a Florida 936, para responder a la convocatoria del flamante Instituto Di Tella. Arte de vanguardia era la propuesta dirigida a los compositores jóvenes de Argentina y el resto de Latinoamérica, sobre quienes volcó sus experiencias y asesoró con sus consejos de creador equilibrado y experto.

[1] Pola Suárez Urtubey es actualmente vice-presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes, miembro de número de la Academia Argentina de la Historia y columnista del diario *La Nación*. Autora de numerosos libros referidos a música académica argentina, obtuvo su grado de doctora en la FACM (véase el artículo correspondiente). Ha obtenido el Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires y el Premio Robert Stevenson en EE.UU. Ha sido colaboradora del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y del *DMEH*. Es además musicógrafa permanente del Teatro Colón de Buenos Aires.

Aún siendo su alumna en la cátedra de armonía moderna, me atreví a hacerle el siguiente interrogatorio:

-Alguna vez lo he escuchado decir que la creación es, en principio, orden, un concepto que tiene hoy algunos detractores...

Y su respuesta, en plena década del Sesenta, fue instantánea: "Al hacer la apología del orden como principio básico del arte, sé que encontraré mucha resistencia y oposición por parte de aquellos que se proclaman partidarios de la improvisación, del informalismo, de lo perecedero. Pero yo no les niego el derecho de hacer un arte fortuito o precario. Creo, eso sí, que frente a ese arte experimental, revolucionario y efímero, está el arte constructivo, ordenado, perdurable. Y yo me declaro partidario de este último. Porque entiendo que revolución es caos y así como no se puede vivir en estado de permanente revolución, el arte tampoco puede subsistir dentro del perpetuo caos".

Y más adelante: "El arte es constructivo por esencia. La calidad revolucionaria generalmente se le atribuye a los artistas en nuestros días con intención laudatoria, tal vez porque vivimos en una época en que la revolución tiene una especie de prestigio entre la elite de ayer. Entendámonos bien. Soy el primero en reconocer que la audacia es el motor de las más bellas y grandes acciones; razón de más para no po-

nerla inconsideradamente al servicio del desorden y de los apetitos brutales con la voluntad de causar sensación a todo precio".

-**¿Qué más es, para usted, la creación?**

-"La creación, además de orden es, para mí, impulso. El impulso creador se manifiesta en el artista cuando la imagen surgida en su mente ha cobrado una forma concreta. Es lo que los románticos llamaban *inspiración* y que yo creo, es la *consolidación* de una idea. El aspecto de la creación tiene varias etapas, cada una de las cuales es igualmente laboriosa y estimulante".

- **El acto de la creación, ¿es para usted un acto de alegría?**

- "En mi caso no es agradable. Siento la necesidad de crear, pero esta urgencia espiritual que me empuja hacia la creación me viene, casi diría, impuesta a pesar de mí mismo, y desearía encontrar algún pretexto para abandonarlo todo. Este fenómeno, que es bastante frecuente, creo que tiene su origen en el temor que siente el artista de no poder alcanzar, con los medios de que dispone, la perfección que él anhela".

Con estas convicciones, Ginastera abordó la fundación de nuestra Facultad, a la que dotó de las carreras de composición, de musicología –en la que creía con profunda convicción–, y de educación musical. A cincuenta años de su instauración, la obra educativa de Ginastera se ha prolongado firme y generosamente durante este medio siglo, haciéndose digna del impulso de su creador.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 25

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES. AUTORIDADES, CUERPO DOCENTE, EGRESADOS, CARRERAS Y PLANES DE ESTUDIO

ANA MARÍA MONDOLO[1] Y NILDA VINEIS[2]

Este trabajo fue realizado a pedido de la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Dra. Diana Fernández Calvo. Su objetivo estuvo centrado en poner al alcance del lector datos puntuales, hasta ahora dispersos, sobre aspectos académicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.

[1] Ana María Mondolo: Profesora Nacional de Música, Especialidad Piano, Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo" (1982). Licenciada en Música, Especialidad Musicología, Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA; 1989). Profesora de Artes en Música, IUNA (2003). Licenciada en Artes Musicales, Especialidad Piano, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA; 2005). Magíster en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Educación (Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Alicante y Universidad Carlos III de Madrid; España, 2007). Doctoranda: Epistemología, Metodología e Historia de la Ciencia (Universidad Nacional de Tres de Febrero, UNTREF). Integra Comité Académico de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la UNTREF (2006). Investigadora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA, desde 1988). Investigadora de la Academia Nacional de Bellas Artes (2008). Tiene proyectos de investigación acreditados por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología (ANPCYT; FONCyT; CONEAU). Docente de Historia de la Música Argentina, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA; 1989 y continúa). Dicta Música Académica Argentina en la Maestría en Didáctica de la Música de la Universidad CAECE (2005 y continúa). Vicepresidenta del CAMU (2008). Creó y dirige www.musicaclasicaargentina.com.

[2] Nilda G. Vineis: Licenciada en Música (Especialidad Musicología y Crítica) y Profesora Superior de Música egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA, 1971) en la cual se desempeña actualmente como Profesora Titular de Historia de la Música (Clasicismo y Romanticismo). Así mismo ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP (en la cual ocupó también cargos directivos), en el Conservatorio Municipal "Juan José Castro", en el Conservatorio Provincial "Gilardo Gilardi" de La Plata y en la Escuela

En este escrito hemos reunido los listados completos de:

- Autoridades: Decanos, Directores, Delegados, Secretarios, Consejeros y Coordinadores [Ver página 32]
- Docentes (cargo, materia dictada y fecha de ejercicio) [Ver página 36]
- Egresados (título y fecha) [Ver página 64]
- Carreras (con sus respectivos planes de estudio y modificaciones a través del tiempo) [Ver página 77]

Cronología introductoria

El 29 de agosto de 1958, a tan sólo cinco meses de su fundación, la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires creó la *primera* Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Argentina.

> "Al hacerlo, tiene conciencia de cumplir con su misión, dando rango universitario a todo el conjunto de disciplinas relacionadas con este bello arte, a la vez que de retomar la más pura de las tradiciones de la Universidad Medioeval, que se constituyó, en su origen primero, sobre la base del Trivium y del Cuadrivium (sic), en cuyo seno tuvo lugar tan destacado la Música".[3]

> "[...] la Universidad Católica Argentina ha creído imprescindible no retardar por más tiempo la enseñanza musical superior tal como se practica en los países más adelantados del mundo y ha creado la FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES que será la primera organización universitaria que, con jerarquía y carácter de organismo integral, enseñará música en la Argentina."[4]

Su erección canónica tuvo lugar el 6 de junio de 1960.

Los profesores fundadores fueron: Alberto Ginastera, Marta Pelizzari, Raquel Casinelli de Arias, Ana Cecilia Ferrero y Hermes Forti.

Municipal de Bellas Artes "Carlos Morel" de Quilmes (en la cual además tuvo a su cargo, por concurso de antecedentes y oposición, el Área Música). Ha traducido libros de historia de la música, dictado conferencias y cursos, escrito artículos para publicaciones diversas y entradas léxicas para el *DMEH*.

[3] Octavio Nicolás Derisi, Rector Fundador de la Universidad, "La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina", programa de mano del Concierto de Navidad llevado a cabo en la Basílica del Santísimo Sacramento, 18-12-1959.

[4] Alberto Ginastera, Decano Fundador, "Introducción a la 'Organización y planes de estudio de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales", programa de mano del Concierto de Navidad llevado a cabo en la Basílica del Santísimo Sacramento, 18-12-1959.

Era requisito para el ingreso a la Facultad, el cursado de dos años en la Escuela Preparatoria de Música (1959-1962) dirigida por Alberto Ginastera (1959). Su estructura era la siguiente:

- *Primer año*: Teoría de la armonía 1; Teoría general de la música; Solfeo tradicional; Educación auditiva 1; Órgano 1.[5]
- *Segundo año*: Teoría de la armonía 2; Armonía práctica; Solfeo Moderno; Educación auditiva 2; Órgano 2.[6]

En 1963 esta Escuela pasó a llamarse Departamento de Ingreso el cual, en 1991, se transformó en el Curso de Capacitación Pre-universitaria en el marco del Departamento de Ingreso y Estudios Pre-universitarios (DIEPU).

La actividad de la Escuela Preparatoria de Música se desarrolló en la sede original de Riobamba 1227. Allí funcionaban, además, el Departamento de Música Contemporánea destinado al estudio y la investigación de la música del siglo XX y la *Schola Cantorum* que tuvo su presentación pública con un concierto ofrecido en la Basílica del Santísimo Sacramento, el 18 de diciembre de 1959.

1960 fue el año en que comenzaron a dictarse las primeras asignaturas de las carreras universitarias correspondientes a la

- Licenciatura en Música, Especialidad Música Sagrada (1959-1970)
- Licenciatura en Música, Especialidad Educación Musical (1959-1975)
- Licenciatura en Música, Especialidad Composición (1959, continúa)
- Licenciatura en Música, Especialidad Musicología y Crítica (1959-2003)

Los planes de estudio incluían materias que hasta ese momento no habían sido dictadas en nuestro país. Además, la disciplina musicológica alcanzaba, por primera vez en nuestro medio, una capacitación de nivel universitario. Estos logros fueron el resultado de un exhaustivo trabajo llevado a cabo por el Decano Fundador, Alberto Ginastera (1960-1963), quien buscó asesoramiento en las más prestigiosas instituciones musicales estadounidenses y europeas. [Ver página 77]

> "[...] inaugura un nuevo concepto en la enseñanza musical. Luego de recorrer y observar las más célebres casas de estudios musicales, ya sea en Universidades o en Conservatorios de los Estados Unidos y de varios países europeos, he podido con-

[5] Materia para los aspirantes a ingresar en la Escuela Superior de Órgano o a la Licenciatura en Música, Especialidad Música Sagrada.
[6] *Ibid.*

certar un plan de estudios que contempla desde las más antiguas manifestaciones de la música, hasta las más avanzadas revelaciones de la técnica musical moderna. El alumno tendrá pues, la oportunidad de estudiar todas las posibilidades de nuestro arte en el pasado y en el presente, así como también la evolución de la música argentina y de adquirir, por medio de materias formativas, el suficiente desarrollo intelectual como para concretar luego sus propias conclusiones. La Facultad no formará músicos de una tendencia determinada, sino seres que se dedicarán libremente a la creación, a la investigación o a la enseñanza, de acuerdo a un mundo propio de valores interiores adquiridos mediante la formación de cada personalidad individual".[7]

Paralelamente, se inauguraron:

- la Escuela Superior de Órgano, con una carrera de cinco años de duración.
- la Escuela Superior de Dirección Coral, tres años de duración.
- el Departamento de Música Antigua para la investigación y difusión de la música anterior al Clasicismo.

Un pedido de licencia solicitado por Alberto Ginastera, provocó un periodo de cierta inestabilidad en la conducción de la Facultad.

En 1963 asumió como Decano Interino Pedro Sáenz, el cual fue confirmado en su cargo mediante la elección llevada a cabo en abril de 1964. No obstante, como al año siguiente se le otorgó, a su vez, una licencia, se nombró en forma interina a Hermes Forti. Las funciones asumidas por este último se prolongaron a causa de la renuncia de Sáenz (septiembre, 1965). Finalmente, en 1966 resultó electo Decano Titular Roberto Caamaño. Este hecho fue de suma trascendencia, ya que reelecciones consecutivas prolongaron el mandato de Caamaño por espacio de veintisiete años. La impronta personal de este gran maestro selló el destino de una exitosa institución con egresados que comenzaron a ejercer su actividad en importantes puestos nacionales e internacionales.

1966 fue signado, además, por la inauguración, en el mes de abril, del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega';[8] y la creación de los Profesorados Superiores de Música en las especialidades: [9]

- Música Sagrada
- Educación Musical
- Composición
- Musicología y Crítica

[7] Alberto Ginastera, *op.cit.* 18-12-1959.
[8] Ver artículo de Diana Fernández Calvo y Héctor Goyena. Página 55.
[9] 26 de agosto de 1966, Acta Nº 205, Expte. 192/66.

Estas nuevas carreras requerían la aprobación del total de las materias correspondientes a cada una de las licenciaturas y de asignaturas específicas tales como Psicología, Pedagogía, Didáctica Musical, Metodología y Prácticas Pedagógico-Musicales. Las mismas reforzaron su vigencia en el plano laboral cuando, por Resolución 1837 (4-09-1971), fueron incorporadas en el Anexo de títulos del Estatuto del Docente. Posteriormente[10] –1992–, estos postítulos se dictaron en la Facultad de Psicología y Educación (UCA).

En 1972 se produjo un cambio de planes para la especialidad Educación Musical. La carrera madre pasó a ser el Profesorado, accediéndose a la Licenciatura mediante la realización de un trabajo de carácter monográfico [Ver página 86]. Asimismo, se modificaron los planes de la carrera de Musicología y Crítica la que, además, pasó a denominarse Licenciatura en Música, Especialidad Musicología [Ver página 88].

Entre tanto, alcanza su posgrado la primera Doctora en Música del país: Isabel Aretz. La defensa pública de su tesis, *Música tradicional de La Rioja*, tuvo lugar el 4 de noviembre de 1967. Posteriormente, sólo tres egresados en musicología y uno en composición alcanzaron su doctorado: Pola Suárez Urtubey (22-04-1972); Carmen García Muñoz (04-12-1989); Eleonora N. Alberti de Kleinbort (16-04-1998); Pablo Cristian Cetta (25-06-2004).[11]

En 1969 se nombró al Lic. Néstor R. Ceñal Coordinador de Extensión Cultural y Encargado de la Biblioteca y Discoteca.

Como parte de la actividad de extensión, entre 1969 y 1971, se incorporó el conjunto *Ars Rediviva* dedicado, en forma honoraria, a la difusión de la música medieval y renacentista.[12]

El 17 de noviembre de 1975 la Facultad abrió sus puertas en una nueva sede ubicada en Humberto I 656. En esta vieja 'casa chorizo', típica del barrio de San

---

[10] Los Profesorados sufrieron las siguientes reformas: 18 de octubre de 1974 [Acta N° 406, Expte. 156/74, aprobada en nota D.N.A.E. n° 672 del 4 de noviembre de 1974, Dirección Nacional de Altos Estudios] cambia la asignatura Psicología por El Enfoque Psicológico en la Educación; y se agrega Didáctica General. El 10 de octubre de 1975 [Acta N° 427, Expte. 109/75), aprobada en nota D.N.A.E. n° 919, disposición n° 374, del 10 de noviembre de 1975, Dirección Nacional de Altos Estudios] se agrega la materia Dirección Coral. Con la reforma del 22 de abril de 1983 [Acta N° 581, Expte. 42/83, aprobada por nota D.N.U.P.P. n° 444 del 5 de agosto de 1983, Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales] cambia Pedagogía y Didáctica General por Teoría de la Acción Educativa y Teoría de la Acción Docente. En 1995 se retrotraen las materias a Pedagogía, Didáctica, Didáctica Musical, Dirección Coral (sólo para composición y musicología), Metodología y Prácticas Pedagógico Musicales.

[11] Ver artículo de Silvina Mansilla. Página 281.

[12] Ver artículo de Marcela Abad y Victoria Preciado Patiño. Página 203.

Telmo, se cumplieron las actividades académicas hasta 1996, momento en que se trasladó al Edificio San Alberto Magno (Alicia M. de Justo 1500) del *Campus* Universitario de Puerto Madero.

Otro hito en la historia de la Facultad se produjo en 1981, con la creación de las carreras:

- Licenciaturas en Música, Especialidad Dirección Orquestal
- Profesorado Superior de Música, Especialidad Dirección Orquestal[13]
- Licenciaturas en Música, Especialidad Dirección Coral
- Profesorado Superior de Música, Especialidad Dirección Coral

En función de éstas se iniciaron las actividades de la Orquesta y del Coro rentados de la Facultad.

Respondiendo a la necesidad de incorporación de las nuevas tecnologías a la composición musical, a instancias de Marta Lambertini se creó, en 1988, el Centro de Estudios Electroacústicos con la adquisición de los equipos y elementos necesarios para la composición, la docencia y la investigación en ese campo.

En 1993, debido al fallecimiento del Decano Titular, Roberto Caamaño, fue nombrado Delegado del Consejo Superior, el Lic. Néstor R. Ceñal (1993). Un año más tarde ganó las elecciones la Lic. Marta Lambertini, quien asumió como Decana Titular por dos períodos consecutivos (1994-1998; 1998-2002).

Fue durante su gestión que se produjeron importantes reformas en los planes de estudio, tanto en las materias comunes como específicas de las diferentes carreras que se dictaban en la Facultad (Modificación 21-10-1994, Expediente 158/94) [Ver página 88]. Asimismo, se estimularon actividades de extensión a través de la constitución de entidades tales como:

- Centro de Estudios de Música Antigua (1994), coordinado hasta su retiro por la Lic. Clara Cortazar, y, posteriormente, por el Lic. Gabriel Pérsico.
- Centro de Estudios Electroacústicos, coordinado por el Dr. Pablo Cetta.
- Centro de Estudios de Música Contemporánea, coordinado hasta su retiro por el Lic. Julio Viera.
- Centro de Análisis e Interpretación, coordinado por la Lic. Graciela Rasini.
- Centro de Graduados en Música (creado en 1998, pasó luego a integrar la Federación de Centros de Graduados de la Universidad).

[13] 23 de octubre de 1981 [Acta N° 549, Expte. 120/81, aprobados por nota D.N.U.P.P. n° 63 del 22 de febrero de 1982, Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales]. Estos profesorados seguían los criterios de las demás especialidades, aunque estaban exceptuados de cursar la materia Dirección Coral.

Una actividad novedosa fue la creación de la Asociación Civil sin fines de lucro, Amigos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales UCA (1996-2002). Ésta tuvo el objeto de recaudar fondos para otorgar becas a alumnos de escasos recursos económicos y gestionar subsidios para la compra de equipamiento tecnológico calificado destinado a cumplir con las necesidades académicas básicas requeridas en ese puntual momento histórico.

En 2002 fue nombrado por el Rectorado de la Universidad, Decano Delegado del Consejo Superior, el Prof. M.A. Guillermo Scarabino, quien continúa en su cargo hasta la fecha de esta actualización (2007).

Durante su gestión se creó el Archivo de Música Litúrgica y Devocional (2003), siendo designada encargada del mismo la Lic. Yolanda M. Velo. Funcionó primero como Archivo independiente y desde 2005 dentro de la competencia del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".

De todos los cambios operados a lo largo de sus cincuenta años de trayectoria, el más contundente fue, sin lugar a dudas, el llevado a cabo en el siglo XXI. La Facultad tuvo que orientar sus políticas hacia la implementación del Proyecto Institucional 2001-2006 de la Universidad. Con la participación del claustro y comisiones *ad-hoc* se procedió a una revisión integral basada en las estipulaciones fijadas por la legislación vigente en materia de educación superior, títulos y carreras. Los nuevos planes de estudio fueron puestos en funcionamiento en 2004 [Ver página 102].

Las nuevas titulaciones son:

- Licenciatura en Composición
- Licenciatura en Dirección Orquestal
- Licenciatura en Dirección Coral

Y las titulaciones intermedias –Pregrados–, con un cursado de tan sólo dos o tres años,

- Tecnicatura Universitaria en Lenguaje Musical Básico
- Tecnicatura Universitaria en Producción Musical Aplicada a los Medios Audiovisuales

Se implementaron, además, ciclos de articulación cuya conformación participa de los perfiles y alcances de las respectivas carreras mayores y que tienen como requisitos de ingreso el poseer un título oficial en música de nivel terciario, de carrera no inferior a 4 (cuatro) años de duración, con una carga horaria no inferior a 1800 horas reloj. Corresponden a las siguientes resoluciones:

- Resolución N° 1022; 29/12/2003: Ciclo de Articulación: Licenciado en Composición.
- Resolución N° 1080; 30/12/2003: Ciclo de Articulación: Licenciado en Dirección Coral.
- Resolución N° 3; 14/01/2004: Ciclo de Articulación: Licenciado en Dirección Orquestal.

AUTORIDADES

Director de la Escuela Preparatoria	
Alberto Ginastera	1959
Decanos:	
Alberto Ginastera	1959-1963
Sáenz, Pedro	1964
Caamaño, Roberto	1966-1993
Lambertini, Marta Beatriz	1994-2002
Decanos Interinos	
Sáenz, Pedro	1963
Forti, Hermes	1965
Delegado del Consejo Superior con funciones de Decano:	
Ceñal, Néstor Ramón	1993
Decano Delegado del Consejo Superior:	
Scarabino, Guillermo Eduardo	2002- continúa
Secretarios:	
Cassinelli de Arias, Raquel	1962-1966
Locatelli de Pérgamo, Ana María	1967-1973
Wurst, Lilia M. E.	1974-1983
Muscio, Mario Luis	1986-2007
Secretario interino:	
Ceñal, Néstor Ramón	1984-1985
Consejeros:	
Sáenz Pedro Gerardi, Enrique Díaz, María del Carmen Forti, Hermes	1962
Caamaño, Roberto Forti, Hermes Gianneo, Luis Suárez Urtubey, Amalia	1965

Forti, Hermes Martini, Juan Emilio Díaz, María del Carmen Suárez Urtubey, Amalia	1967
Arana, Raquel C. Díaz, María del Carmen Locatelli de Pérgamo, Ana María Suárez Urtubey, Amalia	1968-1970
Arana, Raquel C. Díaz, María del Carmen García Muñoz, Carmen Sáenz, Pedro	1971-1973
Ceñal, Néstor Ramón Díaz, María del Carmen Martini, Juan Emilio Suárez Urtubey, Amalia	1974-1978
Arana, Raquel C. Ceñal, Néstor Ramón Díaz, María del Carmen Suárez Urtubey, Amalia	1978-1980
Ceñal, Néstor Ramón Díaz, María del Carmen Suárez Urtubey, Amalia García Muñoz, Carmen	1981-1985
Ceñal, Néstor Ramón Suárez Urtubey, Amalia García Muñoz, Carmen Lambertini, Marta Beatriz	1986-1987
Ceñal, Néstor Ramón Cassinelli de Arias, Raquel García Muñoz, Carmen Lambertini, Marta Beatriz	1988-1992
Cortazar, Clara Inés Rasini, Graciela García Muñoz, Carmen Lambertini, Marta Beatriz	1993-1994
Cortazar, Clara Inés Rasini, Graciela García Muñoz, Carmen Ceñal, Néstor Ramón	1995-1996
Rasini, Graciela Ceñal, Néstor Ramón Barra, Martha Olivia Scarabino, Guillermo Eduardo	1997-1999

Consejeros por los profesores Titulares:	
Scarabino, Guillermo Eduardo	2000
Cortazar, Clara Inés	2002
Locatelli de Pérgamo, Ana María	
Lambertini, Marta Beatriz	2005-2006
Flores, Roberto	
Luengo, María Teresa	
Consejeros por los profesores Pro-titulares y Adjuntos:	
Arias, Luis Mario	2000-2002
Viera, Juan Martín	2005-2006
Consejero Asesor	
Muscio, Mario Luis	2007
Fernández Calvo, Diana	
Pugliese, Eduardo	
Formaro, Antonio	
Consejeros suplentes:	
García Muñoz, Carmen	1968-1970
Martini, Juan Emilio	
Pelizzari de Martínez, Marta I.	
Sáenz, Pedro	
Locatelli de Pérgamo, Ana María	1971-1974
Martini, Juan Emilio	
Pelizzari de Martínez, Marta I.	
Suárez Urtubey, Amalia	
Olivieri de Larrocha, Adela	1975-1978
Pelizzari de Martínez, Marta I.	
Wurst, Lilia M. E.	
Pelizzari de Martínez, Marta I.	1978-1980
Gandini, Gerardo	
García Muñoz, Carmen	
Wurst, Lilia M. E.	1981-1983
Durañona y Vedia, Dolores A.	
Montoiro, Osvaldo	
Suffern, Carlos Aurelio	
Rasini, Graciela	1984-1985
Lambertini, Marta Beatriz	
Pelizzari de Martínez, Marta I.	1986-1987
Rasini, Graciela	
Barra, Marta Olivia	
Arzoumanian, Diana	
Pelizzari de Martínez, Marta I.	1988-1992
Locatelli de Pérgamo, Ana María	
Barra, Marta Olivia	
Scarabino, Guillermo Eduardo	

Scarabino, Guillermo Eduardo Pelizzari de Martínez, Marta I. Flores, Roberto		1993-1996
Flores, Roberto Muscio, Mario Luis Locatelli de Pérgamo, Ana María		1997-1999
Consejeros Suplentes por los profesores Titulares:		
Andrenacci, Néstor Enrique Ceñal, Néstor Ramón Montoiro, Osvaldo		2000 2002
Andrenacci, Néstor Enrique Rasini, Graciela		2005-2006
Consejero Suplente por los profesores Pro-titulares y Adjuntos:		
Pugliese, Eduardo Mario		2000 2002
Luppi, Marina		2005-2006
Coordinador de Extensión Cultural y encargado de Biblioteca y Discoteca		
Ceñal, Néstor Ramón		1969-1973 1975-1998
Bibliotecaria		
Cortazar, Clara Inés		1998-2004
Encargada de Biblioteca		
de la Vega, Claudia		2005-2007
Schola Cantorum		
Díaz, María del Carmen	Directora Asistente	1961-1962 (equiparado a Pro-titular) 1965
	Directora Titular	1968-1971
Wurst, Lilia M. E	Teoría y solfeo de la *Schola Cantorum* (equiparado a Adjunto)	1961
	Maestro Preparador de la *Schola Cantorum* (equiparado a Adjunto)	1962
	Regente	1965 1968-1971
Krieger, Armando	Pianista acompañante	1961 (equiparado a Auxiliar) 1962 (equiparado a Adjunto)
Martini, Juan Emilio	Director Titular	1961-1962

Profesor *Honoris Causa*

Mtro. Krzysztof Penderecky (Fecha de nombramiento: 29-07-1994)

Profesores			
Aduriz, Luis	Adjunto	Temas Especiales de Filosofía (Estética)	1968-1969
	Adjunto	Estética	1970
	Pro-titular		1973; 1976
	Titular		1978; 1980; 1982; 1984; 1986; 1988
	Titular	Filosofía 1	1979-1989
	Titular	Filosofía 2	1877; 1979; 1981; 1983; 1985; 1987; 1989
Alas, Guillermo Antonio (Pbro.)	Adjunto	Filosofía 1	1963-1964
Andrenacci, Néstor	Visitante	Dirección Coral 1	1990-1992
	Pro-titular		1993, 1995
	Titular		1996; 1998-1999; 2001-2002; 2004; 2007
	Visitante	Dirección Coral 2	1989; 1991
	Pro-titular		1993-1994
	Titular		1996-1997; 1999-2000; 2002-2007
	Visitante	Dirección Coral 3	1990
	Pro-titular		1991-1992, 1994 -1995
	Titular		1997-1998; 2000-2001; 2003-2007
Antón Priasco, Susana	Ayudante	Historia de la Música Renacentista	2005
	Adjunto		2007
Arana, Raquel Carmen	Auxiliar	Teoría de la Armonía 1	1960
	Adjunto		1962-1967
	Pro-titular		1968-1971
	Titular		1972; 1974-1976
	Adjunto	Textura y Estructura 1	1964
	Adjunto	Teoría de la Armonía 2	1965-1967
	Pro-titular		1968-1971

	Titular		1972; 1974 -1976
	Adjunto	Historia de la Música 2	1969-1972
	Pro-titular		1974-1975
	Titular Ordinario		1976-1978
Areas, Eduardo	Docente autorizado	Piano 1	1987-1992
	Adjunto		1993-1999
	Pro-titular		2000-2007
Arias, Luis Mario Nolasco	Pro-titular	Orquestación 2	1994-1995
	Pro-titular	Orquestación 3	1996-1997; 2002-2006
Arzoumanian, María Diana	Titular	Educación Auditiva 1	1976-1977; 1980
	Pro-titular	Instrumentos Didácticos	1975
	Titular Ordinario	Lectura Musical 1	2004-2006
	Asistente	Técnica Vocal e Impostación	1971-1972
	Asistente	Práctica de Impostación	1973
	Adjunto		1974-1978
	Titular	Solfeo Tradicional	1976-1988
	Titular Ordinario		1994-2003
	Adjunto	Técnica Vocal	1973-1974
	Titular	Técnica Vocal 1	1982-1989
	Titular Ordinario		1990-2006
	Titular	Técnica Vocal 2	1983-1989
	Titular Ordinario		1990-2006
Astutti, Néstor	Visitante	Instrumentos de Percusión	1984-1986; 1988-1991; 1993 -2007
Atela, Valeria	D.E.	----------	2004-2005
Ayestarán, Lauro	Extraordinario	Introducción a la Musicología	1960
	Extraordinario	Organología Musical Comparada	1960
	Extraordinario	Bibliografía Musical	1960
	Extraordinario	Musicología	1960
	Extraordinario	Etnomusicología	1962
	Extraordinario	Paleografía Musical	1962
	Titular contratado	Musicología y Crítica	1962
	Profesor Ordinario		1963
Balzanelli, Alberto	Visitante	Dirección Coral 3	1984-1985
	Titular	Dirección Coral 1	1986
Bardin, Pablo Luis Eduardo	Asistente	Apreciación Musical	1971-1973
	Pro-titular	Crítica Musical	1990-1991; 1993; 1999
Barra, Martha Olivia	Titular	Armonía 1	2003-2005
	Adjunto	Composición 2	1982
	Titular Suplente		1986

	Asistente	Teoría de la Armonía 1	1978-1980
	Adjunto		1981-1982
	Pro-titular		1983-1984
	Titular		1985-2003
	Asistente	Teoría de la Armonía 2	1978-1980
	Adjunto		1981-1982
	Pro-titular		1983-1984
	Titular		1985-2003
Barrera, Ricardo Rubén	Ayudante	Dirección Coral 3	1985
	Asistente	Práctica Coral 1	1987
	Adjunto		1987-1989
	Asistente	Práctica Coral 2	1985-1987
	Adjunto		1987-1988
Basso, Ferruccio Pascual	Adjunto	Teología 3	1959
(Fray Domingo María O.P.)	Titular	Teología 2	1965-1968
Battistessa, Ángel J.	Extraordinario	Crítica 2 (Metodología de la Crítica de Arte)	1962
	Titular	Crítica 2	1964 -1966
Bauchwitz, Marta	Auxiliar	Órgano Preparatorio	1959-1960
Belaúnde, César Héctor	Titular	Doctrina Social de la Iglesia	1964
Benvenuto, Martín	Asistente	Fonética Inglesa	1992-1993
Biondi, Horacio José	Visitante	Fonética Italiana	1991-1994
	Titular		1996-2002
Bo de Druille, Carlota Afneris	Adjunto	Foniatría	1963-1968
	Pro-titular		1969-1970
	Titular		1972-1973
Bo, Adriana Teresa	Adjunto	Teoría Gramatical y Práctica Idiomática	1960
	Pro-titular	Foniatría	1971
Boero, Diego	Ayudante	Historia de la Música 5	1996-2001
Bolaños, María Colomba	Adjunto	Pedagogía y Psicología	1960
	Adjunto	Pedagogía y Educación Musical	1961
	Pro-titular	Pedagogía General	1962
	Extraordinario	Didáctica General	1962
	Extraordinario	Psicopedagogía	1962
	Pro-titular	Didáctica Musical	1964
	Pro-titular	Didáctica 1	1965
	Pro-titular	Didáctica 2	1965
	Profesor (AH)		1965
Boquin, Gustavo Luis	Asistente	Antropología Teológica	2001
Botana, Jaime	Docente Autorizado	Fonética Inglesa	1994 -1996
Brunamontini, Héctor Francisco	Adjunto	Filosofía 1	1962
Bun, Afra Alegría Hermosa	Adjunto	Filosofía 1	1965-1975
	Titular		1975
	Pro-titular	Filosofía General	1968

	Pro-titular	Antropología Filosófica	1970-1971
	Titular		1972-1974
Caamaño, Roberto	Titular	Composición 1	1965-1993
	Titular	Composición 2	1966-1989
	Titular	Composición 3	1967-1993
	Titular	Composición 4	1968-1984
	Titular	Composición 5	1964; 1967
	Titular	Orquestación 1	1964; 1966-1967
	Titular	Orquestación 2	1964-1987; 1989-1993
	Titular	Orquestación 3	1965-1987
	Titular	Armonía 1	1971; 1973
	Titular	Armonía 2	1975-1976; 1978 -1993
	Titular	Formas Musicales	1966
	Titular (AH)	Didáctica Musical	1983-1985
Caiña, María Angélica	Pro-titular	Piano	1973-1974
	Titular		1975
Calderón Hernández, Pedro Ignacio	Visitante	Lectura y Reducción de Partituras 1	1982-1983
	Visitante	Dirección Orquestal 1	1982
	Visitante	Lectura y Reducción de Partituras 2	1983
Calleja, Carlos Alberto	Ayudante	Armonía 2	1980-1981
	Asistente	Orquestación 2	1982-1984
	Adjunto		1985-1987
	Pro-titular		1987
	Ayudante	Dirección Orquestal 1	1983-1984; 1986
	Ayudante	Lectura y Reducción de Partituras 1	1983
	Ayudante	Dirección Orquestal 2	1984-1985
	Pro-titular		1988-1993
	Asistente	Práctica Coral 1	1984
	Asistente	Dirección Orquestal 3	1985-1986
	Adjunto	Orquestación 3	1987
	Pro-titular		1993
Cámara, Enrique Guillermo	Ayudante	Práctica Auditiva 2	1977
	Ayudante	Educación Auditiva 2	1977
	Asistente	Educación Auditiva 1	1978-1979
	Asistente	Historia de la Música 2	1979
Cambours, Ana María	Adjunto	Temas Especiales de Filosofía	1965
Campanella, Hebe Noemí Margarita	Titular	Teoría Gramatical	1971
Campardo, Laura	Ayudante	Historia de la Música 1	1998-1999
	Asistente		2000-2003
Caparra, Luis Alberto	Visitante	Órgano	1985

Capra, Mónica	Adjunto	Técnica Vocal	2007
Carballo, Luis Marcelo (Pbro.)	Asistente	Antropología Teológica	1989; 1991; 1993; 1995
	Asistente	Teología Moral	1990
Carusiello, Alicia	Ayudante	Teoría de la Armonía 1	1983-1984
	Asistente	Educación Auditiva 2	1984; 1986
	Pro-titular		1990
	Titular		2002-2003
	Asistente	Apreciación Musical	1985-1987
	Adjunto		1987-1990
	Pro-titular		1990-1992
	Titular		1996-2003
	Asistente	Piano 1	1986
	Asistente	Piano 2	1986
	Pro-titular	Solfeo Tradicional	1990
	Titular		1999
	Titular	Literatura Musical	2004 -2007
	Titular	Lectura Musical 2	2004 -2007
	Titular	Educación Auditiva 1	2004 -2007
Casanova, Fermina Rosa	Adjunto	Teoría de la Armonía 1	1973 -1974
	Adjunto	Teoría de la Armonía 2	1973 -1974
	Adjunto	Formas Musicales 1	1974
	Adjunto	Formas Musicales 2	1974
	Adjunto	Armonía 1	1974
Cassinelli de Arias, Raquel	Ayudante	Teoría de la Armonía	1959
	Adjunto	Armonía Práctica	1960
	Adjunto	Teoría de la Armonía I	1961
	Adjunto	Contrapunto Simple	1961
	Titular		1962; 1968
	Titular Ordinario		1969-1971; 1974 -1976
	Titular	Técnicas y Formas Contrapuntísticas	1962
	Pro-titular	Textura y Estructura	1963
	Pro-titular	Textura y Estructura 1	1964
	Titular		1965-1967
	Titular	Textura y Estructura 2	1967
	Pro-titular	Organología Musical Comparada	1963
	Pro-titular	Musicología 2	1964
	Titular		1965-1968
	Titular Ordinario		1969
	Titular Ordinario	Organología Musical	1971-1973; 1975; 1981-1982; 1984; 1986; 1988; 1990; 1992

	Titular	Armonía 1	1968
	Titular Ordinario		1970; 1975
	Pro-titular	Acústica Musical	1963
	Titular Ordinario		1970-1976
	Profesor Consulto	----------	10-06-1994
Cavanna, Federico	Ayudante	Práctica Coral 2	2000
Ceñal, Néstor Ramón	Asistente	Historia de la Música 2	1973
	Adjunto		1974
	Titular Ordinario		1984-2001
	Adjunto	Práctica Auditiva 1	1974-1975
	Titular		1977
	Titular Ordinario		1978-1988
	Adjunto	Práctica Auditiva 2	1975
	Titular		1976-1977
	Titular Ordinario		1978-1988
	Titular	Historia de la Música 5	1977
	Titular Ordinario		1978-2001
Cetta, Pablo	Titular (DE)	Muestra de Música Electroacústica	1990-1993
	Adjunto	Composición 4	1994, 1996
	Adjunto	Composición 5	1995-1996
	Adjunto	Música Electroacústica 1	1995-1999
	Pro-titular		2000-2001
	Titular		2002-2007
	Adjunto	Música Electroacústica 2	1995-1999
	Pro-titular		2000-2001
	Titular		2002-2007
	Adjunto	Técnicas Contemporáneas 2	1998-1999
	Pro-titular		2000-2001
	Titular		2002-2007
	Titular	Composición Electroacústica 1	2007
	Titular	Composición Electroacústica 2	2007
Checchi, Eduardo Julio	Adjunto	Orquestación 1	2006-2007
	Adjunto	Orquestación 2	2005-2007
Chiambaretta, Pedro Juan	Visitante	Instrumentos de Viento 2	1986
	Visitante	Instrumentos de Viento 1	1987
Chiesa, Juan	Pro-titular	Introducción a la Comunicación	2005-2006
	Pro-titular	Producción Audiovisual	2006
Chotsourian, Pedro Santiago	Ayudante	Educación Auditiva 1	1988-1990
Chrestia, Jorge R.	Titular	Acústica Musical	1964-1970
Cimini, César	Visitante	Técnicas del Movimiento	1993-2000
	Titular		2001-2005
	Titular	Técnica Corporal	2004-2007
Clarizza, Martha Amanda	Adjunto	Temas Especiales de Filosofía	1964
Constantino, Gustavo Daniel	Adjunto	Introducción a la Musicología y Bibliografía	1988; 1990-1991

Corona, Néstor Ángel	Adjunto	Filosofía General	1969
Corrado, Omar	Pro-titular	Metodología y Técnicas de Investigación	1997
	Titular	Historia de la Música 5	2000-2006
	Titular	Historia de la Teoría Musical	2000
	Titular (DE)	Historia de la Música Argentina	2004-2007
Cortazar, Clara Inés	Auxiliar	Historia de la Música 2	1966
	Titular Ordinario		2000-2004
	Pro-titular	Historia de la Música 3	1989-1992
	Titular		1993-1999
	Titular Ordinario		2000-2004
Cortazar, Raúl Augusto	Titular	Musicología 5	1966
Cubero de Macri, Ester Elsa	Adjunto	Historia de la Cristiandad	1972
	Adjunto	Historia de la Cultura 1	1973
	Pro-titular		1974
	Pro-titular	Historia de la Cultura 2	1974
D'Alfonso, Pedro Giordano	Titular	Psicología General	1964-1966
D'Astoli, Bruno	Visitante	Lectura y Reducción de Partituras 1	1983-1984
	Visitante	Lectura y Reducción de Partituras 2	1983-1985
	Visitante	Lectura y Reducción de Partituras 3	1985
	Visitante	Dirección Orquestal 1	1983-1984
	Visitante	Dirección Orquestal 2	1983-1985
	Visitante	Dirección Orquestal 3	1984-1985
Dadone, Luciana Mabel	Ayudante	Introducción a la Comunicación	2005-2007
	Ayudante	Producción Audiovisual	2006-2007
Darnet de Ferreyra, Ana Julia	Extraordinario(AH)	Teoría y Formación Literaria	1961
	Extraordinario		1962
	Pro-titular		1963
	Titular	Teoría Literaria	1964
	Titular		1965-1971
	Extraordinario	Historia de la Literatura Poética y Dramática 1	1962
	Pro-titular	Historia de la Literatura	1963
	Titular		1964
	Titular		1965-1971
	Titular	Didáctica	1966
Davico, Gustavo Aníbal	Ayudante	Técnicas Contemporáneas	1986-1987
de Estrada, Santiago	Titular Ordinario	Historia de la cultura	1966-1970
	Profesor Emérito	----------	14-06-1985
Deane, Carola	Visitante	Lectura y Reducción de Partituras	2000
	Docente autorizado (DF)	Lectura y Reducción de Partituras 1	2006
	Adjunto		2007
	Adjunto	Lectura y Reducción de Partituras 2	2007
Delgado, Marcelo	Adjunto	Composición 3	2005-2007

	Adjunto	Orquestación 3	2006-2007
De Rose, Mario Luis	Ayudante	Orquestación 3	1985
	Asistente	Práctica Coral 1	1985
	Asistente	Práctica Coral 2	1985
De Sagarra de Suau, Pilar	Auxiliar	Métodos Escolares	1960
	Auxiliar	Instrumentos Escolares 1	1962
	Auxiliar	Instrumentos Escolares 2	1962
Di Marco, Abel Aníbal (Pbro.)	Adjunto	Teología 2	1969
	Adjunto	Teología 3	1969
	Pro-titular	Antropología Teológica	1970
	Titular		1971-1973
	Pro-titular	Teología Moral	1970
	Titular		1972
	Titular	Teología Dogmática	1971-1973
	Titular	Doctrina Social	1973
Díaz, María del Carmen	Extraordinario	Historia de la Música Coral	1961
	Adjunto	Dirección Coral	1962
	Titular Ordinario		1977-1979; 1983-1985
	Extraordinario	Dirección Coral 1	1960
	Pro-titular		1964-1967
	Titular		1968-1971
	Titular Ordinario		1972-1974
	Titular Ordinario	Práctica Coral 1	1979-1985
	Titular Ordinario	Práctica Coral 2	1978-1985
	Pro-titular	Dirección Coral 2	1967
	Titular		1968-1971
	Titular Ordinario		1972-1975
Díaz, Viviana Beatriz	Docente Autorizado	Historia de las Artes Plásticas	2007
Dobon, Ángel Antonio	Adjunto	Filosofía 1	1961
	Adjunto	Filosofía	1962
Drago, Mariano[14]	Sin datos	Sin datos	Sin datos
Duhalde, Oliverio	Adjunto	Producción Musical	2005-2007
	Adjunto	Computación Aplicada	2005-2007
Durañona y Vedia, Dolores	Asistente	Teoría Literaria	1972-1973
	Asistente	Historia de la Literatura	1972-1974
	Adjunto	Historia de la Literatura y la Poesía	1974
	Asistente	Historia de la Cultura	1972, 1976
	Adjunto	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 2	1975
	Titular		1976

[14] Figura en el listado de la Revista del IIMCV (Año 10, N° 10) pero no se han encontrado datos en las fuentes consultadas.

	Titular Ordinario		1982-1983
	Titular Ordinario	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 3	1979-1981
	Titular	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 4	1976-1978
	Titular Ordinario		1979-1983
	Titular	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 5	1977-1978
	Titular Ordinario		19791983
	Titular Ordinario	Historia de las Artes Literarias 1	1984-2007
	Titular Ordinario	Historia de las Artes Literarias 2	1984-2007
Egüez, Eduardo Augusto	Ayudante (AH)	Práctica Auditiva 2	1985-1987
Elías, María Ofelia Antonia	Pro-titular	Psicología Evolutiva	1973-1974
Epstein, Ernesto	Invitado	Historia de la Música 3	1964
	Titular		1965
	Invitado	Historia de la Música 4	1964
	Titular		1965
	Invitado	Musicología 5	1964
	Titular		1965-1966
Estrada, José María Alberto Manuel	Titular	Filosofía 1	1959
	Titular	Filosofía 2	1959; 1963-1964
	Titular Ordinario	Filosofía del Arte	1965-1966
Fainguersch, Julio	Visitante	Dirección Coral 1	1982-1983
	Visitante	Dirección Coral 2	1983
Fantinel, Julia	Ayudante	Teoría de la Armonía 2	1962; 1964
	Auxiliar		1965-1966
	Auxiliar	Contrapunto Simple	1967
	Auxiliar	Educación Auditiva 1	1967
	Auxiliar	Teoría General de la Música	1967
	Auxiliar	Solfeo 1	1967
Fernández Calvo, Diana	Adjunto	Computación Aplicada a la Música	2002-2003
	Adjunto		2004-2007
Ferrero, Ana Cecilia	Adjunto	Armonía 1	1960
	Adjunto	Teoría de la Armonía 1	1959; 1962
	Adjunto	Teoría de la Armonía 2	1959; 1962; 1964
	Pro-titular	Textura y Estructura 1	1965-1966
Ferreyra de Ellis, Verónica Beatriz	Ayudante (AH)	Historia de la Música 1	1992
Ferro, Fray Luis Santiago (O.P.)	Adjunto	Introducción a la Teología	1966
	Pro-titular		1967-1968
Fichera, Guillermo	Ayudante	Práctica Coral 1	1988
	Asistente		1990-1992
	Adjunto		1993-1999

	Pro-titular		2000-2007
	Ayudante	Práctica Coral 2	1988
	Asistente		1989-1992
	Adjunto		1993-1999
	Pro-titular		2000-2007
	Pro-titular	Coro 1	2004-2007
Flores, Roberto	Ayudante	Práctica Coral 2	1978
	Asistente	Educación Auditiva 1	1980-1982
	Adjunto		1982-1983
	Pro-titular		1982-1983
	Titular (DE)		1989-2007
	Asistente	Educación Auditiva 2	1980
	Titular (DE)	Didáctica Musical	1994; 1996; 1999-2004
	Titular	Metodología y Prácticas Pedagógico-musicales	1994 1995; 1997; 1999-2005
	Titular	Transcripción y Análisis 1	1997-1998; 2002-2004
	Titular	Transcripción y Análisis 2	1998-1999
Foglia de Ruiz, Amelia Carmen	Adjunto	Didáctica 2	1966
	Pro-titular		1966
	Pro-titular	Didáctica Musical	1967-1968
Fontana, Adriana Josefina	Pro-titular	Órgano 1	1970-1971
	Titular	Órgano 2	1975-1976; 1978-1983; 1985
Fontenla, Jorge	Titular	Formas Musicales	1967, 1978
	Titular	Composición 2	1967
	Titular	Historia de la Música 4	1967
	Titular	Armonía 1	1977
	Titular	Armonía 2	1977
Formaro, Antonio Domingo	Ayudante	Piano 1	1998-2000
	Asistente		2001-2004
	Adjunto		2005-2007
	Ayudante	Piano 2	1998-2000
	Asistente		2001-2004
	Adjunto (DE)		2005-2007
	Ayudante	Composición 1	1999-2000
	Asistente		2001-2006
	Asistente	Contrapunto Simple	2000-2004
	Ayudante	Historia de la Música 4	2000
	Asistente		2001-2004
	Adjunto		2005-2006
	Adjunto (DE)	Historia de la Música Clásica	2005-2007

	Adjunto	Historia de la Música Romántica	2005-2007
Forti, Hermes	Titular	Órgano	1958
	Titular Ordinario		1964-1965
	Titular Ordinario	Órgano 1	1966-1968
	Titular Ordinario	Órgano 2	1966-1968
	Titular Ordinario	Órgano 3	1966-1968
	Titular Ordinario	Órgano 4	1966-1967
	Titular Ordinario	Órgano 5	1966-1967
	Titular Ordinario	Órgano Preparatorio	1964-1965
	Titular Ordinario	Órgano Preparatorio 1	1966-1967
	Titular	Órgano Preparatorio 2	1959-1960
	Titular Ordinario		1966-1967
	Titular	Órgano Superior 1	1961-1962
	Titular	Órgano Superior 2	1961-1962
	Titular	Órgano Superior 3	1962
Furgiuele, Héctor	Visitante	Instrumentos de Viento 1	1985
Gaivirousky, Carlos	Visitante	Instrumentos de Cuerda 1	1984
	Visitante	Instrumentos de Cuerda 2	1984
Gandini, Gerardo	Adjunto Extraordinario	Piano complementario	1960, 1962
	Adjunto	Morfología de la Música Coral	1961-1962
	Titular	Técnica Serial	1966
	Adjunto	Textura y Estructura 2	1964
	Pro-titular		1965-1967
	Pro-titular	Composición 3	1964
	Titular	Composición 4	1965; 1994-1995
	Titular	Composición 5	1966-1972; 1977-1984; 1993-1995
	Pro-titular	Técnicas Contemporáneas	1967-1974
	Titular		1977-1984
	Titular	Armonía II	1968; 1970-1975
	Titular	Armonía Moderna	1969
	Interino	Orquestación 1	1963
	Interino	Orquestación 2	1963
	Interino	Orquestación 3	1963
	Titular		1994 -1995
	Adjunto Extraordinario	Composición	1960; 1962
García Acevedo, Mario	Titular	Historia de la Música Argentina	1964-1966
	Titular	Historia de la Música Argentina y Americana	1967-1968

	Titular	Historia de la Música 1	1964-1965; 1968
	Titular	Historia de la Música 2	1964-1965
	Titular	Musicología 1	1966-1967
García Brunelli, Omar	Pro-titular	Música Popular Urbana	1998-1999
García de Bertolacci, Ángela F.	Adjunto	Filosofía II	1969
García Muñoz, Carmen	Ayudante	Historia de la Música 1	1962-1966
	Adjunto	Musicología 1	1966; 1968-1970
	Adjunto	Musicología 2	1967
	Adjunto	Musicología 3	1967-1970
	Adjunto	Introducción a la Musicología y Bibliografía	1971
	Titular Ordinario		1990
	Pro-titular	Paleografía Musical	1972-1973
	Titular	Paleografía	1974-1977
	Titular Ordinario		1978
	Titular	Historia de la Teoría Musical	1977
	Titular Ordinario		1978-1981; 1983-1986; 1991-1992; 1994
	Titular Ordinario	Historia de la Notación Musical	1980-1983; 1985; 1987; 1989; 1991
	Titular Ordinario	Historia de la Música Argentina	1984-1998
	Titular Ordinario	Seminario de Musicología Histórica	1988-1989; 1991-1992; 1994
García Venturini, Jorge Luis	Adjunto	Historia de la Cultura	1964
García, Nora	Docente Autorizado	Fonética Inglesa	1999-2002
García, Norberto Ricardo	Visitante	Instrumentos de Cuerda 1	2003-2004
	Visitante	Instrumentos de Cuerda 2	2003-2004
García Novo, Gustavo	Ayudante	Música Electroacústica 1	1997-2000
	Adjunto (DE)		2004-2007
	Adjunto	Música Electroacústica 2	2004-2007
	Ayudante	Educación Auditiva 1	1999-2000
	Asistente	Historia de la Música 5	2001
	Ayudante	Orquestación 1	1999-2000
	Asistente	Orquestación 3	2002-2003
Gardiner, Diego	Asistente	Orquestación 1	2003-2005
	Asistente	Composición 2	2003-2007
	Asistente	Contrapunto 1	2004, 2007
	Asistente	Contrapunto 2	2005-2007
Gerardi, Enrique José Ernesto	Adjunto	Historia y Análisis de la Música 1	1959

	Pro-titular		1960
	Titular		1960-1962
	Adjunto	Acústica Musical	1959
	Pro-titular		1960
	Extraordinario		1961
	Titular		1962
	Titular Ordinario		1963-1964
	Extraordinario	Música Moderna	1962
	Titular Ordinario	Historia de la Música 1	1964
	Titular Ordinario	Historia de la Música 2	1964
Gergolet, José Luis	Adjunto	Teología Moral	2006
Giacobbe, Juan Francisco	Titular	Historia de la Música 1	1966-1967, 1969-1972
	Titular	Historia de la Música 3	1966-1967
	Titular	Musicología 5 (Historia de la Teoría Musical)	1967
	Titular Ordinario		1975
	Titular	Historia de la Música 2	1969-1972
	Titular Ordinario		1973
Gianneo, Luis	Titular	Composición 2	1964-1967
	Titular	Composición 4	1964-1966
	Titular	Composición 3	1965
	Titular	Orquestación 1	1965
	Titular	Composición 5	1965-1967
	Titular	Composición 1	1965-1966
	Titular	Orquestación 2	1966
	Titular	Orquestación 3	1964-1967
Giménez Noble, Javier Pablo	Adjunto	Técnicas Contemporáneas	1986-1988
Ginastera, Alberto Evaristo	Titular	Teoría de la Armonía 1	1958
	Titular	Composición 1	1960-1962
	Titular	Composición 2	1960-1962
	Titular	Armonía Moderna	1960
	Titular	Orquestación e Instrumentación	1960-1961
	Titular	Composición 3	1962
	Titular	Técnica Serial	1962
	Profesor Ordinario	----------	1963
	Profesor Emérito	----------	03-04-1966
Gintoli, Rafael Carlos	Titular	Instrumentos de Cuerda 1	2002
	Titular	Instrumentos de Cuerda 2	2002
Giovannini, Marta Clementina	Adjunto	Didáctica 3	1963
	Pro-titular		1966
	Pro-titular	Metodología y Prácticas Pedagógicas	1967-1971; 1973-1974
	Pro-titular	Didáctica Musical	1971

González, Norberto Darío[15]	Sin datos	Sin datos	Sin datos
Goyena, Héctor	Adjunto	Folklore Musical Argentino	1988, 1990; 1992
	Pro-titular		1994; 1998-1999
	Adjunto	Etnomusicología	1991
	Pro-titular	Músicas Tradicionales	2004-2007
Goyeneche, Juan Carlos	Titular	Historia de la Cristiandad	1970-1971
Grosny, Sergio	Asistente	Computación Aplicada a la Música 2	2006-2007
Hemzy de Gainza, Violeta	Adjunto	Historia de la Educación Musical	1969
Hernández, Gustavo Joaquín	Ayudante	Práctica Auditiva 2	1988-1989; 1991
	Ayudante	Práctica Auditiva 1	1990
Huseby, Gerardo Víctor	Ayudante	Musicología 2 (Organología)	1967
	Docente Auxiliar		1968
	Adjunto		1969
	Adjunto	Organología Musical	1971-1973; 1975; 1977
	Docente Auxiliar	Historia de la Música 3	1968
	Adjunto		1969-1974
	Adjunto	Historia de la Música 1	1969
	Titular		1977
	Adjunto	Historia de la Música 4	1970
	Titular	Historia de la Teoría Musical	1976
	Titular	Acústica Musical	1977
	Titular	Introducción a la Musicología y Bibliografía	1988
Idelsohn, Jorge Francisco	Ayudante (AH)	Lectura y Reducción de Partituras 2	1985
	Asistente		1985; 1987-1989
	Ayudante (AH)	Lectura y Reducción de Partituras 3	1985
	Asistente		1985-1987
	Asistente	Lectura y Reducción de Partituras 1	1986-1987
	Asistente	Dirección Orquestal 1	1988
	Asistente	Dirección Orquestal 3	1989
Irigoyen, Miguel Ángel (Pbro.)	Pro-titular	Antropología Teológica	1973-1975
	Pro-titular	Teológica Dogmática	1973-1974
	Pro-titular	Teológica Moral	1975
Izcovich, Ezequiel Carlos	Asistente	Apreciación Musical	1983-1984
	Adjunto		1985

[15] Figura en el listado de la Revista del IIMCV (Año 10, N° 10) pero no se han encontrado datos en las fuentes consultadas.

	Ayudante	Composición 2	1983-1984
	Ayudante	Técnicas Contemporáneas	1984
	Asistente		1985
Jacovella, Bruno Cayetano	Titular	Musicología 4	1967-1970
	Titular	Musicología 5 (Folklore Musical)	1967-1970; 1972
	Titular	Etnomusicología	1971
Jadzinsky, Alejandro Javier	Ayudante	Técnicas Contemporáneas 2	1995-1999
Jakubiec, María Gabriela	Ayudante	Historia de la Música 1	1989-1992; 1998-1999
	Ayudante	Etnomusicología	1989; 1991
Job de Brusa, Ana María	Asistente	Historia de la Educación Musical	1971
	Asistente	Etnomusicología	1973
	Asistente	Folklore Musical Argentino	1981
Kalnay, Eva Susana	Ayudante	Historia y Análisis de la Música 2	1962
	Auxiliar	Historia de la Música Argentina	1966
	Auxiliar	Historia de la Música Argentina y Americana	1967
	Adjunto		1968
Kaplan Perel, Pablo Marcelo	Ayudante	Orquestación 1	1993
Kenny, Margarita Leonor	Visitante	Fonética Inglesa	1982-1988
Klingenhagen, Rosa María	Adjunto	Fonética Alemana	2005
Lambertini, Marta Beatriz	Ayudante	Apreciación Musical	1971-1974
	Adjunto		1977
	Pro-titular		1978-1979
	Titular		1980
	Asistente	Formas Musicales	1974-1975
	Adjunto		1976
	Pro-titular		1978-1979
	Adjunto	Armonía 1	1976
	Adjunto	Contrapunto	1977
	Pro-titular		1978-1979
	Titular		1980-1994
	Titular Ordinario		1994-1995
	Pro-titular	Orquestación 1	1978-1979
	Titular		1980-1994
	Titular	Orquestación 2	1994
	Titular Ordinario		1994; 2002-2004
	Titular Ordinario		1994-2004
	Titular Ordinario	Composición 2	1996-2004
	Titular	Composición 3	1993-1994
	Titular Ordinario		1994-2004
	Titular	Composición 4	1985-1994

	Titular Ordinario		1994; 2002-2004
	Titular	Composición 5	1985-1986; 1988-1993
Larrabe, José Luis (Pbro.)	Adjunto	Teología 2	1964
Laville, Norma Elsa	Adjunto	Educación Auditiva 1	1987
Lebas, Leonardo Cristian	Asistente	Orquestación 3	1994-2002
	Ayudante	Orquestación 2	1993-1994; 1998-1999
	Asistente	Armonía 2	2000
	Ayudante técnico	Historia de la Música 3	1992
	Ayudante		1993-1994
	Asistente	Dirección Coral 3	2001
	Asistente	Práctica Coral 2	2002
Lezcano de Colombo, Susana Liliana	Titular	Fonética inglesa	2003-2004
Liüt, Martín	Adjunto	Historia de la Música 5	2006
Locatelli de Pérgamo, Ana María	Ayudante	Solfeo Moderno y Educción Auditiva	1963
	Adjunto	Musicología 4	1966-1969
	Ayudante	Historia de la Música 1	1967
	Adjunto		1968-1972
	Pro-titular		1973-1974
	Titular		1975-1977
	Titular Ordinario		1978-2003
	Adjunto	Etnomusicología	1971
	Pro-titular		1973
	Titular		1975,1977
	Titular Ordinario		1978;1980; 1982;1984; 1986;1989; 1991;1993; 1999-2000
	Titular Ordinario	Introducción a la Etnomusicología	1997-1998
	Titular Ordinario	Músicas Tradicionales	2004
López de la Rosa, Inés Helena	Ayudante	Historia de la Música Argentina	2000
López Grigera, Luisa	Adjunto	Teoría Gramatical y Práctica Idiomática	1960-1961
López, Luis Ángel (R.P)	Pro-titular	Canto gregoriano 1	1960; 1962; 1967-1969
	Pro-titular	Canto gregoriano 2	1960
	Titular		1962
	Extraordinario	Canto gregoriano 3	1962
	Titular		1964
	Titular	Musicología 3 (Paleografía gregoriana)	1964-1969

	Titular	Liturgia	1965
	Titular	Legislación Musical Litúrgica	1966
López Várady, Leandro Adrián	Asistente	Apreciación Musical	1993-1995
	Ayudante	Contrapunto	1993-1994
	Ayudante	Contrapunto 1	1995
	Asistente		1997-1998
	Asistente	Contrapunto Simple	1995; 1997-1998
	Ayudante	Historia de la Música 5	1993-1995
	Asistente	Piano 1	1997
	Asistente	Piano 2	1997
Lorenzo, José (Pbro.)	Pro-titular	Introducción a la Teología	1965
Lorenzo, Mario	Ayudante (AH)	Armonía 1	1996
Luengo, María Teresa	Asistente	Práctica Auditiva 1	1975 - 1976
	Asistente	Práctica Auditiva 2	1975
	Asistente	Técnicas Contemporáneas	1975-1976
	Pro-titular		1989-1992
	Titular		1993-1994
	Titular	Técnicas Contemporáneas 1	1995-2000
	Titular Ordinario		2000-2007
	Titular	Seminario de Musicología Histórica	1999-2000
	Titular Ordinario		2000
Luppi, Marina Emilce	Asistente	Práctica Coral 2	1990-1993
	Adjunto		1994-1999
	Pro-titular		2000; 2002-2003
	Pro-titular	Coro 2	2004-2007
Llobet, Oscar Mario	Ayudante	Armonía 1	1990-1995
	Ayudante	Historia de la Música 2	1992-1999
	Asistente		2000-2005
	Adjunto		2006-2007
	Adjunto	Dirección Coral 1	2005
	Adjunto	Dirección Coral 2	2006-2007
Mammarella, Maximiliano	Asistente	Transcripción y Análisis 2	1999
	Asistente	Orquestación 3	2003-2007
	Asistente	Educación Auditiva 1	2006-2007
Mandrioni, Héctor Delfor	Titular Ordinario	Psicología General	1967-1969
Mansilla, Silvina Luz María	Visitante	Seminario de Música Argentina	2003
	Adjunto	Historia de la Música Argentina	2005-2006
	Adjunto (DE)	Seminario de Música Argentina Historia de la Música Argentina Redacción Monográfica	2007
Maragno, Virtú Leopoldo del Corazón de Jesús	Visitante	Composición 5	1987

Marconato, María Elvira	Adjunto	Teoría gramatical	1965, 1967-1968
	Pro-titular		1969-1972
Martini, Juan Emilio	Extraordinario	Dirección Coral 1	1960
	Extraordinario Titular	Dirección Coral 2	1960; 1962 1963-1967
	Interino	Orquestación e Instrumentación	1961
	Extraordinario	Dirección Coral 3	1962
	Titular		1967-1969
	Titular Ordinario	Orquestación 1	1970-1971, 1973-1977
Martorella, Filoctetes	Adjunto	Música Antigua	1959
	Titular	Métodos Instrumentales Escolares	1960
	Extraordinario		1961-1962
Maspero, José Andrés	Visitante	Dirección Coral 2	1987
Massone, Ana María	Asistente	Historia de la Música 1	1994
	Asistente	Historia de la Música 3	1995
Mattiello, Ángel	Visitante	Fonética Alemana	1984-1986
Melfi, María Teresa	Ayudante (AH)	Teoría de la Armonía 1	1962; 1964
	Auxiliar	Contrapunto Simple	1965-1966
	Auxiliar (AH)	Teoría de la Armonía 1	1965-1966
	Adjunto	Musicología 5 (Folklore Musical)	1966-1970; 1972
	Adjunto	Musicología 4 (Etnomusicología)	1969
	Pro-titular	Folklore Musical	1974-1976
	Pro-titular	Etnomusicología	1977
	Pro-titular	Introducción a la Musicología	1997-1998
	Pro-titular	Metodología y Técnicas de Investigación	1998
Melo, Claudio Guillermo	Ayudante (AH)	Composición 2	1980
	Asistente	Apreciación Musical	1981-1982
Mendizábal, María Clotilde	Ayudante (AH)	Historia de la Música 1	1985
	Ayudante		1986-1988
	Ayudante	Etnomusicología	1986
Miras, Eduardo (Pbro)	Titular	Teología	1961
	Titular Ordinario	Teología 1	1963-1968
Mondolo, Ana María	Ayudante	Historia de la Música Argentina	1989-1993
	Asistente		1994-1995
Montoiro, Osvaldo Gabriel (Pbro)	Adjunto	Canto Gregoriano	1969-1971
	Pro-titular		1972-1974
	Titular		1975-1977
	Titular Ordinario		1978-2004
Morla, Claudio	Visitante	Canto Gregoriano	2005-2007
	Visitante	Historia de la Música Medieval	2005

Motto, Andrés Román María (Pbro.)	Adjunto	Doctrina Social de la Iglesia	2004
	Adjunto	Antropología Teológica	2005-2007
Muscio, Mario	Ayudante	Teoría de la Armonía 2	1983-1984
	Asistente	Contrapunto Simple	1985-1988
	Adjunto		1989
	Pro-titular		1990-1993
	Titular		1994-2005
	Titular	Contrapunto 1	1996-2007
	Titular	Contrapunto 2	1995-2004
	Adjunto	Composición 2	1989
	Pro-titular		1990-1993
	Titular		1994
	Titular	Fuga	2005
Morales Penelas, Augusto Guillermo	Visitante	Fonética Francesa	1990-1991
Nofal, Amado (Fray)	Adjunto	Teología 3	1965- 1966
	Pro-titular		1967-1968
Novoa, Francisco	Titular	Latín	1960
	Extraordinario		1961
	Titular (AH)	Latín Eclesiástico	1962
Núñez, Inés Esther	Auxiliar	Historia de la Música 2	1967
	Adjunta		1968
	Auxiliar	Solfeo 2	1967
	Auxiliar	Educación Auditiva 2	1967
	Adjunto	Pedagogía	1968-1970
	Adjunto	Pedagogía Musical	1971-1972
	Pro-titular		1973
	Adjunto	Didáctica Musical	1969-1971
	Adjunto	Historia de la Educación Musical	1969-1970
	Pro-titular		1972-1974
	Pro-titular	Piano	1974
	Titular	Metodología y Prácticas Pedagógico Musicales	1975-1980; 1983
Oliveto, Susana Estela	Visitante	Fonética Francesa	1993-2004
Olivieri de Larrocha, Adela	Titular	Didáctica Musical	1973-1977; 1979; 1982-1986; 1988
	Titular	Folklore Aplicado	1975
	Titular	Metodología y Prácticas Pedagógico Musicales	1985-1987; 1989
Opitz, Guillermo Ángel	Visitante	Dirección Coral 2	1984
	Titular		1986; 1989; 1992; 1995; 1998; 2001; 2004

	Visitante	Dirección Coral 1	1985
	Titular		1988; 1991; 1994; 1997; 2000; 2003
	Titular	Dirección Coral 3	1987;1993; 1996; 1999; 2002
	Titular	Fonética Alemana	2003-2004
Ortega, Fernando José (Pbro.)	Adjunto	Teología Dogmática	1985
	Pro-titular		1986-1987; 1991
	Titular	Teología Dogmática	1993; 1995; 1997; 1999; 2001; 2005
	Adjunto	Antropología Teológica	1985
	Pro-titular		1986-1987; 1997;1999; 2001; 2003
	Pro-titular	Teología Moral	1986
	Titular		1992; 1994; 1996; 1998; 2000; 2002; 2004; 2007
Ortiz de Zárate, Juan Raimundo	Pro-titular	Composición 4	2005-2007
	Pro-titular	Composición 2	2006
Osorio, Ana María	Visitante	Técnica Vocal 1	1994
	Visitante	Técnica Vocal 2	1994
Palacio, Julio	Asistente	Apreciación Musical	1975-1976
Parselis, Ernesto José	Adjunto	Filosofía 2	1965-1967
	Titular		1968-1969
	Titular	Filosofía General	1970-1971
Pastor, Martín	Adjunto	Producción Audiovisual	2007
Pastor de Landes Berger, Blanca	Titular	Historia del Arte	1962; 1964-1968
	Titular	Historia de las Artes Plásticas	1969
Pautasso, Javier	Ayudante	Dirección Orquestal 1	2000
	Asistente		2001-2007
	Ayudante	Dirección Orquestal 2	2000
	Asistente		2001-2007
	Ayudante	Dirección Orquestal 3	2000
	Asistente		2001-2007
	Asistente	Dirección Coral 2	2001-2002; 2004
	Asistente	Bases Gestuales de la Dirección Orquestal	2004-2006

	Adjunto		2007
	Asistente	Bases Gestuales de la Dirección Coral	2004-2006
	Adjunto		2007
Pazos, Ezequiel	Ayudante	Armonía 1	1999-2000
	Asistente (DE)	Armonía 2	2004-2007
Pelizzari de Martínez, Marta Ione	Adjunto	Solfeo Moderno	1959-1961
	Pro-titular		1962
	Titular		1966-1968; 1970-1974
	Adjunto	Educación Auditiva	1959-1961
	Titular		1968
	Adjunto	Educación Auditiva 1	1959-1960
	Pro-titular		1962
	Titular		1966-1968; 1970-1982
	Titular	Educación Auditiva 2	1984-2001
	Adjunto	Teoría General de la Música	1959-1961
	Pro-titular		1962
	Titular		1964-1968; 1970-1971
	Adjunto	Solfeo Tradicional	1959
	Pro-titular		1962
	Titular		1966; 1968; 1970-1971; 1973-1975; 1989-1992
	Titular	Solfeo y Educación Auditiva	1964 -1965
	Titular	Solfeo 1 y 2	1967
Pérez Bugallo, Rubén Jorge	Pro-titular	Folklore Musical Argentino	1983
	Titular		1985
Pérez de Arenaza, Primitivo Ignacio	Adjunto	Estética	1971
	Adjunto	Filosofía General	1972
Pérez Pesagno, Héctor (Pbro.)	Adjunto	Doctrina Social de la Iglesia	1963-1964
	Pro-titular		1964-1966
	Titular Ordinario		1976-2002
Pérez Pouilleux, Alejo Bernardo	Ayudante	Armonía 2	1997-1998
	Ayudante	Teoría de la Armonía 2	1997
	Ayudante	Dirección Orquestal 1	1998-1999
	Ayudante	Dirección Orquestal 2	1998-1999
	Ayudante	Dirección Orquestal 3	1998-1999
Pérez, Roberto Alejandro	Ayudante (AH)	Armonía 2	1985-1986
	Ayudante		1987
	Asistente	Práctica Coral 1	1986-1987
	Asistente	Práctica Coral 2	1987
	Ayudante (AH)	Orquestación 3	1986

	Asistente		1986
	Ayudante		1987
Pérez, Roberto Antonio (Pbro.)	Asistente	Antropología Teológica	1983
	Asistente	Teología Dogmática	1983
	Asistente	Teología Moral	1984
Pérez, Sara Isabel	Adjunto	Pedagogía	1971
Pérsico, Gabriel	Adjunto	Historia de la Música 3	2000-2005
	Adjunto	Historia de la Música Barroca	2005-2007
Pes de Cironi, Alicia Cristina	Asistente	Piano	1976
Piccinni, Pablo	Asistente	Dirección Coral 3	2001-2002; 2004; 2006-2007
	Asistente	Dirección Coral 2	2002-2003; 2005
	Asistente	Bases Conceptuales de la Dirección Coral	2004-2005
Pickenhayn, Jorge Oscar	Titular	Historia de la Música 2	1966-1968
	Titular	Didáctica 1	1966
	Titular	Historia de la Educación Musical	1968
Pierre, Hugo Oscar	Visitante	Instrumentos de Viento 1	1988-1995
	Titular		1996-2007
	Visitante	Instrumentos de Viento 2	1989-1995
	Titular		1996-2007
Pironio, Eduardo Francisco (Monseñor)	Titular Ordinario	Introducción a la Teología	1963
	Titular Ordinario	Teología 2	1963-1964
	Titular Ordinario	Teología 3	1964
Placenti, Adrián Enrique	Ayudante	Historia de la Música 4	1993-1999
	Ayudante	Orquestación 2	1999
Plesch, Melania Eugenia	Pro-titular	Historia de la Música Medieval	2005-2006
	Pro-titular	Redacción Monográfica	2005-2006
Pont de Bordelois, María Edith	Adjunto	Teoría Gramatical y Práctica Idiomática	1960
Ponte, Nora Elsa	Ayudante	Piano 1	1994-96
	Asistente		1997-2003
	Ayudante	Piano 2	1994-1996
	Asistente		1997-2000
	Ayudante	Orquestación 1	1994-2000
	Asistente		2001-2003
	Ayudante	Orquestación 2	1995-2000
	Ayudante	Orquestación 3	1994
	Asistente	Contrapunto Simple	1996,1999
	Ayudante	Contrapunto 1	1996
	Asistente		1999-2003
	Asistente	Contrapunto 2	2001-2002
	Asistente	Composición 2	2001-2003

Pucciarelli, Graciela Mireya María	Adjunto	Teoría Gramatical y Práctica Idiomática	1962-1963
	Adjunto	Teoría Gramatical	1964-1965
Pugliese, Eduardo Mario	Asistente	Apreciación Musical	1988
	Asistente	Práctica Coral 1	1989
	Asistente	Práctica Coral 2	1989
	Ayudante	Armonía 2	1989-1993
	Adjunto		1994-1999
	Por-titular	Armonía 1	2000-2004
	Ayudante	Lectura y Reducción de Partituras 1	1992-1993
	Adjunto		1994-1999
	Pro-titular		2000-2007
	Adjunto	Lectura y Reducción de Partituras 2	1994-1999
	Pro-titular		1994-1999
	Adjunto	Lectura y Reducción de Partituras 3	1994-1999
	Pro-titular		2005-2007
	Pro-titular	Armonía 3	2005-2007
Ramírez, Cristián José (Pbro.)	Asistente	Teología Moral	1988
	Asistente	Teología Dogmática	1989
	Adjunto		2005-2007
Rasini, Graciela	Asistente	Teoría de la Armonía 1	1976; 1978
	Asistente	Teoría de la Armonía 2	1977
	Asistente	Piano	1977-1978
	Adjunto		1978-1979
	Pro-titular		1980
	Titular		1981-1993
	Titular Ordinario		1994 -2007
	Pro-titular	Piano 2	1980
	Titular		1981-1993
	Titular Ordinario		1994-2007
	Adjunto	Armonía 1	1978-1979
	Pro-titular		1980
	Titular		1981-1993
	Titular Ordinario		1994-2003
	Titular Ordinario	Armonía 2	2004; 2007
	Pro-titular	Composición 1	1980
	Titular		1981-1993
	Titular Ordinario		1994 -2007
Rausa, Carlos	Pro-titular	Organología General	1997-1998
	Pro-titular	Historia de la Música Argentina	1999-2002
Riega, María Cristina	Adjunto	Filosofía 1	1989-1992
	Pro-titular		1993 -2006
	Adjunto	Filosofía 2	1989; 1991
	Pro-titular		1993-2007
	Adjunto	Estética	1990; 1992

	Pro-titular		1994 -2001; 2002, 2004
Rizzo, Julio Carlos	Visitante	Instrumentos de Viento 1	1983-1984
	Visitante	Instrumentos de Viento 2	1984
Rodríguez, Luis Alberto	Asistente	Práctica Coral 1	1985
Roldán, Waldemar Axel	Auxiliar	Historia de la Música 3	1967
Roggero, Domingo Tercisio, Pbro.	Adjunto	Historia de la Cultura	1964-1965
Russo, Antonio	Visitante	Dirección Coral 1	1984
	Titular		1987; 1989
	Visitante	Dirección Coral 2	1985
	Titular		1988; 1990
	Titular	Dirección Coral 3	1986; 1989
	Titular	Dirección Orquestal 1	1986-1987
	Visitante	Dirección Orquestal 2	1985
	Titular		1987;1988
	Visitante	Dirección Orquestal 3	1985
	Titular		1986; 1988-1989; 1991
Rússovich, Adrián	Ayudante (AH)	Armonía 1	1984
	Ayudante		1985-1986
	Ayudante	Historia de la Música 5	1985
	Ayudante	Técnicas Contemporáneas	1985
	Asistente		1985-1986
Sacchi, Esteban	Ayudante	Historia de la Música 1	1995; 1997
	Ayudante	Historia de la Música Argentina	1995
Sáenz, Pedro Alejo	Titular	Técnicas y Formas Contrapuntísticas 1	1960-1961
	Titular	Técnicas y Formas Contrapuntísticas 2	1960;1962
	Titular	Armonía Tradicional	1960
	Extraordinario		1961-1962
	Extraordinario	Dirección Coral 1	1960
	Titular	Textura y Estructura 1	1962
	Titular Ordinario		1964
	Titular Ordinario	Textura y Estructura 2	1964
	Titular (AH)	Composición 1	1864
	Titular Ordinario		1966; 1970-1973
	Titular Ordinario	Composición 4	1966
	Titular Ordinario	Formas Musicales	1968-1973
	Titular Ordinario	Contrapunto y Fuga	1968-1973
	Titular Ordinario	Contrapunto	1973
Salari, Beatriz Estela	Adjunto	Teoría Gramatical	1966
Santana de Kiguel, Delia Elena	Auxiliar	Historia de la Música 3	1966
	Auxiliar	Historia de la Música 4	1967
	Adjunto		1968-1970

	Adjunto	Crítica Musical	1967
	Adjunto	Musicología 5 (Historia de la Teoría Musical)	1967-1970
Scarabino, Guillermo Eduardo	Titular	Dirección Orquestal 1	1988-2000
	Titular Ordinario		2000-2007
	Titular	Dirección Orquestal 2	1989-2000
	Titular Ordinario		2000-2007
	Titular	Dirección Orquestal 3	1989-2000
	Titular Ordinario		2000-2007
	Titular	Orquestación 1	1992
	Titular	Orquestación 2	1991-1992; 1995-1999
	Titular Ordinario		2000-2001
	Titular	Orquestación 3	1989;1991; 1993-1994
	Titular	Lectura y Reducción de Partituras 1	1988-1989; 1992
	Titular	Lectura y Reducción de Partituras 2	1989; 1992
	Titular	Lectura y Reducción de Partituras 3	1991; 1993-1994
	Titular	Composición 3	1993
Sciammarella, Senivaldo Ricardo	Titular	Composición 2	1965
	Titular	Composición 3	1966
	Titular	Composición 4	1967
	Titular	Textura y Estructura 1	1966
	Titular	Textura y Estructura 2	1967
Schwarzhaupt de Rodríguez, Eva	Visitante	Fonética Alemana	1988-1995
	Titular		1996-1998; 2001-2002
	Titular	Técnica Vocal 1	1999
	Titular	Técnica Vocal 2	1999
Segade, Jesús Gabriel (Pbro.)	Pro-titular	Órgano	1962
Seibert de Francia, Haydee Irene	Visitante	Instrumentos de Cuerda 1	1982-1983
	Visitante	Instrumentos de Cuerda 2	1983
Sijanec, Carlos Tomás María	Titular	Orquestación 2	1965
	Titular	Orquestación 3	1965
Sorrentino, María Olimpia	Ayudante (AH)	Solfeo Tradicional	1973
	Ayudante (AH)	Educación Auditiva 2	1973-1974
	Ayudante	Solfeo Moderno	1975
Sozio, Juan Ángel	Asistente	Acústica Musical	1977-1980
	Adjunto		1980-1981
	Pro-titular		1982-1983
	Titular		1984-1994
	Titular Ordinario		1994-2005

	Titular Ordinario	Acústica 1	2006-2007
	Titular Ordinario	Acústica 2	2007
	Adjunto	Formas Musicales	1980-1981
	Pro-titular		1982-1983
	Titular		1986-1988
Spinacci, Rubén Armando	Visitante	Expresión Corporal	1983
	Visitante	Técnicas del Movimiento	1984-1985
	Titular		1986-1991
Stafforini, Juan Camilo	Ayudante (AH)	Historia de la Música 3	2000
Stuijt, Charlotte Inés	Ayudante (AH)	Contrapunto	1985
	Ayudante		1986
	Ayudante (AH)	Orquestación 1	1985
	Ayudante		1986-1987
	Asistente		1988-1990
Suárez Urtubey, Amalia Salomé	Auxiliar	Crítica 1	1964
	Adjunto		1965
	Titular	Crítica Musical	1966-1969; 1971-1976; 1978; 1980; 1982; 1984; 1986; 1988
	Titular	Historia de la Música 3	1984-1988
	Titular	Historia de la Música 4	1966-1988
	Titular	Musicología 1	1968-1970
	Titular	Introducción a la Musicología y Crítica	1971
	Titular	Introducción a la Musicología y Bibliografía	1972-1975, 1977-1986
	Titular	Didáctica Musical	1983-1985
	Titular	Seminario de Musicología Histórica	1984-1987
Subieta, Adolfo José	Asistente	Armonía 1	2006-2007
Sueta de Gargano, Julia Blanca	Visitante	Fonética Inglesa	1990-1991
Suffern, Carlos Aurelio	Titular	Historia de la Música 3	1968; 1970-1973; 1975-1984
	Titular	Musicología 5	1968-1970
	Titular	Historia de la Música Argentina y Americana	1969-1972; 1974-1976; 1980-1983
	Titular	Historia de la Teoría Musical	1969-1972
	Titular	Seminario de Musicología Histórica	1969-1972; 1974-1977; 1979-1983
	Titular	Historia de la Música 2	1980-1984
Tauriello, Antonio Luis	Titular	Coro	1959
	Titular	Instrumentación y Orquestación 1	1962

	Titular	Instrumentación y Orquestación 2	1962
	Pro-titular	Orquestación	1963
Urdampilleta, Lucas	Ayudante	Piano 1	1999-2000
Uslenghi, Federico	Asistente	Metodología de Análisis	2005-2007
Vaccaro, Ricardo Enrique (Pbro.)	Adjunto	Teología	1982
Vanasco, Jorge Luis	Visitante	Dirección Coral	1985
Varady, Alberto José	Visitante	Instrumentos de Cuerda 1	1985-1986
	Titular		1987-2001
	Visitante	Instrumentos de Cuerda 2	1895
	Titular		1987-2001
Vázquez de Bardin, María Cristina	Pro-titular	Historia de las Artes Plásticas	1973-1974
	Pro-titular	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 1	1975
	Titular		1976-1977
	Titular Ordinario		1978-1984
	Titular	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 2	1977
	Titular Ordinario		1978-1984
	Titular	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 3	1976
	Titular Ordinario	Historia de las Artes Plásticas 1	1984-2007
	Titular Ordinario	Historia de las Artes Plásticas 2	1984-2007
Vega, Carlos	Extraordinario	Paleografía Musical	1962
	Titular	Folklore Musical	1962
	Titular	Musicología 1	1964-1965
	Titular	Musicología 3	1964-1965
	Titular	Musicología 4 (Folklore)	1964-1965
Velo, Yolanda María	Asistente	Organología Musical	1978-1980
	Asistente	Folklore Musical Argentino	1979
	Pro-titular	Historia de la Música 4	1989
Viera, Julio	Asistente	Formas Musicales	1980
	Pro-titular	Composición 4	1997-2003
	Titular		2004-2005
	Pro-titular	Composición	1997-2003
	Titular		2004-2007
Vieu, Carlos Alberto	Ayudante	Dirección Orquestal 1	1994-1998
	Adjunto		2007
	Ayudante	Dirección Orquestal 2	1994-1998
	Adjunto		2007
	Ayudante	Dirección Orquestal 3	1994-1998
	Adjunto		2007
Vignati, María Emilia	Asistente	Historia de la Música 4	1971-1972
	Adjunto		1973-1974
	Titular	Introducción a la Musicología y Bibliografía	1976

Villareal, Benicio Carlos Alberto	Titular	Pedagogía Sistemática	1965
Villegas Oromí, José Alfredo	Titular	Doctrina Social de la Iglesia	1966-1968, 1970-1974
Vineis, Nilda Gladys	Ayudante	Historia de la Teoría Musical	1970
	Adjunto		1972; 1974
	Asistente	Historia de la Música 1	1971
	Adjunto		1973-1974
	Pro-titular	Historia de la Música 4	1989-1992
	Titular		1993-2006
	Titular	Historia de la Música Clásica	2005-2007
	Titular	Historia de la Música Romántica	2005-2007
Viña, Marta Olga	Ayudante (AH)	Educación Auditiva 1	1974
Vitacco, Mariano Pablo	Ayudante (AH)	Teoría de la Armonía 2	1990
	Ayudante		1991-1993
	Asistente		1994-1995
Vocos, Francisco Javier	Extraordinario	Filosofía	1961
	Pro-titular	Filosofía 2	1962
Waldbott von Bassenheim, Isabel	Titular	Historia de la Música 1	1963
Wilde, Eduardo Guillermo	Asistente	Contrapunto Simple	1981-1982
	Adjunto		1983-1984
	Asistente	Armonía 2	1983-1984
Wiman, Federico	Ayudante	Piano	1999-2001
	Ayudante	Piano 1	2002 -2003
	Ayudante	Piano 2	2001-2005
	Ayudante	Piano 3	2004
	Ayudante	Armonía 1	2001; 2005
	Adjunto		2006-2007
	Ayudante	Armonía 2	1999-2004
	Ayudante	Armonía 3	2005
	Adjunto		2006-2007
	Ayudante	Orquestación 3	2005
	Adjunto	Composición 1	2006-2007
Würst, Lilia María Edith	Auxiliar	Teoría y Solfeo	1960-1961
	Pro-titular		1963
	Titular	Práctica Coral 1	1979-1985
Zanchetta, Alberto Ángel	Adjunto	Teología Moral	1987
Zayas, Perla Josefa	Ayudante	Historia de la Literatura	1970
	Asistente		1971
Zicos, Lucía	Ayudante	Práctica Coral 1	1999-2000
	Adjunto	Bases Conceptuales de la Dirección Orquestal	2006-2007
	Adjunto	Dirección Orquestal 1	2006-2007

EGRESADOS

Carreras de Posgrado	
Doctorado en Música, Especialidad Composición	
Cetta, Pablo Cristian	25-06-2004
Doctorado en Musicología	
Alberti de Kleinbort, Eleonora	16-04-1998
Aretz, Isabel Sofía	04-11-1967
García Muñoz, Carmen	04-12-1989
Suárez Urtubey, Amalia Salomé	22-04-1972
Carreras de Grado	
Licenciado en Música, Especialidad Música Sagrada	
Bevilacqua, José	13-12-1966
Fantinel, Julia Ángela	31-03-1970
Licenciado en Música, Especialidad Dirección Coral	
Agudín, Facundo	18-12-1995
Álvarez, Sergio Gustavo	18-12-1987
Álvarez, Virginia Gabriela	21-03-1986
Arceo, Marta Nere	16-03-2001
Assante di Cupillo, Pablo Miguel	18-12-1997
Banchi, Pablo Adrián	28-02-2007
Barrera, Ricardo Rubén	18-12-1984
Benvenuto, Martín	02-03-1992
Boero, Diego Fernando	19-12-1994
Borcosque, Darío	19-12-2003
Campardo, Laura Gabriela Sandra	07-12-1988
Capelluto, Silvia Judith	21-12-1993
Castillo, Guillermo Alejandro	18-03-1994
Castro, Jorge David	14-12-2000
Chiacchiarini, Mariano Andrés*	17-02-2006
Chotsourian, Pedro Santiago	05-12-1989
Cicardo, Guadalupe	21-06-2006
Corso, José Felipe	31-05-1996
Delgado, Helga Sabrina	11-05-2006
Diez, Santiago Tomás	19-12-2002
Erra, Roberto Mariano	17-05-2001
Ferreira, Mauro Gerardo	19-12-2003
Ferreyra, Tristana	09-04-2001
Fichera, Guillermo Gabriel	20-12-1988
Gallardo, Corina Luz	20-02-2004
Galperin, Miguel	18-12-1998
Galussio, Mariano Julián	18-12-1997
Giuliani, Matías	19-12-2002
Grinjot, Pablo	18-12-1996
Hernández, Gustavo Joaquín	18-03-1991

Iribarren, Florencia	19-12-1994
Kordylas, Adela Silvina	20-12-2001
Kusa, Bárbara María	07-05-1999
Lebas, Leonardo Cristian	21-12-1995
Loescher, María Victoria	13-12-2006
López de la Rosa, Inés Helena	04-08-2001
Luce, Analía Verónica	03-03-2006
Luna, Ricardo Alejandro	18-12-1996
Luppi, Marina Emilce	24-11-1987
Llobet, Oscar Mario	14-12-1990
Mendizábal, Javier María	19-12-1986
Meroño, Agustina Micaela	22-03-1996
Nacif, Mariana Claudia	15-12-1992
Naya, Rodolfo Carlos	19-12-1986
Nocito, Irene Beatriz	19-12-1994
Pautasso, Javier	21-12-1993
Pazos, Ezequiel Hernán	14-12-2001
Pérez Mukdsi, Andrea Josefina	13-12-1996
Pérez Pouilleux, Bernardo Alejo*	18-12-1996
Picarel, Juan Martín	24-11-1995
Piccinni, Pablo Enrique	04-08-2000
Prono, María Cecilia	20-03-1996
Pugliese, Eduardo Mario	22-07-1985
Quinteiro, María Beatriz*	27-12-2002
Radivo, Ana Margarita	29-07-2004
Ramognino, Alejandro Alfredo	25-11-1986
Rodríguez, Luis Alberto	22-03-1985
Rutty, Alejandro Humberto	14-12-1990
Sacchi, Esteban Rafael Pablo	19-12-1994
Sánchez Tasisto, Patricio	19-12-1994
Schwab, Hugo Alberto	19-05-1993
Sgavetti, Analía Claudia	26-04-2006
Stafforini, Juan Camilo	04-08-2000
Tamplin, Guillermo Maximiliano	26-04-2006
Tesone, Guillermo Raúl*	18-12-1997
Tolcachir, Andrés Salvador	30-03-1999
Valencia, Marcelino José	19-12-1994
Vales, Mariano Carlos Antonio	02-03-1992
Vega Quezada, Verónica	19-03-2002
Vinci, Leonardo Diego	21-03-1986
Zicos, Lucía Mercedes	20-12-2001
Licenciado en Dirección Coral	
Brasca, Lucía Carolina	14-02-2007
Cerutti Rodrigo, María Pía	28-02-2007
Kozameh, Elena Virginia	23-08- 2007

Mazzei, María Julia	28-02-2007
Real, María Ximena	14-02-2007
Troisi, Lucila	28-02-2007
Wengrowicz, Javier Ezequiel	21-12-2007
Licenciado en Música, Especialidad Composición	
Alfaro del Valle, José Julián Andrés	12-12-1974
Álvarez, Marcelo Oscar	21-03-1986
Álvarez, Sergio Gustavo	18-12-1987
Álvarez, Virginia Gabriela	21-03-1986
Araya, Valeria Natalia	19-12-2003
Aure, Fernando Javier	16-03-1989
Azaretto, Roberto Samuel María	08-03-2007
Barra, Martha Olivia	19-12-1978
Barreto Arredondo, Guillermo Ceferino	03-03-2005
Benvenuto, Martín	18-03-1993
Bergoglio, Sergio Enrique Víctor	18-12-2002
Bigio de Krivopisk, Silvia Raquel	04-12-2002
Boero, Diego Fernando	22-03-1996
Bologna, Nora Graciela	18-12-1973
Borrillo, Luciano Andrés	20-07-2006
Bosso, Jorge Andrés	20-12-1990
Botello, Juan Manuel	13-12-2006
Caldelari, Jorge Rafael	04-03-2005
Calleja, Carlos Alberto	12-03-1981
Campardo, Laura Gabriela Sandra	15-12-1994
Carosi, Ignacio Damián	25-03-1997
Carusiello, Alicia Irene	12-03-1982
Castro, Daniel Eduardo	31-03-1967
Castro, Jorge David	29-10-1998
Cetta, Pablo Cristian	16-03-1989
Chain, Emilio José	28-03-1966
Checchi, Eduardo Julio	27-07-1979
Chotsourian, Pedro Santiago	05-12-1989
Cibils, José Hernán	30-03-1983
Cimini, Mauricio Atilio	24-07-1985
Colombo, Adolfo Edmundo	31-07-1968
Colombo, Juan Andrés	17-12-2003
Conforti, Mauro Martín	23-06-2003
Corrado, María Angélica	10-03-1970
Crego Bonhomme, Tomás	01-03-2007
Cromberg, Teodoro Pedro	05-12-1983
Davico, Gustavo Aníbal	27-11-1985
De Rose, Mario Luis	30-03-1983
Del Fabbro, José Ignacio	14-02-2007
Delgado, Helga Sabrina	11-05-2006

Di Palma, Fernando Félix	26-12-2005
Di Sanzo, Sebastián Ariel	07-03-2003
Diez, Santiago Tomás	07-03-2003
Doyle, Guillermo José	27-11-1991
Drago, Alejandro Jordán	26-12-2005
Espada, Pablo Mariano	04-03-2004
Fabre, Cristina Elena	27-03-1979
Far Suau, Santiago Juan Patricio	30-09-1998
Filippi, Lionel Arnaldo	29-03-1968
Fiorino, Raúl Raymundo	13-12-1985
Firmenich, Augusto Gabriel	22-11-1991
Flores, Roberto Félix	28-03-1980
Florit, Verónica	15-12-2005
Formaro, Antonio Domingo	25-08-2003
Franco, Sergio Oscar	20-12-1994
Galussio, Mariano Julián	24-03-1998
Garavaglia, Javier Alejandro*	19-12-1986
García Mendy, Gustavo Enrique	25-07-1989
García Novo, Gustavo Álvaro	24-03-1998
Giambastiani, Luciano	23-07-2004
Giménez, Gustavo Adolfo	30-03-1983
Guiliani, Juan José	21-12-1970
Giuliani, Matías	07-03-2003
Grosny, Sergio Edmundo	19-12-2003
Guevara, Carlos Ernesto	21-03-1986
Guzmán, Claudia Alejandra	01-03-2007
Harbek, Vanesa Liliana Elizabeth	27-12-2002
Hillar, Rubén Jorge	20-12-1989
Indart, Santiago Martín	23-07-2003
Izcovich, Ezequiel Carlos	13-12-1982
Jackson, Guillermo Andrés	03-03-2006
Jadzinsky, Alejandro Javier	20-03-1995
Jalfin, Darío Gabriel	07-03-2003
Jeifetz, Damián Ramiro	21-02-2005
Jurio, Gustavo Carlos	29-03-1985
Kaplan Perel, Pablo	18-03-1992
Kasulin, Aitana	20-03-1990
Kiteber, Pablo Ernesto	07-12-2000
La Rotonda, Horacio Ernesto	23-03-1984
Lambertini, Marta Beatriz	15-12-1972
Lebas, Leonardo Cristian*	18-12-1992
Lego, Norberto Sebastián	28-02-2007
Leone, Gustavo	22-11-1984
Leonhardt, Tomás Alejandro	14-03-2002
Lohrmann, Lucas Sebastián	30-04-2007

Llobet, Oscar Mario	19-03-1991
López Várady, Leandro Adrián*	18-03-1992
Lorenzo, Mario	19-12-1996
Lucero Irazoqui, Carlos Rodolfo	16-03-1989
Luengo, Maria Teresa Eduarda	26-03-1969
Luna, Ricardo Alejandro	24-03-1998
Luppi, Marina Emilce	02-12-1987
Lutteral, Patricio Enrique	13-12-2006
Mammarella, Maximiliano Damián	07-12-2001
Maqueda, María Cecilia	23-03-1984
Maranzano, José Ramón	29-03-1968
Martínez, Pablo Daniel*	03-03-2006
Melo, Claudio Guillermo	28-03-1980
Mescher, Erico Cristian Vladimiro	04-09-2003
Mirabile, Gustavo Leopoldo*	17-12-1987
Muscio, Mario Luis	22-03-1983
Nillni, Ricardo Marcelo	12-03-1986
Oliver, Alicia Ester	11-12-1970
Orobitg, Ignacio	31-07-2002
Ortiz de Zárate, Juan Raimundo Martín	16-12-1986
Ortiz, Pablo Víctor	15-12-1982
Pacheco, Clementina	27-05-1999
Palacio, Emilio Julio	15-03-1973
Patrón, Rosina	02-03-2006
Paz, Máxima	28-11-1889
Pazos, Ezequiel Hernán	14-12-2001
Peluso Argibay, Marta Haydee	01-12-1981
Peñín, José	20-03-1974
Perez Pouilleux, Bernardo Alejo	30-03-1999
Pérsico, Pablo	29-07-2005
Piro, María Lucía	25-04-2005
Pítari, Jorge Alberto	03-04-1972
Placenti, Adrián Enrique	29-03-1993
Ponte, Nora Elsa*	18-03-1994
Ramognino, Alejandro Alfredo	28-11-1984
Rapp, Jorge Eduardo	30-03-1971
Rasini, Graciela	17-12-1975
Renta, Esther Beatriz	18-12-1968
Rosso, Jorge Fernando	02-12-1987
Rússovich, Adrián	13-12-1984
Rutty, Alejandro Humberto	19-03-1991
Sad, Jorge Luis	25-11-1988
Saitta, Santiago Daniel	03-03-2006
Santisteban, Débora	16-03-2001
Schulkin, Claudio Bernardo	27-03-1979

Scott-Huste, Máximo	11-12-2006
Senra, Carlos Guillermo	24-03-2000
Serra, Luis María	29-03-1968
Silveira, Rodolfo Guillermo	22-03-1983
Simkin, Carlos Alberto	03-04-1972
Sozio, Juan Ángel	17-12-1975
Stagno, Alfonso	27-03-1965
Stuijt, Charlotte Inés	15-12-1982
Subieta, Adolfo José	16-09-2002
Teich, Horacio Darío*	11-03-1983
Tenconi, María Virginia	19-03-1991
Ulibarri, Graciela Alicia	27-07-1979
Uslenghi, Federico	04-12-2002
Valencia, Marcelino José	20-03-1995
Valle Saborido, María Cristina	29-03-1982
Veniard, Juan María	22-03-1978
Vera de Miguel, César Hugo	30-03-1981
Vidal, Adalberto Andrés	14-03-2003
Viera, Julio Martín	03-04-1972
Villace, Roberto Horacio	18-12-1987
Viña, Marta Olga	06-08-1973
Vitacco, Mariano Pablo	12-12-1989
Wang, Alberto	27-03-1979
Wilde, Eduardo Guillermo	12-03-1975
Wiman, Federico Augusto	20-06-2001
Zimmerman, Antonio	25-03-1997
Licenciado en Composición	
Crego Bonhamme, Tomás	01-03-2007
Feldman, Lautaro	21-12-2007
González, Amparo Inés	21-12-2007
Gueglio Saccone, Tomás Ignacio	20-12-2007
Ingaramo, Rodolfo Hermindo	22-12-2006
Mazzei, María Julia	01-03-2007
Mapelman, Marcelo	08-03-2007
Pereira, Martín	01-03-2007
Ponzone, Diego	01-03-2007
Troisi, Lucila	01-03-2007
Weber, Sebastián Leandro	28-02-2007
Licenciado en Música, Especialidad Dirección Orquestal	
Aguinalde Sáenz, Juan Esteban	05-12-2005
Amato, José Antonio	23-04-1997
Arceo, Marta Nere	16-03-2001
Assante di Cupillo, Pablo Miguel	18-12-1997
Baldini, Christian Sebastián	07-03-2003
Barreto Arredondo, Guillermo Ceferino	22-04-2004

Caizza, Manuel	04-03-2004
Calleja, Carlos Alberto	12-12-1984
Carabajal, Juan	19-12-2003
Castagneto, Cecilia Inés	28-07-2006
Cavanna, Federico	06-06-2003
Chiacchiarini, Mariano Andrés	17-02-2006
Chotsourian, Pedro Santiago	14-12-1989
Cibils, José Hernán	12-12-1984
Cordi, Esteban	26-12-2005
Di Sanzo, Sebastián Ariel	27-12-2002
Díaz, Ariel José	04-03-2005
Duhalde, Oliverio Héctor	04-08-2000
Dzodan, Pablo Javier	05-06-2003
Erra, Roberto Mariano	17-05-2001
Escobar, Javier Alejandro	06-12-2007
Gallardo, Corina Luz	20-02-2004
Galussio, Mariano Julián	12-03-1998
Gardiner, Diego	07-03-2003
Garvie, Valentín	16-03-1999
Grinjot, Pablo	23-12-1996
Grosny, Sergio Edmundo	19-12-2003
Guerra, Juan Ignacio	03-03-2006
Guevara, Carlos	25-11-1986
Idelsohn, Jorge Francisco	14-12-1984
Leonhardt, Tomás Alejandro	13-03-2002
López Klingenfuss, Rodrigo Germán	12-04-2002
Ludman, Tamara Geraldine	14-12-2005
Luna, Ricardo Alejandro	10-12-1997
Mila Prats, Andrés Nicolás	19-12-2003
Moguillansky, Eduardo*	27-12-2001
Moreno, Diego Luis	20-03-1997
Muñiz, María Laura	08-03-2001
Müller, Gerardo José	04-03-2004
Nuss, Alejandro Aarón	12-12-1986
Orobitg, Ignacio	12-06-2002
Pautasso, Javier	22-12-1993
Pérez Mukdsi, Andrea Josefina	13-12-1996
Pérez Pouilleux, Bernardo Alejo*	23-12-1996
Pérez, Roberto Alejandro	18-12-1984
Picarel, Juan Martín	28-05-1997
Piro, María Lucía	04-03-2005
Posilovic, Pablo	05-12-1988
Prono, María Cecilia	20-03-1996
Pugliese, Eduardo Mario	24-07-1985
Radivo, Ana Margarita	29-07-2004

Río García, Santiago Federico	23-06-2003
Rutty, Alejandro Humberto	14-12-1990
Safar Pinkus, Gisela Katherina	16-03-1995
Santisteban, Débora*	22-12-2000
Saracho, José Luis	16-12-2003
Sgavetti, Analía Claudia	26-04-2006
Soto Monllor, Ramiro	28-07-2006
Sznajderhaus, Gastón Demián	14-12-2005
Tejeda, Lucas Hernán	06-03-2003
Tesone, Guillermo Raúl	12-03-1998
Tolcachir, Andrés Salvador	30-03-1999
Urdampilleta, Lucas Damián	22-04-2004
Valencia, Marcelino José	20-12-1994
Vales, Mariano Carlos Antonio	02-03-1992
Varela, Francisco Javier	19-12-2003
Zicos, Lucía Mercedes	20-12-2001
Licenciado en Dirección Orquestal	
Armando, Lucila María	13-12-2006
Cerutti Rodrigo, María Pía	28-02-2007
Corigliano, Martín Alejandro	26-02-2007
Fandrich, Carlos Alberto	13-12-2006
Fantin, Mauro Antonio	22-12-2006
Ini, Joel David	18-12-2007
Llugdar Ponce, René Alberto	26-07-2007
Mazzei, María Julia	28-02-2007
Meiller, Gustavo	28-02-2007
Real, María Ximena	14-02-2007
Wengrowicz, Javier Ezequiel	21-12-2007
Licenciado en Música, Especialidad Musicología y Crítica	
Alberti, Eleonora	30-03-1970
Alfaro del Valle, José Julián Andrés	12-12-1974
Arana, Raquel Carmen	11-03-1968
Bardin, Pablo Luis Eduardo	28-12-1968
Bonini, Ada Cora Ernesta	28-07-1967
Cortazar de Goettmann, Clara Inés	29-12-1966[16]
Fernández Calvo, Diana Ester	28-03-1980
Fernández, Susana Julia	11-12-1968
Fraboschi Millán, Elena Alicia	29-12-1966
García Muñoz, Carmen	19-12-1966
Giono, Guillermo Enrique	31-03-1981
Goyena, Héctor Luis	02-04-1975

[16] Se ratifica mediante certificado expedido por la UCA la fecha de egreso de Cortazar, Clara Inés que erróneamente figura en el Anuario 1972 como Promoción 1967-1968.

Hermo, Blanca Elena	29-03-1968
Herrero, María Lidia Emérita	24-03-1970
Huseby, Gerardo Víctor	21-03-1968
Job, Ana María	13-03-1969
Kalnay, Eva Susana	27-03-1965
Larraburu, Fernando Víctor	23-12-1968
Lena Paz, Marta Argentina	07-12-1979
Lisio, Norma Lucía	30-07-1975
Locatelli de Pérgamo, Ana María*	20-05-1966
Luengo, Maria Teresa Eduarda	29-03-1968
Magnani de Carvallo, Celestina Amelia	09-06-1965
Mambretti, Mabel Inés	27-12-1968
Maranca, Adriana Mabel	28-03-1977
Massone, Ana María	11-12-1975
Moreno, Ercilia Estela	19-12-1966
Núñez, Francisco Armando	29-03-1968
Peñín, José	25-03-1974
Pisano, Nora Mabel	04-12-1987
Renta, Esther Beatriz	28-07-1970
Roldán, Waldemar Axel	01-12-1967
Santana de Kiguel, Delia Elena	20-05-1966
Sorrentino, María Olimpia	28-03-1977
Suárez Urtubey, Amalia Salomé	21-04-1965
Swanston, Gloria Margarita	28-03-1977
Valdez, Nerea Norma	12-12-1972
Velo, Yolanda María	06-08-1973
Vignati, María Emilia	22-12-1967
Vineis, Nilda Gladys*	30-03-1970
Licenciado en Música, Especialidad Musicología	
Alfie, Patricia Rosa	31-03-1993
Atela, María Valeria	22-08-2003
Cámara, Enrique Guillermo	09-05-1979
Cavagna, Ana Cecilia	17-03-1989
Chimienti Busconi, Estela Marta	31-03-1981
Cuerda, Cecilia Gabriela	31-03-1993
Ferreyra, Verónica Beatriz	31-03-1993
Flores, Marta María de los Ángeles	26-12-1984
Fiorentino, Tulio Pablo	20-12-1985
García Brunelli, Omar Adrián	24-03-1986
Hidalgo, Marcela Iris	14-03-1986
Igor, Florencia Natalia	21-06-2002
Jakubiec, María Gabriela	28-07-1986
López de la Rosa, Inés Helena	18-11-2003
López, Germán Osvaldo	20-12-1985
Malamud, Nora	28-07-1986

Mangiautti, Miriam Lilián	24-03-1986
Mansilla, Silvina Luz María	31-07-1987
Mendelson, Ariel Alejandro	01-08-1984
Mendizábal, María Clotilde	30-11-1984
Mondolo, Ana María	17-03-1989
Montero de Holzheimer, Irma	30-03-1983
Montes de Oca, Susana Graciela	20-06-2001
Pisano, Nora Mabel	04-12-1987
Ponzo, Alejandra Ester	30-03-1983
Rausa, Carlos Eduardo	09-05-1979
Rey, María Esther	17-03-1982
Sacchi, Esteban Rafael Pablo	29-04-1998
Salton, Ricardo Daniel	24-03-1986
Sender de Strauss, Eugenia	31-03-1993
Serrano, Alejandra Susana	15-03-1991
Stamponi, Guillermo	11-05-1993
Veniard, Juan María	05-05-1981
Zalazar, Silvia María de Luján	24-03-1986
Zubieta, Sebastián	19-05-1997
Licenciado en Música, Especialidad Educación Musical	
Cámara, Enrique Guillermo	30-11-1977
Castagna, Marina Elena	29-12-1969
Chimienti Busconi, Estela Marta	30-11-1977
De Cunto, Nilda Cristina	25-07-1978
Fantinel, Julia Ángela	15-12-1965
Fernández Calvo, Diana Ester	11-12-1974
Giuliani, Juan José	21-12-1970
Job de Brusa, Ana María	13-03-1969
Lisio, Norma Lucía	30-07-1975
Maranca, Adriana Mabel	17-12-1975
Massone, Ana María	19-12-1974
Nuñez, Inés Esther	14-12-1966
Olagaray, Isabel María	11-12-1975
Peñín, José	22-12-1972
Pesce, Teresa Inés	25-11-1976
Piechocki, Cristóbal	18-12-1974
Sarno, María Del Carmen	29-03-1971
Schwarz, Carlos Guillermo	31-07-1979
Simkin, Carlos Alberto	22-12-1971
Sorrentino, María Olimpia	29-03-1973
Valle Saborido, María Cristina	07-12-1978
Vigliocco, Aldo Irineo	24-03-1971
Zamora, Dionisio Antonio	22-03-1977
Profesor Superior de Música, Especialidad Composición	
Álvarez, Marcelo Oscar	21-03-1986

Álvarez, Sergio Gustavo	18-12-1987
Álvarez, Virginia Gabriela	16-12-1986
Bologna, Nora Graciela	18-12-1973
Castro, Jorge David	22-12-2000
Checchi, Eduardo Julio	27-07-1979
Chotsourian, Pedro Santiago	05-12-1989
Cromberg, Teodoro Pedro	05-12-1983
De Rose, Mario Luis	01-08-1983
Di Palma, Fernando Félix	17-04-2006
Fabre, Cristina Elena	14-12-1979
Flores, Roberto Félix	14-08-1980
Florit, Verónica	19-12-2005
Garavaglia, Javier Alejandro	19-12-1986
Garcia Mendy, Gustavo Enrique	25-07-1989
Giuliani, Juan José	21-12-1970
Harbek, Vanesa Liliana Elizabeth	11-02-2003
Leone, Gustavo	13-12-1984
Luppi, Marina Emilce	02-12-1987
Martínez, Pablo Daniel	07-11-2006
Melo, Claudio Guillermo	14-08-1980
Nillni, Ricardo Marcelo	12-03-1986
Ortiz, Pablo Víctor	01-08-1983
Peñín, José	20-03-1974
Pítari, Jorge Alberto	03-04-1972
Renta, Esther Beatriz	17-12-1970
Rosso, Jorge Fernando	02-12-1987
Rússovich, Adrián	13-12-1984
Saitta, Santiago Daniel	07-11-2006
Simkin, Carlos Alberto	03-04-1972
Teich, Horacio Darío	01-08-1983
Ulibarri, Graciela Alicia	27-07-1979
Wilde, Eduardo Guillermo	12-03-1975
Profesor Superior de Música, Especialidad Dirección Coral	
Álvarez Sergio Gustavo	18-12-1987
Álvarez, Virginia Gabriela	21-03-1986
Castro, Jorge David	22-12-2000
Chiacchiarini, Mariano Andrés*	08-05-2006
Kordylas, Adela Silvina	04-12-2003
Fichera, Guillermo Gabriel	20-12-1988
Kordylas, Adela Silvina	04-12-2003
Luce, Analía Verónica	17-11-2006
Luppi, Marina Emilce	26-11-1987
Naya, Rodolfo Carlos	19-12-1986
Mendizábal, Javier María	19-12-1986f
Nocito, Irene Beatriz	20-12-1994

Radivo, Ana Margarita	01-12-2004
Ramognino, Alejandro Alfredo	25-11-1986
Rodríguez, Luis Alberto	12-08-1985
Sacchi, Esteban Rafael Pablo	20-12-1994
Tamplin, Guillermo Maximiliano	27-04-2006
Profesor Superior de Música, Especialidad Dirección Orquestal	
Chiacchiarini, Mariano Andrés	08-05-2006
Díaz, Ariel José	04-03-2005
Dzodan, Pablo Javier	17-11-2006
Idelsohn, Jorge Francisco	12-08-1985
Muñiz, María Laura	19-03-2001
Radivo, Ana Margarita	01-12-2004
Soto Monllor, Ramiro	11-06-2007
Profesor Superior de Música, Especialidad Educación Musical	
Cámara, Enrique Guillermo	30-11-1977
Castagna, Marina Elena	29-12-1969
Chimienti Busconi, Estela	30-11-1977
De Cunto, Nilda Cristina	25-07-1978
Fantinel, Julia Ángela	15-12-1965
Fernández Calvo, Diana Ester	11-12-1974
Giuliani, Juan José	21-12-1970
Job de Brusa, Ana María	13-03-1969
Lisio, Norma Lucía	30-07-1975
Maranca, Adriana Mabel	17-12-1975
Massone, Ana María	19-12-1974
Núñez, Inés Esther	14-12-1966
Olagaray, Isabel María	11-12-1975
Peñín, José	22-12-1972
Pesce, Teresa Inés	25-11-1976
Piechocki, Cristóbal	18-12-1974
Sarno, María del Carmen	29-03-1971
Schwarz, Carlos Guillermo	31-07-1979
Simkin, Carlos Alberto	22-12-1971
Sorrentino, María Olimpia	29-03-1973
Valle Saborido, María Cristina	07-12-1978
Viglioco, Aldo	24-03-1971
Zamora, Dionisio Antonio	22-03-1977
Profesor Superior de Música, Especialidad Musicología y Crítica	
Alberti de Kleinbort, Eleonora	30-03-1970
Fernández Calvo, Diana Ester	28-03-1980
Goyena, Héctor Luis	20-11-1975
Hermo, Blanca Elena	22-12-1969
Job, Ana María	13-03-1969
Lisio, Norma Lucía	30-07-1975
Maranca, Adriana Mabel	28-03-1977

Peñín, José	25-03-1974
Renta, Esther Beatriz	17-12-1970
Sorrentino, María Olimpia	28-03-1977
Valdez, Nerea Norma	12-12-1972
Vineis, Nilda Gladis	30-03-1970
Profesor Superior de Música, Especialidad Musicología	
Atela, María Valeria	22-08-2003
Cámara, Enrique Guillermo	09-05-1979
Cavagna, Ana Cecilia	17-03-1989
Chimienti Busconi, Estela Marta	31-03-1981
Cuerda, Cecilia Gabriela	31-03-1993
Ferreyra, Verónica Beatriz	31-03-1993
Fiorentino, Tulio Pablo	20-12-1985
Jakubiec, María Gabriela	28-07-1986
Igor, Florencia Natalia	24-06-2002
Mansilla, Silvina Luz María	31-07-1987
Massone, Ana María	19-12-1974
Serrano, Alejandra Susana	15-03-1991
Tecnicatura Universitaria en Lenguaje Musical Básico	
Olaciregui, Pablo Francisco	12-12-2006

* Medalla de oro.

TÍTULO: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MÚSICA SAGRADA

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA Nº 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA Nº 123)	Modificación del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte, 191/66)	Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA Nº 252, Expte. 19/68)
1er año				
Análisis armónico	Armonía tradicional			Armonía 1
Técnicas y formas contrapuntísticas		Textura y estructura 1		Contrapunto simple
Introducción a la Teología y Teología Fundamental		No se dicta	Introducción a la Teología	
Acústica musical				
Historia y análisis de la música 1		Historia de la música 1		
	Teoría gramatical y práctica idiomática	Teoría gramatical		
Introducción a la Filosofía	Filosofía 1			
Canto Gregoriano 1				
Latín 1	Latín eclesiástico 1	Latín eclesiástico		
[17]	Órgano Superior 1	Órgano 1 (optativo)	Órgano 1 deja de ser optativo	
Liturgia 1	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta

[17] El alumno deberá aprobar dos cursos de Órgano Superior

TÍTULO: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MÚSICA SAGRADA (cont.)

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA Nº 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA Nº 123)	Modificación del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte, 191/66)	Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA Nº 252, Expte. 19/68)
2do. año				
Armonía moderna – Introducción a la música contemporánea	Armonía moderna	Textura y estructura 2		Armonía 2
Técnicas y formas contrapuntísticas 2				Contrapunto y fuga
Historia y análisis de la música 2		Historia de la música 2		
		Teoría Literaria		
Filosofía 2				
Canto gregoriano 2				
Teología dogmática 1	No se dicta	No se dicta	Doctrina Social de la Iglesia	
	Órgano Superior 2	Órgano 2 (optativo)	Órgano 2 deja de ser optativo	
Paleografía musical	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Liturgia 2	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Latín 2	Latín eclesiástico 2	No se dicta	No se dicta	No se dicta

TÍTULO: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MÚSICA SAGRADA (cont.)

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA Nº 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA Nº 123)	Modificación del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte, 191/66)	Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA Nº 252, Expte. 19/68)
		3er. año		
Técnicas y formas contrapuntísticas 3 – fuga	No se dicta	Técnica serial[18]		Técnicas contemporáneas
Historia y análisis de la música 3		Historia de la música 3		
		Historia de la literatura		
Teología moral general y especial profesional	Teología 1			
Historia y filosofía de la cultura	No se dicta	No se dicta	Temas especiales de filosofía	
Morfología teórica 1 – introducción a la composición musical	Paleografía[19]	No se dicta	Formas musicales	
Canto gregoriano 3				
		Órgano 3 (optativo)	Órgano 3 deja de ser optativo	
Latín 3	Latín eclesiástico 3	No se dicta	No se dicta	No se dicta
	Dirección coral 1	No se dicta	No se dicta	No se dicta
	Liturgia 1	No se dicta	No se dicta	No se dicta

[18] Modificación del 24 de febrero de 1967 (ACTA Nº 219, Expte. 8/67): 3er. Año Técnica serial por Técnicas Contemporáneas
[19] Modificación del 27 de abril de 1962 (ACTA Nº 106): 3er. año Paleografía por Paleografía musical

TÍTULO: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MÚSICA SAGRADA (cont.)

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA Nº 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA Nº 123)	Modificación del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte, 191/66)	Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA Nº 252, Expte. 19/68)
4to. año				
Historia y análisis de la música 4		Historia de la música 4		
Historia comparada de las Artes 1		Historia del Arte		
Historia y filosofía de las ciencias	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Historia de la música cristiana	Historia de la música religiosa	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Teología dogmática 2	Teología 2			
	Liturgia 2	Liturgia Órgano 4 (optativo)		
Morfología de la música sagrada 1	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Morfología teórica 2 – las formas musicales	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Polifonía sagrada y dirección coral 1	Dirección coral 2	No se dicta	No se dicta	No se dicta
	Canto gregoriano 4	No se dicta	No se dicta	No se dicta

TÍTULO: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MÚSICA SAGRADA (cont.)

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA Nº 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA Nº 123)	Modificación del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte, 191/66)	Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA Nº 252, Expte. 19/68)
		5to. año		
Historia de la música argentina			Historia de la música argentina y americana	
	Historia de la cultura			
Historia comparada de las artes 2		No se dicta	No se dicta	No se dicta
Teología de las realidades terrenas y visión del mundo	Teología 3			
Legislación musical litúrgica				
		Órgano 5 (optativo)		
	Canto gregoriano 5	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Morfología de la música sagrada 2	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Polifonía sagrada y dirección coral 2	Dirección coral 3	No se dicta	No se dicta	No se dicta
Estética		No se dicta	No se dicta	No se dicta
Historia de la Iglesia	No se dicta	No se dicta	No se dicta	No se dicta

TÍTULO: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad EDUCACIÓN MUSICAL

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA N° 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA N° 123)
	1er. año	
Educación musical I (Psicología - Pedagogía general - Métodos instrumentales escolares 1)	Pedagogía general	No se dicta
	Psicopedagogía[20]	Psicología
	Métodos instrumentales escolares I	No se dicta
Análisis armónico	Armonía tradicional	No se dicta
Técnicas y formas contrapuntísticas I		Textura y estructura I
Acústica musical		
Historia y análisis de la música 1		Historia de la música 1
Introducción a la Filosofía	Filosofía 1	
Introducción a la Teología y Teología fundamental	No se dicta	No se dicta
	Teoría gramatical y práctica idiomática	Teoría gramatical
	2do. año	
Educación musical 2 (Didáctica - Construcción de instrumentos musicales escolares - Métodos instrumentales escolares 2)	Didáctica[21]	Pedagogía
	Métodos instrumentales escolares 2	
Armonía moderna - Introducción a la música contemporánea	Armonía moderna	Textura y estructura 2
Técnicas y formas contrapuntísticas 2		No se dicta
Instrumentación y transcripción para banda 1	Instrumentación y transcripción I	No se dicta
Historia y análisis de la música 2		Historia de la música 2
Filosofía 2		
Teología dogmática I	No se dicta	No se dicta
		Teoría literaria
		Foniatría

[20] Modificación del 27 de abril de 1962 (ACTA N° 106): se dicta en 2do. año.

[21] Modificación del 27 de abril de 1962 (ACTA N° 106): Didáctica general.

Primer plan de estudios, 1959	**Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA N° 74)**	**Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA N° 123)**
	3er. año	
Educación musical 3 (Materiales y métodos de la educación musical preescolar y primaria - Observaciones y prácticas pedagógicas - Tests musicales - Métodos instrumentales escolares 3)	Materiales y métodos de la educación musical preescolar y primaria Métodos instrumentales escolares 3	Psicopedagogía
Instrumentación y transcripción para banda 2	Instrumentación y transcripción 2	No se dicta
Historia y análisis de la música 3		Historia de la música 3
Morfología teórica 1 - Introducción a la Composición musical	No se dicta	No se dicta
Folklore musical argentino	No se dicta	No se dicta
Historia y filosofía de la cultura	No se dicta	No se dicta
Teología moral general y especial profesional	Teología 1	
	Foniatría	No se dicta
	Dirección Coral I	Didáctica musical 1 (Dirección
		Coral 1 - Materiales y métodos de la Educación musical 1)
		Historia de la literatura
		Técnica serial
	4to. año	
Educación musical 4 (Materiales y métodos de la educación musical secundaria - Observaciones y prácticas pedagógicas - Historia de la educación - Dirección 1 (Canto coral)	Materiales y métodos de la educación musical secundaria Historia de la educación musical Dirección coral 2 Tests musicales	Didáctica musical 2 (Dirección Coral 2 - Materiales y métodos de la Educación musical 2)
Historia y análisis de la música 4		Historia de la música 4
Morfología teórica 2 - Las formas musicales	No se dicta	
Historia comparada de las artes 1		Historia del arte
Historia y filosofía de las ciencias	No se dicta	No se dicta
Teología dogmática 2	Teología 2	

Primer plan de estudios, 1959	Modificación del 18 de noviembre de 1960 (ACTA N° 74)	Modificación del 21 de diciembre de 1962 (ACTA N° 123)
	5to. año	
Educación musical 5 (Sociología musical - Observaciones y prácticas pedagógicas - Seminario de educación musical - Dirección 2, Conjuntos instrumentales)	Sociología musical Seminario de educación musical Dirección coral 3	Didáctica musical 3 (Dirección Coral 3 - Materiales y métodos de la Educación musical 3)
Historia de la música argentina		
Historia comparada de las artes 2		No se dicta
Estética		No se dicta
Historia de la Iglesia	Historia de la cultura	
Teología de las realidades terrenas y visión del mundo	Teología 3	

LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad EDUCACIÓN MUSICAL y PROFESOR SUPERIOR DE MÚSICA, especialidad EDUCACIÓN MUSICAL

La modificación introducida el 26 de agosto de 1966 (ACTA N° 205, Expte. 191/66) posibilitaba la obtención de los dos títulos, con el siguiente programa:

1er. año

Textura y estructura 1[22]
Acústica musical
Historia de la música 1
Teoría gramatical
Filosofía 1[23]
Introducción a la Teología[24]
Psicología

2do. año

Textura y estructura 2[25]
Historia de la música 2
Teoría literaria

[22] Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA N° 252, Expte. 19/68): en lugar de Textura y estructura 1 se dicta Armonía 1 y Contrapunto Simple.
[23] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): cambia a Filosofía general.
[24] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): no se dicta.
[25] Modificación del 15 de marzo de 1968 (ACTA N° 252, Expte. 19/68): en lugar de Textura y estructura 2 se dicta Armonía 2 y Contrapunto y fuga.

Filosofía 2[26]
Doctrina Social de la Iglesia[27]
Pedagogía
Foniatría

3er. año

Técnica serial[28]
Historia de la música 3
Historia de la literatura
Temas especiales de filosofía[29]
Teología 1[30]
Historia de la Educación musical
Dirección Coral 1
Formas musicales

4to. año

Historia de la música 4
Historia del arte[31]
Teología 2[32]
Didáctica musical
Dirección coral 2

5to. año

Historia de la música argentina y americana
Historia de la cultura
Teología 3[33]
Metodología y Prácticas Pedagógico-Musicales

[26] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): se deja de dictar Filosofía 2. Se dicta Antropología filosófica y Antropología Teológica.
[27] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): se dicta en 3er. año.
[28] Modificación del 24 de febrero de 1967 (ACTA N° 219, Expte. 8/67): Técnica serial por Técnicas contemporáneas.
[29] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): cambia por Estética.
[30] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): no se dicta.
[31] Modificación del 31 de octubre de 1969 (ACTA N° 298, Expte. 229/69): cambia por Historia de las artes plásticas
[32] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): cambia por Teología dogmática.
[33] Modificación del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69): cambia por Teología moral.

PROFESORADO SUPERIOR DE MÚSICA, especialidad EDUCACIÓN MUSICAL[34]

Modificación del 18 de agosto de 1972 (ACTA N° 360, Expte. 174/72), aprobada por nota D.N.A.E. N° 588 del 31 de agosto de 1972 y por nota D.N.A.E. N° 629 del 22 de setiembre de 1972 (Dirección Nacional de Altos Estudios)	Modificación del 18 de octubre de 1974 (ACTA N° 406, Expte. 156/74), aprobada por nota D.N.A.E. N° 672 del 4 de noviembre de 1974, (Dirección Nacional de Altos Estudios).
1er. año	
Armonía 1	
Contrapunto	
Acústica Musical	
Historia de la Música 1	
Historia de la literatura, Poesía y Teatro 1	Historia de la literatura y las artes plásticas 1
Historia de las Artes Plásticas 1	
Historia de la Cultura 1	No se dicta
Filosofía 1	
Práctica Coral 1	
Psicología Evolutiva	No se dicta
Técnica Vocal	
Práctica Auditiva 1	
	El enfoque psicológico de la educación
	Pedagogía
2do. año	
Armonía 2	
Historia de la Música 2	
Historia de la literatura, Poesía y Teatro 2	Historia de la literatura y las artes plásticas 2
Historia de las Artes Plásticas 2	
Historia de la Cultura 2	No se dicta
Antropología Filosófica	Filosofía 2
Antropología Teológica	
Práctica Coral 2	
Psicología Educacional	No se dicta
Formas Musicales 1	
Práctica Auditiva 2	
Piano	
Dirección Coral 1	
	Didáctica general

[34] Los alumnos de este Profesorado que aspiraban a la LICENCIATURA EN MÚSICA, especialidad EDUCACIÓN MUSICAL, debían realizar un trabajo de carácter monográfico donde se estudiara en profundidad el tema fijado.

3er. año

Técnicas contemporáneas	
Historia de la Música 3	
Historia de la literatura, Poesía y Teatro 3	Historia de la literatura y las artes plásticas 3
Historia de las Artes Plásticas 3	
Historia de la Cultura 3	No se dicta
Estética	
Doctrina Social de la Iglesia	
Didáctica General Musical	Didáctica musical
Formas Musicales 2	
Dirección Coral 2	
Instrumentos Didácticos	
Práctica Coral 3	
	Folklore aplicado

4to. año

Historia de la Música 4	
Historia de la literatura, Poesía y Teatro 4	Historia de la literatura y las artes plásticas 4
Historia de las Artes Plásticas 4	
Historia de la Cultura 4	No se dicta
Teología Dogmática	
Folklore Aplicado	No se dicta
Práctica Coral 4	

5to. año

Historia de la Música 5	
Historia de la literatura, Poesía y Teatro 5	Historia de la literatura y las artes plásticas 5
Historia de las Artes Plásticas 5	
Historia de la Cultura 5	No se dicta
Teología Moral	
Prácticas Pedagógicas en todos los niveles	Metodología y prácticas pedagógicas en todos los niveles

	Primer Plan de estudios, 1959	Reforma plan de estudios del 18 de noviembre de 1960 (ACTA N°74)	Reforma del 21 de diciembre de 1962 (ACTA N° 123)[35]	Reforma del 15 de marzo de 1968 (ACTA N° 252, Expte. 19/68)	Reforma del 14 de marzo de 1969 (ACTA N° 279, Expte. 21/69)	Reforma del 18 de agosto de 1972 (ACTA N° 360, Expte. 147/72), aprobado en D.N.A.E. N° 588 del 31 de agosto de 1972 y nota D.N.A.E. N° 629 del 22 de setiembre de 1972 (Dirección Nacional de Altos Estudios)[36]	Reforma del 18 de octubre de 1974 (ACTA N° 406, Expte. 156/74), aprobada en nota D.N.A.E. N° 672 del 4 de noviembre de 1974 (Dirección Nacional de Altos Estudios)	Ref. del 4 /nov. 1983 (Act. N° 593, Expte 96/83), apr. por nota D.N.U.P.P. N° 812 del 5 de dic.de 1983 (Dir. Nac. de Univ. Priv. y Prov.)	Mod. del 21 de oct. de 1994, Expte158/ 94, D.N.C.U. N° 966, Exp. 12-650-9/94 (Acta 811 - 16-12-94)	2001[37]	2004
	Primer Año										
Materias Comunes	Análisis armónico	Armonía Tradicional	Textura y Estructura 1	Armonía I							
	Técnicas y formas contrapuntísticas 1[38]			Contrapunto Simple		Contrapunto					Contrapunto 1
						Práctica Coral					Coro 1
	Acústica Musical										No se dicta
	Historia y Análisis de la música 1		Historia de la Música 1								No se dicta
									Composición 1		No se dicta
									Piano		

[35] Reforma del 14 de abril de 1967 (ACTA N° 224, Expte. 60/67): Se agrega la asignatura Órgano en 1ero. o 2do. Año de composición.

[36] Se produce un cambio de denominación de la especialidad: LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MUSICOLOGÍA y CRÍTICA por LICENCIADO EN MÚSICA, especialidad MUSICOLOGÍA.

[37] Composición: Resolución Ministerial N° 227 del 15 de mayo de 2001, Expte. N° 7869/00 del Registro del Ministerio de Educación, Acta del Consejo Superior N° 924/00. Nota N° 967. DNGU. Musicología: Resolución Ministerial N° 228 del 15 de mayo de 2001, Expte. N° 7871/00 del Registro del Ministerio de Educación, Acta del Consejo Superior N° 924/00. Nota N° 968. DNGU. Dirección Coral: Resolución Ministerial N° 220 del 15 de mayo de 2001, Expte. N° 7870/00 del Registro del Ministerio de Educación, Acta del Consejo Superior N° 924/00. Nota N° 969. DNGU. Dirección Orquestal: Resolución Ministerial N° 249 del 21 de mayo de 2001, Expte. N° 7876/00 del Registro del Ministerio de Educación, Acta del Consejo Superior N° 924/00. Nota N° 1059. DNGU.

[38] Reforma del 21 de diciembre de 1962 (ACTA N° 123) no se dicta en la carrera de Musicología.

<table>
<tr><td rowspan="6">Materias Comunes</td><td colspan="4" rowspan="2"></td><td>Historia de la Literatura, Poesía y Teatro 1</td><td rowspan="2">Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 1</td><td rowspan="2">No se dicta</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Historia de las Artes Plásticas 1</td></tr>
<tr><td colspan="4"></td><td>Historia de la Cultura 1</td><td colspan="2">No se dicta</td></tr>
<tr><td>Gramática castellana</td><td>Teoría gramatical y práctica idiomática</td><td colspan="2">Teoría Gramatical</td><td colspan="4">No se dicta</td></tr>
<tr><td colspan="4"></td><td colspan="3">Canto Gregoriano</td><td>No se dicta</td></tr>
<tr><td>Introducción a la Filosofía</td><td colspan="2">Filosofía 1</td><td>Filosofía General</td><td>Filosofía 1</td><td colspan="3">No se dicta</td></tr>
<tr><td>Introducción a la Teología y Teología Fundamental</td><td>No se dicta</td><td>[39]</td><td>Introducción a la Teología</td><td colspan="4">No se dicta</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Materias de Composición</td><td colspan="6">Composición 1[40]</td><td>No se dicta</td></tr>
<tr><td colspan="7">Piano[41]</td></tr>
<tr><td colspan="5"></td><td>Transcripción y Análisis 1</td><td>No se dicta</td></tr>
<tr><td colspan="6"></td><td>Lectura Musical 1
Educación Auditiva 1
Computación Aplicada 1</td></tr>
</table>

[39] Reforma del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte. 191/66): se dicta Introducción a la Teología
[40] En 1994 pasa a ser una materia común.
[41] En 1994 pasa a ser una materia común.

Materias de Musicología	Musicología I (Introducción a la Musicología-Historia de los instrumentos musicales)	Introducción a la musicología	Musicología I (Introducción y Bibliografía)	Introducción a la Musicología y Bibliografía	No se dicta
	Idiomas (alemán o inglés)	No se dicta			
			Canto Gregoriano[42]	[43]	
				Práctica Auditiva 1	No se dcita
	LICENCIATURA EN MÚSICA, especialidad DIRECCIÓN ORQUESTAL y PROFESORADO SUPERIOR DE MÚSICA, especialidad DIRECCIÓN ORQUESTAL Estas carreras se crean el 23 de octubre de 1981 (ACTA N° 549, Expte. 120/81) aprobadas por nota D.N.U.P.P. n° 63 del 22 de febrero de 1982 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales)				
Materias de Dirección Orquestal				Las mismas materias que Composición[44]	
	LICENCIATURA EN MÚSICA, especialidad DIRECCIÓN CORAL Y PROFESORADO SUPERIOR DE MÚSICA, especialidad DIRECCIÓN CORAL Estas carreras se crean el 23 de octubre de 1981 (ACTA N° 549, Expte. 121/81) aprobadas por nota D.N.U.P.P. n° 63 del 22 de febrero de 1982.				
Materias de Dirección Coral				Las mismas materias que Composición	

[42] Modificación del 7 de julio de 1967 (ACTA N° 231, Expte. 127/67).
[43] Se vuelve materia común a todas las carreras.
[44] Modificación del 14 de febrero de 1985, D.N.A.U. N° 136: se dicta Piano 1.

Segundo Año

Materias Comunes

Armonía moderna - Introducción a la música contemporánea	Armonía moderna	Textura y Estructura 2	Armonía 2				
Técnicas y formas contrapuntísticas 2			Contrapunto y Fuga	No se dicta	Contrapunto 2	Fuga	Contrapunto 2
					Composición 2		No se dicta
					Composición 1		No se dicta
							Lectura Musical 2
							Educación Auditiva 2
Historia y Análisis de la música 2		Historia de la Música 2					Historia de la Música Argentina
							Músicas Tradicionales
Introducción a los estudios lingüísticos y literarios	[45]	Teoría literaria	Historia de la Literatura, Poesía y Teatro 2	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 2	Historia de las Artes Literarias 1[46]		No se dicta
			Historia de las Artes Plásticas 2		No se dicta		
			Historia de la Cultura 2	No se dicta			
Filosofía 2			Antropología Filosófica[47]	Filosofía 2			No se dicta
						Transcripción y Análisis 2	No se dicta

[45] Reforma del 4 de agosto de 1961 (ACTA Nº 91): cambia por Teoría literaria.
[46] No se dicta para Dirección Orquestal ni Coral.
[47] Reforma del 30 de agosto de 1974 (ACTA Nº 403, Expte. 144/74) aprobado por nota D.N.A.E. nº 653 del 30 de octubre de 1974 (Dirección Nacional de Altos Estudios): cambia a Filosofía 2.

Materias Comunes					Transcripción y Análisis 2	No se dicta
				Práctica Coral 2		Coro 2
			Formas musicales [48]	No se dicta		
	Teología dogmática 1	No se dicta[49]	Doctrina Social de la Iglesia	Antropología Teológica		
Materias de Composición	Composición 2[50]					No se dicta
	Instrumentación y Orquestación		Orquestación 1[51]			No se dicta
			Órgano[52]		Piano 2	
Materias de Musicología	Musicología II (Paleografía musical - Etnomusicología)	Organología musical comparada	Musicología II (Organología musical comparada)[53]	No se dicta		
	Idiomas	Bibliografía musical	No se dicta			
				Paleografía[54]	Organología Musical	
				Formas Musicales 1		
				Práctica Auditiva 2		
Materias de Dirección Orquestal				Las mismas materias que Composición[55]		
Materias de Dirección Coral				Las mismas materias que Composición		

[48] Reforma del 7 de julio de 1967 (ACTA Nº 231, Expte. 127/67): se dicta Formas musicales.
[49] Reforma del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte. 191/66): se dicta Doctrina Social de la Iglesia
[50] En 1994 pasa a ser una materia común.
[51] En 1994 pasa a ser una materia común.
[52] Reforma del 23 de noviembre de 1984 (ACTA Nº 617, Expte. 137/84), aprobada por nota D.N.A.U. nº 136 del 14 de febrero de 1985 (Dirección Nacional de Asuntos Universitarios): se deja de dictar Órgano.
[53] Reforma del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte. 191/66): Musicología II (Organología musical); Modificación del 22 de mayo de 1970 (ACTA Nº 309, Expte. 119/70): Organología Musical.
[54] Modificación del 6 de octubre de 1978 (ACTA Nº 489, Expte. 112/78), aprobada por nota D.N.U.P.P. nº 998 del 17 de octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): Organología Musical
[55] Modificación del 14 de febrero de 1985, D.N.A.U. Nº 136: se dicta Piano 2.

	Tercer Año							
Materias Comunes	Técnicas y formas contrapuntísticas 3 - Fuga	Técnica serial	[56]	Técnicas Contemporáneas		Técnicas Contemporáneas 1	Técnicas Contemporáneas 1	Armonía 3
						Composición 3		
								Educación Auditiva 3
								Fuga
								Canto Gregoriano
								Acústica 1
	Historia y Análisis de la música 3		Historia de la Música 3					Historia de la Música Medieval
								Historia de la Música Renacentista
			Historia de la literatura		Historia de la Literatura, Poesía y Teatro 3	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 3[57]	Historia de las Artes Literarias 2[58]	No se dicta
					Historia de las Artes Plásticas 3		No se dicta	
	Historia y filosofía de la cultura	No se dicta			Historia de la Cultura 3	No se dicta		

[56] Reforma del 24 de febrero de 1967 (ACTA Nº 219, Expte. 8/67): se dicta Técnicas Contemporáneas
[57] No se dicta en Dirección Orquestal y Coral.
[58] No se dicta en Dirección Orquestal y Coral.

Materias Comunes			[59]	Temas Especiales de Filosofía	Estética				Redacción Monográfica / Filosofía 2
	Teología moral general y especial profesional	Teología 1			Doctrina Social de la Iglesia				Antropología Teológica
Materias de Composición	Composición 3[60]								Composición 2
								Seminario de Composición 3	No se dicta
	Instrumentación y Orquestación 2		Orquestación 2						Orquestación 1
	Historia de la teoría musical	No se dicta							
	Historia de la literatura poética y dramática 1		No se dicta						
Materias de Musicología	Musicología 3 (Historia de la Teoría Musical - Folclore Musical Argentino)	Etnomusicología	Musicología 3 (Etnomusicología - Paleografía)[61]	No se dicta				[62] Introducción a la Musicología / Introducción a la Etnomusicología	
		Paleografía[63]		Musicología 3 (Paleografía)	No se dicta	[64]		Transcripción y Análisis 1	

[59] Reforma del 26 de agosto de 1966 (ACTA N° 205, Expte. 191/66): se dicta Temas Especiales de Filosofía

[60] En 1994 pasa a ser una materia común.

[61] Modificación del 2 de abril de 1965 (Acta N° 172, Expte. 29/65): cambia a Musicología 3 (Etnomusicología y Folclore - Paleografía 1). Reforma del 26 de agosto de 1966 (ACTA N° 205, Expte. 191/66): cambia a Musicología 3 (Paleografía)

[62] Modificación de 1995: Introducción a la Musicología; Transcripción y Análisis 1; Metodología y Técnicas de la Investigación; Organología General; Introducción a la Etnomusicología.

[63] Modificación del 27 de abril de 1962 (Acta N° 106): cambia a Paleografía Musical.

[64] Modificación del 6 de octubre de 1978 (Acta N° 489, Expte. 112/78), aprobada por nota de N.U.P.P. N° 998, del 17 de octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): Historia de la Notación Musical

Materias Comunes	Idiomas	Metodología de la Crítica Musical[65]	No se dicta				Metodología y Técnicas de la Investigación	
			[66]	Formas Musicales	Formas Musicales 2	[67]	No se dicta	
					Organología Musical	[68]	Organología General	
	Morfología Teórica 1 - Introducción a la Composición Musical	No se dicta				[69]	Orquestación 2	No se dicta

Materias de Dirección Orquestal	Dirección Orquestal 1
	Dirección Coral 1
	Lectura y Reducción de Partituras 1
	Instrumentos de Cuenta 1
	Técnicas del Movimiento
	Y materias de composición
Materias de Dirección Coral	Dirección Coral 1
	Técnica Vocal 1
	Fonética Italiana
	Fonética Inglesa
	Técnicas del Movimiento

[66] Modificación del 5 de abril de 1966 (Acta Nº 196, Expte. 43/66): se dicta Formas Musicales.
[67] Modificación del 10 de octubre de 1975 (Acta Nº 427, Expte. 109/75), aprobada por nota D.N.A.E. Nº 919, disposición Nº 374, del 10 de noviembre de 1975 (Dirección Nacional de Altos Estudios): no se dicta.
[68] Modificación del 6 de octubre de 1978 (Acta Nº 489, Expte. 112/78), aprobada por nota de N.U.P.P. Nº 998, del 17 de octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): no se dicta.
[69] Modificación del 6 de octubre de 1978 (Acta Nº 489, Expte. 112/78), aprobada por nota de N.U.P.P. Nº 998, del 17 de octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): Orquestación 1.

	Cuarto Año						
Materias Comunes	Historia y análisis de la música 4	Historia de la Música 4				70 *	Historia de la Música Barroca
							Historia de la Música Clásica
	Historia y Análisis de la música 3	Historia de la Música 3	71	Historia de las Artes Plásticas 4	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 4[72]	Historia de las Artes Plástias 1[73] *	
				Historia de la Literatura, Poesía y Teatro 4		No se dicta	Historia de las Artes Literarias 1
	Historia y filosofía de las ciencias	No se dicta		Historia de la Cultura 4	No se dicta		
	Teología dogmática 2	Teología 2	Teología Dogmática			*	Teología Moral
Materias de Composición	Composición 4						Composición 3
	Técnica dodecafónica 1	No se dicta				Técnicas Contemporáneas 2[74]	Técnicas Contemporáneas 1
						Seminario de Composición 4	Seminario de Composición 1
							Educación Auditiva 4

[70] Modificación de 1995: * materias obligatorias; + asignaturas optativas 1; ++ asignaturas optativas 2; +++ asignaturas optativas 3.
[71] Reforma del 31 de octubre de 1969 (ACTA Nº 298. Expte. 229/69): se dicta Historia de las Artes Plásticas
[72] No se dicta ni en Dirección Orquestal ni en Coral.
[73] No se dicta ni en Dirección Orquestal ni en Coral.
[74] No se dicta en Musicología.

<table>
<tr><td rowspan="4">Materias Comunes</td><td colspan="6"></td><td>Música Electroacústica 1</td><td>Composición Electroacústica 1</td></tr>
<tr><td colspan="6"></td><td>Metodologías de Análisis Musical</td><td>No se dicta</td></tr>
<tr><td colspan="2">Instrumentación y Orquestación 3</td><td colspan="6">Orquestación 3</td><td>Orquestación 2</td></tr>
<tr><td colspan="8"></td><td>Acústica 2</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Materias de Musicología</td><td colspan="2">Historia de la literatura poética y dramática 2</td><td colspan="7">No se dicta</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Musicología 4 (Historia de la Práctica de Ejecución - Preseminario de Musicología)</td><td>Historia de la Práctica de la Ejecución</td><td colspan="7" rowspan="2">No se dicta</td></tr>
<tr><td>Preseminario de Musicología</td></tr>
<tr><td colspan="2">Morfología Teórica 2 - Las Formas Musicales</td><td colspan="7">No se dicta</td></tr>
<tr><td colspan="5"></td><td>75</td><td>Orquestación 2</td><td>No se dicta</td></tr>
<tr><td colspan="7" rowspan="2"></td><td>Música electroacústica 1 +++</td></tr>
<tr><td>Técnicas contemporáneas 2 +++</td></tr>
<tr><td colspan="2">Folclore Musical</td><td>Musicología 4 (Folclore Musical)[76]</td><td>Musicología 4 (Etnomusicología)</td><td>77</td><td>Folclore Musical</td><td>78</td><td>Etnomusicología</td><td>Folclore Musical Argentino *</td></tr>
<tr><td colspan="7"></td><td>Música Popular Urbana *</td></tr>
</table>

[75] Modificación del 6 de octubre de 1978 (Acta Nº 489, Exte. 112/78), aprobada por nota D.N.U.P.P. Nº 998 del 17 de octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): se dicta Orquestación 2.

[76] Modificación del 2 de abril de 1965 (Acta Nº 172, Expte. 29/65): se dicta Paleografía 2. Modificación del 26 de agosto de 1966 (Acta Nº 205, Expte. 191/66): Musicología 4 (Etnomusicología).

[77] Modificación 22 de mayo de 1970 (Acta Nº 309, Expte. 119/70): se dicta Etnomusicología. Modificación del 10 de marzo de 1972 (Acta Nº 349, Expte. 51/72): se dicta Folclore Musical.

[78] Modificación del 6 de octubre de 1978 (Acta Nº 489, Exte. 112/78), aprobada por nota D.N.U.P.P. Nº 998 del 17 de octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): se dicta Etnomusicología.

Materias Comunes	Método de la Crítica Musical	Historia de la Crítica Musical	Critica 1	[79]	Crítica Musical	No se dicta
						Organología Histórica ++
						Organología étnica ++
						Transcripción y Análisis 2 *
						Introducción a la Antropología +
						Introducción a la sociología +
	Idiomas	No se dicta				

Materias de Dirección Orquestal	Dirección Orquestal 2	
	Dirección Coral 2	
	Lectura y Reducción de Partituras 2	
	Instrumentos de Cuerda 2	
	Instrumentos de Viento 1	
	Expresión Corporal	No se dicta
	Orquestación 3	

Materias de Dirección Coral	Dirección Coral 2	
	Técnica Vocal 2	
	Fonética Alemana	
	Expresión Corporal	No se dicta

[79] Modificación 22 de mayo de 1970 (Acta Nº 309, Expte. 119/70): se dicta Etnomusicología. Modificación del 10 de marzo de 1972 (Acta Nº 349, Expte. 51/72): se dicta Crítica Musical.

	Quinto Año								
Materias Comunes	Historia de la música argentina	[80]	Historia de la Música Argentina y Americana	No se dicta	[81]	Historia de la Música Argentina	[82] *	Seminario de Música Argentina	No se dicta
				Historia de la Música 5			*		Historia de la Música Romántica
									Historia de la Música del siglo XX
	Historia comparada de las artes 2		No se dicta	Historia de las Artes Plásticas 5	Historia de la Literatura y las Artes Plásticas 5[83]	Historia de las Artes Plásticas 1[84] *			Historia de las Artes Plásticas 2
		Historia de la cultura		Historia de la Literatura, Poesía y Teatro 5		No se dicta			Historia de las Artes Literarias 2
				Historia de la Cultura 5	No se dicta				
		Historia de la teoría musical	No se dicta						
	Estética		No se dicta						
	Historia de la Iglesia	No se dicta							
	Teología de las realidades terrenas y visión del mundo	Teología 3		Teología 3		Moral	*		Teología Moral Social

[80] Reforma del 26 de agosto de 1966 (ACTA Nº 205, Expte. 191/66): Historia de la Música Argentina y Americana

[81] Reforma del 19 de octubre de 1979 (ACTA Nº 510, Expte. 116/79), aprobada por Disposición D.N.U.P.P. nº 257 del 5 de noviembre de 1979 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): se dicta Historia de la Música Argentina.

[82] * materia obligatoria; + grupo 1 de materias optativas; ++ grupo 2 de materias optativas

[83] No es materia de dirección orquestal ni coral.

[84] No es materia de dirección orquestal ni coral.

<table>
<tr><td rowspan="6">Materias de Composición</td><td colspan="6">Composición 5</td><td>Composición 4</td></tr>
<tr><td colspan="5"></td><td>Seminario de Composición 5</td><td>Seminario de Composición 2</td></tr>
<tr><td colspan="6"></td><td>Orquestación 3</td></tr>
<tr><td colspan="2">Técnica dodecafónica 2</td><td colspan="4">No se dicta</td><td>Técnicas contemporáneas 2</td></tr>
<tr><td colspan="5"></td><td>Música Electroacústica 2</td><td>Composición Electroacústica 2</td></tr>
<tr><td>Historia de la literatura poética y dramática 3</td><td colspan="6">No se dicta</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Materias de Musicología</td><td rowspan="2">Musicología 5 (Bibliografía Musical - Seminario de Musicología)</td><td rowspan="2">Seminario de Musicología</td><td rowspan="2">Musicología 5 (Historia de la Teoría Musical)[86]</td><td rowspan="2">Musicología 5 (Folclore Musical - Historia de la Teoría Musical)</td><td>1970[85]</td><td rowspan="2">Etnomusicología</td><td rowspan="2">[88]</td><td rowspan="2">Etnomusicología *</td></tr>
<tr><td>Fol. Mus[87]</td></tr>
<tr><td colspan="5">Historia de la Teoría Musical</td><td>*</td></tr>
<tr><td>Historia de la Crítica Musical</td><td>Seminario de Crítica Musical</td><td>Crítica 2[89]</td><td colspan="4">No se dicta</td><td>Crítica Musical ++</td></tr>
</table>

[85] Modificación del 22 de mayo de 1970 (Acta N° 309, Expte. 119/70).
[86] Reforma del 26 de agosto de 1966 (Acta N° 205, Expte. 191/66): Musicología 5 (Folclore Musical - Historia de la Teoría Musical).
[87] Modificación del 10 de marzo de 1972 (Acta N° 349, Expte. 51/72): se dicta Etnomusicología.
[88] Modificación del 6 de octubre 1978 (Acta N° 489, Expte. 112/78), aprobada por nota D.N.U.P.P. N° 998 del 17 octubre de 1978 (Dirección Nacional de Universidades Privadas y Provinciales): Folclore Musical Argentino.
[89] Modificación del 24 de febrero de 1967 (Acta N° 219, Expte. 8/67: No se dicta Crítica 2.

Materias de Musicología			Seminario de Etnomusicología +
		Seminario de Musicología Histórica	+
			Historia de la Notación Musical *
			Música electroacústica 2 ++
	Idioma	No se dicta	

Materias de Dirección Orquestal	Dirección Orquestal 3
	Dirección Coral 3
	Lectura y Reducción de Partituras 3
	Instrumentos de Percusión
	Instrumentos de Viento 2
Materias de Dirección Coral	Dirección Coral 3
	Fonética Francesa

PLANES QUE COMIENZAN A DICTARSE EN EL CURSO LECTIVO 2004

N° 1; *Resolución* s/n; 03/09/2003; *Título*: **Licenciatura en Composición** Nota N° 1270 DNGU se toma conocimiento de las modificaciones introducidas al Plan de Estudios de la carrera de Licenciatura en Composición que fuera aprobada por Resolución N° 0227/01 acompañada por el Acta del Consejo Superior N° 4/03 que aprueba la modificación – Expediente N° 7869/00 del 03 de sept. de 2003.

LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN

Cód.	ASIGNATURA	D	Carga horaria semanal	Cursadas para cursar	Aprobadas Para rendir
1° año					
101	Armonía I	A	3		
102	Lectura Musical I	A	3		
103	Educación Auditiva I	A	3		
104	Contrapunto I	A	2		
105	Piano I	A	3		
106	Literatura Musical	A	3		
107	Computación Aplicada I	S	2		
108	Coro I	A	3		
109	Filosofía I	A	2		
2° año					
201	Armonía II	A	3	101	101
202	Lectura Musical II	A	3	102	102
203	Educación Auditiva II	A	3	103	103
204	Contrapunto II	A	3	104	104
205	Piano II	A	3	105	105
206	Coro II	A	3	108	
207	Teología Dogmática	A	2	109	109
208	Composición I	A	4	101,104	101,104
209	Historia de la Música Argentina	S	3		
210	Músicas Tradicionales	S	3		
3° año (Para inscribirse en las materias de 3° año deben estar aprobadas todas las de 1°)					
301	Armonía III	A	3	201	201
302	Educación Auditiva III	A	2	203	203
313	Fuga	S	3	204	204
304	Filosofía II	S	2	207	207
305	Composición II	A	4	201,204,208	208
306	Historia de la Música Medieval	S	3		
307	Historia de la Música Renacentista	S	3		

308	Orquestación I	A	3		
309	Canto Gregoriano	A	2		
310	Acústica I	S	3		
311	Antropología Teológica	S	2	207	207
312	Redacción Monográfica	S	2		
4° año (Para inscribirse en las materias de 4° año deben estar aprobadas todas las de 2°)					
401	Educación Auditiva IV	A	2	302	302
402	Composición III	A	4	301,313,305	305
403	Historia de la Música Barroca	S	3		
404	Historia de la Música Clásica	S	3		
405	Orquestación II	A	3	308	308
406	Acústica II	S	3	310	310
407	Técnicas Contemporáneas I	A	2	301,305	301
408	Teología Moral	S	3	311	311
409	Composición Electroacústica I	A	2	305	305
410	Historia de las Artes Literarias I	A	2		
411	Historia de las Artes Plásticas I	A	2		
412	Seminario de Composición I	S	3	301,313,305	305
5° año (Para inscribirse en las materias de 5° año deben estar aprobadas todas las de 3°)					
501	Composición IV	A	4	402,407	402
502	Historia de la Música Romántica	S	3		
503	Historia de la Música del siglo XX	S	3		
504	Orquestación III	A	3	405	405
505	Técnicas Contemporáneas II	A	2	407	407
506	Teología Moral Social	S	2	408	408
507	Composición Electroacústica II	A	2	409	409
508	Historia de las Artes Literarias II	A	2	410	410
509	Historia de las Artes Plásticas II	A	2	411	411
510	Seminario de Composición II	S	3	402,407	402

N° 2; *Resolución N°* 568; 02/10/2003; *Título*: **Técnico Universitario en Lenguaje Musical Básico** Nota N° 1837/03 DNGU –Resolución Ministerial N° 568/03 del 02 de octubre de 2003, Expediente N° 4050 del registro del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, se solicita el otorgamiento de reconocimiento oficial y la validez nacional para el título de TEC. UNIV. EN LENG. MUS. BÁS., según lo aprobado por Acta de la Comisión Permanente del Consejo Superior N° 4/03.

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN LENGUAJE MUSICAL BÁSICO

Cód.	ASIGNATURA	D	CHS	Cursadas para cursar	Aprobadas Para rendir
1° año					
101	Armonía I	A	3		
102	Lectura Musical I	A	3		
103	Educación auditiva I	A	3		
104	Contrapunto I	A	2		
105	Piano I	A	3		
106	Literatura Musical	A	3		
107	Computación Aplicada	S	2		
108	Coro I	A	3		
109	Filosofía I	A	2		
2° año					
201	Armonía II	A	3	101	101
202	Lectura Musical II	A	3	102	102
203	Educación Auditiva II	A	3	103	103
204	Contrapunto II	A	3	104	104
205	Piano II	A	3	105	105
206	Coro II	A	3	108	
207	Teología Dogmática	A	2	109	109
208	Composición I	A	4	101,104	101,104
209	Historia de la Música Argentina	S	3		
210	Músicas Tradicionales	S	3		
3° año (Para inscribirse en las materias de 3° año deben estar aprobadas todas las de 1°)					
313	Fuga	S	3	204	204
304	Filosofía II	S	2	207	207
310	Acústica I	S	3		
314	Redacción Monográfica	S	2		
315	Trabajo Final	S	-		

N° 3; *Resolución N°* 547; 02/10/2003; *Título*: **Técnico Universitario en Producción Musical Aplicada a los Medios Audiovisuales**

Resolución N° 547 de fecha 02 de octubre de 2003, Expediente N° 4051/03 del registro del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, se solicita el otorgamiento de reconocimiento oficial y la validez nacional para el título TEC. UNIV. EN PROD. MUS. APLIC. A LOS MED. AUDIOVISUALES, según lo aprobado por Acta de la Comisión Permanente del Consejo Superior N° 4/03.

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN PRODUCCIÓN MUSICAL APLICADA A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Cód.	ASIGNATURA	D.	CHS	Cursadas para cursar	Aprobadas Para rendir
1° año					
101	Armonía I	A	3		
102	Lectura Musical I	A	3		
103	Educación Auditiva I	A	3		
104	Contrapunto I	A	2		
105	Piano I	A	3		
106	Literatura Musical	A	3		
107	Computación Aplicada I	S	2		
118	Computación Aplicada II	S	2	107	107
108	Coro I	A	3		
109	Filosofía I	A	2		
119	Introducción a la Comunicación Audiovisual	S	3		
120	Producción Musical I	A	2		
2° año					
201	Armonía II	A	3	101	101
202	Lectura Musical II	A	3	102	102
203	Educación Auditiva II	A	3	103	103
204	Contrapunto II	A	3	104	104
205	Piano II	A	3	105	105
220	Computación Aplicada III	A	2	118	118
206	Coro II	A	3	108	
207	Teología Dogmática	A	2	109	109
208	Composición I	A	4	101, 104	101, 104
209	Historia de la Música Argentina	S	3		
210	Músicas Tradicionales	S	3		
221	Producción Musical II	A	2	120	120
222	Producción Audiovisual	S	3	119	119
3° año					
326	Trabajo Final	S	–		

N° 6; *Resolución N°* 999, 23/12/2003; *Título*: **Licenciado en Dirección Orquestal** Nota N° 103/04 Resolución N° 999 del 23 de diciembre de 2003 y 3 del 14 de enero de 2004, expediente N° 7876/00- del 14 de enero de 2004, por la que este Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología otorgó validez nacional a los títulos de Licenciado en DIREC. ORQUESTAL Y LICENCIADO EN DIRECCIÓN ORQUESTAL – CICLO DE LICENCIATURA, según lo aprobado por Acta del Consejo Superior N° 4/03.

LICENCIATURA EN DIRECCIÓN ORQUESTAL

Cód.	ASIGNATURA	D	CHS	Cursadas para cursar	Aprobadas Para rendir
1° año					
101	Armonía I	A	3		
102	Lectura Musical I	A	3		
103	Educación Auditiva I	A	3		
104	Contrapunto I	A	2		
105	Piano I	A	3		
106	Literatura Musical	A	3		
107	Computación Aplicada	S	2		
108	Coro I	A	3		
109	Filosofía I	A	2		
110	Técnica Corporal	A	2		
2° año					
201	Armonía II	A	3	101	101
202	Lectura Musical II	A	3	102	102
203	Educación Auditiva II	A	3	103	103
204	Contrapunto II	A	3	104	104
205	Piano II	A	3	105	105
206	Coro II	A	3	108	
207	Teología Dogmática	A	2	109	109
208	Composición I	A	4	101,104	101,104
209	Historia de la Música Argentina	S	3		
210	Músicas Tradicionales	S	3		
211	Bases Gestuales de la Dirección Orquestal	S	2	110	110
212	Bases Conceptuales de la Dirección Orquestal	S	2		
3° año (Para inscribirse en las materias de 3° año deben estar aprobadas todas las de 1°)					
301	Armonía III	A	3	201	201
302	Educación Auditiva III	A	2	203	203
303	Piano III	A	3	205	205
304	Filosofía II	S	2	207	207
305	Composición II	A	4	201,204,208	208
306	Historia de la Música Medieval	S	3		
307	Historia de la Música Renacentista	S	3		
308	Orquestación I	A	3		
310	Acústica I	S	3		
311	Antropología Teológica	S	2	207	207
314	Redacción Monográfica	S	2		
316	Lectura y Reducción de Partituras I	A	3	205	205
317	Dirección Orquestal I	A	3	211,212	211,212

4° año (Para inscribirse en las materias de 4° año deben estar aprobadas todas las de 2°)					
401	Educación Auditiva IV	A	2	302	302
413	Piano IV	A	2	303	303
403	Historia de la Música Barroca	S	3		
404	Historia de la Música Clásica	S	3		
405	Orquestación II	A	3	308	308
406	Acústica II	S	3	310	310
407	Técnicas Contemporáneas I	A	2	301,305	301
408	Teología Moral	S	3	311	311
410	Historia de las Artes Literarias I	A	2		
411	Historia de las Artes Plásticas I	A	2		
414	Lectura y Reducción de Partituras II	A	3	303,316	316
415	Dirección Orquestal II	A	4	317	317
5° año (Para inscribirse en las materias de 5° año deben estar aprobadas todas las de 3°)					
502	Historia de la Música romántica	S	3		
503	Historia de la Música del siglo XX	S	3		
504	Orquestación III	A	3	405	405
505	Técnicas Contemporáneas II	A	2	407	407
506	Teología Moral Social	S	2	408	408
508	Historia de las Artes Literarias II	A	2	410	410
509	Historia de las Artes Plásticas II	A	2	411	411
511	Lectura y Reducción de Partituras III	A	3	413, 414	414
512	Dirección Orquestal III	A	4	415	415

N° 7; *Resolución N°* 1022; 29/12/2003; *Título*: **Ciclo de Articulación: Licenciado en Composición** Nota N° 99/04 DNGU- Expte. N° 7869/00 del 30 de enero de 2004, Resolución Ministerial N° 1022 del 29 de diciembre de 2003, por la que el Ministerio de Educación y Ciencia y Tecnología otorga validez nacional al título de LIC. EN COMPOSICIÓN – CICLO DE LICENCIATURA.

N° 8; *Resolución N°* 1080; 30/12/2003; *Título*: **Ciclo de Articulación: Licenciado en Dirección Coral**

Ver LICENCIATURA EN DIRECCIÓN CORAL

N° 9; *Resolución N°* 3; 14/01/2004; *Título*: **Ciclo de Articulación: Licenciado en Dirección Orquestal**

Ver LICENCIATURA EN DIRECCIÓN ORQUESTAL.

N° 10; *Resolución N°* 1080; 30/12/2003; *Título*: **Licenciatura en Dirección Coral** por nota N° 62/04 DNGU, exp. N° 7870/00, resolución Ministerial N° 1080 del 30 de diciembre de 2003, por lo que se le otorga validez nacional al título LICENCIADO EN DIRECCIÓN CORAL- CICLO DE LICENCIATURA, según lo aprobado por Acta de la Comisión Permanente del Consejo Superior N° 4/03.

LICENCIATURA EN DIRECCIÓN CORAL

Cód.	ASIGNATURA	D	Carga horaria semanal I cuat	Cursadas para cursar	Aprobadas Para rendir
1° año					
101	Armonía I	A	3		
102	Lectura Musical I	A	3		
103	Educación Auditiva I	A	3		
104	Contrapunto I	A	2		
105	Piano I	A	3		
106	Literatura Musical	A	3		
107	Computación Aplicada	S	2		
108	Coro I	A	3		
109	Filosofía I	A	2		
110	Técnica Corporal	A	2		
111	Técnica Vocal I	A	3		
2° año					
201	Armonía II	A	3	101	101
202	Lectura Musical II	A	3	102	102
203	Educación Auditiva II	A	3	103	103
204	Contrapunto II	A	3	104	104
205	Piano II	A	3	105	105
206	Coro II	A	3	108	
207	Teología Dogmática	A	2	109	109
208	Composición I	A	4	101,104	101,104
209	Historia de la Música Argentina	S	3		
210	Músicas Tradicionales	S	3		
211	Técnica vocal II	A	3	111	111
212	Bases Gestuales de la Dirección Coral	S	2	110	110
213	Bases Conceptuales de la Dirección Coral	S	2		
3° año	(Para inscribirse en las materias de 3° año deben estar aprobadas todas las de 1°)				
301	Armonía III	A	3	201	201
302	Educación Auditiva III	A	2	203	203
303	Piano III	A	3	205	205
304	Filosofía II	S	2	207	207
305	Composición II	A	4	201,204,208	208
306	Historia de la Música Medieval	S	3		
307	Historia de la Música Renacentista	S	3		
309	Canto Gregoriano	A	2		
310	Acústica I	S	3		
311	Antropología Teológica	S	2	207	207

314	Redacción Monográfica	S			
316	Lectura y Reducción de Partituras I	A	3	205	205
318	Dirección Coral I	A	3	212,213	212,213
4° año (Para inscribirse en las materias de 4° año deben estar aprobadas todas las de 2°)					
401	Educación auditiva IV	A	2	302	302
413	Piano IV	A	2	303	303
403	Historia de la Música Barroca	S	3		
404	Historia de la Música Clásica	S	3		
406	Acústica II	S	3	310	310
407	Técnicas Contemporáneas I	A	2	301,305	301
408	Teología Moral	S	3	311	311
410	Historia de las Artes Literarias I	A	2		
411	Historia de las Artes Plásticas I	A	2		
414	Lectura y Reducción de Partituras II	A	3	303,316	316
416	Dirección Coral II	A	4	318	318
5° año (Para inscribirse en las materias de 5° año deben estar aprobadas todas las de 3°)					
502	Historia de la Música Romántica	S	3		
503	Historia de la Música del siglo XX	S	3		
505	Técnicas Contemporáneas II	A	2	407	407
506	Teología Moral Social	S	2	408	408
508	Historia de las Artes Literarias II	A	2	410	410
509	Historia de las Artes Plásticas II	A	2	411	411
511	Lectura y Reducción de Partituras III	A	3	413, 414	414
513	Dirección Coral III	A	4	416	416

Fuentes consultadas

Archivos:

Archivo administrativo.
Legajos Docentes.
Legajos de Egresados.
Actas del Consejo Directivo de la Facultad.

Fondos:

Boletín de la UCA.
Anuarios de la UCA.
Universitas, Boletín informativo de la UCA.

Bibliografía:

Roberto Caamaño: "Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales". *Revista del IIMCV*, año 10, N° 10, 1989, p. 7.
García Muñoz, Carmen: "La Creación de la Universidad Católica Argentina". *Revista del IIMCV*, año 10, N° 10, 1989, pp. 9-32.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 111

DOS ESCRITOS SOBRE CARLOS VEGA(1898-1966)

POLA SUÁREZ URTUBEY Y YOLANDA M. VELO

Nota de la editora: Reproducimos aquí, con pequeñísimas fragmentaciones, dos escritos referidos a Carlos Vega, profesor de la FACM, fundador por voluntad testamentaria del IIMCV y eminente musicólogo argentino. Se trata de dos artículos ya aparecidos en números anteriores de esta Revista: el primero, de Pola Suárez Urtubey, es el prólogo al n° 1 de la Revista del IIMCV, en 1977; el segundo, una carta abierta a Carlos Vega escrita por Yolanda Velo, que se publicó en el n° 12, de 1992.

* * *

A manera de prólogo (1977)

Cuando Carlos Vega muere, en 1966, deja cumplida una obra inmensa y aún no totalmente conocida, ni valorada en amplitud. Es cierto que recibió distinciones honoríficas y grandes satisfacciones en vida. Una de las mayores estuvo ligada a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Y ello por una razón muy simple: se sentía distinguido por su real talento. Dio su saber y recibió la mejor gratificación a que puede aspirar un creador –porque investigar es crear– de su rango. Sus alumnos empezaron por deletrear su vocabulario. Después, asimilaron sus teorías. Vega recogía. Además acopiaba afecto, calor y devoción.

Por eso, cuando tuvo la certeza –científicamente analizada por él mismo– de su muerte, tomó recaudos. Por voluntad testamentaria donó todos sus bienes, desde los modestos útiles de trabajo hasta sus monumentales investigaciones inéditas, con el objeto de que se creara con esa base, y en ese mismo lugar, un Instituto de Musicología. Y se creó.

Pero un instituto dedicado a indagar en cualquier ciencia de tipo histórico-cultural se queda a cuarto de camino cuando no se proyecta a través de una publicación. En ese orden de cosas, ella es el fruto más precioso del esfuerzo conjunto. El Insti-

tuto de Musicología "Carlos Vega" quedó fundado en 1966. Se necesitaron diez años de experiencias –e inexperiencias sobre todo– antes de llegar a tomar forma este primer número de la Revista.

Se pensó que nada mejor como destinar esta primera entrega a la publicación, es cierto que parcial, de algunos de aquellos temas que habían quedado inéditos a su muerte. Me refiero a sus estudios sobre el tango argentino y a la música de los trovadores. Lejos de esa elección una actitud meramente agradecida. Si el Instituto había nacido por aspiración del más grande musicólogo que ha dado el país hasta el momento, es natural que la Revista exhiba con orgullo tales antecedentes. Por otra parte, la difusión de esos trabajos contribuirá a subrayar, si era necesario, la asombrosa capacidad inquisitiva de Vega, su rigor metodológico, su sagacidad polémica.

La historia de este hombre se proyecta sobre un friso histórico de incomprensiones para una ciencia casi inexistente en la Argentina. A él le tocaba inaugurarla. La incomprensión, allá por los años de 1920, puede ser explicable. Y para un hombre de su temple, hasta pudo resultar estimulante. Porque sobre aquel fondo de indiferencia, se recorta, en perfiles casi cervantinos, ese torrente de fe, esa pasión salida de madre que se llamó, brevemente, Carlos Vega.

Nacido en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, en 1898, inició su formación musical a partir de los doce años. Se familiarizaba con la ejecución de violín, piano y guitarra, aunque su vocación musical era compartida con otra no menos poderosa, la literaria. Desde 1926 se lo encuentra en la dirección de "La Revista Argentina de Arte"; escribe ensayos, ejerce la crítica musical y publica tres libros de contenido aún no musicológico. Porque es justamente ese mismo año cuando resuelve aproximarse a la Musicología a partir de su ingreso en el Departamento de las ciencias del hombre del Museo Argentino de Ciencias Naturales. Allí debía realizar sus estudios de antropología cultural e iniciar ulteriormente la compulsa de las fuentes etnológicas, folklóricas e históricas para consagrarse profesionalmente al problema de la música, las danzas, los instrumentos aborígenes y criollos argentinos.

Conviene advertir que antes de él la Musicología carecía de continuidad y sistematización en nuestro país, aunque contaba con varias décadas de intentos aislados. En efecto, si los antecedentes de la musicología argentina son más abundantes de cuanto podría suponerse (me refiero a una pre y proto-musicología) no había una conciencia madura acerca de la posibilidad de encarar su práctica con métodos y técnicas científicos. Es a comienzos de este siglo [se refiere al siglo XX] cuando empezamos a encontrar en letras de imprentas nacionales el vocablo musicología, a veces unido a supuestos erróneos, negativos; otras, usado con bastante precisión respecto del *status quaestionis* en Europa. La revista *Música*, aparecida en Buenos Aires en 1906, habla desdeñosamente de la nueva disciplina; sin embargo, esa misma publicación registra artículos de Felipe Pedrell ("Spencer y la música") , los de José Ingenieros sobre patología musical o el de Francisco López Anón sobre 'La música árabe y su influencia en la música española", donde los resultados positivos

de la ciencia resultan rotundamente explícitos. Asimismo, apenas dos años después, hallamos el vocablo ligado a una verdadera concepción científica.

En esa primera década del siglo [XX], período en el cual (1904 a 1913) el impulso inmigratorio alcanza en nuestro país su mayor índice, varios hechos demuestran que la musicología hace esporádicas apariciones en estas latitudes. En terreno etnomusicológico se realizan en esos años las primeras grabaciones de cantos indígenas. En 1907 y 1908, el coronel C. Wellington Furlong recoge música de los onas y yaganes de Tierra del Fuego, aunque el estudio y pautación de esos registros escapa a las posibilidades del país. Los registros emigran en manos del jefe de la expedición norteamericana y será el gran musicólogo vienés Erich von Hornbostel quien, años más tarde, tome a su cargo la tarea. En aquella misma época, Robert Lehmann-Nitsche, radicado entre nosotros, recogía en cilindros fonográficos cantos y melodías del Koolo (arco musical) de boca de individuos de grupos patagónicos, así como música del área chaqueña. La música de los patagones fue estudiada por el alemán Erich Fischer (*Patagonische Musik*, en la revista *Anthropos*, Viena, 1908), pero en cambio los cantos de tobas, chorotis y chiriguanos fueron puestos a disposición de Juan Álvarez, quien pautó y transcribió cinco ejemplos en su folleto titulado *Orígenes de la música argentina* (Rosario, 1908). Es cierto que la confrontación de uno y otro trabajo resulta francamente imposible y desalentadora. Aquél era un musicólogo de sólida formación; Álvarez, un intuitivo de buena voluntad. Pero interesa un solo hecho y es que Juan Álvarez, en su vinculación directa con un antropólogo de la medida de Lehmann-Nitsche, debió estar bien informado sobre los avances en el centro de Europa en torno de la por entonces llamada Musicología Comparada.

Pues bien. Otros pocos nombres y acciones, aisladas, se añaden a las ya citadas, hasta que irrumpe, hacia fines de la década del 20, Carlos Vega.

Su ensayo *Teorías del origen de la música* aparece en 1929, año en que se incentiva su interés por la música europea medieval y empieza a reunir fotografías de las obras y teorías que se conservan en archivos y bibliotecas de Europa. Es que el repertorio de canciones, danzas e instrumentos musicales americanos le resulta insuficiente para llegar al esclarecimiento total de sus orígenes. En plena pasión heurística, encuentra que es preciso recorrer más de diez mil kilómetros, a través del Atlántico, para encontrar en los documentos europeos anteriores al Descubrimiento la fuente original de la música tradicional americana.

En 1929 inicia Vega su trascendental correspondencia con Julián Ribera [...]. El lector podrá obtener a través de su lectura una radiografía asombrosamente lúcida de la transformación progresiva, vertiginosa diría, de su espíritu científico. Es una inquietud arrolladora, quemante, que a duras penas puede contener, desde el otro extremo epistolar, el sabio arabista don Julián. Vega arde. Es un volcán.

En junio de 1930, ya está preparado para elaborar su *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina*, piedra fundamental de la folkmusicología

nacional. "El cancionero popular argentino –escribe– es el producto de una extraña convergencia: la tradición indígena pentatónica, procedente del Asia, por una parte; la tradición española postmedieval, por la otra. Aquellos elementos que la canción indígena ha podido introducir en la española dominante, son los que han dado al cancionero argentino inconfundible personalidad. Esas canciones se pierden. Circunstancias adversas lo determinan: la cultura, que universaliza; el comercio, que explota la producción artificiosa y la precipita; la técnica, que introduce aportes extraños a la intuición nativa; la difusión de la música superficial en boga, todo, en fin, colabora en la desaparición del antiguo cancionero argentino [...]. Se pierden nuestras canciones. Y con ellas, lo más raro y difícil en la música popular: el carácter, la estructura que las define como emanación local; la forma particular lograda por la emoción del pueblo [...]. Lo que se va con las canciones populares es el alma de las razas en su expresión más aromada y profunda."

Tras hacer referencia a sus contactos con la nueva escuela española de musicología y con las investigaciones antropológicas, etnológicas y lingüísticas de la escuela histórico-cultural, señala que "Hasta hace cincuenta años a nadie le había preocupado la notación del canto popular argentino. Hay que confesar –continúa– que pocos años antes se habían iniciado en Europa las actividades folklóricas y se habían publicado los primeros cuestionarios bien meditados; no se debe, pues, desconocer que la despreocupación fue en cierto modo lógica. Pero después del Cancionero Bonaerense [su título original es *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República,* Buenos Aires, 1883] de Ventura R. Lynch, circunscripto, como se sabe, a la provincia de Buenos Aires, han pasado cuarenta años de indiferencia completa [...]. Hoy, en fin, sólo tenemos pequeñas y escuetas colecciones de cantos [...]: se trata de ponderables esfuerzos iniciales".

Pero, tras señalar que tienen apenas un valor aproximativo, asegura que no son esas colecciones verdaderos documentos folklóricos y que, por lo tanto, "la recolección del cancionero argentino no se ha hecho todavía". Y a continuación traza, por primera vez en el país, un plan básico completo para la recolección y estudio de la música, articulado en siete partes y once puntos. Refiriéndose a las técnicas y métodos por emplear, así como al instrumental imprescindible para el trabajo de campo, Vega demuestra su actualidad en el conocimiento del proceso desplegado por la musicología en Inglaterra, los países centroeuropeos y Estados Unidos. Enumera primero las condiciones ideales, es decir, la posibilidad de utilizar aparatos mecánicos de grabación, filmación y diagramas de la música; pero llevado por la urgencia de empezar, se conforma en su pedido de apoyo al gobierno nacional, no sólo con el simple fonógrafo de cilindros de cera sino con el más económico de "lápiz, papel y oído". "No se requieren pingües emolumentos –aclara hacia el final del Proyecto– o magníficos destinos. El suscripto es persona de hábitos modestos, que no aspira sino a vivir sin estrecheces para llevar adelante la obra que constituye la más vieja aspiración de su vida".

Y al año siguiente, en 1931, creado el Instituto de Musicología del Ministerio de Educación de la Nación, que dirigió hasta su muerte, Vega inicia una serie de viajes por todas las provincias argentinas, Chile, Bolivia, Perú y Paraguay, donde graba miles de melodías y acumula observaciones sobre danzas e instrumentos. En 1933 se incorpora asimismo al Instituto de Literatura Argentina, que dirige Ricardo Rojas. Vicente Forte había asumido la función de técnico de folklore musical, pero al alejarse este último, Vega ingresa como auxiliar docente y técnico del folklore. *Danzas y canciones argentinas,* de 1936, será su primer aporte fundamental hasta que en su P*anorama de la música popular argentina* (1944) concreta en casi todos sus puntos el proyecto de 1930. La recolección de campo y la documentación histórica que busca en archivos y bibliotecas lo llevan a penetrar en la historia de las danzas, a localizar en el continente los focos de radiación y a formular una dinámica del proceso folklórico estupenda, aunque muy discutida. Así aparecen con posterioridad a la citada obra de 1936, sus *Bailes tradicionales argentinos* (dos volúmenes, 1948); *Las danzas populares argentinas* (1952); *El origen de las danzas folklóricas* (1956) o sus *Danzas argentinas* de 1962. Análogo criterio aplica para su investigación en torno de *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina* (1946). Con una producción que llega a sumar 349 asientos bibliográficos, Vega sitúa a la musicología argentina en un nivel del cual no será permisible descender en adelante.

Los trabajos que integran esta primera entrega de la *Revista del Instituto de Musicología "Carlos Vega"* ilustran parte de la temática que lo absorbió durante sus cuarenta años de investigador. El que aquí se publica con el título de *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas,* se hallaba entre sus papeles, sin título, aunque con la aclaración de "Inédito", de su puño y letra. Se trata de una prieta síntesis de teorías largamente amasadas, que conocemos bien a través de la lectura de trabajo éditos, mucho más explícitos.

Los otros dos son capítulos cerrados de sendas obras de gran envergadura. Con *La música de los Trovadores, Troveros, Minnesänger, las Laudes, las Cantigas*, Vega se inscribe en el panorama mundial de la Musicología histórica. No tuvo la suerte de verlo editado en los dos volúmenes de dos mil páginas cada uno que, según su propia estimación, habría de abarcar. Su intención era la de dar a conocer esta obra, con sus dos mil ejemplos musicales, en edición bilingüe. Hasta el momento sus deseos no pudieron ser materializados.

Mayor es el problema en torno de *Los orígenes del Tango argentino.* Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales, del cual se da aquí a conocer un capítulo. Lauro Ayestarán, el distinguido musicólogo uruguayo tan vinculado a Carlos Vega, dio su veredicto en carta del 4 de mayo de 1966, consultado sobre una posible publicación de esta obra inconclusa. Al haber dejado el autor el índice completo de la misma, Ayestarán pudo afirmar que sólo la tercera parte del libro sobre el Tango podía considerarse terminado. El resto existe en apuntes sueltos y gran parte sólo tenía vida en la mente del autor. Ayestarán recomendó entonces su edición con el

posible título de "Estudios para los orígenes del Tango argentino", dado el inmenso valor de esa parcialidad.[1]

[...] Queda en evidencia que Vega abarcó en sus investigaciones las ramas más importantes de la ciencia musical: la Folk y la Mesomusicología y la Musicología histórica. Con sus indagaciones etnomusicológicas completa las diversas posibilidades de la disciplina, al menos en sus aspectos fundamentales. No es común en otros investigadores tal amplitud. Manejó las "fuentes secas" y las "fuentes vivas" con similar maestría, desde aspectos a menudo inesperados y originalísimos. Ello lo convirtió en figura polémica. Lo fue y lo sigue siendo. Con su talento y su pasión, dominaba al medio. Cuando escribía, al final de un largo y paciente recorrido de años y décadas, lo hacía con olímpica altivez. Desde las alturas de su ingenio y su laboriosa erudición. Porque era altivo, sí. Pero no soberbio. Careció del peor de los pecados.

Carta abierta al prof. Carlos Vega (1993)[2]

Estimado maestro:

Permítame que vuelva a llamarlo así, como en aquel año de 1965, cuando por última vez dictó clases en la Facultad de Música de la UCA. Era entonces un tratamiento de cortesía propio del ámbito de una actividad musical, pero –aunque sabíamos que nos encontrábamos frente a una gran personalidad, a un estudioso e investigador– es hoy, pasados ya más de 27 años, cuando el término *maestro*, a ud. referido, cobra su más precisa significación.

Evoco sus clases, su excelente oratoria y su histrionismo en el aula, ante alumnos que lo seguíamos con interés y atención, aunque percibíamos algún egocentrismo y cierta falta de objetividad en la valoración de otras posiciones teóricas... Pero lo

[1] Publicado por el IIMCV finalmente en 2008, bajo la edición de Coriún Aharonián. Véase página 180.

[2] Yolanda Velo. Etnomusicóloga, su especialidad es la Organología. Es Licenciada en Música, especialidad Musicología y Crítica, graduada de la FACM de la UCA. Técnica Principal del CONICET, se desempeña actualmente en el Instituto de Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En UCA, es miembro investigador del IIMCV, teniendo a su cargo el Archivo de Música Litúrgica y Devocional. Ha sido directora del Museo de Instrumentos Musicales "Emilio Azzarini" de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente coordina la Carrera de Etnomusicología, en el Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla' dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ha sido Presidenta de la AAM por dos periodos consecutivos (2003-2004 y 2005-2006) y jurado en concursos en diferentes universidades. Trabajó por extenso periodo en el Instituto Nacional de Musicología.

más importante no es esto, sino el que cada vez sea mayor el reconocimiento a su actitud docente profundamente formadora, que se ponía de manifiesto con más intensidad en el campo, durante los trabajos de investigación que Ud. realizaba y en los que nos permitía acompañarlo. Allí, sus alumnos parecíamos participar de las antiguas escuelas de artesanos: aprendimos viéndolo hacer y haciendo con Ud. todas y cada una de las tareas en un clima de trabajo y cordialidad. No se necesitaban explicaciones; "vivíamos" su metodología y sus técnicas en lo que hoy considero uno de los mayores legados que un profesor puede brindar: desinteresadamente y sin mezquindades, permitir a sus alumnos participar en algunos aspectos de su labor de investigación. Su actitud puede ser considera un modelo.

Hoy somos concientes de nuestros sentimientos contradictorios hacia Ud.: a medida que pasan los años, por un lado nos atrevemos a criticarlo más, mientras que, al mismo tiempo, más lo admiramos. Su obra es bibliografía básica e imprescindible que en su conjunto no ha sido superada; su terminología y sus clasificaciones son utilizadas aún cuando en algunos aspectos no responden a la realidad actual. Nadie ha aportado hasta hoy una propuesta global más coherente. Los que fueran los entretelones de su obra, sus ficheros, son consultados periódicamente: ¡cientos de registros manuscritos, cuidadosamente organizados sin ayuda de computadoras! Releemos los apuntes de sus cuadernos de viajes, donde apreciamos facetas virtualmente desconocidas, no sólo en lo que respecta al aspecto formal de sus descripciones –correctas y hábiles aún en la redacción espontánea– sino porque nos revelan cuáles fueron sus focos de interés. Junto a las observaciones específicamente musicales, elaboradas luego en sus publicaciones especializadas, figuran una importante cantidad de páginas destinadas a referencias a la vida cotidiana, los informantes, la arquitectura, las celebraciones, las costumbres, a veces ilustradas con dibujos. Es curioso que en su obra no haya integrado referencias a estos datos, que lo muestran como un observador interesado en el contexto de las manifestaciones musicales.

Querido maestro: por todo esto, por la admiración que siento también frente a las muestras innegables de su capacidad de trabajo, de su permanente deseo de superación, de su talento como organizador, de su tesón frente a la burocracia y a la incomprensión, de su apasionamiento en la tarea intelectual, y con la plena conciencia del honor que significa haber sido su discípula, quiero transmitirle hoy lo que no pude decirle hace años: gracias.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 119

LAURO AYESTARÁN. UN MAESTRO EN AMBAS BANDAS DEL PLATA (1913-1966)

SANTIAGO MANUEL GIACOSA[1]

1. Introducción

El pasado 2006 se conmemoró el cuadragésimo aniversario del fallecimiento de dos de los grandes e indiscutidos maestros que poseyó la Musicología Rioplatense. Nos referimos claro está, a Carlos Vega y a Lauro Ayestarán. Del musicólogo argentino se ocuparon en aquella ocasión, varios de sus discípulos y autorizados estudiosos, al igual que en su Cañuelas natal, en donde se realizaron varios actos conmemorativos. No fue así, en estos lares, para con su colega, aparcero y amigo oriental, que tanto bien y cariño prodigó a los argentinos a través de sus descubrimientos, investigaciones y aportes a nuestro común patrimonio musical.

Hoy, al conmemorarse el cincuentenario de la creación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, a la que tan apegada estuvo la personalidad del maestro uruguayo, y que tuvo, por otra parte, el honor y el privilegio de contarle entre su cuerpo docente y profesional, aprovechamos la oportunidad para recordar en estas sencillas páginas a Lauro Ayestarán en señal de justo y agradecido homenaje.

[1] Santiago Manuel Giacosa es Profesor de Historia (UCA). Miembro adscripto rentado IIMCV (UCA), miembro auxiliar *ad honorem* del Instituto de Historia Argentina y Americana (UCA) e investigador adscripto del Instituto Bibliográfico 'Antonio Zinny'. Actualmente se encuentra terminando su tesis de grado para acceder al título de Licenciado en Historia.

Imagen 1. Lauro Ayestarán (izquierda) y Carlos Vega (derecha).

2. Sus primeros años y el inicio de su actividad profesional

Lauro Ayestarán nació en Montevideo el 9 de julio de 1913. Segundo hijo del matrimonio conformado por los primos Nicolás Ayestarán Loinaz, natural de Guipúzcoa, y Ana María Fernández del Padro Ayestarán,[2] criolla montevideana, su buena estrella le conduciría a realizar grandes empresas en servicio de su patria. Su arraigada y comprometida piedad religiosa, su amor indiscutido para con su tierra y su caridad para con el prójimo le conducirían, en sus investigaciones y emprendimientos, por esperanzadas y desconocidas lontananzas en favor del conocimiento y del rescate de las espirituales y sonoras esencias de su pueblo a través de la riqueza de su patrimonio musical.

[2] Nicrosi Otero (2000: 12-13) consigna que su madre, una vez que contrajo matrimonio con su primo Nicolás suprimió en todos los documentas oficiales el del Prado, firmando solamente como Fernández de Ayestarán. Seguimos aquí la información presente en el mismo, por ser el trabajo más completo hasta el momento, entre otras obras que se irán consignado a lo largo del presente artículo.

En 1920, con sólo siete años de edad, sufrió el duro golpe de la pérdida de su padre y comenzó en aquel año su educación primaria en forma particular con la maestra Beatriz Guillén; ingresando dos años después, en el histórico colegio de los jesuitas 'Sagrado Corazón' (Seminario), uno de los más antiguos de la ciudad fundada por don Bruno Mauricio de Zabala en 1724. En aquella institución, el futuro musicólogo no sólo recibió la formación tan propia de los hijos de San Ignacio, sino que posiblemente también, haya heredado la metodología y el rigor científico que siempre ha caracterizado a los estudiosos de la Compañía de Jesús. Afectos en su hogar a la música y conforme a la mentalidad de su tiempo, de considerar a la educación musical como un factor importante en la formación personal, ingresó en el Conservatorio Musical Larrimbe, donde aprendió piano y teoría musical.[3] Al finalizar sus estudios secundarios en 1929, y sin abandonar los musicales que continuó hasta 1934, inició la carrera de abogacía en el Instituto 'Alfredo Vásquez Acevedo', y posteriormente en la Facultad de Derecho de la Universidad de la República, en donde cursó varios años, hasta que en 1934 decidió abandonar la misma para dedicarse completamente a su verdadera vocación: La Música.

Poseedor de una ponderable cultura y con apenas veinte años cumplidos, Ayestarán se inició en el periodismo como crítico literario y artístico desde las páginas de *El Bien Público.* El joven escritor, refiere Leonardo Scampini,

> "[...] inaugura en Uruguay un tipo de crítica que analiza los elementos de la obra, que bucea en ella y que despliega un abanico de conocimientos que contribuye a la formación del lector. Sus opiniones, nacidas del balance entre la sensibilidad y la razón, desdeñaron las reseñas superficiales que hasta entonces ocupaban las páginas de la prensa y cuyos juicios de valor eran enteramente subjetivos."[4]

En 1935 el matutino montevideano le encomienda la dirección de la sección *Cartel Literario*, que se convertirá en el trampolín desde el cual la lucidez de sus escritos le llevarán a ser convocado como colaborador en los principales diarios y revistas especializadas de su país. Entre algunos de ellos se encuentran: *Marcha, El País, El Día, El Plata*; *La Unión*; *El Debate*; reconocidas revistas como *Veritas, Tribuna Católica, Tribuna Social, Cine Radio Actualidad*; *Juventudes*; *Hiperión*; *AIAPE –Órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores–*; *Mundo Libre*; *Escritura*; *Anuario*; *Clima*; *Acción*; *Clave*; *Esfuerzo* y *Civismo Mundial,* entre otras tantas, en donde pueden encontrarse trabajos del reconocido estudioso de la música.[5]

---

[3] Guido, 1999: 907.

[4] Scampini. 2006.

[5] Puede consultarse la bibliografía completa del estudioso oriental en Nicrosi Otero (2000: 47-62). Otras publicaciones académicas en las que escribió fueron: Boletín de Música y

Un año después, en 1936, el crítico uruguayo es nombrado Secretario de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo y del Boletín Latinoamericano que fundó y dirigía el musicólogo alemán Curt Lange. A este respecto recuerda Walter Guido, que Ayestarán

> "[...] colaboró en varios números de dicho boletín y en la confección y en la preparación del mismo. Sus ensayos y trabajos sobre la historia de la música y la crítica musical y literaria están en íntima relación con la historia, la antropología, la sociología y la literatura."[6]

Dos años después, se inició en la docencia como profesor de Canto Coral en el Instituto de Enseñanza Secundaria y en Liceo N° 5 'José Pedro Varela', en el que se desempeñó por más de dos décadas. A partir de 1938, dictó clases de 'Historia de la Música' en el Instituto Normal de Montevideo, en la Escuela Popular de la misma ciudad y posteriormente, en la Escuela Militar.

3. Funcionario público y notable investigador

A la par de su dedicación a la docencia, en 1938, Ayestarán recibió un nombramiento en el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) como director de la naciente Discoteca que se estaba constituyendo. En aquel organismo conoció a Flor María Rodríguez, prestigiosa maestra de danzas y reconocida primera bailarina del SODRE, con quien contrajo matrimonio en 1940. Flor de María será la infatigable compañera que Dios le puso en la misma huella para formar un humilde y bien constituido hogar, para traer seis amados hijos al mundo, y también, para trabajar a la par de su esposo en sus callados como trascendentes emprendimientos; compartiendo la alegría de sus descubrimientos e investigaciones exitosas en los tiempos de bonanza, confortándole en las horas de amarguras, sinsabores e ingratitudes.

Como destaca Nicrosi Otero, en su estudio antes citado,

> "[...] Es interesante rememorar los nombres de las personas que intervinieron en los actos civil y religioso, destacadas figuras de nuestro ambiente cultural. Los padrinos de Ayestarán fueron, el historiador Juan Pivel E. Devoto, el hoy desaparecido organista y médico Dr. Manuel Salsamendi y los Sres. José Carlos Álvarez Olloniego y Horacio Ayestarán Fernández.

Artes Visuales, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Revista del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, Educación y Cultura, Revista Histórica, Revista Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Anales de la Asociación Folklórica Argentina y Anales de la Universidad.

[6] Guido, 1999: 907.

> Por parte de la novia fueron Carlos María Romero, Dra. María Ester Soto de Valdez Olascoaga, Georgias O. Gianola Acosta y Lara y Eduardo Ledoux Roubeaud. [...] La ceremonia religiosa se realizó [...] en la Parroquia 'San Carlos Borromeo' [...] con los oficios del Padre Pedro Migliori, siendo padrinos Dante E. Prato y Ana María Fernández de Ayestarán."[7]

En 1938, simultáneamente con sus actividades en el SODRE, el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social le encomienda la organización y la realización de los Cursos Sudamericanos de Vacaciones, que aquella entidad auspiciaba.

Ahora bien, la formación personal y la cultura que poseyó Ayestarán es algo que destaca por sí mismo, y que es fácil de comprobar de la simple lectura de sus trabajos. Asiduo lector, bibliófilo, coleccionista, documentalista de archivo, nuestro estudioso, con el tiempo, llegaría a constituir una impresionante biblioteca especializada –quizás una de las más importantes del Uruguay– y la colección más completa de partituras e impresos relacionados con la música de su país, los cuales supo volcar con generosidad y sin reservas en la erudición de sus trabajos que conforman hoy en día un manifiesto servicio a su pueblo a nivel nacional, y a su país a nivel internacional.

El rigor científico del musicólogo oriental y la precisión de sus afirmaciones –siempre humildes, documentadas y prudentes– nos recuerdan mucho al eminente historiador de la cultura rioplatense, R. P. Guillermo Furlong Cardiff S. J., quien radicado en Montevideo durante cinco años, posiblemente entre 1930 y 1935 –pues no lo sabemos con exactitud– fue su maestro de historia, y por el cual Ayestarán sintió siempre la mayor admiración, considerándose públicamente como su discípulo, y al cual tuvo el privilegio de prologar su importante estudio *Músicos Argentinos durante la dominación hispánica* en 1945. El padre Furlong amó profundamente a la República hermana y también supo cultivar una pasión desordenada –como se suele decir– por sus ferias y librerías especializadas. Durante su larga estadía en Montevideo, conoció la totalidad del vecino país y entabló una entrañable amistad con numerosas personalidades del ambiente de la cultura. De entre ellos, queremos destacar en estas páginas a tres: al primero ya lo hemos mencionado; los otros dos son: el reconocido historiador de los partidos políticos del Uruguay, Juan Pivel Devoto y el investigador y bibliófilo, Luis Alberto Musso Ambrosi.

Al igual que su amigo y colega Carlos Vega, Ayestarán comenzó sus investigaciones musicológicas con un trabajo concerniente a la historia de la música colonial hispanoamericana. Nos referimos a su estudio sobre la vida y obra de Domenico Zipoli. Al investigador uruguayo se debe el haber rescatado y revalorizado en nuestros países la figura del notable músico y sacerdote jesuita. Fue él, quién desde su tierra natal, logró develar el misterio que rodeaba al prestigioso compositor y organista

[7] Nicrosi Otero, 2000: 21

europeo, al descubrir que el desaparecido sacerdote en cuestión, al que se le había perdido el rastro a partir de 1716, había arribado al Río de la Plata radicándose en la antigua capital de la extensa Gobernación de Córdoba del Tucumán; y que en aquella ciudad, en la plenitud de su edad y de su capacidad artística, había compuesto sus obras más logradas, falleciendo a los pocos años en la misma (1726). Así nació su primer libro *Domenico Zipoli. El gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, publicado por el Museo Histórico Nacional en 1941. A pesar de este notable aporte a la historia de la música europea y americana, su autor fue duramente criticado por algunos musicólogos de renombre internacional, como suele suceder a veces, con algunos críticos de los méritos ajenos. Recuerda a este respecto su discípulo y amigo Coriún Aharonián, que Ayestarán, al publicar su estudio:

> "[...] recibe una andanada de insultos de varios musicólogos, especialmente de Adolfo Salazar que luego de la guerra civil española se había refugiado en México. Ayestarán me contó que [le dijo] [...] que cómo un tipo de América del Sur pretendía decir que el gran Domenico Zipoli había venido para acá. Lauro, pudiendo ignorar el ataque de Salazar, lo acepta como desafío y se pasa veinte años trabajando para demostrar al pedante metropolitano que él no es un tontito de la colonia y que lo que está diciendo es serio."[8]

Así, injusta y desmedidamente agredido el investigador oriental, sin dejarse amedrentar continúa con paciencia sus investigaciones sobre el notable sacerdote y compositor. En 1962, considerándolas finalizadas –en lo que a su persona se refiere– da a luz su trabajo *Domenico Zipoli. Vida y obra*, que fue publicado también por el Museo Histórico Nacional.[9]

---

[8] Scampini. *op. cit.*

[9] En nuestro país Lauro Ayestarán dictó varias conferencias sobre Domenico Zipoli. Entre ellas, al menos dos se conservan en el Fondo Documental del IIMCV. En el DVD que acompaña a la presente publicación se encuentran ambas. La primera corresponde a la conferencia introductoria al concierto que tuvo lugar el 29 de septiembre de 1961 en el Aula Magna de la FACM. La misma fue editada al año siguiente y constituye la primera publicación de la FACM en su descontinuada serie *Lecturas Musicológicas*; por lo cual se decidió ahora su reedición facsimilar. La segunda disertación que llevara por título *El Barroco Sudamericano en la Córdoba de 1720* corresponde a la presentación del estreno de la *Misa en Fa Mayor* del notable músico jesuita, compuesta íntegramente en la ciudad de Córdoba en 1720 y rescatada por Lauro Ayestarán, que tuvo lugar el 14 de noviembre de 1965 en el Teatro Coliseo y que fuera interpretada por el Coro de la FACM, solistas y músicos de la Orquesta Estable del Teatro Colón bajo la dirección de Juan Emilio Martini. Ver en el DVD el detalle de los mismos, al igual que puede escucharse la conferencia y el concierto antes mencionado.

Sus estudios sobre la música colonial le llevaron a frecuentar asiduamente los archivos de Perú, Bolivia y Argentina, de lo cual surgieron otros trabajos sobre el Barroco Musical Hispanoamericano como la transcripción de la ópera *La Púrpura de la Rosa*, compuesta en Lima en 1701 por Tomás de Torrejón y Velasco, y sus investigaciones sobre la colección de manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri en la ciudad de Sucre, compuesta por obras que se extienden de 1680 a 1800.[10]

4. Ayestarán y la música tradicional del Uruguay

En junio de 1930, Carlos Vega presentó su meditado *Proyecto para la recolección de la Música Tradicional Argentina* al presidente del Consejo Nacional de Educación dependiente del Ministerio de Educación y Justicia.[11] Al año siguiente, la Dirección del Museo de Ciencias Naturales 'Bernardino Rivadavia', en el que venía trabajando en forma *ad honorem* hacía varios años, crea el Gabinete de Musicología Indígena y encomendará su conducción al novel investigador. Dentro del Gabinete, Vega logró en 1932 crear la Sección de Musicología que iría creciendo y mudando de sede hasta que, finalmente en 1948, logró independizarla definitivamente como Instituto de Musicología Nativa. Desde esta institución, antecedente del actual Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', el estudioso argentino y sus colaboradores comenzaron a realizar sus viajes de trabajo de campo: estudiando, clasificando y ordenando por cancioneros el material recopilado. Durante las tres décadas en que fue director del mismo, Vega y su equipo de trabajo recorrieron la totalidad de nuestro territorio y varios países de Sudamérica (Perú, Bolivia, Paraguay, Chile y Uruguay). De los cincuenta viajes que se realizaron bajo su supervisión, al menos treinta y uno fueron realizados personalmente por el mismo Vega, recopilándose miles de ejemplos de nuestra música tradicional, que fueron estudiados y perfectamente catalogados por el estudioso argentino y por sus discípulos.

Entre estos se encontraban Isabel Aretz; su amiga y compositora Margarita Silvano de Rígoli; el crítico de arte Gastón Talamón y la compositora María Teresa Maggi, quien aplicó sus conocimientos a la composición musical en forma tradicional. Una segunda camada la conformaron la artista plástica y pintora Aurora Di Pietro, que ilustró varios de sus trabajos; Mario García Acevedo; el becario venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera (que posteriormente contrajo matrimonio con Isabel Aretz radicándose ambos en Venezuela); la becaria boliviana Helena Fortún; el peruano Jorge Huirse Reyes; el Padre Osvaldo Catena, y finalmente el mismo Lauro Ayestarán. Si tenemos presente quiénes fueron cada una de estas personalidades en el ambiente musical de sus respectivos países, se verá porqué puede afirmarse que la

[10] Editorial de la Revista Musical Chilena, Año XX, N° 101, 1967, pp. 6-7.

[11] Puede consultarse el mismo en: Vega, 1988: 281-282.

labor de Vega sentó las bases del desarrollo de la musicología en gran parte de Sudamérica, a excepción de Colombia y Ecuador. Brasil en cambio, siguió la obra del estudioso argentino en forma indirecta, por intermedio de los buenos oficios de Lauro Ayestarán. De Chile, puede decirse otro tanto en lo que a la música tradicional se refiere, aunque podrá prestarse a controversia.

Finalmente un tercer grupo discipular estuvo conformado por aquellos que fueron alumnos de Ayestarán y de Vega en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Desde 1937, Ayestarán había iniciado correspondencia con Carlos Vega entablando un constante intercambio de ideas y opiniones sobre diversos temas e intereses musicológicos. Posteriormente, Ayestarán viajó con frecuencia a Buenos Aires trabando trato personal con el investigador argentino, que con el tiempo, plasmó en una sentida y correspondida amistad hasta el final. A partir de 1942, Ayestarán comenzó a tomar los primeros contactos con la investigación folklórica recopilando sus primeras grabaciones de campo en el interior del país. Esta incipiente actividad tomaría nuevo empuje, en ocasión de la presencia de Isabel Aretz en Uruguay. La investigadora argentina, en 1943 había sido enviada por Carlos Vega a la república hermana para realizar un relevamiento musical en aquel país y le correspondió a Ayestarán servirle de guía y asesor durante el mismo. Aquellos trabajos por Montevideo, Minas, Durazno y San José en donde se recopilaron más de ciento cincuenta ejemplos sobre la música tradicional, le hicieron tomar conciencia de la importancia de este riquísimo acervo cultural y le decidieron a emprender su estudio en forma sistemática y sin pausa.

El 26 de septiembre de 1956, desde Montevideo, escribía Ayestarán a Vega dándole pormenorizado detalle del avance de sus trabajos y empresas. Después de avisarle de sus gestiones para invitarlo con su esposa Silvia Einsestein a realizar una serie de conferencias y conciertos radiales organizados por el SODRE en el inicio de la temporada de 1957, le expresa:

> "[...] 'Aquel que Ud. sabe,' [Curt Lange?] se halla por aquí tratando de obtener una subvención en el Presupuesto nacional que será aprobado el 31 de diciembre para su Instituto; tiene alguna 'chance' y no sería difícil que lo obtuviera; sería un absurdo que el Uruguay creara el Instituto Internacional cuando aún no posee debidamente organizado el Nacional a mi cargo. Veremos.
> Por ahora toda la música uruguaya está en mi casa. Mi archivo crece día a día e invade todas las habitaciones. Tengo cerca de 4000 partituras impresas de autores uruguayos, más de 1000 manuscritos, 10.000 programas, millares de recortes, las grabaciones folklóricas [más de 4000] y cerca de 30.000 fichas sobre la actividad musical del país. El Instituto Nacional de Investigaciones Musicales ya está creado; no hay más que darle el sello oficial y dotar la oficina de un director –y tres o cuatro funcionarios– que podrían ser los discípulos que he formado en estos últimos diez años, algu-

nos de los cuales con alta competencia y firme vocación. Dentro de un mes sale otro folleto con la bio–bibliografía del compositor uruguayo César Cortinas preparado por uno de ellos –Melitón González–, similar al que le envié hace unas semanas, mío, sobre Sambucetti.
Sin embargo es muy duro obtener la creación de ese Instituto que tiró abajo en maniobra oscura y torpe –aunque exitosa– 'a que Ud. sabe'.
Indefectiblemente iré a Buenos Aires antes de fin de año. Tengo urgencia en conversar con Ud. sobre la publicación del *Cancionero Folklórico Infantil del Uruguay* y de tantas otras cosas.
Hasta entonces, pues, y acepte entre tanto los más cordiales saludos míos, de Flor y de mis cinco hijos, para Ud. y para Silvia.
Un abrazo de
Lauro Ayestarán. [Rúbrica]"[12]

5. Su obra:

Lauro Ayestarán ha dejado una importante producción historiográfica y musicológica consecuente con su noble e interior deseo de alcanzar la excelencia en la vocación elegida; plenitud intelectual, que solamente puede provenir de quien contempla con humildad la realidad estudiada, y en consecuencia, aprende a amar diariamente, en la interioridad de su corazón y con renovada y floreciente pasión, las verdades que ella misma le descubre en cada hallazgo. Su impresionante capacidad de trabajo, su metódico orden para clasificar el material y la documentación recopilada, su constante y paciente espera para llevar a buen puerto sus investigaciones, y por sobre todo, su generosa intención de trasmitir a los demás el fruto de su aprendizaje y conocimiento adquirido con el correr de los años, le permitieron sentar, a través de sus escritos y enseñanzas, las bases sólidas para el desarrollo de esta profesión en sus país.

Entre algunas de sus obras más logradas, cabe destacar: *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830*, en 1943; *Fuentes para el estudio de la Música Colonial Uruguaya*, en 1947; *La Música Indígena en el Uruguay*, publicada por la Universidad de la República en 1949; *Un Antecedente Colonial de la Poesía Tradicional*, Museo Histórico Nacional, también de 1949; *La Primitiva Poesía Gauchesca en el Uruguay*, Tomo I (1812-1838), en 1950, importante estudio por el cual recibió el premio nacional de literatura; *El Minué Montonero*, Universidad de la República, en 1950; *La 'Misa para el día de Difuntos' de Fray Manuel de Ubeda (Montevideo 1802)*, en 1952; *La Música en el Uruguay, Tomo I*, editado por el SODRE en 1953;

[12] De Lauro Ayestarán a Carlos Vega. Montevideo, 6-12-1956. En FDCV, Correspondencia, IIMCV, UCA, Buenos Aires. Lo entre corchetes es nuestro.

y cierra el año, su trabajo sobre *Virgilio Scarabelli*, folleto publicado en Montevideo en homenaje al mencionado maestro, de la Editorial Monteverde.

En 1956 publica dos trabajos: *Luis Sambucetti. Vida y Obra*, y *El Centenario del Teatro Solís*, folleto editado por la Comisión de Teatros Municipales. En 1959 entrega al público su estudio sobre *La Primera Edición Uruguaya del 'Fausto' de Estanislao del Campo*, desde el Departamento de Literatura Iberoamericana de la Universidad de la República; y *Presencia de la Música en Latinoamérica. La Joven Generación Musical y sus Problemas*, Universidad de la República, conformado por la transcripción de cinco conferencias que dictara en los Cursos de Verano. Finalmente, el último trabajo que viera en vida publicado, será un nuevo estudio sobre *El Minué Montonero*, que corrigiera y ampliara en colaboración con su esposa en base al anterior de 1950.

Varios de sus libros quedaron inéditos o sin terminar debido a su temprano e inesperado fallecimiento. Algunos han sido posteriormente editados gracias a la perseverancia de sus familiares y a la agradecida fidelidad de sus discípulos. Entre aquellos cabe recordar: *El Folklore Musical Uruguayo* en 1967, que ya lleva varias reediciones hasta el presente; *Teoría y Práctica del Folklore*, en 1968; *Cinco Canciones Folklóricas Infantiles*, Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, en 1969; *El Himno Nacional* editado al año siguiente de su fallecimiento y reimpreso en varias oportunidades. *El Candombe a través del Tiempo* en 1983, tema éste que le apasionó en sus últimos años de trabajo precede a *El Tamboril y la Comparsa*, de 1990, un estudio que realizara en colaboración con Flor de María. Finalmente, *Las Músicas Infantiles del Uruguay*, trabajo al que se abocó en los últimos tiempos de su vida, en permanente consulta e intercambio de opiniones con su amigo Carlos Vega, y que no llegara a terminar, fue editado en Montevideo por la editorial ARCA en 1995.

Ahora bien, si hay una obra que habla por sí misma del tenor y del aporte a la musicología de su país de Lauro Ayestarán es sin lugar a dudas, *La Música en el Uruguay*. En ella queremos detenernos.

Distinguida en 1945 su primera versión, *Los orígenes de la música en el Uruguay*, con el premio 'Pablo Blanco Acevedo' que otorga la Universidad de la República, fue publicado por el SODRE en 1953 tras recibir el Premio Nacional en Historia con el título *La Música en el Uruguay*.

La obra despertó desde su misma aparición los más altos elogios y reconocimientos por la crítica especializada. Entre algunos de los que supieron comprender la magnitud de aquel monumental trabajo, figuran: el historiador Pivel Devoto que prologó el libro con agudas observaciones; Curt Sachs, José Subirá, Fausto Torrefranca, Miguel Querol, Charles Seeger, Gilbert Chase y Nicolás Slonimsky. Hasta el mismo Adolfo Salazar, que tan duro fuera en sus críticas años antes, dedicó una extensa reseña laudatoria al presente estudio. Carlos Vega, por su parte, no pudo disimular su alegría ante el rotundo logro de su colega y amigo. En tal sentido, des-

pués de hacer pública su opinión en un matutino de Buenos Aires, le escribe una carta en donde desde la privacidad, expresa lo siguiente:

> "Es necesario que hagamos un alto para celebrar la aparición de un libro extraordinario: *La Música en el Uruguay*, de Lauro Ayestarán. Tales y tantos son sus méritos, que no es posible pasar de largo sin incurrir en desdén por la cultura. Como detallada monografía sobre las actividades musicales de un país, esta obra no tiene precedentes; el tratamiento del tema en toda su amplitud, es decir, en el aspecto etnográfico, en el histórico propiamente dicho y en el folklórico –al que se dedicarán volúmenes de anunciado contenido– pregona la extremada competencia del autor; la desinteresada empresa de orden cultural que significa el libro, revela la jerarquía moral de quien la ha cumplido, y en cuanto representa el esfuerzo personal de un hombre –de un hombre joven que inaugura la materia en su patria sin aportes anteriores a los suyos– la obra se acerca mucho al límite de lo que es posible hacer. Todo esto puede concertarse brevemente con solo decir: que Lauro Ayestarán es un erudito de talento excepcional y un trabajador capaz del sacrificio máximo. Nos da el nivel de su pueblo."[13]

6. Educador y maestro

La obra educativa emprendida por Lauro Ayestarán en beneficio de la formación musical y cultural de la sociedad uruguaya es digna de admiración y elogio. Ya se tratase desde la Administración Pública, o desde sus trabajos de investigador y labores musicológicas, o desde sus cátedras docentes, no tuvo respiro alguno en la proposición de grandes proyectos y en la consecución de los mismos. A él se debe la organización y la redacción de los planes de estudio a nivel universitario; como así también, el perfeccionamiento de los ya existentes tanto a nivel primario como secundario. Así, numerosos liceos, escuelas y colegios llevan el sello, aún sin saberlo, de su gestión e ideario. A este respecto, en una extensa carta dirigida a su amigo Carlos Vega, del 6 de diciembre de 1956, le comenta:

> "Mis trabajos siguen a paso firme, con muy poca ayuda oficial en lo que a investigación se refiere, pero en cambio se me considera con todos los honores. Como asesor del Ministerio de Instrucción Pública dirijo la mitad de la vida musical del país; yo soy el supervisor del Conservatorio Nacional de Música creado hace tres años bajo mi impulso y el de un gran ministro que fue Zavala Muñiz, hoy Consejero Nacional y la novena parte de la Presidencia de la República ya que el Colegio Integral estableció una presidencia de nueve consejeros –sistema muy seguro para evitar golpes de estado pero un poco caro, desde luego–; por otro lado tengo a mi cargo todo el movi-

[13] De Carlos Vega a Lauro Ayestarán. Buenos Aires, S/Fecha. En FDCV, Correspondencia, IIMCV, FACM, UCA.

miento coral del país que cuenta con treinta asociaciones corales que realizan anualmente tres grandes concentraciones con más de 1000 coristas por vez, cosa que causará envidia a un Villa-Lobos; además tengo a mi cargo como Asesor la impresión de música uruguaya que ya ha dado excelentes resultados y debo actuar en cuanto jurado oficial se promueve por estos pagos. La coordinación del movimiento coral obliga a viajar mucho por todo el interior del país, cosa que aprovecho para hacerlo con el grabador y seguir la recolección folklórica que en este momento llega casi a 2000 grabaciones. Desgraciadamente, la investigación pura aún no se entiende por estas latitudes y el tiempo que me queda no es mucho por más que todas mis actividades son para mí un pretexto para poder continuar con mi obra. [...]"[14]

Gracias a su esfuerzo y perseverancia, en trabajo común con otras personalidades del medio académico de la música, logró la creación del Conservatorio Nacional de Música, del cual fue miembro fundador y docente durante varios años. Organizó y fue el primer director de la Sección de Musicología del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo; como así también, dirigió el Departamento de Musicología del Museo Histórico Nacional del Uruguay. Convocado como profesor de Musicología en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo, tuvo un papel importantísimo en la organización de los planes de estudio de dicha Licenciatura y en la conformación del Departamento de Musicología.

En nuestro país, respectivamente, al crearse la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, y Alberto Ginastera lo convocó en 1960 para organizar y confeccionar los planes de estudio de la carrera de Musicología en la naciente unidad académica. De las varias cátedras que le ofrecieron en aquella oportunidad, decidió ofrecer tres de ellas a su colega y amigo Carlos Vega, conservando para sí la asignatura 'Introducción a la Musicología' que se dictaba cada quince días los sábados por la mañana, en que viajaba expresamente desde Montevideo a Buenos Aires para desarrollar sus clases magistrales, conforme testimonian unánimemente todos aquellos que tuvieron la dicha de ser sus alumnos, hoy reconocidos maestros e investigadores.

Sobre la enseñanza de la metodología de la investigación musicológica, se expresó con gran elocuencia en una carta enviada a Vega en 1964:

"La doctrina de esta asignatura es la siguiente: Al alumno hay que llevarlo a las fuentes y despertar en ellos la comezón de la investigación original. Original no quiere decir novedosa, sino la que toca los orígenes de las cosas –o sus apariencias fenomenológicas–. A veces en los orígenes está lo que todos dicen, pero el alumno se gana el derecho de decirlo con propiedad. Lo novedoso es simple presunción frívola que se da por añadidura o no a los espíritus originales. Para obtener esta suerte de "Cathar-

[14] De Lauro Ayestarán a Carlos Vega, Montevideo. 6-12-1956. En FDCV, Correspondencia, IIMCV, UCA, Buenos Aires. Lo entre corchetes es nuestro.

sis" no hay más remedio que enloquecer al alumno y atraerlo a la causa de la musicología que sólo le dará disgustos y privaciones económicas, pero en cambio le dejará un fuego interior inextinguible y a veces insoportable pero en todo caso de noble alcurnia.
Una simple enumeración de libros básicos hubiese sido insoportable e improcedente. He querido formar en ellos la técnica de cómo se estudia un tema o un autor. Para ello di normas y ejemplos. Las normas las conoce Ud. mejor que yo. Los ejemplos fueron los que me llevaron a trasladar un baúl de libros cada vez que viajaba a Buenos Aires. En la presente le envió el modelo de cómo se estudia un autor [...] que se multiplica por diez, ya que tomé como base diez autores capitales de la Música Histórica. Otro tanto hice con la etnomusicología, con la estética, con la danza, etc. En todo caso me preocupé de que el alumno leyera una obra capital del tema y conociera las redes bibliográficas más sólidas para abordar el tema.
Dentro de la próxima semana le llevaré el resto de la bibliografía básica. Mi fichero bibliográfico para el tema de la clase que dicto o dictaba en la Universidad Católica abarca más de 30.000 fichas. Le llevaré la más grabada selección de él [...].
La otra parte importante del curso bibliográfico es la que responde a esta pregunta: ¿Cómo se hace un trabajo musicológico? Aquí corresponde hacer una fina autobiografía. Usted con su vida más llena de aventuras bibliográficas que la mía, puede vencerme en toda la línea [...]. El relato de su azarosa vida de autor, le daría tema para varias clases y en todo caso los alumnos estarían ante un espectáculo que no se repite en nuestro continente. ¡Esto para mí es formar! El resto es informar, y para ello no necesitan ir a la Universidad. Con que usted se plante frente a ellos ya tienen que agradecerle un espectáculo único: ¡Un musicólogo de carne y hueso! Si tienen un poco de inquietud lo exprimirán aunque Ud. no quiera. Si no tienen esa inquietud ¿Qué vamos a hacerle? Mejor que se queden en sus casas. No se preocupe demasiado por los programas y los exámenes. La Musicología es una ciencia, y la ciencia no se aprende, se contagia... [...]. [15]

Poco faltaba para su fin ocurido el 22 de julio de 1966 en Montevideo, a pocos meses de la muerte de su colega y amigo Carlos Vega. A tal fin, elegimos el homenaje que hiciera su alumna y discípula en la Universidad Católica, Delia Santana de Kiguel, en una necrología publicada en *La Nación* a fines de 1966:

"En el año de 1963 su corazón enfermo lo obligó a hacer una primera pausa en su labor. Entonces escribió a los discípulos que formaba en la Universidad Católica de Buenos Aires y a quienes debía abandonar temporariamente: '...tenemos por delante toda una vida de duros y bellos trabajos musicológicos. Espero recorrerla juntamente con ustedes. En todo caso deben hacerlo con mí o sin mí: como una hermosa voca-

[15] De Lauro Ayestarán a Carlos Vega. Montevideo, 11-7-1964. En FDCV, Correspondencia, IIMCV, FACM, UCA, Buenos Aires.

ción, fatal e inexorable. Si alguien no lo siente así, he fracasado'. Así quiso el maestro trasmitir su secreto: trasmitir la belleza de un trabajo que exige celoso la entrega de muchas horas robadas a los pequeños o grandes deleites del diario vivir, entrega que muchas veces debió significar dolor para la sensibilidad de Ayestarán, atenta al ritmo vital de un hogar cristiano donde el amor era el móvil de cada pensamiento, de cada acto suyo. Hogar en el cual su trabajo se vio prolongado en una esposa que fue su admiradora y colaboradora primera y donde cinco (sic) hijos supieron rodearlo de la paz necesaria a la labor intelectual.

Ninguna definición mejor que la suya propia para esa vocación que le exigió más y más, hasta ayer: 'fatal e inexorable'. Y así también la exigió Ayestarán en ese mandato que una vez escribiera y que ahora se convierte en su testamento espiritual: '...si alguien no lo siente así, he fracasado'. Sin duda el legado de un verdadero, de un real maestro."[16]

8. Conclusión

Lauro Atestarán, músico, poeta, historiador prolífico y cultor de las buenas letras fue un humanista de talla entero. Amó profundamente a su tierra y a sus gentes –sin acepción de personas– como no puede ser de otra manera en un espíritu realmente cristiano. Tuvo un noble ideal por horizonte en su vida y consagró en consecuencia, toda su capacidad, voluntad e inteligencia a la consecución del mismo. Sus quijotescas empresas en favor de la cultura musical y de la salvaguarda de este riquísimo patrimonio, le condujeron a convertirse en el indiscutido artífice de la musicología en la Banda Oriental.

Su ejemplar condición de maestro, su proba sabiduría, su honradez intelectual, su equilibrio y justicia para con los méritos de los demás y su humildad para con los propios, su caridad y mesura para señalar los yerros de sus pares y colegas, su constante y paciente búsqueda de la verdad presente en el objeto de estudio elegido y su pasión por trasmitirla con realista celo apostólico y católico, y por sobre todo, la dedicación y el amor que supo brindar a sus lectores, oyentes, alumnos y discípulos, son algunas de las cualidades de la personalidad de Lauro Ayestarán; virtudes que si en vida le enaltecieron, tras su muerte acrisolan y agigantan su memoria.

Abandonó estos lares joven aún –física y espiritualmente hablando, pues sólo tenía 53 años–, constituyendo una familia con la que le quedaba todavía mucho por compartir y disfrutar en la alegría de las simples cosas, rodeado de una pléyade de alumnos y discípulos a los cuales faltaba demasiado por transmitir, con varios libros por terminar y nuevos proyectos por comenzar. Es decir, cuando aún era dado esperar mucho de él. Sin embargo, si su vida fue breve, su obra fue extensa.

[16] Santana de Kiguel, 1966. Sin duda, la discípula que más se ocupó de mantener viva la memoria de su maestro.

Partió cuando Dios quiso, pero dejó por herencia su transcendente legado intelectual, moral y espiritual a favor de su patria y de los suyos. Hombre de metafísica sencillez, buscó a lo largo de su vida la contemplación de la esencia en las cosas, se aferró a la sustancia y no a los accidentes, aunque nunca les restó su importancia. Sus Verdades fueron siempre las de todos sus paisanos –como diría el rioplatense poeta– y a sus paisanos retornaron las mismas con mayor fundamento y esplendor. En síntesis, su obra, es árbol de raíces profundas desde donde brota vital y rejuvenecida la auténtica cosmovisión del Pueblo Oriental encarnada en su música tradicional de ayer, de hoy y de siempre.

Archivo consultado

Fondo Documental 'Carlos Vega', IIMCV, FACM, UCA, Buenos Aires.

Bibliografía

AYESTARÁN, Lauro.

1945 Prólogo, en: Guillermo Furlong, *Músicos argentinos durante la dominación hispánica.* Buenos Aires: Huarpes.

1953 *La Música en el Uruguay*, Tomo I, Prólogo de Juan Pivel Devoto. Montevideo: SODRE.

1962 *Domenico Zipoli, Vida y Obra.* Buenos Aire: FACM (UCA).

GARCÍA MUÑOZ, Carmen y Roberto CAAMAÑO.

1989 "Treinta años de la FACM", *Revista del IIMCV,* año X, nº 10. Buenos Aires: IIMCV, pp. 7-32.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen.

1992 "Lauro Ayestarán (Montevideo, 9-VII-1913; 22-VII-1966)", *Revista del IIMCV*, Año XII, Nº 12. Buenos Aires: FACM (UCA), pp. 5-6.

GUIDO, Walter.

1999 "Ayestarán Fernández, Lauro Sebastián", *DMEH*, vol. I. Madrid: SGAE, pp. 907-909.

NICROSI OTERO, Alfredo M.

2000 *Lauro Ayestarán y la Música Uruguaya.* Montevideo: FONAM.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana.

2008a *La Música del Pasado: Historia de un Saber (1876-2000).* Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Distrital 'Francisco José de Caldas.' Versión electróni-

ca en: http:/acofartes.org.co/documents/lamusicadelpasado.pdf. Fecha de último acceso: abril de 2008.

2008b "Génesis de los estudios musicológicos sobre Música Colonial Hispanoamericana: Un esbozo historiográfico", *Fronteras de la Historia*, N° 9. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH. Versión electrónica en: http:/redalyc.vaemex.mx/redalyc/pdf. Fecha de último acceso: abril de 2008.

SANTANA DE KIGUEL, Delia.

1966 "Lauro Ayestarán: un Maestro"; *La Nación*, Buenos Aires, Suplemento Cultural, 11 de diciembre.

1966-67 "Lauro Ayestarán (1913-1966)", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología,* Año VI, N° 6, Buenos Aires: Secretaría de Cultura y Educación de la Nación.

1987 "La Pasión Creadora. Vigencia y Mensaje de dos Maestros". *La Nación,* Buenos Aires, 4 de enero.

SCAMPINI, Leonardo.

2006 "Lauro Ayestarán. El peso del Destino"; *El País Cultural*, N° 570, Montevideo, 6 de octubre. Disponible en: http:/letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/destino.htm Fecha de último acceso: abril de 2008.

SIN AUTORÍA MANIFIESTA

1955 "Se otorgó el Premio Nacional de Historia a Lauro Ayestarán", *El Día,* Montevideo, 15 de diciembre.

1967 "Editorial. Carlos Vega y Lauro Ayestarán", *Revista Musical Chilena*, Año XXI, N° 101. Santiago de Chile: Facultad de Artes Musicales, Universidad de Chile, julio-septiembre.

SORIANO, Alberto.

1967 "Lauro Ayestrán (1913-1966)"; *Revista Musical Chilena,* Año XXI, N° 101, Santiago: Facultad de Artes Musicales, Universidad de Chile, julio-septiembre.

SUÁREZ URTUBEY, Pola.

1977 "A Manera de Prólogo"; *Revista del IIMCV*, Año I, N° 1, Buenos Aires: FACM (UCA), pp. 4-8.

2003 "Alberto Ginastera". Disponible en versión electrónica en: http:/agendareflexión.com.ar/2003/06n_82_alberto_Ginastera.html.

VEGA, Carlos
1988 "Proyecto para la recolección de la Música Tradicional Argentina, presentado al Sr. Presidente del Consejo Nacional de Educación, junio de 1930", *Revista del IIMCV*, Año IX, N° 9, Buenos Aires: FACM (UCA), pp. 281-282.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 135

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA". APORTES DOCUMENTALES PARA SU HISTORIA

DIANA FERNÁNDEZ CALVO[1] Y HÉCTOR GOYENA[2]

El Instituto fue creado en 1966 por disposición testamentaria de Carlos Vega que el 12 de enero de 1966 dirigió una carta al rector de la Universidad en la que señalaba su decisión de:

> "[...] entregarle a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de esa Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", con carácter de donación, libros, folletos, documentos, música escrita, discos, muebles, artefactos, aparatos, dinero, derechos y otros elementos para la instalación de un Instituto de Musicología en la mencionada Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Todo lo cual será entregado bajo inventario".

---

[1] Diana Fernández Calvo es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Magíster en Gestión de Proyectos Educativos por el Departamento de Psicología y Ciencias Psicológicas de la UCAECE y Licenciada en Musicología y en Educación Musical por la UCA. Entre 1999-2005 se desempeñó como miembro investigador del IIMCV, a cargo del Archivo de Música Colonial Americana. A partir de junio de 2005 asumió la Dirección del Instituto, cargo en el cual continúa. Es docente de grado y de postgrado y profesora invitada de Universidades extranjeras. Su especialidad musicológica es la notación musical habiéndose dedicado al repertorio de la música colonial latinoamericana y a las propuestas de reformas de la notación en Argentina e Iberoamérica.

[2] Héctor Goyena. Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor Superior de Música egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Docente de la cátedra Músicas Tradicionales en dicha Facultad y de Introducción a la Musicología y Etnomusicología Argentina en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla'. Desde 1979 es investigador del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega' en el área de Etnomusicología, habiendo realizado trabajos de investigación en distintas provincias argentinas, en Bolivia y en Venezuela. Desde 2006 es miembro investigador del IIMCV.

"Todos estos bienes fueron adquiridos por el testador, antes de su matrimonio, por lo tanto, está en condiciones de disponer de ellos libremente."
"Están egresando de nuestra Facultad los primeros egresados en Musicología, y esta modernísima especialidad, carece todavía de círculos de concentración y actividad. No es difícil que esperen a los nuevos profesionales la dispersión, el desaliento y el abandono de la materia que abrazaron con decisión inaugural y estudiaron con tanto entusiasmo."
"Un Instituto de Musicología en estas circunstancias tendría, precisamente, el objeto principal de constituirse en el centro de estudios para docentes y estudiantes de la Facultad y para especialistas y estudiosos. Además de sus secciones de dirección, de administración, de técnica, de consulta y de biblioteca, el Instituto estaría destinado a respaldar y prolongar los cursos de Musicología que se dictan en la Facultad y se definiría como un centro de investigación y actividades de difusión tales como conferencias, cursos, seminarios, actos, viajes, espectáculos, publicaciones."
"Un grupo de estudiantes de todos los años de Musicología, acompañados por los primeros egresados y por los primeros profesores, tendrían a su cargo las actividades del Instituto, y los catedráticos de la materia podrían mantener tipos diversos de relación con él. El Decano de la Facultad podría ser discreto veedor del Rector, y el Secretario de la Facultad un observador y animador del funcionamiento del Instituto. Los cheques por derecho de autor y otros conceptos serían extendidos a la orden la Pontificia Universidad Católica Argentina (Instituto de Musicología), y los egresos comunes, determinados por los miembros del Consejo Económico del Instituto dentro de los modos reglamentarios de la Universidad [...]"[3]

Carlos Vega falleció el 10 de febrero de 1966 y el 14 de abril se inauguró el Instituto que lleva su nombre. El acto se realizó en el Aula Magna del antiguo edificio de la Facultad, en la calle Riobamba y contó con la presencia del rector Monseñor Octavio Derisi, del Subsecretario de Cultura del Ministerio de Educación, Antonio de la Torre, del decano interino de la Facultad, Hermes Forti y de diversas personalidades del mundo musical. Especialmente invitado, el musicólogo Lauro Ayestarán evocó la memoria del maestro desaparecido. Por su parte Pola Suárez Urtubey, primera directora del Instituto expresó:

"Muchas horas pasamos al lado de Vega. Muchas menos, sin embargo, de las deseadas. Pero aprendimos a quererlo, a admirarlo, a conocerlo y conociéndolo, supimos que en un investigador habitan al mismo tiempo el espíritu más rigurosamente científico junto con el ensueño, el brío y el ímpetu quijotesco de un idealista cabal. El haber absorbido de Carlos Vega esa dualidad, en apariencia antinómica, explica el nacimiento de este Instituto. Trabajamos con él y lo hemos visto trabajar. Aprendimos a hablar un mismo idioma, pero sólo para entendernos mejor, no para decir las mismas cosas."[4]

[3] Acta N° 1 del IIMCV.
[4] *Ibid.*

Los miembros iniciales de la Institución fueron:

Directora:	Pola Suárez Urtubey
Sección Administrativa:	María Teresa Melfi
	Ercilia Moreno Chá
	Waldemar Axel Roldán
Sección Biblioteca:	Raquel Arana
	Carmen García Muñoz
Sección Técnica	Raquel Casinelli de Arias
	Elena Fraboschi
	Gerardo Huseby
	Susana Kalnay
	Delia Santana de Kiguel
	Ana María Locatelli

Imagen 1: Tres Directores del IIMCV: Pola Suárez Urtubey (adelante), Carmen García Muñoz y Néstor Ceñal.

Los directores posteriores fueron, en orden cronológico:

Raquel Casinelli de Arias (directora interina): 1967-70.
María Teresa Melfi: 1970-76
Raquel Arana: 1977-80
Néstor Ceñal (interino): 1980
Carmen García Muñoz: 1980-98
Ana María Locatelli de Pérgamo: 1999-2005
Diana Fernández Calvo: 2005 y continúa

En 1977, se dio a conocer el primer número de la 'Revista del Instituto' siendo su Directora Raquel Arana y Secretaria de Redacción, Pola Suárez Urtubey. Esta publicación periódica ha tenido continuidad hasta el presente, habiéndose editado veintiún números, a los que se agregan además, cinco 'Cuadernos de Estudios', la Serie Tesis Doctorales y dentro de la Serie Libros, dos publicaciones de Carlos Vega.[6]

El Instituto tuvo doce miembros fundadores,[7] pero en algunos períodos su planta se redujo al mínimo. Hoy cuenta con cinco investigadores estables, los musicólogos graduados: Héctor Goyena, Ana María Mondolo, Margarita Swanston, Yolanda Velo y Santiago Giacosa (Facultad de Filosofía y Letras). Asimismo Silvina Mansilla cumple tareas en el Archivo de Música Académica Argentina dentro de su dedicación especial como Profesora de la Facultad. También un amplio grupo de estudiosos de renombre colaboran como miembros invitados, radicando sus investigaciones dentro de su sede. Ellos son: Coriún Aharonián, Susana Antón Priasco, Pbro. José Bevilacqua, Roxana Gardes de Fernández, Bernardo Illari, Melanie Plesch, Pola Suárez Urtubey, Silvia Glocer, Cintia Cristiá y Roxana Gardes de Fernández. Además, se cuenta con el valioso aporte de graduados y estudiantes de la Facultad que como miembros auxiliares participan *ad honorem* en diversos proyectos y actividades propuestas por la Institución: Laura Desmouries, Arturo Fernández, Emiliano García Pérez, Diego Alberton y Julián Mosca.[7]

---

[5] Cabría agregar que en 2008 se inauguran dos series nuevas: la serie Temas y la serie de CD con estudios críticos, dedicados a compositores argentinos. El primero que se editará es el referido a la obra para canto y piano del maestro Valdo Sciammarella con estudio crítico de Pola Suárez Urtubey.

[6] Ellos fueron: Raquel Arana, Raquel C. de Arias, Elena Fabroschi, Carmen García Muñoz, Gerardo Huseby, Susana Kalnay, Ana María Locatelli, María Teresa Melfi, Ercilia Moreno Chá, Waldemar Axel Roldán, Delia Santana de Kiguel y Pola Suárez Urtubey.

[7] En diferentes periodos se han desempeñado como miembros adscriptos del IIMCV, entre otros: los musicólogos graduados: Omar García Brunelli, Ricardo Salton, Marcela Hidalgo,

1. Publicaciones

1.1. Revista del Instituto. Índice cronológico (1977-2007)[8]

La finalidad editorial de la Revista del IIMCV quedó bien expresada desde el primer número, aparecido en 1977. A la idea de constituirse en un espacio de divulgación de los resultados de investigaciones musicales, que pueden abarcar desde trabajos inéditos de Carlos Vega a aportes realizados por profesores, graduados o alumnos avanzados de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, se le sumó con el tiempo la incorporación de colaboraciones de otros estudiosos, de diversa procedencia.

La Revista del Instituto ha sido editada bajo la dirección de quienes estuvieron a cargo del mismo: Raquel Arana (1977 a 1979, N° 1 a 3), Carmen García Muñoz (1981 a 1998, N° 4 a 15), Ana María Locatelli de Pérgamo (1998-2005, N° 16 a 18) y Diana Fernández Calvo (2006-2008, N° 19 a 22).[9]

Constituida en la publicación periódica de mayor permanencia y regularidad dentro del ambiente académico argentino, los más de ciento ochenta artículos publicados hasta la fecha dan cuenta de la amplitud temática de las investigaciones producidas. Se dedicó espacio importante a la catalogación de la producción de música académica argentina durante un periodo, pero también a la organología aborigen americana, el epistolario y algunos escritos inéditos de Vega, temas de estética, de teoría, análisis e interpretación musical, de etnomusicología y folklore, de repertorios medievales y también de música popular. Desde el n° 16, la revista cambió su diseño de tapa, incorporando colores y fotografía y fue también en aumento su número de páginas.

Esteban Sacchi y Guillermo Stamponi. Como miembros auxiliares, entre otros: Valeria Atela y Florencia Igor, y los alumnos María Belén Martínez, Luis Dartayet, Andrés y Nicolás Lagalaye, Lucía Marincovic, Pablo Franco, Federico Bavera, Daniela Mangini, Pablo Fernández y Javier de Santibañes. Han sido miembros invitados, entre otros, Fernando Di Falma y Alexander Panizza.

[8] Hasta el N° 15 el Índice con el contenido de los artículos de la Revista fue realizado por Esteban Sacchi.

[9] Raquel Arana contó con la colaboración de Pola Suárez Urtubey como Secretaria de Redacción en los primeros tiempos, además de recibir el apoyo editorial de María Emilia Vignati, Nerea Valdez, Carlos Rausa y Guillermo Giono. García Muñoz integró su equipo con un Consejo de Redacción formado por Pola Suárez Urtubey y Néstor Ceñal. En años recientes la revista pasó a tener una forma más rigurosa de selección de los artículos que publica, ajustándose a las convenciones de las revistas científicas. Cuenta por tanto con miembros de un Comité de Referato que actúan *ad hoc* y un Comité Editorial permanente.

N° 1 - 1977 (número agotado)

1- Pola Suárez Urtubey, *A manera de prólogo*, 4
2- Carlos Vega, *Acerca del origen de las danzas folklóricas*, 9
3- Carlos Vega, *La formación coreográfica del tango argentino*, 11
4- Carlos Vega, *El canto de los trovadores en una historia integral de la música*, 20
5- Carlos Vega, *Epistolario [con Julián Ribera] - Ordenado, clasificado y transcripto por Delia Santana de Kiguel*, 33

N° 2 - 1978

6- R. A. [Raquel Arana], *Cien años de la ciencia del Folklore*, 4
7- Carlos Vega, *La obra del Obispo Martínez Compañón*, 7
8- Gerardo Huseby, *Creación y transmisión oral: algunas reflexiones*, 18
9- Yolanda M. Velo de Pítari, *Los cantos de carnaval en el Valle de Santa María*, 24
10- Pola Suárez Urtubey, *La patología musical en la obra de José Ingenieros*, 31
11- José J. A. Alfaro del Valle, *Lo musical en San Isidoro de Sevilla [I]*, 39
12- Carlos Vega, *Epistolario [con Antoine Auda, Augusto Raúl Cortazar, R. Menéndez Pidal, Julián Ribera y Curt Sachs]. Ordenado, clasificado y transcripto por Delia Santana de Kiguel*, 49

N° 3 - 1979

13- Carlos Vega, *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*, 4
14- Carlos Vega, *Colección de música popular peruana*, 17
15- M. Emilia Vignati, *Fuentes bibliográficas de la música aborigen argentina*, 44
16- J. A. Alfaro del Valle, *Lo musical en San Isidoro de Sevilla (II)*, 55
17- Guillermo Giono, *Los timbales en la cultura Nazca*, 79
18- Carlos Vega, *Epistolario [con Antoine Auda, Julián Ribera, Andrè Schaeffner, Andrés Segovia y Ralph Steele Boggs]. Ordenado, clasificado y transcripto por Delia Santana de Kiguel*, 88

N° 4 – 1981 (número agotado)

19- La Dirección (C.G.M.), *Editorial*, 5
20- Pola Suárez Urtubey, *Antecedentes de la etnomusicología de Tierra del Fuego*, 7
21- Carmen García Muñoz, *Aproximación a la obra de Juan de Araujo*, 25
22- Ana María Locatelli de Pérgamo, *Etnomusicología: Metodología, aplicación y resultados*, 66
23- Juan Ángel Sozio, *Los fonoproductores (Contribución al estudio de la organología musical)*, 83
24- Ricardo D. Salton, *El bandoneón*, 90

N° 5 - 1982 (número agotado)

25- Pola Suárez Urtubey, *La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista*, 7
26- Rubén Pérez Bugallo, *Un caso de folklore urbano: las comparsas salteñas*, 31
27- Adriana Fontana, *El órgano en la Argentina - Época colonial y siglo XIX*, 49
28- Dolores de Durañona y Vedia, *'El Buque Fantasma' de Richard Wagner. Génesis literaria e interpretativa*, 51
29- Luis J. Aduriz, *Arte y pensamiento actual*, 61
30- Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Salton, *Una aproximación al estudio de la música popular urbana*, 69 a 74

N° 6 - 1985

31- Carlos Vega, *La música de los trovadores*, 5
32- Irma Ruiz, *Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central*, 35
33- Carmen García Muñoz, *Floro Ugarte (1884-1975)*, 79
34- Pola Suárez Urtubey, *La musicografía después de Caseros (I)*, 89 a 108

N° 7 - 1986

35- La Dirección (C.G.M.), *Nota introductoria sin título*, 5
36- Carmen García Muñoz, *Pascual De Rogatis (1880-1980)*, 7
37- Carmen García Muñoz, *Julián Aguirre (1868-1924), 19*
38- Pola Suárez Urtubey, *La musicografía después de Caseros (II)*, 45
39- Néstor Ramón Ceñal, *José María Castro (1892-1964)*, 75
40- Néstor Ramón Ceñal, *Roberto Caamaño (1923)*, 95
41- Carmen García Muñoz, Apuntes *para una historia de la música argentina. I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara*, 109
42- Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera (1916-1983)*, 137

N° 8 - 1987

43- La dirección (C.G.M), *1966-1986*, 7
44- Carlos Vega, *La música en el siglo XIII*, 9
45- Guillermo Scarabino, *Juan Carlos Paz y el "Grupo Renovación"*, 23
46- Carmen García Muñoz, *Materiales para el estudio de la música colonial americana. La obra de Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio*, 33
47- Juan Ángel Sozio, *Consideraciones acerca de la definición y rango de pertinencia de la Ciencia Acústica*, 57

48- Pola Suárez Urtubey, *Esteban Echeverría, precursor del pensamiento musical argentino,* 65
49- Germán Osvaldo López, *El repertorio argentino de la guitarra de concierto,* 99
50- Carmen García Muñoz, *Marta Lambertini,* 137
51- Carmen García Muñoz, *Bibliografía de Carlos Vega,* 145

N° 9 - 1988 (número agotado)

52- Roberto Caamaño, *Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano,* 7
53- Virtú Maragno, *Aproximaciones a la técnica de composición en los "estrechos" de las fugas del "Clave bien templado" de J. S. Bach,* 27
54- Juan Pedro Franze, *William Davis. Un maestro de danzas,* 35
55- Gerardo Huseby, *La conmixtura modal en las Cantigas de Santa María,* 65
56- Ana María Mondolo, *Catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio,* 79
57- Ercilia Moreno Chá, *El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",* 95
58- Fernando Ortega, *Mozart y su Requiem,* 105
59- Silvina Luz Mansilla, *Alfredo Pinto (1891-1968),* 119
61- Carmen García Muñoz, *Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. "Bibelot",* 131
62- Ana María Mondolo, *María Teresa Luengo,* 137
63- Carmen García Muñoz, *Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930,* 149

N° 10 – 1989 (número agotado)

64- Roberto Caamaño y C.G.M. [Carmen García Muñoz], *Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales,* 7
65- Ana María Mondolo y Néstor R. Ceñal, *Roberto García Morillo,* 33
66- Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. I. Los sistemas de clasificación,* 73 (y 19 folios sueltos).
67- Clara Inés Cortázar, *Observaciones sobre modalidad del repertorio trovadoresco,* 141
68- Pola Suárez Urtubey, *Juan Bautista Alberdi, Teoría y praxis de la música,* 157
69- Guillermo Scarabino, *Bases conceptuales de la dirección orquestal,* 201
71- Silvina Luz Mansilla, *Carlos Guastavino (1912),* 229
72- Irma Ruiz, *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte),* 259
73- Francisco J. Traversa, *Manuel Gómez Carrillo, su "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña",* 273
74- Carlos Vega, *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina,* 281

75- Ana María Mondolo, *Premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires*, 295
76- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *Cartas de Juan Carlos Paz*, 313
77- Ana María Mondolo, *Alfredo L. Schiuma*, 321
78- Carmen García Muñoz, *Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX*, 351

N° 11 - 1990

79- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *Preludio*, 7
80- Horacio Velazco Suárez, *El barroco americano: permanencia y universalidad*, 9
81- Sofía Carrizo Rueda, *El mestizaje cultural y la poesía colonial americana*, 17
82- Azucena Adelina Fraboschi, *Universidad Católica y evangelización, hoy*, 25
83- Oreste Popescu, *El Padre Pedro de Oñate (1567-1646) y su importancia en la historia del pensamiento económico latinoamericano*, 31
84- Alicia Caffera, *Aporte para una cronología comentada de la evangelización de América*, 39
85- Carmen García Muñoz, *Códices coloniales con música*, 199
86- Carlos Balmaceda, *Guillermo Furlong S. J. Rememoración y meditación*, 219
87- Waldemar Axel Roldán, *Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio, Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia*, 225

N° 12 - 1992

88- La dirección (C.G.M.), *Preludio*, 2
89- Yolanda Velo, *Carta abierta al Prof. Carlos Vega*, 3
90- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *Lauro Ayestarán [homenaje]*, 5
91- Irma Ruiz, *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2a. parte)*, 7
92- Guillermo Scarabino, *El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones*, 29
93- Leonardo Waisman, *Los "Salve Regina" del Archivo Musical de Chiquitos: Una prueba piloto para la exploración del repertorio*, 69
94- Dinko Cvitanovic, *El siglo XVIII frente a la Edad Media: Feijóo y Torres Villarroel*, 87
95- Héctor Goyena, *Los instrumentos musicales del Museo "Dr. Eduardo Casanova" de Tilcara, Jujuy*, 111
96- Carmen García Muñoz, *Juan José Castro*, 137
97- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *La musicología hispanoamericana hoy*, 153
98- Omar García Brunelli, *La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana*, 155

N° 13 - 1995

99- Guillermo Scarabino, *Roberto Caamaño. Maestro*, 1
100- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *Samuel Claro Valdés (31/07/1934 – 11/10/1994)*, 3
101- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *La Musicología en la Universidad*, 5
102- Guillermo Scarabino, *Sobre el Prélude à "L'Après-Midi d'un faune" a cien años de su estreno. Dedicado a la memoria de Roberto Caamaño*. 9
103- Carmen García Muñoz, *Luis Gianneo (09/01/1798-15/08/1968)*, 76
104- Pablo Cetta, *Instrumentos de la mente*, 91
105- José Peñín, *21 cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco*, 106
106- Yolanda Velo, *Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina*, 132
107- Carmen García Muñoz, *Pedro Valenti Costa (13/11/1905-24/01/1974)*, 154
108- Guillermo Stamponi, *El Club de Canto Germania*, 161

N° 14 - 1995

109- Graciela Rasini, *Rodolfo Bernardo Arizaga*, 1
110- C.G.M. [Carmen García Muñoz], *Juan José Castro. Su pensamiento, sus escritos*, 26
111- Pablo Kohan, *El lenguaje compositivo de Enrique Delfino*, 71
112- José Felipe Corso, *Haendel: "Julio César". Bosquejo de una estética de la melancolía a partir del aria "V'adoro pupille"*, 87
113- Eleonora Noga Alberti-Kleinbort, *La tradición poética y musical judeoportuguesa de Amsterdam. Informe de la documentación realizada en Buenos Aires*, 135
114- Esteban Sacchi, *Felipe Boero*, 151

N° 15 - 1997 (número agotado)

115- Pola Suárez Urtubey, *Paul Groussac en la historia de la musicografía argentina*, 1
116- Carlos Vega, *Juan Pedro Esnaola, "El primer gran músico argentino"*, 21
117- Clara Cortazar, *Estilos melódicos en el gregoriano*, 55
118- Pola Suárez Urtubey, *Esteban Echeverría, el precursor de una conciencia nacional en torno de la música*, 71
119- Fernando Ortega, *Hermenéutica teológica de W. A Mozart*, 79
120- Azucena Adelina Fraboschi, *"Io sono una forza del passato"*, 93
121- Guillermo Stamponi, *Deutsche Singakademie. Comunicación*, 117
122- Esteban Sacchi, *Índice de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (1977-1997)*, 121

Nº 16 - 2000

123- A.M.L.P. [Ana M. Locatelli de Pérgamo], *A manera de prólogo, noticias de la Revista,* 9
124- Azucena Fraboschi Millán, *Dra. Carmen García Muñoz: In Memorian* (sic), 13
125- Isabel Aretz, *Cantos de La Rioja remanentes de culturas prehispánicas. Una nueva tesis a discutir,* 17
126- Miguel Ángel Emery, *Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La industria fonográfica en el Internet. La Piratería,* 47
127- Ana María Mondolo, *Washington Castro. Catálogo y notas,* 63
128- Cecilia Cuerda, *La orquesta sinfónica en las sociedades musicales de Buenos Aires. "Asociación del Profesorado Orquestal". Primera Parte,* 91
129- Ana María Locatelli de Pérgamo, *Connotaciones musicales en torno al Gamelan de Indonesia en Buenos Aires,* 125

Nº 17 – 2001 (número agotado)

130- A.M.L.P. [Ana M. Locatelli de Pérgamo], *A manera de prólogo, noticias de la Revista,* 9
131– Edwin Harvey, *Política Musical,* 11
132– Juan Ángel Sozio, *Acústica... ¿Ciencia del sonido, ciencia del oír o campo interdisciplinario,* 21
133- Pablo Luis Bardin, *Coloquio sobre "Don Giovanni": El disenso civilizado,* 35
134- Silvina Luz Mansilla, *La música de Carlos Guastavino para el Ballet "Fue una vez...". Un intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas,* 43
135- Diana Fernández Calvo, *Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno,* 61

Nº 18 - 2004

136- A.M.L.P. [Ana M. Locatelli de Pérgamo], *A manera de prólogo, noticias de la Revista,* 9
137- Delia Santana de Kiguel, *María Teresa Melfi – In memorian,* (sic) 15
138- Silvina Luz Mansilla, *La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Instancia de legitimación y consagración en la década 1912-1921,* 21
139- Cintia Cristiá, *La música en la vida y en la obra de Xul Solar (Parte I),* 39.
140- Evguenia Roubina, *El enigma de Juan Ledesma: Un músico español y la Catedral Metropolitana de México,* 55

141- Ignacio Orobotg, Adolfo Subieta, Federico Uslenghi y Federico Wiman, *El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires,* 81
142- Valeria Atela, *Música y religión en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga*, 127

N° 19 - 2005 (número agotado)

143- Diana Fernández Calvo, *Prólogo, noticias de la Revista*, 9.
144- Susana Antón Priasco, *Del corral a la corte. La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español*, 11
145- Héctor Luis Goyena, *Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires,* 31
146- Silvina Luz Mansilla, *Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia socio-cultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique*, 51
147- Guillermo Wilde, *Música, sonido y poder en el contexto misional paraguayo*, 79

Sección Reseñas:
148- Ricardo Salton, *Barsky, Julián y Osvaldo. Gardel. La biografía*, 103
149- Coriún Aharonián, *El teatro Solís de Montevideo. Salgado, Susana. The teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo,* 105
Sección Escritos del Pasado:
150.- Lauro Ayestarán, *El pulso musical del Uruguay*, 111
Sección Fondo Documental 'Carlos Vega' del IIMCV:
151.- Carlos Vega, *La musicología en la Argentina,* 114
Sección Investigaciones de la FACM:
152.- Gabriel Pérsico, *Metodología y recursos para el análisis y la ejecución de la música del periodo barroco. Cátedra de Historia de la música III,* 121

N° 20 – 2006 (número agotado)

153 - Diana Fernández Calvo, *Prólogo. Noticias de la Revista 20*, 9
154 - Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia*, 11
155 - Pola Suárez Urtubey, *Paul Groussac en la crítica musical argentina (Acusación y defensa)*, 49
156.- Paulo Castagna, *El canto de órgano en las casas y aldeas jesuíticas brasileñas en los siglos XVI y XVII*, 71

157- Bernardo Illari, *Carta de Misiones: Sobre la música jesuítico-guaraní en 1651 y su investigación actual*, 97

Sección Escritos del pasado:
158 - *Carta de Lauro Ayestarán - Carta de Carlos Vega,* 115
Sección Reseñas:
159- Leonardo Waisman, *Esteban Buch, Beethoven`s Ninth: A Political History*, 119
160- Lisa Di Cione, *Revista Ficta. Música Antigua. Jorge V. González (ed.)*, 123
161- Emilio Portorrico, *Ismael Russo y Héctor García Martínez. Diccionario del quehacer folklórico argentino*, 126
Sección Fondo Documental 'Carlos Vega' del IIMCV:
162- Diana Fernández Calvo, *Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol.1). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes biblio-hemerográficas*, 129
Sección Compositores argentinos de todos los tiempos:
163- *Breve acercamiento a la obra de Nora Ponte,* 175
164- Mario Muscio, *Nora Ponte's Mirrors,* 179
Sección Investigaciones y proyectos del IIMCV. Sección Grabaciones:
165- Ana María Mondolo, *Felipe Boero*, 193
Sección Investigaciones de la FACM:
166- Héctor Luis Goyena, *Antonio Reynoso, José Carrilero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino*, 211
167- *Convocatoria*, 231

Nota: Este número estuvo acompañado de un CD de audio, que incluyó la grabación del ciclo *De la Sierra* para canto y piano, de Felipe Boero. Piano: Fernando Di Palma, Tenor: Adrián Castagnino.

N° 21- 2007

168- Diana Fernández Calvo, *Prólogo. Noticias de la Revista 21*, 8
169- Pablo Fessel, *El origen del concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia principios del siglo XX*, 10
170- Camila Juárez, *Vanguardia musical y autonomía: una reflexión teórica*, 22
171- Evguenia Roubina, *La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco de México: un acercamiento al problema*, 40
172- Fernando Serrano Arias, *Maitines a la virgen de Guadalupe de Francisco Delgado: contexto histórico e interpretación*, 64
173- Norberto Pablo Cirio, *¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires*, 84

Sección Escritos del pasado:
174- Carlos Vega, *Música y danzas folklóricas bonaerenses*, 121
Sección Fondo Documental 'Carlos Vega' del IIMCV:
175- Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega, 129
Colaboración de docentes de la FACM:
176- Gustavo García Novo, *Klaviestucke de Karlheinz Stockhausen. Análisis de altura de las piezas nº 3 y nº 4*, 134
177- Graciela Rasini, *¿Materias técnicas auxiliares?*, 146
178- Silvina Luz Mansilla, *Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista. Pueblito, mi pueblo, de Carlos Guastavino*, 157
179- Diana Fernández Calvo, *La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas*, 174
Sección Reseñas:
180- Silvina Luz Mansilla, *Marcela Méndez. Celia Torrá. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*, 199
181- Diego Bosquet, *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Vol 1 Performing Belief Indigenous Peoples of South America, Central America and Mexico. Malena Kuss, ed.*, 204
182- Norberto Pablo Cirio, *Carlos Reynoso. Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen 1. Teorías de la simplicidad*, 211
183- *Noticias sobre nuestro Instituto*, 215
184- *Convocatoria*, 218

1.2. Cuadernos de estudio

Nº 1- 1992. Carmen García Muñoz, *El conjunto Pro Música de Rosario.* 13 pp.
Nº 2- 1996. Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera. Técnicas y Estilo (1935-1950).* 144 pp. (número agotado)
Nº 3 -2000. Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del siglo XX*, 282 pp. (número agotado)
Nº 4- 2002. Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*, 170 pp.
Nº 5- 2004. Pablo Cetta, Carmelo Saitta, Eduardo Moguillansky, Eduardo Checchi, Oscar Pablo Di Liscia, Matías Giuliani, Roberto Azaretto y Gustavo García Novo, *Altura- Timbre- Espacio*, 292 (número agotado)

1.3. Libros

2005. Carlos Vega, *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música.* Addendas: Juan María Veniard. *Las primera audición del Himno*

Nacional Argentino. Ana María Mondolo. *Decretos, Resoluciones y Leyes en torno al Himno*. 146 pp. (número agotado)

2008. Carlos Vega, *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Editor: Coriún Aharonián. 224 pp.

1.4. Tesis

2007. Pola Suárez Urtubey, *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. 644 pp.

2007. Pablo Cetta. *Un modelo para la simulación del espacio en música*. 152 pp.

2. Archivo de música tradicional (viajes)

A cargo de Héctor Luis Goyena desde 2005.

El Archivo de Música Tradicional del Instituto comenzó a formarse a partir de los viajes de investigación de campo realizados, sin una periodicidad establecida, a partir de 1964. Ese año un grupo de alumnos de las materias Etnomusicología y Folklore Musical Argentino, bajo la guía del profesor Carlos Vega, participó del viaje N° 68 del Instituto Nacional de Musicología (INM) a las provincias de Chaco y Formosa, efectuando registros de música de la etnia toba. Al año siguiente, Vega hizo tomar parte a las alumnas de la materia Introducción a la Musicología del viaje N° 70 del INM a la localidad de Cacharí, provincia de Buenos Aires.

En 1967, Ana María Locatelli de Pérgamo, profesora adjunta de la cátedra de Etnomusicología, tuvo a su cargo el viaje de investigación N° 78 del INM a la provincia de Chaco, en el cual tomaron parte alumnos de dicha cátedra y en 1968, realizó nuevamente un viaje a dicha provincia, el N° 84 del INM, en el que nuevamente intervino un grupo de alumnos de las cátedras de Etnomusicología y de Folklore y donde se recogieron registros sonoros de las etnias toba y mocoví.

En 1972 el Instituto de Investigación Musicológica generó una misión compartida con el INM a la región de la Puna, en la provincia de Jujuy, que estuvo a cargo de Ana María Locatelli de Pérgamo y María Teresa Melfi y en 1974 otra también en forma conjunta a Empedrado (Corrientes), que realizaron Yolanda Velo y Elena Hermo.

Los restantes viajes, entre 1973 y 2000, se efectuaron a través de las cátedras de Etnomusicología (Ana M. L. de Pérgamo) y de Folklore Musical Argentino (Profesores Bruno C. Jacovella y María T. Melfi, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena). Comprendieron las siguientes provincias y localidades respectivas: Buenos Aires (localidades de Villa Caraza, General Madariaga, General Paz, Ranchos, Lobos, Saladillo y San Antonio de Areco), Corrientes (Empedrado), Entre Ríos (Crespo, Urdinarrain y Aldea Santa María), San Juan (Caucete y 25 de Mayo), San

Luis (Santa Rosa del Conlara, Tilisarao, Villa Mercedes y Merlo), viaje conjuntamente con el Instituto Nacional de Musicología, (viaje INM N° 144), Santiago del Estero (Matará y Suncho Corral). El material recopilado incluye: cintas magnetofónicas, casetes analógicos y DAT, fotografías, diapositivas, microfilmes, videos, entrevistas, informes, detalle analítico de grabaciones, etc.

2.1. Detalle de los viajes

Viaje 1964 (1) Chaco- Formosa (tobas). 52 ejemplos. 1 CD
Copia del Viaje del INM N° 68.
Profesor: Carlos Vega
Alumnos: Delia Elena Santana de Kiguel, Susana Kalnay, Raquel Arana, Ana María Locatelli, Ercilia Moreno Chá.

Viaje 1965 (2) Cacharí (Buenos Aires) (criollos). 28 ejemplos. 1 CD
Profesor: Carlos Vega
Alumnos: Nerea Valdés, Yolanda M. Velo, Eleonora Alberti, Nilda Vineis.

Viaje 1967 (3) Chaco (tobas). 25 ejemplos. 1 CD
Profesora: Ana María L. de Pérgamo
Alumnos: Ana María Job, Adolfo Colombo.

Viaje 1968 (4) Chaco (tobas). 100 ejemplos. 1 CD
Profesora: Ana María L. de Pérgamo
Alumnas: Marta Lambertini, Nerea Valdés, Mabel Mambretti, Yolanda Velo.

Viaje 1972 (5) Jujuy (criollos). 364 ejemplos. Cinta abierta.
Ana M. L. de Pérgamo, María T. Melfi.

Viaje 1973 (6) Villa Caraza (Buenos Aires) (criollos). 18 ejemplos. Cinta abierta.
Profesora: María Teresa Melfi.
Alumnos: María Olimpia Sorrentino, Teresa Pesce, José Alfaro, Héctor Luis Goyena.

Viaje 1974 (7) Empedrado (Corrientes) (criollos). 27 ejemplos. 1 CD.
Yolanda Velo, Elena Hermo.

Viaje 1979 (8) Gral. Madariaga (Bs. As) (criollos). 48 ejemplos. Cinta abierta
Profesora: Yolanda Velo.
Alumnos: María Ester Rey, Alejandra Ponzo, Juan María Veniard.

Viaje 1983 (9) Gral. Paz- Ranchos (Bs. As.) (criollos). 90 ejemplos. Cinta abierta
Profesor: Rubén Pérez Bugallo.
Alumnos: Germán López, Ana Cavagna, Gabriela Jacubiec, Nora Pisano, Tulio Fiorentino, Ricardo Salton.

Viaje 1984 (10) Lobos- Saladillo (Bs. As.) (criollos)
Profesor: Rubén Pérez Bugallo.

Viaje 1988 (11) V. Mercedes- Tilisarao (San Luis) (criollos). 53 ejemplos. Cinta abierta
Profesor: Héctor Goyena.
Alumna: Eugenia Strauss.

Viaje 1989 (12) Crespo, Urdinarrain (E. Ríos) (Alemanes del Volga). 80 ejemplos. Casete.
Profesora: Ana María L. de Pérgamo.
Alumnos: Verónica Ferreyra, Pilar Roviralta, Esteban Sorter y Hernán Vigo Suárez.

Viaje 1990 (13) Tilisarao, Sta. Rosa del Conlara, (San Luis) (criollos). 60 ejemplos. Casete
Profesor: Héctor Goyena.
Alumnos: Pilar Roviralta, Esteban Sorter, Verónica Ferreyra.

Viaje 1992 (14) Suncho Corral-Matará (Sgo. Estero). 44 ejemplos. DAT
Profesor: Héctor Goyena.
Alumnos: Sebastián Zubieta, Guillermo Stamponi.

Viaje 1994 (15) Caucete-25 de Mayo (San Juan). 27 ejemplos. DAT
Profesor: Héctor Goyena.
Alumno: Esteban Sacchi.

Viaje 1998 (16) San Antonio de Areco (Buenos Aires). 57 ejemplos. DAT
Profesor: Héctor Goyena.
Alumnos: Inés López de la Rosa, Maximiliano Mammarella.

Viaje 1999 (17) Crespo-Diamante (Entre Ríos). 82 ejemplos. DAT. 4 videos
Profesora: Ana M. L. de Pérgamo.
Alumnos: Inés López de la Rosa, Maximiliano Mammarella, Valeria Atela, Florencia Igor.

Imagen 2. Viaje de Campo de la cátedra 'Folklore Musical Argentino' a cargo de Héctor Goyena. (San Antonio de Areco, 1998). Los alumnos López de la Rosa y Mammarella graban al informante Oscar Pereyra. La toma corresponde al audio incluido en el DVD.

Viaje 2000 (18) Crespo (Entre Ríos). 76 ejemplos. DAT
Profesora: Ana María L. de Pérgamo.
Alumnas: Valeria Atela, Florencia Igor.

3. Actividades desarrolladas por el instituto desde su creación[10]

1975

Ciclo de Filmes Etnomusicales: "Aproximación a la música oriental". Auditorio Segba
China: Presentación Ana M. Job de Brusa.
Indonesia. Presentación Yolanda Velo.

[10] Hemos volcado en esta sección toda la documentación existente en Actas y en el archivo del Instituto. Lamentablemente no se encuentran registros de todas las actividades de extensión realizadas por el IIMCV desde su fundación hasta 1998.

Japón. Presentación Marta Lambertini.
India. Presentación. María T. Luengo.

1976

Repetición del Ciclo de Filmes Etnomusicales. "Aproximación a la música oriental". Colegio Nacional de San Isidro. Presentación a cargo de los mismos investigadores, salvo Indonesia a cargo de Héctor Luis Goyena.

1980

Ciclo de audiciones en Radio Municipal:
- Carmen García Muñoz: "Investigaciones sobre música colonial americana"
- Néstor Ceñal "Introducción a la mesomúsica"
- Pola Suárez Urtubey: "El tango en la música académica"

1992

Jueves 4 de junio. Homenaje al Maestro Carlos Suffern. Disertación: Juan Pedro Franze. Obras de Carlos Suffern. Intérpretes: Marta Blanco (canto) e Irma Urteaga (piano).

2000

8 de agosto. Jornada sobre "Música, músicos y derechos intelectuales".
Expositores:
Mariano Vitacco: "Concepto y contenido del derecho de autor."
María Victoria Huerta: "Sociedades de gestión colectiva."
Edwin Harvey: "Política musical".
Miguel Ángel Emery: "Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La industria fonográfica en el Internet. La piratería".

2001

18 de mayo. 14:00 a 18:00. Encuentro con nuestros compositores "Primera y segunda mitad del siglo XX en la Argentina. Similitudes y diferencias". Idea y realización: Ana María Mondolo.
Panelistas: Isabel Aretz, Washington Castro y Roberto García Morillo.

9 de agosto. De 14:00 a 18:00. Segundas Lecturas Musicológicas
Leonardo Waisman: "La música en las misiones jesuíticas de Mojos y Chiquitos y su inserción en la práctica musical actual."
Omar Corrado: "La recepción del neoclasicismo en la música argentina (1930-1950)."
Héctor Rubio: "Las 'comedies-ballet' de Lully-Moliere y el intento de plasmar lo cómico en la música."

Imagen 3. Encuentro con nuestros compositores "Primera y segunda mitad del siglo XX en la Argentina. Similitudes y diferencias"[11]
De izq. a derecha: Washington Castro, Isabel Aretz y Roberto García Morillo

Eleonora Noga Alberti: "Los cantos de las mujeres en la Revolución Francesa, del archivo a la luz."

5 de noviembre. Presentación del Master en Etnomusicología en la sala Ginastera.[12]

25 de noviembre. Concierto "Indonesia y su música", Concierto Gamelan, a cargo de la Ana María Locatelli de Pérgamo, Auditorio Santa Cecilia.[13]

2002

Del 16 al 21 de septiembre. **Primera Semana de la Música y la Musicología**

Lunes 16
Primera Sesión
14 a 17:30: Guillermo Scarabino
Clase abierta "A"- Dirección Orquestal II y III
Práctica con la Orquesta de la FACM
Isabel Aretz
Primer Curso: "Etnomusicología Latinoamericana"

[11] Foto: gentileza Ana María Mondolo.
[12] Fuente bibliográfica: UCA actualidad, Año 1 N° 3: 12
[13] Fuente bibliográfica: Revista UCA actualidad Año 1 N° 4: 12

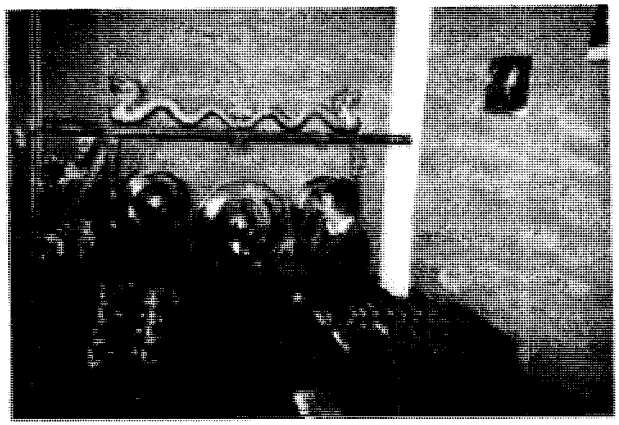


Imagen 4.- Ana María Locatelli de Pérgamo en la "Sala de Gamelan" de la FACM[14]

Segunda Sesión
18:00 a 19:30 Diana Fernández Calvo
Taller 1: "Una aproximación a la notación musical de los archivos de Música Colonial Americana: Cuzco, Lima, Sucre" (dirigido a músicos no especializados en el tema)
20:00 a 21:00
Presentación de las Publicaciones del IMCV. Revista N° 17 y Cuaderno de Estudios N° 4

Martes 17
Primera Sesión
15:15 a 17:30 Clara Cortazar y Gabriel Pérsico
Clase abierta "B." Historia de la Música III. "El barroco inglés: la época de la restauración".
Segunda sesión
18:00 a 18:45 Diana Fernández Calvo
Conclusiones del Taller 1
19:00 a 21:15 Ana M. Locatelli de Pérgamo
Taller 2: "Aproximación a la música del Gamelan de Java"
19:00 a 21:15 Ramiro Albino.
Segundo Curso: "Música y Sociedad Barroca en América del Sur."

[14] Foto: gentileza Constanza Galdo.

Miércoles 18
Primera Sesión
1430 a 1730 Isabel Aretz.
Primer Curso: "Etnomusicología Latinoamericana."
Segunda Sesión
18:00 a 21:00 "Encuentro con nuestras compositoras. Mujeres Compositoras": Marta Lambertini, María T. Luengo e Irma Urteaga. Idea y realización: Ana María Mondolo.

Jueves 19
Primera sesión
15:15 a 17:30 "Musicología y Musicólogos."
Panel integrado por Isabel Aretz, Melanie Plesch, Pablo Bardin, Blanca Hermo, Ana M. L. de Pérgamo, Ercilia Moreno Chá y Waldemar A. Roldán.
Segunda sesión
18:00 a 20:15 Ana M. Mondolo.
Taller 3: "Música clásica argentina para melómanos."
19:00 a 21:15 Ramiro Albino.
Segundo Curso: Música y Sociedad Barroca en América del Sur.

Viernes 20
Primera Sesión
14:30 a 17:30 Isabel Aretz.
Primer Curso: "Etnomusicología Latinoamericana."
Segunda sesión
18:00 a 20:15 Marta Lambertini.
Clase abierta "C" Orquestación I.
18:30 a 20:00 Melanie Plesch.
Lectura Musicológica: "La guitarra en el Buenos Aires del siglo XIX. Hacia una historia cultural de un emblema musical argentino."
20:00 a 21:30 Concierto.
Sábado 21
10:00 a 14:00 Ramiro Albino. Curso "Música y Sociedad Barroca en América del sur."

1 de noviembre.
18.30. Auditorio Santa Cecilia (Auspicia IIMCV).[15]
"Concierto de música de Indonesia." Dirección Ana María Locatelli de Pérgamo.

[15] Fuente bibliográfica: Revista UCA actualidad Año II N° 20: 12

2003

31 de octubre.
18 hs. Auditorio Santa Cecilia (Auspicia IIMCV).[16]
"Concierto con el Gamelan de Indonesia." Dirección Ana María Locatelli de Pérgamo.

10 de noviembre.
Auditorio Santa Cecilia.
Conferencia de Geoffrey Baker, PhD Music History Royal Holloway, Universidad de Londres (Leverhulme Research Fellow - Royal Holloway).
"Recuperando la historia de los músicos indígenas en el Cuzco colonial." Organizada desde el archivo de Música Colonial Americana IIMCV por Diana Fernández Calvo y del CEMA por Clara Cortazar. Durante su desarrollo actuaron Bárbara Kusa (soprano) y Gabriel Schebor (guitarra barroca).[17]

2004

16 de mayo.
Sala Ginastera.
Mark Atkins ejecuta el Didgeridoo. Organizada por Ana María Locatelli de Pérgamo. [18]

Imagen 5- Conferencia- concierto de Mark Atkins.

[16] Fuente bibliográfica: Revista UCA actualidad Año III N° 36: 12
[17] Fuente bibliográfica: Revista UCA actualidad Año III N° 37: 10
[18] Fuente bibliográfica: Revista UCA actualidad Año III N° 44: 16 (Imagen 5 - foto del artículo)

17 de junio.
Sala Ginastera
Conferencia de Carol Hess (Green State University, Ohio, Estados Unidos): "Manuel de Falla. La muerte de la sensualidad culpable. El *Concierto para clave*, el misticismo español y la retórica del neoclasicismo."

6 al 10 de septiembre. **Segunda Semana de la Música y la Musicología.**

Con los auspicios de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Consejo Argentino de la Música.

Lunes 6
14:00 a 16:15 Edwin Harvey
Curso: "Política, legislación y gestión cultural."
14:15 a 16:45 Diana Fernández Calvo
Taller: "Interrelaciones y herramientas avanzadas en Finale."
Master Class de Piano: Alexander Panizza.
16:45 a 19:30 Yolanda Velo.
Taller: "Arqueología y música en la Argentina."
19:30 a 21:00 Nilda Vineis y Graciela Rasini.
Clase Abierta: Modesto Mussorgsky. "Aspectos artísticos y socioculturales. La canción mussorgskiana y el idioma". Ejemplificación musical: Gladys Albicoro y Graciela Rasini.

Martes 7
14:00 a 16:15 Edwin Harvey.
Curso: "Política, legislación y gestión cultural."
16:30 a 18:00 Presentación de Publicaciones del IIMCV. Revista N° 18. Cuaderno de Estudios N° 5
16:30 a 19:15 Elena Hermo y Nora di Vruno.
Taller: "Música tradicional argentina."
Master Class de Piano: Alexander Panizza.
19:30 a 21:00 Susana Antón. Lectura Musicológica: "Teatro Musical del Barroco Español."

Miércoles 8
14:00 a 16:15 Edwin Harvey
Curso: "Política, legislación y gestión cultural."
16:30 a 19:00 Edwin Harvey, Iván Cosentino y Pablo Luis Bardin.
Panel: "Música, músicos y derechos intelectuales."

Master Class de Piano: Alexander Panizza.
18:30 a 21:30 Graciela Rasini, Federico Wiman y Ezequiel Pazos.
Clase abierta: Modesto Mussorgsky. "*Cuadros de una exposición.* Análisis". Ejecución integral: Antonio Formaro.

Jueves 9
13:00 a 15:45 Ana María L. de Pérgamo
Taller: "Tradiciones musicales de Oriente: aprendiendo a ejecutar un Gamelan Javanés."
16:00 a 17:30. Omar Corrado. Conferencia: "La música en la polémica entre Florida y Boedo."
18:00 a 20:15 Ana M. Mondolo. "Encuentro con nuestros compositores. Música academica versus popular: Gerardo Gandini, Manolo Juárez y Luis María Serra."
20:15 a 21:30 Concierto con obras de los tres compositores.

Viernes 10
15:55 a 17:30 Pablo Cetta. Clase Abierta: Técnicas contemporáneas.
15:55 a 17:30 Gabriel Pérsico. Clase Abierta: Estructura, gesto y forma en el lenguaje musical barroco.
18:00 a 19:30 Juan María Veniard. "Juan Moreira, de la novela policial a la ópera italiana."

2005

10 de mayo. Auditorio Santa Cecilia, 14:30
Adam Hill y Albert David. *Work shop*: "Música y danza aborigen de Australia." Organizado por Ana María Locatelli de Pérgamo desde el IIMCV.

23 de junio. Conferencia y Concierto. Piotr Nawrott, svd: "La vida litúrgico-musical en las reducciones de Moxos" y Escuela de Música de San Ignacio de Moxos organizada por Diana Fernández Calvo desde el Archivo de Música Colonial Americana.[19]

[19] "Concierto de música brindado por la Escuela de Música de San Ignacio de Moxos (Bolivia). Previamente, Piotr Nawrot, svd, dio una conferencia sobre la vida litúrgico-musical en la época misional. Luis Saguier Fonrouge, quien lleva adelante el proyecto de digitalización del patrimonio histórico eclesiástico para la UCA, habló también en la ocasión sobre el trabajo realizado hasta ahora y de la posibilidad de ampliarlo a los archivos de música colonial americana del Instituto 'Carlos Vega'." Fuente bibliográfica: UCA Actualidad Año IV N° 67: 9 (Imagen 6 - foto del artículo).

Imagen 6. Concierto de la Escuela de Música de San Ignacio de Moxos (Bolivia)

Conferencia de Luis Saguier Fonrouge. "Un aporte a la revalorización del patrimonio histórico eclesiástico desde las nuevas tecnologías."

24 de junio.
Conferencia de Bernardo Illari. "Jose Mauricio, antropófago: Música, individualidad y dependencia en Río de Janeiro, 1790-1826." organizada por la directora del Instituto Diana Fernández Calvo desde el Archivo de Música Colonial Americana.

5 de julio. Clara Cortazar donó al IIMCV el siguiente material documental proveniente del Archivo de su padre, Augusto Raúl Cortazar:

1- Cinta abierta conteniendo grabaciones musicales de las etnias mataco, toba y pilagá realizadas en la provincia de Formosa por Jorge Novati (1966).
2- Cinta abierta conteniendo: Ercilia Moreno Chá, "La paya (payada) chilena". Presentación y cierres a cargo de Augusto Raúl Cortazar. Última sesión del ciclo 29 de mayo.

Las cintas ingresan al Archivo de Música Tradicional Argentina.

1 de septiembre.
Primer Ateneo de Investigación. Susana Antón Priasco: "El teatro musical del barroco español. Un trabajo de investigación interdisciplinario."

3 de octubre.
Segundo Ateneo de Investigación. Guillermo Wilde: "Bases para una antropología del sonido en el contexto colonial paraguayo."

27 al 29 de octubre. Auspicio de las 'Jornadas de Educación Artística', organizadas por el Equipo 'Musicología y Educación' de la AAM y la Maestría en Educación Artística de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario (Santa Fe). El Instituto estuvo representado en el acto de apertura y en los paneles de cierre por su directora Diana Fernández Calvo.

31 de octubre.
Encuentro con nuestros compositores. Organización Ana María Mondolo. "Música electroacústica, su grado de aceptación." Compositores invitados: Pablo Cetta, Alejandro Iglesias Rossi y Gabriel Valverde.

Imagen 7- De izquierda a derecha: Ana María Mondolo, Pablo Cetta, Alejandro Iglesias Rossi, Gabriel Valverde, Guillermo Scarabino, Luis María Serra y Diana Fernández Calvo.[20]

3 de noviembre.
Simposio multidisciplinar "Memoria histórica y construcción de la identidad sudamericana. La época colonial."[21]
Organización Diana Fernández Calvo y Graciela Maturo.
Expositores:
Roxana Gardes de Fernández. "Las Cartas Anuas de América como objeto de investigación. Configuración, texto y hermenéutica."
Sofía Carrizo Rueda. "Del "amor cortés". Intertextos de la Edad Media y los Siglos de Oro en el Cancionero Tradicional argentino."

[20] Referencia bibliográfica. Revista UCA actualidad Año V N° 73: 26 (Imagen 7 – foto del artículo)
[21] Referencia bibliográfica. Revista UCA actualidad Año V UCA Actualidad N° 74: 24 (Imágenes 8 y 9 fotos del artículo)

Alfredo Sáenz. "La música como vehículo pastoral en las misiones jesuíticas guaraníes."
Jorge Ramallo. "La educación en la época colonial en el Río de la Plata."
Luis Saguier Fonrouge. "Un aporte a la revalorización del patrimonio histórico eclesiástico desde las nuevas tecnologías."
Carlos Zanolli. "Ilegalidades e ilegitimidades de la vida cotidiana en la colonia temprana."
Graciela Maturo. "Ruiz Díaz de Guzmán en la conformación de una cultura mestiza."
Susana Antón Priasco. "El Quijote en una fiesta cortesana de la América Colonial."
Estela Auletta. "Arquitectura jesuítica misional. Originalidades de los templos jesuíticos guaraníes."
Pola Suárez Urtubey. "Descripción de la realidad musical entre los expulsos de la orden jesuítica."
José Barisone. "Tópicos barrocos en los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz."
Cristina Vázquez de Bardin. "El barroco europeo en América, en Perú y Ecuador."

Imagen 8. Primer panel de expositores: Diana Fernández Calvo, José Barisone. Graciela Maturo, Sofía Carrizo Rueda y Roxana Gardes de Fernández

Concierto de Cierre a cargo del conjunto *La rosa púrpura del Plata.* Directores: Bárbara Kusa y Gabriel Schebor (Las obras interpretadas eran transcripciones de los microfilms de manuscritos del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco, facilitados para su consulta al director del Conjunto por el IIMCV).

Imagen 9. Presencia en el Simposio de Clara Cortazar y Pola Suárez Urtubey

9 de noviembre.
Tercer Ateneo de Investigación. Silvina Mansilla. Presentación de la tesis doctoral en curso: "Carlos Guastavino y la música argentina. Aspectos de una investigación en curso."

25 de noviembre.
Participación de la Directora del IIMCV, Diana Fernández Calvo, como invitada del cierre de Plenario del Simposio Internacional 'Artes Ciencias y Letras en la América Colonial', con la conferencia "La música en las colonias americanas. Análisis de los códices de Zuola y de Martínez Compagnon". Organizado por el Programa de la Biblioteca Nacional y el Equipo de investigación del proyecto "Tradición clásica, cosmovisión eclesiástica e ilustración," de la Agencia Nacional de Promoción Científica Tecnológica.

Diciembre.
Creación, diseño e implementación del Buscador de música 'Boecio' por Diana Fernández Calvo. Este software funciona asociado a una Base de datos de partituras en formato .ftm. La base de datos del IIMCV se inicia ese mes con las transcripciones de la tesis de Carmen García Muñoz, volcadas al programa *Finale* en la extensión correspondiente al buscador.
Inicio de una biblioteca de Investigación perteneciente al IIMCV.
Construcción de una base de datos referida a la Colección de casetes correspondientes a la Donación García Muñoz, a cargo de Silvina Mansilla.
Investigación concluida: "América colonial y el teatro musical. Obras dramáticas, relevamiento y análisis en el repertorio musical conservado en el Archivo de San Antonio Abad de Cuzco". Investigadoras: Diana Fernández Calvo y Susana Antón Priasco.

2006

24 de abril.

Participación en la Feria del Libro: panel de publicaciones del IIMCV. Presentación de las publicaciones: *Himno Nacional Argentino* y *Revista N° 19*. Expositores: Diana Fernández Calvo, Ana María Locatelli de Pérgamo, Ana María Mondolo, Juan María Veniard y Nora Nasanovsky.[22]

Imagen 10- Panel del IIMCV en la Feria del libro. Diana Fernández Calvo, Ana María Locatelli de Pérgamo, Juan María Veniard, Ana María Mondolo y Nora Nasanovsky.

11 de mayo.

Primer Ateneo de investigación. Melanie Plesch. "El Boletín de Ibarra. Aspectos de una investigación".

4 de junio. Entrevista a Ana María Mondolo en el programa televisivo dedicado al Himno Nacional Argentino, "Noticias de la Historia", conducido por Diego Valenzuela, en canal TN.

8 de junio.

Segundo Ateneo de investigación. Pablo Cirio. "Pensé en no verte y temblé. Acade-

[22] Referencia bibliográfica: UCA Actualidad, Año V N° 79: 10 (Imagen 10 – foto del artículo)

mia y creatividad de cara a las fuentes y metodologías para el estudio de la música afroargentina".

Junio
Reseña Bibliográfica a cargo de Santiago Giacosa, referida al libro *El Himno nacional Argentino*, de Carlos Vega (*Revista Temas de Historia Argentina y Americana.* Facultad de Filosofía y Letras, EDUCA, N° 8, enero-junio 2006).

15 de junio.
Auspicio al Instituto de Cultura del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, a la dirección del Museo 'Azzarini' y a la dirección del Museo Histórico Nacional en la presentación de la edición facsimilar del *Boletín Musical* de Gregorio Ibarra, con estudio preliminar de Melanie Plesch. En el evento realizado en el Museo Histórico Nacional, exposición de su Directora Diana Fernández Calvo.

3, 5 y 7 de julio.
Curso de interpretación de la Canción de Cámara Argentina. Organizado por Ana María Mondolo con la colaboración de la Dirección del IIMCV. Docentes: Zulema C. de Lasala e Irma Urteaga.

22 al 26 de agosto. **Tercera semana de la Música y la Musicología.**
Jornadas interdisciplinarias de investigación artística y musicológica. Organizada por el IIMCV, co-organizadas con el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento "María Ruanova" (Subsidio FONCYT 2005-1165.)

Martes 22
9 a 9.30
Inauguración.
Acto de apertura: Guillermo Scarabino y Diana Fernández Calvo.
9.30 a 10: 30. Conferencia inaugural a cargo de Paulo Castagna. "La actividad musical en la Catedral de Mariana (MG, Brasil) en los siglos XVIII y XIX."
11 a 11.45 Concierto. *Musica Poetica* (Ensamble barroco UCA). Director: Gabriel Pérsico.
11.45 a 12. 30 Concierto *Occursus* (Ensamble de Música Medieval Hispánica) Director: Germán Pablo Rossi.

Imagen 11. Concierto de apertura a cargo de *Occursus* (Ensamble de Música Medieval Hispánica).[23]

13.30 a 14.30. Conferencia.
Graciela Musri. "La emergencia de lo local en la historiografía musical argentina."

13.30 a 17.30
Plenario de arte colonial.
Evguenia Roubina, Paulo Castagna, Sofía Carrizo Rueda, Roxana Gardes de Fernández, Carlos Zanolli, Estela Auletta, Graciela Maturo.
14.30 a 15.30 Conferencia.
Eduardo Segal. "Alma y Vida. La improvisación musical en las clases de formación de bailarines y coreógrafos."
14.30 a 16 Conferencia.
Nils Grosch. "´Schweijk´: ascensión y caída del musical ~~antifascista de~~ Weill, Brecht y Eisler".
16 a 17 Conferencia
Coriún Aharonián. "Musicología, educación, ética: un homenaje a José Maria Neves."

[23] Referencia Bibliográfica. Revista UCA Actualidad Año VI N° 89: 20 (Imagen 11- foto del artículo)

17.30 a 20.30 Taller
Silvia Malbrán. "Cognición auditiva y formación musical de grado".
17.30 a 20.30 Seminario
Enrique Cámara de Landa. "Transcripción y análisis de la música de tradición oral."

Miércoles 23
9 a 10 Conferencia.
Evguenia Roubina. "La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco en México."
9 a 10 Conferencia.
Héctor Goyena. "La música tradicional cuyana."

10 30 a 12.30 Taller.
Alicia De Couve y Claudia Dal Pino. "La evaluación: un desafío de la educación superior artística."

10 30 a 12.30 Taller
Ana María Job y María Cugno. "Etnomusicología y Etno-coreografía: el ritmo-símbolo de los animales y la creatividad en acción."

13.30 a 14.30 Conferencia.
Diana Fernández Calvo. "Nuevas Grafías en la música contemporánea argentina: desde el Simposio internacional de Roma 1972 hasta nuestros días."
13.30 a 14.30 Conferencia.
Susana Tambutti. "Relación Música – Danza. Formas de ordenar el tiempo."
13.30 a 15 Clase abierta.
Guillermo Scarabino. Dirección Orquestal II
14.30 a 15.30 Conferencia.
Silvia Glocer. "Acerca del Programa Inventario de partituras 2006 en la Biblioteca Nacional".
14.45 a 15.45 Conferencia.
Gerardo Litvak y Miguel Ángel Baquedano. "Invención coreográfica y música. A propósito de *Myopía*, de Gerardo Litvak."
16 a 17 Conferencia.
Judith Akoschky. "Folklore y educación. Aportes para el Desarrollo Curricular y la Capacitación Docente. Documentación de experiencias realizadas."
16 a 17 Conferencia.
María Alejandra Silnik y Alejandra García Trabucco. "La recuperación de experiencia previa en la enseñanza inicial de los instrumentos musicales."
17.30 a 20.30 Seminario.
Enrique Cámara de Landa. "Transcripción y análisis de la música de tradición oral."

18 a 20.20 Clase abierta.
Nilda Vineis. "Historia de la Música del período clásico."

Jueves 24
9 a 10 Conferencia.
Diana Fernández Calvo y Sandra Costa. "La multimedia como disparador creativo en las artes. Una experiencia desde la formación plástica en la UMSA."
9 a 10 Conferencia.
Orlando Musumeci. "Los conservatorios desde una perspectiva sociocultural y su relación con los individuos."
10 a 11 Conferencia.
Oliverio Duhalde. "Presentación de la obra *Wallontu Mapu*."
10 30 a 12.30 Taller.
Leandro Donozo. "Introducción a la bibliografía y fuentes de referencia sobre música argentina."
11 30 a 12.30. Conferencia.
Pola Suárez Urtubey. "Difícil sincretismo de folklore e indigenismo en la matriz europea de la música argentina."
13 a 14.15 Conferencia.
German Rossi. "Algunas reflexiones sobre la reconstrucción sonora del repertorio monódico medieval. El caso de la cantiga de Santa María N°. 100 *Santa María strela do dia.*"

13 a 16. Taller
Ana Lucía Frega. "La investigación en la formación artística superior como construcción de conocimiento."
14.30 a 15.30 Conferencia.
Edgardo Salinas. "De Obras, Procesos Musicales, y Mutantes Ontológicos: *Atlas Eclipticalis* de John Cage, Apertura, y el Problema de la Evaluación Estética"
13.30 a 14.30 Clase abierta.
Silvina Mansilla. Seminario de Música Argentina: "Fronteras y límites en la producción musical de Carlos Guastavino."
16 a 16.30 Actuación.
Compañía de Danza del Departamento de Artes del Movimiento, IUNA.
16.30 a 18.30
Panel "Formación artística Superior. Investigación y acción: panorama actual en la formación artística latinoamericana."
Evguenia Roubina, Favio Shifres, Alicia de Couve, Claudia Dal Pino, Diana Piazza, Orlando Musumeci, Sandra Costa.
18.15 a 19. Conferencia.
Bernardo Illari. "Deconstruir a Sepp."

19 a 20 Estreno.
Somuncura: *1- Horizonte en movimiento* (estreno) *2- Piedra que rueda* (estreno) *3- Tierra que habla,* de María Teresa Luengo. Puesta multimedial de Diana Fernández Calvo y Sandra Costa.
19.30 a 21
Taller.
Graciela Rasini ¿Materias técnicas "auxiliares"?

Viernes 25
9 a 10 Conferencia.
Isabel Martínez. "La música como un modo expresivo de conocimiento: pensamiento metafórico y transmodalidad en la recepción musical."
9 a 10 Conferencia.
Alexander Panizza "¿Dónde está el *legato*? Algunas reflexiones acerca de la técnica pianística."
10.30 a 11.30 Conferencia.
Susana Espinosa. "La comunicación audiovisual en la sociedad multicultural actual. Análisis de un caso: la Licenciatura en Audiovisión de la UNLa."
10.30 a 12.30 Taller.
Graciela Alonso y Maria Teresa Durá. "La importancia de la Educación audioperceptiva en la formación del músico profesional."
11.30 a 12.30 Conferencia.
Favio Shifres. "El tiempo musical: de "nuestra dimensión perdida" a la encrucijada entre *performance,* evolución y desarrollo."
13.30 a 14.30 Conferencia.
Delia Elena Santana de Kiguel. "Ranchos de ánimas. Supervivencia lírica del Purgatorio en los cantores de Gran Canaria."
13.30 a 14.30 Conferencia.
Silvia Malbrán. "Desafíos metacognitivos de la preparación musical profesional."

14.30 a 15.30 Conferencia.
Marga Swanston. "Aprendizaje del piano: Iniciación temprana o comienzo oportuno."
14.30 a 15.30 Conferencia.
Alejandro Iglesias Rossi. "La Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la UNTREF y la sinergia entre Creación Contemporánea y geocultura americana."
18 a 19 Conferencia.
Luis Antonio Rojas Roldán. "Botessini en América Latina. Una investigación en curso."
16 a 20 Encuentro con nuestros compositores.

Ana María Mondolo. "Desde el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires hasta el LIPM" Invitados: Carmelo Saítta, Julio Viera, Francisco Kröpfl.

Imagen 12. Ana María Mondolo, Carmelo Saítta, Julio Viera y Francisco Kröpfl.

17.30 a 20.30 Conferencia
Gabriel Pérsico. "Música y retórica: herramientas para la interpretación del repertorio musical barroco."

Sábado 26
9 a 10.30
Panel de Musicología y Educación.
"Aportes de la Musicología a la Educación Artística." Graciela Alonso, Germán Rossi, Silvia Lobato.
11 a 12. Concierto.
Presentación.
Irma Urteaga - Zulema de Lasala. "Proyecto del IIMCV, UCA, grabación de la Obra para canto y piano de Felipe Boero."
Piano: Fernando Di Palma, Tenor: Adrián Castagnino, Soprano: Roxana Barbará.
12.15 a 13.15
Panel de Cierre.
"La investigación en la Universidad." Omar Corrado, Luis Antonio Rojas Roldán, Miguel Baquedano y Alejandro Iglesias Rossi.

6 de octubre.
Tercer Ateneo de investigación. Pablo Fessel. "El concepto de textura: estratificación y sonoridad."

3 de noviembre.
Recepción de la donación de partituras (fotocopias) de música religiosa correspondiente al músico español Mariano Cortijo Vidal. La donación fue realizada por Antonieta Sacchi (trámite a cargo de Yolanda Velo), con la autorización de la propietaria de los manuscritos, Amelia Cortijo Vidal (Mendoza).

3 al 5 de noviembre.
Organización de la Comisión 314 ("Prácticas musicales y catolicismo en Argentina y Latinoamérica: algunas temáticas y perspectivas desde la época colonial al siglo XX") del 'Primer Congreso de Evangelización de la Cultura'. Presidenta de la Comisión: Diana Fernández Calvo. Secretaria de la Comisión y Coordinadora de Sesiones: Silvina Luz Mansilla.
Expositores:
Pbro. José Bevilacqua. "Canto y música en la liturgia católica."
Yolanda Velo. "El Archivo de Música Litúrgica y Devocional de la UCA. Un proyecto en marcha."
Lidia Guerberof Hahn. "La música y la Virgen de Guadalupe en el Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe en México."
Lorena Díaz Núñez. "Miguel Bernal Jiménez: un músico sacro en el México posrevolucionario."
Antonieta Sacchi de Ceriotto. "Músicos españoles inmigrantes: Don Mariano Cortijo Vidal, organista, educador y compositor."
Margarita Swanston. "Juan de Araujo, música catedralicia americana y digitalización de archivos."
Ana María Olivencia de Lacourt. "Julio Perceval, un compositor comprometido."
Diana Fernández Calvo. "San Ignacio de Moxos. La música misional a través de los siglos".

6 de noviembre.
Quinto Ateneo de investigación. Lorena Díaz Núñez (México). "La música sacra católica de México durante la primera mitad del siglo XX.

8 de noviembre.
Publicación *on-line* de la Tesis de Carmen García Muñoz. Edición: Diana Fernández Calvo. Inserta dentro de la digitalización realizada por EDUCA del Fondo Documental de Sucre Catedral obrante en el IIMCV. Cada manuscrito de Juan de Araujo, transcripto por Carmen García Muñoz en su Tesis, tiene digitalizada y asociada al facsimi-

lar, su transcripción. Esta pautación fue realizada en *Finale* por los alumnos de la cátedra Computación Aplicada y luego revisada por Diana Fernández Calvo y pasada a soporte pdf por Julián Mosca. El archivo está disponible inter- UCA desde febrero de 2007 a través del servidor del Departamento de digitalización de la UCA, asociado a la página del Instituto. La publicación se encuentra conectada con la digitalización del Fondo Documental del Archivo de Música Colonial Americana a cargo del Centro de Digitalización de la UCA dirigido por Luis Saguier Fonrouge. Dirección del proyecto: Diana Fernández Calvo. Dentro de este proyecto se digitalizaron los Archivos del Seminario San Antonio Abad de Cuzco y de Sucre Catedral y Fondo Fortún, asociándolos con los catálogos inter-UCA elaborados para el IIMCV por Diana Fernández Calvo. Este *software* permite la búsqueda de los manuscritos digitalizados a través de los campos del catálogo: autor, *incipit* del texto, forma musical, tipo de notación, número de partes año de composición, etc. Estas transcripciones también pueden consultarse en este Sistema de información en formato partitura o a través del buscador musical 'Boecio', también disponible previa autorización de la dirección del Instituto.

Diciembre.
Separación de los materiales de negativos o microfilms del Archivo de Música Colonial Americana para su conservación y su pasaje al Archivo de Música Litúrgica y Devocional, ubicado en la calle Moreno (trabajo realizado por la Dirección del IIMCV, con la colaboración de Margarita Swanston y Yolanda Velo).

Recepción de la Donación Scotti y traslado al Archivo de Música litúrgica y Devocional. Recepción de los materiales de la donación que ingresaron a Biblioteca (con la colaboración de Silvina Mansilla).

Recepción de la donación de partituras (fotocopias) correspondientes al compositor ítalo-argentino Giovanni Serpentini, obtenidas por el alumno Pedro Buschi (trámite a cargo de Silvina Mansilla) en la *Società Corale Recanatese Beniamino Gigli,* de Buenos Aires.

A través de la Sección Reseñas y del intercambio de la Revista del IIMCV, se reciben publicaciones de interés musicológico que quedan archivadas en el instituto. La dirección ha establecido nuevos intercambios con la Universidad Nacional de Lanús (Argentina), con el CENIDIM (México) y con la Universidad de Valladolid (España). A través de este intercambio se obtuvo la Colección completa de publicaciones del CENIDIM, setenta libros de investigación, ciento cincuenta y dos Revistas, veintitrés CD, cincuenta y ocho casetes y cuatro DVD.

Facilitación de las copias de materiales documentales del Fondo del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco del Archivo de Música Colonial Latinoamericana del

IIMCV a Bernardo Illari (EE.UU.). Los materiales fueron grabados en el CD *Music from an Incan Baroque City Christmas Vespers in Cusco*, Edición University of North Texas, *Collegium Singers and Instrumentalists*. En el disco consta el acceso a las copias –otorgado por el IIMCV– de los manuscritos de las siguientes obras: *Niño si los Reyes* Villancico (Anónimo, Cuzco, c. 1650), *Dixit Dominus* de Gerónimo Vicente (Cuzco, 1648), *Laudate Pueri* a tres coros (Anónimo, Cuzco, 1675) y *Verso a 4* (Anónimo, Cuzco, 1675).

En el Archivo de Música Devocional y Litúrgica se trabajó con el Fondo Scotti en la revisión y selección de materiales (a cargo de Yolanda Velo, con la colaboración de Silvina Mansilla). Se continuó con la tarea de revisión de los materiales musicales y se separaron aquellos adecuados para incorporarse al AMLD, de aquellos destinados al IIMCV o a ser ofrecidos a Bibliotecas musicales o Conservatorios.

Digitalización de la Colección de casetes de Carmen García Muñoz a cargo de Julián Mosca para el uso de las cátedras de 'Historia de la Música Argentina' de la Facultad.

2007

19 de marzo.
Primer Ateneo de investigación. Lidia Guerberoff Hahn (México). "La música contemporánea en México", organizado por la dirección del IIMCV.

14 de mayo.
Segundo Ateneo de investigación. Juan Pablo González (Chile). "Nueva musicología y música popular latinoamericana", organizado por la dirección del IIMCV.

31 de mayo.
Auditorio Santa Cecilia.
Presentación de la serie de publicaciones del IIMCV. Exposición de inicio: Diana Fernández Calvo: Tesis doctorales. Oradores: Pola Suárez Urtubey. *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis;* Pablo Cetta. *Un modelo para la simulación del espacio en música.*

3 de junio.
Academia Nacional de Bellas Artes.
Presentación de la serie de publicaciones del IIMCV. Diana Fernández Calvo: Tesis doctorales. Exposición de inicio: Diana Fernández Calvo. Oradora: Pola Suárez Urtubey. *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis.*

17 al 20 de junio.
Participación en el "IV Encuentro de Docentes Universitarios Católicos" convocado por la Comisión Episcopal de Pastoral Universitaria. Asistieron a la reunión profesores e investigadores quienes participaron además en las comisiones de trabajo. Desde el IIMCV concurrieron Diana Fernández Calvo, Silvina Mansilla y Ana María Mondolo.[24]

Imagen 13. Integrantes de la delegación de profesores de la UCA junto con el presidente de la Comisión Episcopal de Pastoral Universitaria. Mons. Roberto Rodríguez. (Colegio jesuítico de La Inmaculada, Santa Fe)

21 de junio.
Tercer Ateneo de investigación. Enrique Cámara de Landa. "Música tradicional y recursos audiovisuales".

10 al 14 de julio. **Cuarta semana de la Música y la Musicología**.
Organizada por la dirección del IIMCV con la colaboración de los miembros investigadores y miembros auxiliares.
Cursos, talleres, paneles y conciertos.
Cursos:
Carol Hess (EE.UU.) "La música en los Estados Unidos (1915-60)"
Luis Antonio Rojas Roldán (México). "La relevancia de la investigación musicoló-

[24] Fuente bibliográfica revista UCA Actualidad, Año VI N° 98: 4 (Imagen 13- foto del artículo)

gica para la práctica interpretativa. La solución de los problemas interpretativos por medio de los productos de la musicología."
Lidia Guerberoff Hahn (México). "Música para tecla del siglo XX mexicano (clínica para intérpretes)."
Yolanda Velo (Argentina). "Los instrumentos musicales como objeto de investigación. Introducción a las problemáticas del nombre y las clasificaciones."
Taller:
Miguel Baquedano (Argentina). "Aspectos de rítmica en música del Siglo XX".
Conciertos:
Gabriel Schebor (Argentina), Francoise Lengellé (Francia). "La escuela francesa de clavecín en el siglo XVII."
Conferencia:
Pola Suárez Urtubey. "Homenaje a Valdo Sciammarella".
Conferencia final: Susana Antón Priasco.

23 de agosto.
Presentación de los proyectos de Investigación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" en el "Tercer Seminario sobre la Investigación en las Universidades Privadas" (CRUP).
Expositores:
Diana Fernández Calvo. "La investigación musicológica en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA. Función del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' en la investigación con materiales documentales de primera fuente."
Silvina Mansilla. "Investigaciones recientes en el área de la Musicología Histórica Argentina. (FACM-UCA)".
La Dirección del Instituto se encargó de representar a la Facultad en la elaboración de los *posters* institucionales en donde se mencionaron las siguientes investigaciones:

1- "Transcripción y análisis de la obra de José de Orejón y Aparicio (Lima, 1705 - Lima, 1765)". Directora: Diana Fernández Calvo. Investigadores: Roxana Gardes de Fernández (UCA, Letras); miembros auxiliares: Julián Mosca y Arturo Fernández. (Convenio internacional del IIMCV con el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana, de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Centro "Andrés Sas" de Investigación y Difusión Musical de la Biblioteca Nacional del Perú.)

2- "Relevamiento de la música litúrgica y devocional del siglo XIX y materiales de música colonial de los siglos XVII y XVIII en la Argentina". Provincias de Salta y de Santa Fe. Directora: Diana Fernández Calvo. Investigadores: Margarita Swanston, Ana María Mondolo, miembros auxiliares: Julián Mosca y Arturo Fernández. Cooperación: Dirección de Relaciones Internacionales de la UCA.

3- "Índice retrospectivo de periódicos musicales del siglo XIX. RIPM, Latinoamérica". El Instituto ha sido distinguido como sede Argentina en asociación con el RIPM internacional. Universidad de Maryland. Dirección del Proyecto: Esperanza Berrocal (EEUU). Dirección del proyecto en Argentina: Diana Fernández Calvo. Investigadores: Ana María Mondolo, Margarita Swanston.

4- "*Instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*". Edición crítica de la segunda versión inédita preparada por Carlos Vega, en 1966. Agregado de nuevos capítulos y materiales gráficos. Directores: Héctor Goyena y Yolanda Velo; Santiago Giacosa; miembros auxiliares: Emiliano García Pérez y Laura Desmouries.

28 al 30 de agosto.
Primer Ciclo de conferencias "Reminiscencias de la Argentina de Antaño. Música, literatura y memoria histórica."Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Co-organizado con el Programa de Investigación Geográfico Político Patagónico del Instituto de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales (UCA), el Centro de Estudios Folklóricos 'Dr. Augusto Raúl Cortazar' (UCA) y el Instituto de Historia Argentina y Americana (UCA). Organización: Diana Fernández Calvo y Santiago Giacosa con la colaboración de miembros investigadores y auxiliares del Instituto, Secretaría de la FACM, Centro de música electroacústica y personal del Laboratorio del ICOS y de la tecnicatura en Medios, además del soporte de alumnos y docentes de los Institutos co-organizadores.
Conferencistas:
Sofía Carrizo Rueda. "Buenos Aires, una sociedad para el asombro en la memoria de un viajero inglés, 1820-1825."
Pola Suárez Urtubey. "El folklore bonaerense según Ventura Lynch, 1883."
Olga Fernández Latour de Botas. "Los cantares tradicionales de la Pampa Argentina."
Mons. Juan Guillermo Durán. "La frontera pampeano-patagónica, 1874-1880. Proyectos misionales y relaciones interétnicas."
Alex Vallega. "Río Colorado, Patagonia, el Rubicón de los argentinos."
Eduardo Allegri. "Las tres fronteras del *Martín Fierro*. El espacio, el tiempo y la Fe"
Lía Noemí Uriarte Rebaudi. "Lo criollo en el *Santos Vega* de Rafael Obligado."
Osvaldo Guglielmino. "Rafael Hernández, el hermano de Martín Fierro."
R. P. Alfredo Saenz. "Hernandarias, estadista arquetípico de nuestra tierra."
Néstor Tomás Auza. "La labor civilizadora de los franciscanos en el norte argentino."
Jorge Norberto Ferro. "Leonardo Castellani, una voz del Chaco santafesino."
Roxana Gardes de Fernández. "Rafael Hernández y su visión de las Misiones en sus escritos."
Músicos invitados: Héctor del Valle, Héctor García Martínez y Grupo 'Reminiscencias' de Honorio Serpa.

3 de septiembre.
Cuarto Ateneo de investigación. Marta Norese (España). "Reflexiones sobre el tango (de una argentina en Salamanca)".

11 de octubre.
Quinto Ateneo de investigación. Héctor Goyena (Argentina). "El tango en el cine argentino".

Diciembre.
II Encuentro Anual de Autores. Premios EDUCA 2007. Por el sello editorial EDUCA, fue galardonada Pola Suárez Urtubey, autora del libro *Antecedentes de la Musicología en la Argentina* (Serie Tesis del IIMCV N°2).[25]

Imagen 14. Entrega del premio a Pola Suárez Urtubey
por Ezequiel Obiglio Director de EDUCA

2008

Febrero
Convocatoria a la **Quinta Semana de la Música y la Musicología**. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica (Subsidio FONCYT RC

[25] Referencia Bibliográfica. Revista UCA Actualidad Año VII N° 109: 22 (Imagen 14- Foto del Artículo)

2007-1849). 24 al 27 de junio de 2008. Organiza Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" - FACM- UCA. Co-Organiza Centro de Estudios Electroacústicos – FACM- UCA. Comisión Organizadora: Diana Fernández Calvo (coordinadora), Héctor Goyena, Margarita Swanston, Silvina Mansilla y Ana María Mondolo.

18 de marzo.
Re-estreno de la *Pasión* de José de Orejón y Aparicio (transcripción Diana Fernández Calvo) en la Iglesia Santuario de Santa Rosa, con repetición en la Iglesia de San Felipe Apóstol de Lima. Presencia en los ensayos y conciertos, filmación y grabación: Diana Fernández Calvo y Julián Mosca. Con un equipo de trabajo integrado, para el análisis literario, por una especialista en cartas anuas de la Facultad de Letras de la UCA (Roxana Gardes), y por los estudiantes Mosca y Arturo Fernández, Fernández Calvo logró poner a punto los manuscritos para una cuidadosa digitalización, lo que permitió reconstruir partes faltantes de la obra a través del uso de la transparencia digital de la tinta en el dorso del papel, entre otros aspectos. Finalmente, y tras convenios con centros de investigación musical peruanos y la Universidad Católica de Lima se llega a esta Semana Santa en la que resucita la *Pasión* de Orejón y Aparicio, a cargo del grupo musical *"Lima Triumphante"*. En enero de 2009 el alcalde de la ciudad presentará en acto público la edición de la obra (mil ejemplares y la grabación), que a su vez será la primera publicación internacional de nuestro Instituto de Puerto Madero, lo que permitirá que la *Pasión* del músico peruano y el resto de sus obras recorra el mundo al lado de tantas otras creaciones motivadas por la dramática historia de Jesús de Nazareth.[26]

[26] Este evento fue registrado por la prensa periódica y por programas de televisión a nivel nacional e interncional: 18 de marzo Nota en el diario *El Comercio* de Lima - Perú "Un reestreno tras 260 años", donde se da cuenta del trabajo realizado desde el IIMCV por el equipo de investigación dirigido por Diana Fernández Calvo en la reconstrucción de la obra de José de Orejón y Aparicio. 20 de marzo. Nota en el diario *La Nación*. Opinión "La historia de una pasión peruana" por Pola Suárez Urtubey. Reseña del trabajo realizado en el IIMCV (dirección Diana Fernández Calvo, investigadores Roxana Gardes de Fernández, Julián Mosca y Arturo Fernández) para la digitalización, reconstrucción transcripción y análisis de los 20 manuscritos de José Orejón y Aparicio (Siglo XVIII Lima-Perú) que desaparecieron de su archivo original y fueron devueltos al Arzobispado de Lima en el re-estreno de la Pasión según San Juan. *UCA Actualidad* Año VII N° 111: 3. Reportaje a la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Nota: "Aporte histórico al Perú. El IIMCV firmó

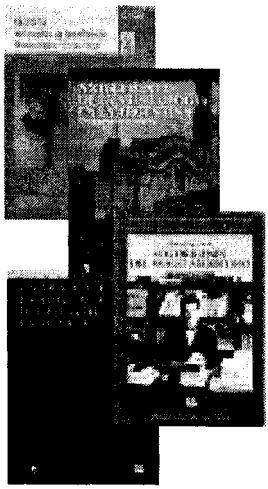
Imagen 15. Diana Fernández Calvo y sus colaboradores Arturo Fernández y Julián Mosca. A la derecha, pasaje del concierto de *La Pasión según San Juan,* por el Conjunto *Lima Triunphante*

20 de abril.
Edición de la filmación del concierto que se realizó en la Iglesia del Santuario de Santa Rosa de Lima en conjunto en colaboración con el ICOS (UCA). Gentileza Juan Chiesa. Animación, filmación y pista audio en Lima: Diana Fernández Calvo, Colaboración: Santiago Giacosa y Julián Mosca.

2 de mayo.
Presentación en la Feria del libro (Sala Bioy Casares) de publicaciones del IIMCV: Tesis de Suárez Urtubey y Cetta; Revista del IIMCV N° 21 y libro de Vega sobre tango). Expositores: Diana Fernández Calvo, Pola Suárez Urtubey, Pablo Cetta y Coriún Aharonián.[27]

un convenio en Lima para la publicación de un libro dedicado a 20 obras del músico José de Orejón y Aparicio." (Imagen 15 foto del artículo). 25 de abril. Programa *Factor Futuro*, canal Metro 13, 19.30 hs. Reportaje a la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA, Diana Fernández Calvo, al Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales Guillermo Scarabino y a Roxana Gardes de Fernández, sobre la reconstrucción de la obra del Maestro de Capilla del Siglo XVIII, José de Orejón y Aparicio. El programa se re-transmitió a través de la página de la Universidad hasta el jueves 1 de mayo de 2008. 10 de mayo de 2008: Retransmisión del programa elaborado por *Factor Futuro* en el ciclo PERÚ BARROCO Lima Perú.

[27] UCA Actualidad Año VII N° 111: 6 (Imagen 15- foto del artículo)



2 de Mayo, 15 hs. Sala Adolfo Bioy Casares:

1 Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega N° 21. Directora: Diana Fernández Calvo.

2 "Un modelo para la simulación del espacio en música", de Pablo Cetta.

3 "Antcedentes de la musicología en la Argentina, documentación y exégesis", de Pola Suárez Urtubey.

4 "Estudios para los orígenes del tango argentino", libro inédito de Carlos Vega. Editor de la obra: Coriún Aharonián
Panelistas: Diana Fernández Calvo, Pablo Cetta, Pola Suárez Urtubey y Coriún Aharonián.

Imagen 16.- Publicaciones presentadas por el IIMCV en la Feria del Libro 2008.

8 de mayo.
Primer Ateneo de investigación. Susana Weich de Shahak, "La topología del repertorio sefardí." Universidad Hebrea de Jerusalem.

28 de mayo.
Segundo Ateneo de investigación. Howard Pollack (Universidad de Houston). "George Gershwin y la creación de una música clásica norteamericana".

4. Consultas de materiales del IIMCV

Los archivos del IIMCV están abiertos a la consulta de investigadores, intérpretes y público en general. En los últimos años se ha incrementado considerablemente la visita de especialistas procedentes del país y del extranjero interesados en diferentes materiales que posee el Instituto. Se brinda asesoramiento sobre música académica argentina y latinoamericana, a cargo de Ana María Mondolo y de Silvina Mansilla.[28]

[28] Se han recibido, entre otras, las consultas de: Bernardo Illari, Silvia Glocer, Melanie Plesch, Omar Corrado, Nils Grosch, Leandro Donozo, Pablo Cirio, Silvia Lobato y Alison Weiss (investigadores); Antonio Formaro, Marina Luppi, Ricardo Jeckel, Fernando Di Palma, Mario Videla, Georgina de los Ángeles Luza, Oscar Olmello (profesores e instrumen-

En materia de música colonial sudamericana, las consultas son atendidas por Diana Fernández Calvo.[29]

Nuevas Investigaciones del IIMCV, en curso

1- "La obra para canto y piano del compositor Valdo Sciammarella. Análisis de estilo y detalle de las obras". Dirección: Pola Suárez Urtubey. Difusión de la Música de los compositores argentinos. Inicio de una serie de publicaciones y grabaciones del IIMCV. Investigador auxiliar: Santiago Giacosa.
2- "El tango, su ascenso a la creación culta (análisis de los procedimientos de composición)". Dirección: Pola Suárez Urtubey. Investigador Auxiliar: Julián Mosca.
3- Convenio con el Centro de Investigación de la Orden Agustina. Exploración de los materiales musicales de la Prelatura Cafayate. "Copleros," proyecto dirigido por Héctor Goyena y "Materiales musicales de los monasterios de la orden en la prelatura," proyecto dirigido por Diana Fernández Calvo. Investigadores Auxiliares: Santiago Giacosa. Miembros auxiliares: Julián Mosca, Arturo Fernández y Diego Alberton.

5. Fondo documental

Fue creado al recibir la donación testamentaria de Carlos Vega. Junto con libros, partituras, correspondencia y artículos periodísticos, llegaron cientos de microfilmes y positivos de manuscritos medievales europeos y algunos otros de música colonial americana.

Para conocer su herencia documental es preciso hablar de la personalidad y de la obra del investigador. Pola Suárez Urtubey resume con maestría su imagen de la vida y su creación en estas breves líneas:[30]

> "En momentos en que músicos como Andrés Chazarreta o Manuel Gómez Carillo asumían la tarea de recolectar las danzas y canciones de tradición oral vernácula, Car-

tistas), Matías Couriel, Victoria Loescher, Víctor Grinenco, Alejandro Merayo, Verónica Murray, Pedro Buschi, Ana Giorgieri y Pedro Pertusi (alumnos de grado).

[29] Se han recibido, entre otras, las consultas de: Bernardo Illari, Norberto Broggini, Geoffry Baker, Garrido, Gabriel Schebor y Bárbara Kussa.

[30] Suárez Urtubey, Pola, "Destino de pionero," *La Nación*, Sección Música clásica, http://www.lanacion.com.ar/03/01/16/ds_466477.asp?origen=premium

los Vega empezaba a hablar de musicología, una palabra que después, y entre nosotros, se empezó a usar discrecionalmente, disparatadamente. Cuando en octubre de 1965, unos tres meses antes de morir, Vega fue incorporado como miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, pronunció una disertación titulada "La musicología, nueva ciencia". La ciencia que estudia la música de todos los pueblos y de todos los tiempos. La música como creación del hombre, como producto de su inventiva, como "hecho de cultura". Y a su estudio se dedicó con una vocación real y una entrega quijotesca que hizo de su vida un caso aparte. Si bien en más de una ocasión se aproximó a la investigación sobre documentos escritos, tal el caso de sus trabajos sobre "La música de un códice colonial del siglo XVI" o su interpretación de las notaciones de la música profana europea de los siglos XII y XIII, el objetivo central de sus desvelos fue la creación popular recogida a lo largo de viajes interminables, la investigación sobre las fuentes vivas, sobre el aporte oral de los pueblos campesinos. Así surgieron sus obras maestras definitivas: el estudio de *Las danzas y canciones argentinas* (1936), *Panorama de la música popular argentina* (1944), *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946) y, ya en el terreno de la especulación pura, *La ciencia del folklore* (1959), donde polemizó con otro de los grandes del pensamiento científico argentino, Augusto Raúl Cortázar. En la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde fue nuestro maestro, Vega desparramó sabiduría y generosidad. Estaba ya al final del camino, pero seguía siendo un peleador empedernido, dispuesto a defender sus ideas hasta la última hora. Pocas semanas antes morir, todavía pronunció una conferencia inolvidable. Su tema: La vidala, esa especie a la que nos enseñó a amar y respetar, tanto como a la más inspirada y erudita de las creaciones musicales."

De eso mismo trata el fondo documental que dejó como legado de su vida e intereses y de su obra. Encontramos allí:

- Los borradores de sus libros editados e inéditos (como el caso de *Estudios para los orígenes del tango argentino,* de 1966, con prólogo y ordenación de Lauro Ayestarán, recientemente publicado por el IIMCV con Coriún Aharonián como editor.)
- Sus cartas personales, un cuaderno con artículos sobre música que escribiera en su Cañuelas natal, y correspondencia con distintos investigadores.
- Cuadernos y hojas sueltas manuscritas con poemas, cuentos, relatos breves y obras teatrales que escribiera entre fines de la década de 1910 y comienzos de la siguiente.
- Su fondo documental de música europea de los siglos XIII al XIV.
- Sus materiales sobre tablaturas y notación antigua (que le sirvieron de base para la elaboración de teorías analíticas de transcripción).
- Una abundante hemeroteca con notas aclaratorias (artículos de Vega publicados en la prensa periódica argentina, latinoamericana y mundial).
- Fotografías de vidrio utilizadas para sus clases.
- Algunas grabaciones y libros de su biblioteca personal.

- Materiales transcriptos a mano de Esnaola y de libros de música obrantes en el Museo Histórico Nacional.
- Sus libros de poesías.
- En su trabajo en el Instituto como miembro auxiliar, Valeria Atela (con la guía de Clara Cortazar) realizó el catálogo del fondo documental de música europea antigua de la donación Vega. El resto de los materiales están siendo catalogados y aún no están disponibles en una base de datos.

4.1. Archivo de música académica argentina

A cargo de Ana María Mondolo desde 1999.

Este fondo documental posee partituras de compositores argentinos (algunas manuscritas) en impresiones comerciales o también obtenidas con distintos sistemas de copiado procedentes de donaciones de familiares, de Carmen García Muñoz y de archivos públicos de la ciudad de Buenos Aires. Se sumaron también, a través de diversas donaciones, entre ellas la de Raquel Aguirre de Castro, partituras de compositores de diversos países y una colección de programas de conciertos realizados en Argentina por distintas instituciones y sociedades musicales, a lo largo del siglo XX.

Corresponde a este Archivo recopilar, organizar, estudiar y analizar el acervo del quehacer de nuestros compositores. De esta manera se protege otra parte fundamental del patrimonio nacional, trabajando en la actualización de datos referidos a creadores, obras, documentación referencial, testimonios y toda otra información para la consulta, difusión y resguardo de esos bienes musicales.

Entre el material documental existente se destacan los siguientes autores:

Juan Pedro Esnaola, Felipe Boero, Alejandro Gutiérrez del Barrio, Abraham Jurafsky, Carlos Guastavino, Juan Emilio Martini, Constantino Gaito, Justino Clérice, José André, Julián Aguirre, Arturo Berutti, Dalmiro Costa, Ángel Lasala, Floro Ugarte, Francisco Hargreaves y Matilde Calandra.

Están disponibles a la consulta de investigadores y sistematizados en base de datos por el momento, los siguientes programas de conciertos:

1) Sociedad Nacional de Música: 106 ejemplares catalogados, referidos a conciertos ocurridos entre 1922 y 1967. La colección incluye en más de un 90 % audiciones en las que se interpretaron obras de autores argentinos, ligados a la SNM durante esos años. Se consignan un gran número de estrenos y una gran variedad de compositores, aunque la colección no está completa.

2) Teatro Colón: más de 100 ejemplares (discontinuos) desde 1945 a 1996, referidos principalmente a funciones de ópera. Algunos corresponden también a funciones

sinfónicas. Se registran obras de García Morillo, Ugarte, Lasala, González Casella, Piazzolla, Panizza, Ginastera, Calcagno, Martí Llorca, Palma, De Rogatis, Calabró, Ranieri, Tsilicas, Werner Wagner, De Pedro, Caamaño, Schiuma (Alfredo), Juan José Castro, Gianneo, Dublanc, Aguirre, entre otros.

3) Salón La Argentina: 43 programas referidos principalmente a conciertos de guitarra ocurridos entre 1918 y 1936. Obras europeas y algunas de autores argentinos: Prat, Anido, Sinópoli, Vega, Palma, Sagreras, Vergara, Rizzutti y Perazzo.

4) Teatro Odeón: 31 ejemplares de audiciones que tuvieron lugar entre 1924 a 1939. Discontinuos. Referidos principalmente a actuaciones de solistas instrumentales, sobre todo, guitarristas argentinos y españoles. El repertorio es europeo, con algunas obras argentinas estrenadas (López Buchardo, Aguirre, De Rogatis, Ana S. De Cabrera).[31]

4.1.1. Donación Felipe Boero (1884-1958)

Las partituras y manuscritos del compositor Felipe Boero fueron donadas por su hija Carlota Boero de Izeta. Alumno de Pablo Berutti, en 1912 obtuvo el Gran Premio Europa que le permitió perfeccionarse en el Conservatorio Nacional de París. En 1915 es co-fundador en Buenos Aires de la Sociedad Nacional de Música. En 1934 fue designado por el Consejo Nacional de Educación para organizar y dirigir coros integrados de colegios primarios para adultos. Compositor sumamente prolífico, la donación incluye entre otras obras, las partituras de las óperas *Tucumán, Raquela, Siripo, El Matrero* y *Zincalí.* También la *Misa en si menor, Canto a América* y numerosas obras para piano, para canto y piano y para conjuntos de cámara.

4.1.2. Donación Alfredo Pinto (1891-1968)

La misma consiste en la totalidad de la producción musical del compositor ítalo-argentino (manuscritos de partituras orquestales y vocales y para diversas formaciones e instrumentos), así como algunos programas de conciertos en los que esas obras fueron interpretadas.[32]

Músico polifacético, italiano por nacimiento y argentino por adopción, Alfredo

[31] Los programas citados en 1, 2, 3 y 4 han sido sistematizados por Silvina Mansilla.

[32] La totalidad en posesión de la familia. Algunas partituras originales están en el Archivo del Teatro Colón de Buenos Aires. Alguna otra en el Archivo de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, en posesión actualmente del Departamento de Artes Musicales 'López Buchardo', dependiente del Instituto Universitario Nacional del Arte.

Ángel Pinto se inscribió dentro de la generación de compositores de la primera mitad del siglo XX que desplegaron su actividad en el ambiente musical porteño. Formado en el *Real Conservatorio di Musica di Napoli* en piano y composición musical, se estableció en Argentina en 1913. Su carrera pianística, iniciada con éxito en Italia, se continuó en Buenos Aires ligada a la Asociación Wagneriana, la Sociedad Nacional de Música y otras instituciones. Como compositor aportó a la música escénica dos obras que fueron estrenadas en el Teatro Colón, la ópera *Gualicho* y el ballet *El Pillán.*

Cedido por dos de los nietos del compositor, Eduardo Sosa Pinto y Heriberto Alfredo Sosa Pinto, el *corpus* fue en su momento estudiado por Silvina Luz Mansilla.

4.1.3. Donación Eduardo Grau (1919-2006)

Se recibió la donación, por parte de su esposa Raquel C. de Grau, del compositor Eduardo Grau, integrada por más de doscientas obras suyas (manuscritas y editadas) y otras publicaciones.

Grau, de origen español, se radicó en Argentina en 1927. Estudió en Buenos Aires y se lo ha relacionado con Erwin Leuchter y con los músicos españoles Jaime Pahissa y Manuel de Falla. En 1948 se estableció en la capital mendocina, donde ejerció la docencia en el entonces Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Allí se dedicó también a la investigación de la historia musical.

4.1.4. Donación Guillermo Graetzer (1914-1993)

El compositor y pedagogo Guillermo Graetzer nació en Viena y falleció en Buenos Aires. La donación, realizada por sus dos hijos, Carlos y Alberto Graetzer, incluye una parte mayoritaria de su obra y el inventario fue efectuado por Silvina Luz Mansilla.

Además de la producción inédita y editada del músico, se han recibido programas de conciertos, escritos sobre pedagogía musical, libros en alemán, español, hebreo, inglés y portugués (más de mil cuatrocientos volúmenes), recortes periodísticos referidos al músico, treinta y siete cintas abiertas con su correspondiente digitalización, partituras de otros autores europeos y latinoamericanos de diferentes periodos históricos y numerosas publicaciones periódicas (austriacas y latinoamericanas). La colección contiene también unos pocos discos de vinilo, alguna correspondencia y fotografías, documentación relacionada con el *Collegium Musicum* de Buenos Aires por él fundado, discursos manuscritos y proyectos pedagógicos presentados en congresos, foros internacionales y jornadas de investigación.

4.2. Archivo de música colonial americana

A cargo de Diana Fernández Calvo desde 1999.

Carlos Vega fue precursor en el área de investigación de la música colonial americana a través de los estudios sobre el llamado *Códice Zuola* en la década del 30.[33] Poco tiempo después, Andrés Sas encuentra en la catedral de Lima los primeros manuscritos musicales. A estos autores le suceden en varias décadas Gabriel Saldívar (México), Juan Bautista Plaza (Venezuela), Francisco Curt Lange (Brasil y Argentina), José Ignacio Escobar (Colombia), Gerardo Huseby (Moxos y Chiquitos) y Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán (Perú, Bolivia y Argentina). Al hallarse los manuscritos musicales se tuvo la clave fundamental. La lectura atenta, minuciosa y especializada del contexto histórico proporcionó constancias testimoniales que permitieron reconstruir una época.

Hasta ese momento, los trabajos de investigación de la música en América partían del período de la Independencia, tocando algunos aspectos del siglo XIX. Se tenía así una concepción de la historia de la música en América muy breve y sin antecedentes locales. Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán trabajaron con los Archivos catedralicios de Sucre y Lima y tuvieron ocasión de fotografiar los manuscritos durantes sus viajes de estudio.

Al fallecer Carmen García Muñoz en 1998, el IIMCV recibe en donación los negativos y positivos de los manuscritos con los que ella había trabajado hasta su muerte. Se crea así el Archivo de Música Colonial Americana que es puesto ese mismo año bajo la responsabilidad de Diana Fernández Calvo por la que en ese momento era la directora del Instituto, Ana María Locatelli de Pérgamo.

Las –en ese entonces– alumnas de musicología, Valeria Atela y María Florencia Igor se adscriben al Instituto como miembros auxiliares y comienzan su formación en el área de la transcripción y la catalogación, bajo la guía de Diana Fernández Calvo. De esa manera se inicia el ordenamiento, catalogación y conservación del material recibido.

A los tres años, con el propósito de enriquecer el patrimonio documental y de verificar la presencia de copias de manuscritos que habían desaparecido en el Archivo original (como era el caso de la obra completa de José de Orejón y Aparicio),[34] se organiza desde el IIMCV un viaje de investigación al Archivo de la Cate-

[33] Manuscrito perteneciente a la biblioteca personal de Ricardo Rojas.

[34] La responsable del Archivo (Diana Fernández Calvo) es notificada por investigadores peruanos de esta desaparición y constata la posesión de copias de estas obras faltantes en el archivo a su cargo. A partir de ese momento inicia un intercambio con las autoridades del Arzobispado para la restitución digital de los materiales al archivo original.

dral de Lima. Este viaje fue realizado por Valeria Atela, (quien se encontraba preparando su tesina de licenciatura con la guía de Fernández Calvo y al mismo tiempo estaba confeccionando el Catálogo de Lima), con el apoyo económico de la Facultad de Música. Esto permitió completar la valiosa colección de villancicos. Se fotografiaron los manuscritos (30 rollos) que no figuraban en la donación García Muñoz.

En el 2000, Fernández Calvo comenzó la pautación en el *software Finale* de las transcripciones correspondientes a la Tesis de Carmen García Muñoz sobre Juan de Araujo. También inició el proceso de digitalización de los materiales documentales y en vías de deterioro de la donación recibida. En el 2002, se completó la primera etapa de confección de catálogos del material existente de los Archivos de Lima, Sucre y Cuzco. El catálogo de Cuzco fue realizado por Florencia Igor y el de Lima por Valeria Atela, quienes de esa manera completaron su tesina de grado en Musicología. Ese año colaboró en el Archivo como Miembro Invitado Susana Antón Priasco quien también realizó tareas de guía y asesoramiento de las alumnas en la etapa final de sus tesinas.

El catálogo de Sucre fue realizado por Diana Fernández Calvo. Durante este mismo año, ella comenzó el proceso de digitalización del Fondo documental de Sucre, con el propósito de completar los catálogos con los datos de la portada y el *incipit* musical, guía de cada MS. Estaba latente en el comienzo de esta acción la clara necesidad de asegurar la conservación del material y de proveer una rápida consulta del mismo. En 2003, las autoras de los catálogos de Sucre, Cuzco y Lima recibieron el Premio de la 'Tribuna de Música Argentina' (TRIMARG), dependiente del CAMU (Consejo Argentino de la Música) y de la UNESCO.

Esta primera etapa de catalogación fue posteriormente completada, ampliada y corregida por Fernández Calvo y fueron volcados en el nuevo formato digital de consulta. En el presente se los actualiza continuamente a partir de los viajes a los repositorios coloniales. También se enriquecen con el aporte de los investigadores visitantes. En 2003, el catálogo de Sucre evidenciaba ya una tercera parte del proyecto original materializada (que incluía la digitalización total del Archivo). El progresivo avance en este trabajo, que finalizó en 2006, fue permitiendo una consulta más eficaz y una adecuada conservación del material de MS, en formato negativo y positivo de microfilm.

Durante 2003, Fernández Calvo cotejó diversas fuentes bibliográficas y realizó consultas con especialistas, entre ellos Bernardo Illari quien había realizado investigaciones y transcripciones del fondo documental original[35] e inició el proceso de organización final del Catálogo de Mina Gerais que completó al año siguiente.

[35] Tesis doctoral de Bernando Illari: *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata* (Bolivia), 1680-1730, University of Chicago.

En 2004 se continuó el proceso de digitalización de manuscritos en función de su incorporación al *incipit* del catálogo realizado el año anterior, restando sólo 80 manuscritos (portada y voz conductora) que se procesaron en 2005. También en 2004, se revelaron los rollos tomados en el viaje a Lima, utilizando formatos actuales de digitalización.

El proceso tecnológico de estudio, conservación y proyectos de transcripción llevado a cabo por Fernández Calvo fue expuesto por su autora en el 'Primer Simposio nacional de Bibliografía y Cultura coloniales en el actual territorio argentino' organizado por la Biblioteca Nacional, en la ponencia "Archivos documentales de Música Colonial Americana en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA). Digitalización, transcripciones y catálogos".[36]

Durante 2004, a través de la cátedra Computación Aplicada I, Fernández Calvo completó la digitalización, en *Finale*, de las 158 obras de Juan de Araujo transcriptas por García Muñoz en su Tesis.

Estudios posteriores de la misma investigadora fueron volcados en su ponencia –como expositora invitada– "La música en las colonias americanas. Códices coloniales y reservorio catedralicio", en el cierre plenario del Simposio Internacional Artes, Ciencias y Letras en la América Colonial, organizado por el 'Programa Nacional de Bibliografía colonial de la Biblioteca Nacional de la República Argentina' y el equipo de investigación del Proyecto.[37]

A partir de 2006, ya en el actual periodo de gestión directiva de Diana Fernández Calvo, los fondos documentales de Sucre (Fondo Catedral y Fondo Fortún) y del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco fueron digitalizados, uniéndose la imagen de cada folio con el catálogo del Archivo.[38] A su vez, este material fue asociado a transcripciones realizadas por investigadores de la casa, obrantes en antologías o facilitadas por investigadores externos.

El Archivo posee también, en menor medida, copias de otros repositorios iberoamericanos (Archivo de Moxos, Mina Gerais y los Códices de Martínez Compagnon y el de Zuola).

Entre 2001 y 2004, consultaron el archivo los siguientes investigadores: Bernardo Illari, Gabriel Schebor, Adrián Rodríguez Van der Spoel, Geoffrey Baker, Gabriel Garrido, Víctor Rondón, Miguel de Olaso, Bárbara Kusa, Norberto Broggini, Susana Antón Priasco y Aurelio Tello.

---

[36] Esta presentación se publicó en formato digital en *El libro en el Protopaís. Tradición clásica, Cosmovisión eclesiástica e Ilustración,* que está disponible por Internet.

[37] "Tradición clásica, cosmovisión eclesiástica e Ilustración" de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación, Biblioteca Nacional (23, 24 y 25 de noviembre de 2005).

[38] Véase la sección de esta revista sobre Tesis doctorales en FACM.

Los proyectos de investigación relacionados con este archivo que ha llevado adelante Fernández Calvo implican:

Estudios filológico-textuales. Notación, trascripción y edición / Estudio comparativo de las fuentes/ Estudio de borradores.

Investigación archivística y de documentación. Catalogación/ Sistematización, digitalización y tratamiento de catálogos.

Teorías analíticas. Tradiciones especulativas / Tradiciones reguladoras y prácticas/ Notación, ritmo, modos y escalas, armonía, forma. Métodos analíticos: Orientaciones teórico interpretativas / Semiótica musical / Hermenéutica musical.

Práctica interpretativa. Reconstrucción de prácticas históricas / Tradiciones locales de interpretación / Prácticas de improvisación.

Esta clara definición del panorama de abordaje del repertorio pone a nuestro IIMCV ante el desafío de asumir proyectos de investigación complejos, algunos de los cuales ya han dado sus frutos. Dichos proyectos implican en algunos casos una perspectiva multidisciplinar, tal como se realiza hoy en los principales archivos documentales del mundo. Por otro lado, es importante la formación de jóvenes investigadores que accedan al conocimiento del repertorio desde sus inicios, en los estudios de grado. Esto pone al Archivo en el desafío de integrar su valioso patrimonio a la formación de los estudiantes de la Facultad. Es interesante constatar que cada día son más los alumnos que se acercan al IIMCV para trabajar en su Archivo.

4.3. Archivo de música litúrgica y devocional

A cargo de Yolanda Velo desde 2003.[39]

El 23 de julio de 2003 el Decano de la FACM, Guillermo Scarabino produjo la Resolución N° 4, por la cual se creó, en el ámbito de esa casa de estudios, el *Archivo de Música Litúrgica y Devocional* (en adelante: AMLD). Con esta decisión el Sr.

[39] Este segmento está elaborado principalmente en base al contenido del trabajo de Yolanda Velo, "El Archivo de música litúrgica y devocional de la UCA. Un proyecto en marcha", presentado en el *I Congreso de evangelización de la cultura. Los católicos en la sociedad civil y la política*, Área "La Dimensión espiritual del hombre", Comisión 314 "Prácticas musicales y catolicismo en Argentina y Latinoamérica. Algunas perspectivas desde la época colonial al siglo XX0". 3 al 5 de noviembre de 2006, Buenos Aires, UCA.

Decano respondía positivamente a una propuesta formulada en el año 2000 por el R. P. José Bevilacqua, Licenciado en Música Sagrada por la misma Facultad, organista y compositor. El 30 de octubre del mismo año (Res. N° 19/03), se establecieron los objetivos y acciones del referido archivo y se iniciaron sus actividades (Res. N° 19/04).

Es evidente que, en los últimos años, en nuestro país parece haberse despertado la conciencia acerca de la importancia que reviste la conservación de su patrimonio cultural e histórico. Si bien esto algunas veces sucede sólo en el plano teórico, en otras, todavía no muy numerosas, se evidencian avances hacia la aplicación de recursos, técnicas, materiales y controles destinados tanto a la conservación preventiva del patrimonio como a la catalogación y a la facilitación del acceso a los repositorios que conservan objetos y documentos relacionados con las prácticas culturales. Una prueba de este despertar en el ámbito que nos ocupa es la aparición del libro *La función pastoral de los archivos y Museos eclesiásticos. Cartas–Documentos,* de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, editado en junio de 2006 por la Conferencia Episcopal Argentina. Decía Monseñor Sergio Alfredo Fenoy, Secretario General de la Conferencia Episcopal al resumir, en la primera página, los objetivos de esta publicación:

> "[...] poner una vez más el acento en la necesidad e importancia de las diversas expresiones del arte, de los documentos y textos históricos a través de cuya función cultural se actualiza en medio de la complejidad tecnológica de nuestros días, la fuerza evangelizadora que actualiza, enciende y mantiene viva la llama de la fe en el pueblo de Dios, y cuyas obras constituyen un patrimonio de inmenso valor cultural y religioso del que es depositaria la Iglesia."[40]

Aunque estas palabras son posteriores a la creación del AMLD, sintetizan el espíritu que guió la creación del mismo. Porque si bien la República Argentina ha sido siempre un país profundamente devocional y en el cual la música, como parte inescindible de la actividad religiosa ha estado constantemente presente en un amplísimo ámbito de manifestaciones que van, por ejemplo, desde las importantes composiciones que acompañan la liturgia en las grandes catedrales hasta los villancicos tradicionales de las festividades religiosas en capillas y calles de diferentes rincones del país, conocemos sólo una porción de esas prácticas.

Que este proyecto haya surgido en la FACM no es casual. El ámbito donde, aunque no estén vigentes, se crearon las carreras universitarias de Música Sagrada y de

[40] *La función pastoral de los archivos y Museos eclesiásticos. Cartas – Documentos de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia.* Buenos Aires: Conferencia Episcopal Argentina, 2006, p. 5.

Musicología, donde la investigación musicológica y musical sigue desarrollándose en el IIMCV y en las cátedras, donde continúan su marcha las licenciaturas en Composición, Dirección Orquestal y Coral, las tecnicaturas y profesorados, y donde la práctica musical y educativa es permanente, puede ser el lugar más adecuado para localizar, recibir, conservar, y poner en valor a través del estudio y la ejecución los documentos de las prácticas musicales litúrgicas y devocionales de nuestro país. El AMLD puede contribuir a las aplicaciones de distintos saberes y prácticas musicales.

Los Objetivos generales del AMLD se establecieron en la ya mencionada Resol. N° 19/03, a saber:

a) La preservación de la memoria musical en sus manifestaciones vinculadas con la religión.
b) La revalorización de la música litúrgica en cuanto medio privilegiado para acrecentar el vínculo del hombre con la dimensión espiritual de su existencia.
c) La integración de los saberes litúrgicos, musicológicos, historiográficos y antropológicos con acciones vinculadas a líneas de investigación sobre la música religiosa.
d) La difusión de las investigaciones realizadas a partir del fondo documental del Archivo.

En la realización de las actividades concretas realizadas en el Archivo en los tres años que transcurrieron desde su creación, pueden distinguirse dos etapas: la primera, en dependencia directa del Decanato de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, es la de instalación y puesta en marcha. La segunda, a partir del año 2005, es la de la integración al IIMCV, como uno de sus archivos.

Las actividades más destacadas de la primera etapa fueron: instalación del AMLD en su sede probablemente provisoria, dos locales en el edificio de Moreno 371; organización del espacio en dos áreas (oficina y depósito); adquisición de mobiliario mínimo y de cajas, herramientas y materiales para las tareas de acondicionamiento; determinación de políticas archivísticas, en particular las de conservación preventiva. En este último sentido, el área de depósito se equipó con un ventilador de techo y un termohigrómetro para control del clima. A partir del análisis de la información obtenida mediante este último se solicitó un deshumectador, que fue adquirido y que, por razones edilicias, aún no ha podido ser instalado.

Paralelamente comenzó la recepción de materiales documentales, en este sentido cabe aclarar que desde el comienzo se aplicó un criterio ecuménico por el cual el Archivo se integrará no sólo con música católica, sino también con la relacionada con otros cultos. Los documentos ingresados son de variada naturaleza (obras musicales, libros, cartas, folletos, referencias de distintos, etc.) y diferentes soportes (originales manuscritos o impresos, copias heliográficas, fotocopias, fotos en papel, cintas magnetofónicas, diferentes tipos de discos).

El patrimonio del AMLD consiste en alrededor de cuatrocientas piezas, agrupadas en dos sectores: Fondos documentales y Biblioteca especializada en archivística

y conservación. Los Fondos constituyen el corazón del Archivo, y cada uno de ellos contiene los documentos aportados por un donante o por transferencia desde otro repositorio. Los principales aportes y donantes responsables son:

- R. P. José Bevilaqua: Obras de Bazán, Catena, Lichius, Zaninetti y de su propia autoría, compilaciones para voces y para órgano, libros y revistas especializadas.
- Norberto Pablo Cirio: documentos y discos de música litúrgica judía.
- Hugo Goethe: José Zaninetti, originales y copias de obras, CDs.
- Silvina Luz Mansilla: Documentos y diversas obras del Padre Santiago Lichius.
- Silvia Virginia Vera: Lichius, etc.
- Sucesión del Mtro. Ladislao Scotti: Libros y partituras de su biblioteca musical. Intermediario: Padre Esteban Sacchi. Arreglos de su autoría para voces, y/o conjuntos instrumentales.
- Además, la Biblioteca de la FACM cedió materiales del repertorio del antiguo Coro de la Facultad pertenecientes a autores argentinos y europeos.
- Yolanda Velo: materiales bibliográficos relacionados con la archivística y la conservación preventiva.

Se concluye dando una referencia al documento con el cual se inauguró el AMLD; este primer ingreso tiene una importancia singular, una suerte de carácter simbólico, por varias razones. En primer lugar, porque se debe al padre Bevilacqua, autor de la idea de crear el archivo y permanente colaborador de éste; también, porque durante el breve tiempo en que fue el único ingreso, estimulaba la labor con su presencia solitaria en un estante de la reserva y permitía vislumbrar un futuro de estantes colmados. Pero, lo más importante, simboliza la razón de ser del AMLD: se trata de un álbum (original), la cuarta edición de la *Antología de cánticos sagrados* del Presbítero José Zaninetti. Posesión original del padre José Gaspari y luego de su muerte, del Padre José Bevilacqua. Por lo tanto, este documento resume la actividad de tres sacerdotes músicos cuya obra, salvo en círculos muy especializados en el conocimiento de la música religiosa, es aún virtualmente desconocida.

4.4. Donación Gerardo Huseby

A cargo de Margarita Swanston desde 2007

En el curso del año 2007 el Instituto recibe la donación del 'Archivo Gerardo V. Huseby' cedido por sus herederas, su esposa Melanie Plesch y su hija Karen Huseby.

La documentación ingresada consta de seis cajas con material procedente de diferentes trabajos de investigación, además de documentación personal y correspondencia profesional fechada entre 1967 y 1997.

Material sobre su viaje a Chiquitos y Moxos: fotografías, diapositivas, transcrip-

ciones musicales, listado de misas, fotocopia del 'Catálogo del Archivo de Moxos y Chiquitos' y del 'Inventario de Bienes de las Misiones de Chiquitos'.

Material de consulta bibliográfica en diferentes idiomas, transcripciones y anotaciones, para su trabajo de tesis sobre las Cantigas de Santa María.

La organización de este material estuvo a cargo de Margarita Swanston.

CARMEN GARCÍA MUÑOZ (1929-1998)

AZUCENA ADELINA FRABOSCHI MILLÁN[1]

Nota de la editora: Como puede observarse, la musicóloga Carmen García Muñoz es referida en varios artículos del presente volumen, pues su actividad dentro de nuestra Universidad abarcó tanto el campo de la investigación y la docencia como el de la gestión. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que su dilatada labor se desplegó también, en diferentes etapas de su vida, en otras instituciones, correspondientes a distintas jurisdicciones. En este sentido, deseamos destacar que en la actualidad, el Departamento de Artes Musicales y Sonoras 'Carlos López Buchardo' dependiente del Instituto Universitario Nacional del Arte, cuenta con un Instituto de Investigación en Artes Musicales que en su homenaje, lleva su nombre.
A manera de semblanza, re-editamos aquí la sentida nota de la Lic. Azucena Fraboschi, su amiga y colega cercana, que publicara el IIMCV en fecha posterior al fallecimiento.[2]

El 12 de agosto de 1998 nos dejaba quien fuera Profesora Titular Ordinaria en las cátedras de Musicología e Historia de la Música Argentina (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA), Directora del Instituto de Investigación Musicológica

[1] Azucena Adelina Fraboschi es Profesora y Licenciada en Filosofía (UCA). Profesora Titular Ordinaria de "Historia de la Educación antigua y medieval", se desempeñó como Profesional Principal del CONICET y Profesora con Dedicación Especial a la Investigación (UCA). Autora del libro *Hildegardade Bingen. La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria* (EDUCA, 2004). En 2003, 2005 y 2007 organizó Jornadas Interdisciplinarias dedicadas a profundizar en la vida y obra de Hildegarda de Bingen, fruto de lo cual compiló el libro *Desde el fulgor de la luz viviente... Hildegarda, Abadesa de Bingen* (EDUCA, 2007).

[2] Esta nota recordatoria apareció en la *Revista del IIMCV*, año XVI, n° 16 (Buenos Aires: EDUCA, 2000, pp. 13-15) que se encuentra agotada. Se re-publica ahora con autorización de la autora, por gestión del Prof. Santiago Giacosa.

'Carlos Vega' y representante argentina en la Bibliografía Musicológica Latinoamericana (BML) designada por la Asociación Argentina de Musicología, la Dra. Carmen García Muñoz.

Eminente musicóloga argentina, orientó sus investigaciones –que contaron con el apoyo de instituciones como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Subsecretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación y la Fundación Guggenheim– hacia la música colonial argentina e hispanoamericana. Se internó en los archivos de Lima, Sucre y Cuzco que fueron testigos, un día, otro y otro y siempre más, de la paciente, esforzada y tesonera labor de Carmen en busca de manuscritos que luego habría de identificar, catalogar y transcribir. Parte de ese trabajo fue material para su tesis de Doctorado: *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano,* que en su defensa pública ante un calificado jurado –del que formó parte, entre otros, el maestro Roberto Caamaño– obtuvo la calificación "Sobresaliente. *Summa cum laude*".

De sus investigaciones también se beneficiaron diversas agrupaciones (Conjunto Pro Música de Rosario; Coral Roger Wagner de Estados Unidos de Norteamérica; Cantoría del Buen Ayre; Grupo *Música Ficta*; Conjunto *Ars Musicalis*, entre otras) que contaron con sus transcripciones de obras coloniales para audiciones en Buenos Aires, Rosario, México, Chile, Brasil, Italia, España, Inglaterra, Suiza y Francia.

La entrega de Carmen a su trabajo era apasionada e infatigable, como lo demuestran las numerosas publicaciones sobre la música argentina y sus músicos (Carlos Vega, Julián Aguirre, Floro Ugarte, Roberto Caamaño, Luis Gianneo, Pedro Valenti Costa y Juan José Castro –por quién sentía particular admiración y afecto–), ya sea artículos en revistas (*Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, *Ritmo*, *Ars*, *Polifonía*, *Ficta*, *Cuadernos de Música Colonial Americana*, *Revista Musical Chilena*), ya índices de composiciones y catálogos de obras (*Historia General del Arte en la Argentina*, publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes), o bien el material que acompaña a *cassettes* y discos compactos (*Música en las plazas del virreinato*, por el conjunto Música Ficta, Buenos Aires, 1998; *Il secolo d'oro del Nuovo Mondo*, del *Ensamble Elyma*, Italia, 1991, entre otros).

También contaron con su presencia Jornadas y Congresos nacionales e internacionales especializados, y la muerte la sorprendió mientras trabajaba con un equipo de investigadores en la sección argentina del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que editara la Sociedad de Autores de España.

En 1997 había tomado parte del Cuarto Encuentro del Ciclo 'El patrimonio musical de la Iglesia' (Conferencia Episcopal Argentina), con un trabajo sobre la "Aproximación a una historia de la música religiosa en la Argentina". En otra ocasión, y en la Celebración Eucarística que clausuró dicho encuentro, se reestrenó en la histórica Parroquia de San Ignacio la *Misa a 3 voces* de Juan Pedro Esnaola,

transcripta por Carmen García Muñoz, quién también aportó el correspondiente comentario para el programa.

Precisamente el día de su cumpleaños, el 3 de marzo de 1998, hizo entrega de un trabajo de investigación sobre Esnaola –realizado con la colaboración de Guillermo Stamponi– para cuya realización había obtenido un subsidio de la Universidad. Y precisamente ese día, en una cena amical que compartimos con el Rector Emérito de la Universidad, Mons. Guillermo Blanco, y un pequeño grupo de colegas y amigos que deseábamos agasajarla, se ganó por ese trabajo el gracioso y muy merecido título de "bisnieta de Esnaola" conque la saludó Mons. Blanco.

Aunque la conocía de mucho tiempo atrás, tuve la dicha de ser su amiga a partir de nuestra participación en la Comisión que con motivo del 5° Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América se creara en la UCA. Compartimos luego nuestras primeras aventuras (y desventuras) computacionales: cursos, máquinas que se descomponían, búsqueda de manuales... y risas y alegrías, siempre. Carmen se vinculó enseguida al Instituto de Estudios Grecolatinos 'Prof. F. Nóvoa", de la Facultad de Filosofía y Letras, en el que yo trabajaba, y colaboró con tres de nuestras publicaciones (*El Espíritu de Grecia: los modelos de perfección*; *Isócrates: La formación ética del hombre político*; *La piedra angular*), juntamente con quién hoy es secretaria de dicha institución: Clara Stramiello de Bocchio. Pero Carmen fue, además, amiga del Instituto: con la generosa entrega de su tiempo, su apoyo en nuestras Jornadas, su ayuda en orientaciones bibliográficas, sugerencias..., y lo que ella llamaba 'apoyo logístico': siempre un paquetito para el escritorio de cada uno, para las celebraciones, para la vida cotidiana... Carmen participaba de nuestras reuniones festivas, pero también nos alentaba en nuestro trabajo con el ejemplo de su inclaudicable seriedad y constancia.

Enfermó por muy breves días, con humilde silencio, porque así había vivido siempre. Pero todos los días de su enfermedad, y a pesar de que casi no podíamos verla por las lógicas restricciones médicas, estábamos allí sus amigos y colegas. Algunas personas que compartían nuestra espera ante las puertas de la terapia intensiva me contaron que estaban asombrados ante la actitud fiel de tantos amigos (y no parientes), los mismos un día tras otro, y añadieron que se habían sentido reconfortados por ello. Éste fue, creo yo, un último y generoso regalo de Carmen, para ellos y para nosotros. Yo sigo recibiendo de ella, aún ahora, el regalo de estas líneas.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 199

NÉSTOR CEÑAL. DOCENCIA, FORMACIÓN AUDITIVA E INVESTIGACIÓN DEL TANGO

SILVINA LUZ MANSILLA[1]

Ejemplo de capacidad docente y erudición musical, Néstor Ceñal (1926-2005) fue un destacado docente y musicólogo argentino. Nacido en Mar del Plata, había estudiado musicología, alcanzando su Licenciatura en el Conservatorio Provincial de Música "Juan José Castro" de Vicente López, provincia de Buenos Aires.[2]

Siguieron luego estudios de armonía y contrapunto con Luis Gianneo, Roberto Caamaño y también con el compositor español Julián Bautista. Profesor de la FACM tanto en materias históricas, comunes a todas las especialidades, como en algunas específicas de la carrera de musicología, compartió su formación musical con una afición propia de su fina personalidad, la poesía. Pocos sabemos que Néstor había incluso sido premiado por el Fondo Nacional de las Artes en 1966 por esta faceta suya diferente, la de la literatura, reflejada en su libro *De pobre a pobre.*[3]

---

[1] Doctora en Artes por la FFyL de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora Superior de Música, especialidad musicología, por la FACM (UCA) y Profesora Nacional de Piano, graduada del Conservatorio Nacional. Docente-investigadora con Dedicación Especial en UCA desde julio de 2006. Jefe de Trabajos Prácticos en 'Música Latinoamericana y Argentina' (FFyL-UBA). Ha producido artículos para diversas revistas especializadas y para el *DMEH*. Dirige tesistas en la UNCU, es tutora de un Equipo UBACyT, integrante del Órgano de Fiscalización de la AAM y autora del libro en prensa *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Gourmet Musical Ediciones). Ha sido becaria del FNA y del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y recibido subsidios del Programa Cultura BA de la Ciudad de Buenos Aires y de la Fundación Familie Vontolben (Suiza).

[2] Por escaso tiempo, a causa de yerros administrativos que después se subsanaron, el Conservatorio Provincial 'Juan José Castro' otorgó título de Licenciatura, a pesar de no ser un ámbito universitario.

[3] Ruiz, 1999: 479.

En el ámbito de la FACM, aunque llegó en algún periodo a ser Delegado del Consejo Superior a cargo del Decanato, el lugar con el cual inmediatamente muchos ex-alumnos en nuestros recuerdos de los años Ochenta lo asociamos, es el de la biblioteca. Así lo recordaba Omar García Brunelli no hace mucho en una nota, a raíz de su fallecimiento.[4]

Comparto con él también el recuerdo cariñoso de las clases brindadas por Néstor Ceñal, tanto al comienzo de la carrera, cuando se desempeñaba en Práctica Auditiva 1 y 2 (asignaturas de la especialidad musicología) como cuando lo reencontramos al frente de Historia de la música 5, donde desplegaba su conocimiento sólido de distintos aspectos de la música académica del siglo XX. En el caso de las primeras dos materias, el trato era obligadamente muy cercano, pues los grupos de estudiantes de nuestra especialidad eran más bien reducidos. Esta circunstancia era aprovechada por Ceñal con gran visión didáctica y en función de formar muy progresivamente nuestro oído (sobre todo en el aspecto armónico), como si fuera un trabajo propio de un orfebre que se toma su tiempo para moldear cada una de las piezas que trabaja. Re-visité años después mis notas, partituras y hojas con lápiz borroneado de sus clases de Audioperceptiva en función de mi propio trabajo docente y aprecié la vigencia que todavía tenían, a pesar de corresponder a estudios realizados una década antes. Recuerdo nuestro trabajo sobre fragmentos de *Cuartetos* de Bartók y de Schönberg en los que faltaba una línea, algunas alteraciones o algunas notas clave, que había que detectar, dilucidar y escribir a partir de la escucha de la versión grabada. Eran acercamientos a la música 'viva', muy enriquecedores y también muy sistemáticos, los que se vivenciaban en sus clases.

Su labor como musicólogo quedó algo opacada por su dedicación casi exclusiva al ámbito docente. Si bien trabajó entre 1973 y 1980 como investigador en el Instituto Nacional de Musicología en el área de la música popular urbana, su producción científica no llegó a ser abultada, siendo el tango y su historia uno de sus temas predilectos.[5] Convocado por el Prof. Jorge Novati, se integró al equipo dedicado al estudio de la música popular urbana, incidiendo en la parte central de la *Antología del Tango Rioplatense*, que es la referida al análisis estructural del tango, trabajo que realizó junto a Irma Ruiz.[6] La muerte lo alcanzó antes de llegar a publicar, en colaboración con Yolanda Velo, un trabajo realizado durante aquel periodo, que por motivos editoriales no fue incluido en la *Antología* y ha quedado hasta hoy inédito:

[4] García Brunelli, 2005: 32.

[5] Publicó sí en el ámbito divulgativo alguno de sus trabajos. Un ejemplo es: "Análisis musical del tango hasta 1920: sus estructuras más representativas", *Ritmos, VI.* Vicente López (Buenos Aires): Conservatorio Provincial de Música Juan José Castro, 1977.

[6] Véase: Ceñal, Néstor e Irma Ruiz. "La estructura del tango" (Segunda parte. Aspectos musicológicos), *Antología del Tango Rioplatense Vol 1.* Buenos Aires: INM, 1980, pp. 49-86.

el análisis sonoro de una muestra de tangos correspondientes al periodo histórico estudiado en dicha *Antología*, abordado en función de detectar y analizar las variantes, orquestaciones y características interpretativas que aparecen efectivamente en las grabaciones, pero no en las partituras estudiadas.[7]

La figura de Néstor Ceñal llegó a calar hondo en la parte del alumnado musicológico que por los años 70 y 80 se atrevía a interesarse por la música popular. Su amplitud de criterio y su entusiasmo ante nuevos temas de investigación eran actitudes que demostraba en forma permanente. A otro de sus alumnos dilectos, Ricardo Salton, le cupo la no pequeña responsabilidad de asumir junto a Omar García Brunelli y Marcela Hidalgo la defensa de la música popular urbana como objeto de estudio en un corto artículo publicado en 1982 por el IIMCV.[8] Hoy día, ese trabajo es considerado en forma ampliamente mayoritaria, por su claridad conceptual, como uno de los textos fundacionales de la musicología popular en Latinoamérica.

Bibliografía

García Brunelli, Omar
2005 "Néstor Ramón Ceñal", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, Año 20/1, nº 55, junio, pp. 32-33.

Ruiz, Irma
1999 "Ceñal, Néstor Ramón", *DMEH*. Madrid: SGAE, p. 479.

[7] El *corpus* analizado junto a Yolanda Velo no es menor: implicó unas veinte cintas abiertas, que contenían cada una aproximadamente unos veinticinco ejemplos musicales.

[8] García Brunelli, Omar, Marcela Hidalgo y Ricardo Salton. "Una aproximación al estudio de la música popular urbana", *Revista del IIMCV*, nº 5. Buenos Aires: UCA, 1982, pp. 69-74.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 203

LA MÚSICA ANTIGUA EN LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES. EL CONJUNTO *ARS REDIVIVA* DE BUENOS AIRES

MARCELA A. ABAD Y MA. VICTORIA PRECIADO PATIÑO[1]

El presente trabajo se centra en el estudio del Conjunto *Ars Rediviva*,[2] una agrupación que desde el año 1966 hasta el año 1976 formó parte del movimiento de recreación de música antigua ocurrido en Buenos Aires.[3] Para este cometido hemos trabajado con las documentaciones conservadas por algunos integrantes y allegados

[1] Marcela Abad y Victoria Preciado Patiño son Licenciadas en Artes y Profesoras de Enseñanza Media y Superior en Artes, orientación en Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Abad cursa actualmente la carrera de Edición, en la misma Facultad. Ambas son integrante de los equipos de investigación *'Hacia una historia de la recepción y recreación de la música antigua en Bs. As.'* (Antón Priasco) y *'La música en la prensa periódica argentina'* (Plesch-Mansilla). También son adscriptas, ambas, a la cátedra 'Música Latinoamericana y Argentina' de la carrera de Artes de la FFyL (UBA) a cargo de Omar Corrado. Desde 2007 se desempeñan como docentes en la cátedra Historia General de la Música II, en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires 'Ástor Piazzolla'.

[2] Realizado originalmente en el marco de la cátedra 'Evolución de los Estilos 1' de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, una versión que incluye parte del contenido de este trabajo fue presentada en la *XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas del INM*, congreso realizado en el Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata en agosto de 2006, bajo el título "La recreación de la Música Antigua en Buenos Aires: El caso del Conjunto *Ars Rediviva*". Agradecemos especialmente a las Dras. Melanie Plesch y Susana Antón Priasco (Profesora Adjunta y Jefe de Trabajos Prácticos respectivamente) su guía y consejos metodológicos.

[3] Para comprender el significado de los términos "Música Antigua", utilizados frecuentemente en el período estudiado, tomamos la definición que cristaliza Roberto Kolb en un artículo publicado en 1977, dónde dice que los mismos se refieren a la "música de la sociedad occidental, compuesta en la Edad Media, el Renacimiento y la Época Barroca" (KOLB 1977: 175).

a la agrupación, con notas periodísticas publicadas en diarios y revistas especializadas así como con las informaciones obtenidas a través de la realización de entrevistas cualitativas –en profundidad y focalizadas– a algunas de las personalidades que han integrado este conjunto.[4]

La relevancia de este estudio radica en que *Ars Rediviva* estuvo vinculado desde sus inicios a la Universidad Católica Argentina.[5] Surgido en el interior de este ámbito a partir del interés de algunos estudiantes de la carrera de Musicología, llegó a obtener la incorporación a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales como grupo oficial con carácter honorario. Nuestra lectura, centrada especialmente en ese período de filiación institucional, apunta pues hacia la reconstrucción del conjunto tanto en lo que hace a su actividad musical, distintas formaciones y características, como en lo que atañe a su postura en la elección y recreación del repertorio.

A modo de historia

I. Los inicios

Como se explica en otras colaboraciones de este volumen, durante la década del 60 la formación en musicología comenzó a desarrollarse en el ámbito universitario local, mediante la apertura de la carrera de Musicología y Crítica en la FACM de la UCA. Si consideramos que fue precisamente durante este período cuando comenzó a evidenciarse en nuestro medio una estrecha vinculación artística y científica en la tarea de recrear la música antigua –particularidad a la cual no escapó el Conjunto *Ars Rediviva*– debemos entonces comprender la apertura de esta carrera como un factor de incidencia tanto en lo que respecta a la elección del repertorio de música antigua como medio de ampliación del campo musical hacia el pasado, como en el aporte de una lectura musicológica en el tratamiento de dicho repertorio.[6]

---

[4] Clara Cortazar, Pablo Luis Bardin, Eleonora Alberti, Silvio Killian y especialmente, Nilda Vineis. Agradecemos a todos ellos su tiempo, cordialidad y paciencia, para hacer posible este trabajo.

[5] Nota de la editora: Debe aclararse que existió otro Conjunto de Música Antigua, anterior a *Ars Rediviva* en el ámbito de la FACM. Dirigido por Julia Fantinel, actuó en los primeros años de existencia de la Facultad, ofreciendo algunas actuaciones públicas, como ha quedado testimoniado en fotografías que aparecen incluidas en el DVD.

[6] Como nos comentara Nilda Vineis, era propio de los años 60-70, la consideración de la necesidad de realizar estudios musicológicos sólo para el estudio de la música antigua: "Creo que ese era un concepto erróneo del 65, porque hoy te diría que para tocar Beethoven también hay que hacer un estudio musicológico. Porque en esa época no necesitabas un estudio musicológico para tocar Beethoven. Pero, evidentemente a nadie se le hubiese ocurrido hacer música antigua si no hubiese habido una idea de que se puede estudiar la parte de paleografía, por

Al mismo tiempo, fue en esta misma época cuando en materia de creación musical se produjo también una apertura mayor, tendiente hacia una avidez de nuevas propuestas. La exploración y utilización de nuevas fuentes sonoras, fuera mediante la construcción de instrumentos históricos como a través de la utilización de nuevas tecnologías, coexistieron en diversos espacios en la búsqueda de nuevas sonoridades.

Bajo este panorama, en 1965 un grupo de estudiantes de la incipiente carrera de musicología, dictada en la FACM de la UCA, interesados en saber cómo sonaban las obras de los compositores que estaban conociendo de manera teórica, decidió reunirse a interpretarlas como complemento de las clases de la carrera y con el fin de facilitar su estudio. El conjunto de alumnos estaba compuesto por Clara Cortazar, Gerardo Huseby, Pablo Bardin, Eleonora Alberti, Fernando Larraburu, Susana Fernández, Rubén Verna y Julio Viera.[7]

Por aquellos años, resultaba dificultoso el acceso a grabaciones dedicadas al repertorio medieval y renacentista, ya que el material discográfico no sólo era escaso sino que en gran medida no llegaba a Buenos Aires.[8] No obstante, circulaban algunas transcripciones,[9] como las que se encontraban en el 'Tratado de Armonía' de Higinio Anglés, en los libros de la 'Historia Oxford de la Música', o en Antologías como la de Willi Apel o el *'Florilegium Musicum'*, de Erwin Leuchter. Estos materiales podían consultarse: algunos en la biblioteca del *Collegium Musicum*, otros en la biblioteca de la FACM y otros eran tomados de ediciones europeas. La consulta de los mismos era la manera que encontraba este grupo de estudiantes para ir conformando poco a poco un repertorio.

Así, orientados hacia un repertorio prácticamente desconocido en esta ciudad, comenzaron a reunirse con una periodicidad de dos veces por semana en el domicilio de Pablo Bardin. Interpretaban piezas sencillas como villancicos, obras del renacimiento francés, danzas europeas y algunas obras del repertorio trovadoresco. Durante ese período, realizaban sus recreaciones utilizando los medios que encontraban

---

ejemplo. Y tiene que ver con la idea del momento. En ese momento, para esa música había que estudiar, para la otra no, porque estaba supuestamente indicada." (Vineis, 2004a: 8-9)

[7] Aunque estos nombres aparecen citados en otros aportes de este mismo volumen, resulta imprescindible resaltar aquí a los dos integrantes que quedarían por el resto de sus carreras ligados a la música antigua de una manera decisiva, intensa y comprometida, la Lic. Clara Cortazar y el Dr. Gerardo Huseby, sin duda los dos mayores medievalistas que ha tenido nuestro país.

[8] En palabras de Clara Cortazar: "grabaciones habían pocas, y menos se conseguían en Argentina. El contacto con el mundo profesional era mucho menor de lo que es ahora" (Cortazar, 2004: 7).

[9] Las transcripciones que circulaban durante esos años no eran ediciones prácticas sino meramente ejemplificaciones sobre historia de la música.

disponibles: sus propias voces, algunas flautas dulces que poseía Gerardo Huseby y, a falta de laúd, guitarras convencionales, de seis cuerdas.

Pero que el repertorio hubiese sido poco conocido en Buenos Aires, no significaba que los integrantes de este grupo no se reconocieran influenciados por dos conjuntos extranjeros que se dedicaban a la recreación del repertorio medieval y renacentista. Estos dos conjuntos de referencia para el abordaje de las obras fueron el *New York Pro Musica*,[10] y el *Studio der Frühen Musik*,[11] los cuales entre julio y agosto de 1965 se presentaron aquí por primera vez. Si bien la llegada del *New York Pro Musica* a Buenos Aires provocó en los integrantes del conjunto un gran entusiasmo, fueron las presentaciones del *Studio der Frühen Musik* las que les generaron mayor sorpresa y fascinación, llegando a ser, con el correr de los años, su punto máximo de referencia.[12]

Con estas claras referencias y medio año de ensayos, el 23 de diciembre de 1965, gracias a una invitación del Director del Centro de Estudios Folklóricos de la UCA, el Dr. Augusto Raúl Cortazar, realizaron su primera presentación pública, aún sin nombre, como 'conjunto de estudiantes'. En este concierto, denominado 'Conme-

---

[10] Conjunto fundado en 1954, dirigido por Noah Greenberg e integrado por diez intérpretes instrumentales y vocales. Justamente en el mes de julio del año 1965, visitó Buenos Aires realizando dos conciertos. (Valenti Ferro, 1992: 402). Según Huseby, el conjunto estaba «formado por seis cantantes: dos sopranos, contratenor falsetista, tenor, barítono y bajo, y cuatro instrumentistas que se alternan en una gran cantidad de instrumentos diversos: modelos especiales de flautas dulces renacentistas de varios tamaños, varios tamaños de flauta traversa cilíndrica, cromornos y "rauschpfeifen" (antepasados del oboe), "cornetto", viela (especie de antepasado de la viola, de sonido tenso y metálico), dos "viole da gamba", regal (órgano de lengüeta), órgano portátil, clave [...] y percusión (tambor, pandereta, címbalos antiguos, etc.)» (Huseby, 1965: 11)

[11] Cuarteto instrumental y vocal fundado en 1960 en la ciudad de Munich. Sus integrantes son: Thomas Binkley, especialista en instrumentos punteados; Sterling Jones, viola, lira, rabel y dulzainas; Andrea von Ramm, mezzo soprano, cromorno u orlo y dulzaina; y Willard Cobb, tenor y contratenor. (Valenti Ferro, 1992: 403).

[12] Según señala Vineis: «La primera vez que vimos acá algo bueno?... Vino el *New York Pro Musica* que era conocido en el exterior, y después el *Studio der Frühen Musik*, que esos sí nos influyeron mucho. Por primera vez vimos algo maravilloso, sobre todo Thomas Binkley, una persona extraordinaria; y Andrea von Ramm una mujer encantadora, uno la escuchaba cantar cantigas y quedaba totalmente embobado, a pesar de su pronunciación muy poco castiza, pero extraordinaria» (Vineis, 2004a: 3-4). Asimismo, comenta: «el *New York Pro Música* siempre nos pareció muy correcto desde el punto de vista que afinaban y todo eso. Pero nos parecían muy poco imaginativos. Cuando vino Binkley, sí, ahí sí. Porque eran cuatro nada más y realmente era una cosa extraordinaria. Para ese momento! En ese momento fue algo así como un deslumbre, de golpe decir 'oh! esto que hacemos puede llegar a ser esto!'» (Vineis, 2004a: 6)

moración de la Navidad con canto, música y danzas tradicionales', del cual no eran los únicos participantes, tuvieron a su cargo la interpretación de canciones navideñas y danzas antiguas europeas. Nacía así públicamente la agrupación que poco tiempo después se denominaría Conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires.[13]

II. El conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires

A partir de julio de 1966, el conjunto de estudiantes comenzó a dar conciertos con el nombre 'Conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires'. La elección de esta denominación se debió a una sugerencia realizada por Pablo Bardin que fue aceptada por el resto de la agrupación, ya que todos coincidieron en un nombre que evocara lo que finalmente estaban haciendo: "reviviendo algo artístico olvidado".[14] Hacia fines de ese año, debido a la partida de Clara Cortazar y Susana Fernández del grupo, se incorporaron Nilda Vineis y Aurelia Diambra.[15]

Durante esos dos primeros años, el conjunto fue incorporando nuevas piezas a su repertorio a partir de la audición, apreciación y transcripción de obras, desde la discografía que comenzaba a circular localmente. La orientación elegida por el conjunto para la difusión y divulgación de la música vocal e instrumental de la Edad Media y del Renacimiento tenía un claro carácter didáctico. Sus presentaciones se iniciaban con una introducción que tenía el objetivo de ubicar al auditorio en lo que se consideraba como 'lejanos repertorios'. Asimismo, para ofrecer una mayor comprensión del recorrido sonoro, el repertorio presentado era dividido en función a la época (Edad Media o Renacimiento) y a su país de procedencia; y cada obra interpretada era precedida por un breve comentario informativo acerca de su contexto de creación, compositor y tipo formal. Cabe destacar que durante este período, la frecuencia de actuación del conjunto no superaba, en promedio, una presentación al mes, registrándose, incluso, meses de inactividad.

Hacia mediados de 1967, comenzaron a surgir algunos conflictos internos a raíz de las diferentes posturas en lo referido a técnicas de interpretación, instrumentación

[13] En esta primera etapa, en la cual actuaban como "Conjunto de estudiantes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA", la agrupación realizó varias presentaciones, en su mayoría invitados por el Centro de Estudios Folklóricos de la universidad, que como se ha dicho dirigía el padre de Clara Cortazar.

[14] Bardin: 2004: 13.

[15] Tanto Clara Cortazar como Susana Fernández se alejan del grupo por motivos personales. Clara Cortazar se radica en Francia hasta 1973, dedicándose al estudio del canto gregoriano y la tradición musical folklórica francesa con Chanterelle Lanza del Vasto en la Comunidad del Arca (La Borie Noble, L'Hérault, Francia). (Huseby, 1999: 97). Susana Fernández también viaja a Francia para continuar sus estudios en esa Comunidad.

y otras decisiones vinculadas a la recreación del repertorio. De esta manera, se planteó la necesidad de elegir un *primus inter pares* o director,[16] quien tuviera una capacidad de decisión superior y lograra aunar los criterios de los integrantes del conjunto. Es así como a partir de octubre de ese año empezaron a actuar bajo la dirección de Gerardo Huseby.[17]

Durante 1968 volvió a visitar Buenos Aires el *Studio der Frühen Musik*, ofreciendo además de tres conciertos,[18] un curso sobre la interpretación de la música de la Edad Media y el Renacimiento dictado en el *Collegium Musicum*. Varios de los integrantes de *Ars Rediviva* asistieron a estos cursos que, con el correr de los años, fueron considerados de gran importancia para la consecuente apertura hacia "un mundo diferente en cuanto a interpretación".[19]

Si bien en estos momentos no contaban con todos los instrumentos que consideraban necesarios para la interpretación de la música antigua, el conjunto disponía de mayores recursos para la adquisición de aquellos más accesibles.[20] De este modo, incorporaron nuevos registros de flautas dulces, un *sordone*, un salterio, un laúd folklórico árabe (ud), un *cornetto muto* y una gaita gallega. Sin embargo, estos tres últimos instrumentos no fueron utilizados en sus conciertos de esos años.

Las presentaciones de *Ars Rediviva* también se vieron incrementadas, llegando a realizar hasta cuatro conciertos al mes. Entre ellos se incluye la presentación en el

[16] Transcribimos el comentario de Nilda Vineis sobre este punto: «En un principio, la idea fue que Gerardo no fuera el director sino un *primus inter pares*, alguien con capacidad de decisión un poquito superior a la de los demás. Después lo que pasó es que Gerardo era mucho más capaz que cualquiera de nosotros, y eso pesó. Y finalmente terminó dirigiendo» (Vineis, 2004a: 6).

[17] Las tareas de Huseby como director incluían un exhaustivo trabajo de registro, a través de la utilización de un cuaderno de ensayos con carácter de agenda. De allí se observa un incremento en la frecuencia de ensayos: de dos a tres veces por semana, con una duración de tres horas cada uno.

[18] Dos de estos conciertos se realizaron el 26 de junio de 1968, uno organizado por Amigos de la Música en la Parroquia Nuestra Señora de los Inmigrantes, el otro para el *Collegium Musicum* de Buenos Aires dedicado a niños. Finalmente, una última presentación el 27 de junio, esta vez organizada por el Instituto Goethe en el Teatro del Globo. (Huseby, 1968a: 10-11, 33).

[19] Vineis, 2004a: 4.

[20] Se debe considerar que la dificultad para la obtención de las réplicas de instrumentos medievales y renacentistas radicaba, en primera instancia, en que su fabricación era exclusivamente europea, de lo que se desprende la carencia en el mercado local de *luthiers* dedicados a la construcción de los mismos. En segundo lugar, los altos impuestos y tasas de importación, más los costos de traslados y la demora en las entregas, hacían muy dificultosa la adquisición de estos instrumentos.

programa televisivo *Universidad del Aire*,[21] y un concierto ofrecido en la ciudad de Salta. A su vez, comenzaron a realizar conciertos de divulgación en distintos establecimientos educacionales como parte de la concreción de sus principales objetivos de difusión y promoción de la música antigua y formaron parte de un proyecto organizado por la Dirección de Acción Cultural de la Municipalidad de Buenos Aires, denominado *Conciertos en los Barrios* presentándose en diversos puntos de la Capital Federal.

En estos conciertos didácticos, tanto en los colegios como en los barrios, se buscaba adecuar el repertorio eligiendo las piezas que consideraban más accesibles para el público. Se incluye dentro de este período también, la presentación del conjunto en una de las cinco clases dictadas por Clara Cortazar y Susana Fernández en el marco del curso *El Siglo de Oro de la Música Española: música polifónica y música instrumental (vihuela, arpa y tecla)*, organizado por la FACM de la UCA durante el mes de mayo de 1969.

De izquierda a derecha: (Adelante) Gerardo Huseby (flauta dulce);
Fernando Larraburu (flauta dulce); (Atrás) Carlos Deponte; Nilda Vineis (pandereta);
Eleonora Alberti y Rubén Verna (pandereta).
Concierto realizado el 14 de junio de 1969 para el ciclo *Conciertos en los Barrios.*

[21] Entre la documentación del conjunto se registra un contrato con la emisora LS82 TV Canal 7, fechado el día 31 de octubre de 1969, en el cual se acuerda una grabación de sesenta minutos, a emitirse de acuerdo a las necesidades de programación del canal.

III. La incorporación a la FACM

Advirtiendo la necesidad de una filiación institucional para obtener mayores posibilidades de crecimiento profesional, el Conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires comenzó a gestionar su incorporación a la FACM. Así, el 17 de octubre de 1969 el Consejo Superior de la UCA aprobó su incorporación como grupo oficial con carácter honorario.[22] De este modo, obtenía un espacio físico para la realización de sus ensayos, la utilización del aval académico de la FACM para sus actuaciones, así como la posibilidad de gestionar la exención del pago de impuestos para la compra de instrumentos en el extranjero. En este punto, resulta de interés el artículo publicado en el año 1970 por la revista *Análisis*, donde se explicita la preocupación de los integrantes de *Ars Rediviva* por la necesidad de incorporar nuevos instrumentos:[23]

> "Sólo desde noviembre y después de cuatro años de actuación, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica –donde se licenciaron cuatro de ellos– los reconoce como conjunto oficial. Recién entonces encontraron un lugar fijo para los ensayos. [...] «Ahora [...] [ensayamos] en la facultad los sábados y los martes a la noche [...]. Ahora estamos haciendo lo que podemos, pero recién cuando logremos vivir de la música, y dedicarnos full time a ensayar y tocar nuevos instrumentos, vamos a poder ser un conjunto de primer orden» [recordó Huseby].
> El principal problema que debe enfrentar el conjunto es [...] la falta de dinero, de instrumentos y de difusión. [...] Su cachet, [...] no les significa más que una ínfima parte del dinero invertido en los instrumentos, que deben ser importados de Estados Unidos y Europa con un recargo de aduana que oscila entre el 90 y 130% de su valor real.
> «También tenemos carencia de guía –lamentó Huseby– : somos algo así como pioneros en esta rama de la música. No hay gente que conozca bien los instrumentos; todos los datos los obtenemos de libros, tratados de la época y algunas revistas a las que nos suscribimos. Pero en el caso de la viola da gamba, por ejemplo, no hay un solo manual de instrucciones. Hay que aprender a tocarla, tocando».
> [...] «Necesitamos toneladas de cosas: instrumentos de cuerda punteada –vihuela, laúd– instrumentos de teclado tipo clave –espineto (sic)– instrumentos de viento –cornos, oboes– y algunas flautas más. No son instrumentos muy caros, comparando su precio con los instrumentos modernos. Pero tenemos que comprarlos a fuerza de pulmón»–dijo Huseby–"[24]

[22] De acuerdo al Acta 297, hoja VI, del Consejo Superior de la Universidad Católica Argentina.

[23] De acuerdo a lo publicado en la revista *España*: «El conjunto está igualmente empeñado en incluir otros instrumentos con el propósito de dar cada vez más una visión completa de la música en el período comentado [época del descubrimiento]» (1970: 23-24).

[24] Andrés, 1970: 96-99.

Si bien fueron muy numerosos los trámites realizados por los miembros del conjunto para la compra de instrumentos en el extranjero, distintas circunstancias políticas y económicas del país en cuanto a la imposición de tasas a la importación, junto a las propias limitaciones monetarias, dificultaron la adquisición de los mismos.[25] Fue así como sólo pudieron concretar la compra de dos flautas dulces barrocas (tenor y alto).[26]

Contando con el apoyo institucional de la FACM, el grupo comenzó a extender sus actividades hacia la formación de intérpretes a través de la creación de un subgrupo dentro del conjunto, que dieron en llamar 'Grupo de Estudio *Ars Rediviva*' (GEAR). La sesión inaugural de este grupo de estudio se realizó el día 21 de abril de 1970. La misma se inició con una introducción acerca de la recreación y difusión de la música antigua durante los años 60, una explicación sobre la inclusión del conjunto *Ars Rediviva* dentro de este fenómeno, explicitando sus objetivos, organización y logros, y una conclusión en la que se diagramó el funcionamiento y plan de actividades futuro del GEAR.

Según documentos de la agrupación, los objetivos de este grupo de estudio habrían sido:

> "Brindar la posibilidad de hacer música en la facultad; Dar la posibilidad de hacer práctica de conjunto; Dar la posibilidad de conocer el repertorio; Dejar la puerta abierta para quienes deseen hacer de esta actividad su meta futura, a través del *Ars Rediviva*; Permitir al *Ars Rediviva* ampliar sus actividades e incorporar nuevos integrantes, que serían proporcionados por el Grupo de Estudio, especie de semillero..."[27]

Las actividades diagramadas para el GEAR fueron pensadas de la siguiente manera: el primer paso era la técnica de flauta dulce que posibilitaría el inicio de la práctica de conjunto instrumental. A su vez, se organizarían grupos vocales, así como cursos de introducción al repertorio. También se pensó en la posterior enseñanza de otros instrumentos según los intereses de los integrantes y la disponibilidad de ejecutantes. Por último se planteó la posibilidad de realizar cursillos sobre interpretación, los cuales estarían basados en cursos seguidos por varios de los integran-

---

[25] De la documentación del conjunto se han contabilizado, desde el 28/10/1969 al 20/02/1971, diez cartas enviadas y nueve recibidas entre el director de la agrupación y las firmas alemanas «Moeck Verlag», «Josef Monke», «Helmut Finke», y «Kurt Sperrhake».

[26] Extraído de la carta enviada por Gerardo Huseby a la firma alemana Moeck Verlag Musikinstrumentenwerk, el día 19/11/70, solicitando el envío de: «The instrument would have to be the following / 1 alto Tuju recorder, "Barocke Bohrung mit g-gis u.f-fis Loch" / 1 tenor Tuju recorder, "Barocke Bohrung mit d-dis Loch u. c Klappe".» (Huseby, 1970).

[27] Extraído de la documentación de la agrupación.

tes de la agrupación con "especialistas de fama mundial", y en base a bibliografía especializada y a su experiencia personal.[28]

De este modo, reuniéndose los días sábados desde el 2 de mayo hasta el 24 de octubre de 1970, realizaron sesiones sobre técnica de ejecución de flauta dulce, introducción al repertorio, emisión vocal, práctica rítmica y práctica de conjunto.

A partir de 1970 comenzaron a producirse ciertos cambios en el interior de la agrupación. Con la partida de Pablo Bardin, Gerardo Huseby lo reemplaza en la parte de barítono. De esta manera, *Ars Rediviva* quedaba integrado por Eleonora Alberti, Nilda Vineis, Gerardo Huseby, Fernando Larraburu, y Rubén Verna.

Nuevos cambios se realizaron durante el mes de abril del año siguiente, con la partida de Larraburu, y la incorporación al conjunto de Humberto López, Liliana Piedeferri, y Guillermo Giono. Con el ingreso de este último, que había pertenecido al GEAR, se observa el cumplimiento de algunos de los objetivos planteados para el grupo de estudio, demostrando que la búsqueda de nuevos integrantes para cubrir las vacantes en voces e instrumentos se realizaba, en primer lugar, entre los alumnos del GEAR.[29]

Todas las actividades tendientes al crecimiento en cuanto a profesionalización del Conjunto *Ars Rediviva*, se complementaban con su preocupación acerca del perfeccionamiento en la recreación e interpretación de la música medieval y renacentista. Fue así como varios de los integrantes participaron de los cursos organizados por el entonces recién creado Centro de Estudios de Música Antigua del *Collegium Musicum*,[30] que dictara el *Studio der Frühen Musik* entre los días 15 y 27 de junio de 1971.[31] Según los protagonistas, la participación en los cursos mencionados, sumada a la incorporación de Giono, produjeron un marcado cambio estilístico en la interpretación del repertorio.

El programa de actividades de estos "cursillos, clases y conferencias" ofrecidos por el *Studio der Frühen Musik* estuvo integrado por dos "conferencias ilustradas", con entrada libre, a cargo de Thomas Binkley con la colaboración de los demás inte-

[28] Extraído de la documentación de la agrupación bajo el rótulo "Sesión Inaugural, 21 de abril, 1970".

[29] La inclusión de Giono comienza a gestarse durante principios de 1970 donde se registra su colaboración en percusión, durante el concierto efectuado el día 02/04/1970.

[30] Este Centro de Estudios se crea a fines de 1970, comenzando a funcionar a partir del año 1971.

[31] Sólo podemos afirmar la presencia de Gerardo Huseby, Nilda Vineis, Eleonora Alberti y Guillermo Giono. Sin embargo, a través del recibo N° 3891, fechado el 18/06/71 y emitido por la institución organizadora, podemos dar cuenta de la participación (en las dos primeras clases de interpretación) de cuatro de los siete integrantes de *Ars Rediviva*; mientras que de la tercera y última clase habrían participado cinco de ellos.

grantes de su agrupación, llevadas a cabo los días 18 y 21 de junio.[32] A su vez, dictaron "clases prácticas individuales de técnica y estilo de la música prebarroca", con una duración de treinta minutos cada una, para cantantes, a cargo de Andrea Von Ramm y Richard Levitt, así como para ejecutantes de "instrumentos antiguos de viento y cuerdas", a cargo de Thomas Binkley y Sterling Jones. Asimismo, se realizó un seminario musicológico, bajo la dirección de Thomas Binkley, abocado al "estudio de la práctica de ejecución en los diversos estilos desde el siglo XIII al XVI".[33] Para completar su programa de actividades, los integrantes del *Studio der Frühen Musik*, realizaron encuentros de interpretación "con la participación de conjuntos vocales, instrumentales o mixtos de reconocida actuación" trabajando en base a sus respectivos repertorios. El sistema de admisión de alumnos era similar a la metodología comentada para el seminario, lo que podría llegar a entenderse como una clara intención de la institución organizadora de ofrecer a sus socios la plena posibilidad de aprovechamiento de estas actividades. No obstante, entre el resto de los asistentes, habrían sido los integrantes del Conjunto *Ars Rediviva* quienes tuvieron un mayor acercamiento e identificación mutua con aquella reconocida agrupación.

Paralelamente, entre 1970 y 1971, se realizaron en Buenos Aires dos Festivales de Música Antigua bajo la coordinación de Carlos Delponte y comentarios de Pablo Bardin, ambos, como se sabe, ex integrantes del conjunto. El primero de estos festivales se llevó a cabo durante los meses de octubre y noviembre de 1970 en el denominado Altos de Florida. La actuación de la agrupación se realizó el día 5 de octubre bajo el título "La Música en Italia y España en los siglos XIII al XVI". En esta presentación, se los promocionó como Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica *'Ars Rediviva'*, estando integrado por Eleonora Alberti, Nilda Vineis, Gerardo Huseby, Fernando Larraburu, y Rubén Verna.

El segundo de estos festivales, realizado entre abril y mayo de 1971 tuvo entrada libre y gratuita y consistió en tres sesiones de dos partes cada una. La actuación de *Ars Rediviva* se concretó en la segunda parte de la primera sesión, llevada a cabo el 22 de abril en la Subsecretaria de Cultura de la Nación, institución que auspiciaba el evento. En esta oportunidad el conjunto presentó "Música vocal e instrumental del siglo XIII al XVI", incorporando en su formación a Liliana Piedeferri, Guillermo Giono y Humberto López, entonces flamantes integrantes.

---

[32] Esta información está extraída del folleto *Collegium Musicum* de Buenos Aires (1971): *Studio der Frühen Musik. Cursillos, clases y conferencias en el Centro de Estudios de Música Antigua del Collegium Musicum*, Buenos Aires, del 15 al 27 de junio de 1971.

[33] Tanto las clases individuales como el seminario de musicología tenían un arancel para los asistentes externos al *Collegium*. Los profesores y socios de la institución tuvieron descuento en las clases individuales y participación libre en el seminario.

IV. El conjunto y el medio local

Como ha podido observarse, 1970 y 1971 fueron años muy satisfactorios para el desarrollo del movimiento de recepción y recreación de la música antigua en Buenos Aires. La creación de un Centro de Estudios de Música Antigua en el *Collegium Musicum*, la realización de cursos dedicados a la interpretación y recreación de estos repertorios –ya sean los del *Studio der Frühen Musik* o los dictados en el marco del GEAR–, la organización de festivales, junto con la aparición de las primeras ediciones discográficas de grupos locales, hacen que este período deba ser considerado como un punto de inflexión muy importante en cuanto al crecimiento de este movimiento.

Se observa en concordancia, el interés de los intérpretes de este tipo de repertorio en una mayor promoción de sus actividades y, a su vez, la necesidad de 'hacer escuela' y de nuclearse para fomentar este desarrollo. Este momento también puede ser visto como un intento de reafirmación y de fomento de un campo reducido y acotado, cuyos miembros, si bien con diferentes posturas estilísticas e interpretativas, mantenían contacto a través de invitaciones formales, participaciones en ciclos y cursos.

Hablamos de diferentes posturas, ya que es en estos años cuando comienzan a perfilarse tres corrientes diferenciadas en el campo de la música antigua en Buenos Aires. Por un lado, los diversos grupos musicales del *Collegium Musicum* tenían una clara inclinación hacia el repertorio renacentista; por otra parte, el Conjunto *Pro Música de Rosario*, dirigido por su fundador Cristian Hernández Larguía, si bien mantenía un cierto equilibro en la inclusión de repertorio medieval y renacentista, apuntaba al ideal de un conjunto con amplias dimensiones sonoras; por último, *Ars Rediviva*, comenzaba a inclinarse hacia el repertorio medieval, aunque aún no abandonara el renacentista.

El 6 de agosto de 1971 la vinculación institucional entre el Conjunto *Ars Rediviva* y la UCA llegó a su fin. Por diferencias en cuestiones relativas a la autonomía de la agrupación respecto de ciertas decisiones en el manejo e integración del conjunto, y por los problemas que la burocracia y el papeleo producían en sus posibilidades de difusión, aquello que en un principio había sido visto como una mayor posibilidad de crecimiento, comenzó a ser considerado como un obstáculo que los llevó a plantearse la no continuidad de esa filiación. Así, sin ningún apoyo institucional, el conjunto *Ars Rediviva* continuó realizando sus objetivos de promoción y difusión de la música antigua hasta 1976.

ARS REDIVIVA, grupo oficial de la FACM

Como hemos mencionado, durante el período comprendido entre mediados de octubre de 1969 y principios de agosto de 1971, *Ars Rediviva* fue el conjunto oficial de música antigua de la UCA. En este apartado, presentaremos un análisis de las

distintas formaciones, el repertorio, las formas de difusión, características de instrumentación e influencias musicales de la agrupación, durante dichos años. El análisis se realizará tomando los aportes escritos y recuerdos de quienes integraran o estuvieran vinculados al conjunto. Esto se debe a la falta de materiales sonoros ya que el conjunto nunca llegó a lograr la edición discográfica y los pocos materiales grabados en cinta abierta aún no han sido totalmente reconstruidos.

I. Integrantes e instrumentos

El núcleo básico de *Ars Rediviva* como grupo honorífico de la FACM estuvo conformado por Gerardo Huseby, en su labor de director e intérprete de flautas dulces (sopranino, soprano, contralto, tenor y bajo), *sordone*, salterio, gaita, y participando eventualmente en la voz de barítono; Nilda Vineis quien tuvo a su cargo las partes de contralto, mezzosoprano, flautas dulces (contralto y tenor), salterio, percusión y laúd; Eleonora Alberti en la voz soprano, percusión, y algunas participaciones con viola da gamba y viela; Rubén Verna en las partes de tenor, percusión y flautas dulces (soprano y contralto); Pablo Bardin en la voz de bajo; y Fernando Larraburu en flautas dulces (contralto y tenor) y *cornetto*. Como se ha dicho, estos dos últimos intérpretes se desvincularon de la agrupación en 1970.

En 1971, tras el alejamiento de Bardin y Larraburu, se realizaron las incorporaciones de Guillermo Giono, en las partes de laúd,[34] flautas dulces y percusión, Humberto López en la voz de barítono, y Liliana Piedeferri como soprano y participación en flautas dulces. Cabe señalar que la sección de percusión estaba conformada por pandereta, pandereta de marco sin parche, pandero, crótalos, triángulo y cascabeles enlazados. Por otra parte, las voces se combinaban siguiendo diferentes esquemas variando la participación solista, y la misma metodología se utilizaba en la participación instrumental. De este modo, los integrantes del conjunto demostraban una gran ductilidad para la interpretación de diferentes instrumentos y roles durante sus presentaciones. Esta adaptabilidad podía encontrarse no sólo en la variación a través de las diferentes obras, sino también dentro de las mismas en distintas actuaciones.

II. Conciertos

La búsqueda de lugares donde realizar audiciones y presentaciones fue manejada, principalmente, por Gerardo Huseby y Nilda Vineis a través de relaciones personales. No obstante, el envío de correspondencia a autoridades de distintas institucio-

[34] Según las informaciones obtenidas en un informe conservado por la agrupación fechado "julio 1969", este instrumento era un laúd folklórico árabe "prácticamente idéntico al laúd europeo de los siglos XIV y XV".

nes organizadoras de eventos fue otro de los medios que utilizaron para gestionar sus actividades de difusión. Durante la vinculación institucional, el envío y recepción de correspondencia con pedidos de actuación estaban mediados por la intervención de la FACM. De este modo, contaban con hojas oficiales con el logo institucional para el envío de correspondencia, y los pedidos de actuación debían realizarse por escrito y dirigidos al decano de la FACM. En este período puede visualizarse una recurrencia de presentaciones en las siguientes instituciones: la FACM de la UCA, la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Hospital Español, la Asociación Integral El Puente y el Colegio Don Jaime de Bella Vista. Asimismo, los ámbitos de conciertos más usuales solían ser el Aula Magna de la FACM, la Capilla del Hospital Español, el Museo Municipal de Arte Español 'Enrique Larreta' y el Salón de Actos de Y.P.F.

En sus presentaciones, las interpretaciones eran acompañadas por comentarios explicativos dirigidos al público concurrente. Elaborados durante los inicios de la agrupación por Clara Cortazar y Gerardo Huseby, eran incluidos en cuatro instancias: como introducción al concierto, a la época, al país y a cada pieza, cumpliendo así la función de situar al público con claridad ante el repertorio. Uno de los modos de comenzar sus presentaciones era con la siguiente introducción:

> "El programa de este concierto presenta un panorama general de la música europea de la Edad Media y del Renacimiento. Para buena parte de los oyentes de la actualidad la experiencia de escuchar música medieval y renacentista es nueva. En efecto, la exhumación de este repertorio es un fenómeno reciente, y es consecuencia directa de la labor tesonera de musicólogos, es decir, de estudiosos de la música como ciencia, que han logrado descifrar e interpretar numerosos manuscritos antiguos. Al escuchar esta música el oyente tropieza con una dificultad: es la diferencia existente entre las características melódicas y armónicas de esta música y las correspondientes a la música del barroco, del clasicismo y del romanticismo. Pues no debemos olvidar que nuestro oído se ha acostumbrado a esta última, cuyas características conforman la mayor parte de nuestra experiencia musical actual. De allí que ciertos giros melódicos y ciertos choques armónicos disonantes puedan en un primer momento parecernos extraños. Pero esta música es tan valedera y de tanta calidad como la de épocas posteriores; lo que sucede es que sencillamente es distinta."[35]

De esta manera se advertía al auditorio sobre las dificultades que podría ocasionar la audición de la música medieval y renacentista por tratarse de un repertorio no habitual en los ámbitos de conciertos locales; se mencionaba a la labor musicológica como posibilitadora del conocimiento y recreación de estos repertorios; y, al

[35] Extraído de las documentaciones de la agrupación, bajo el rótulo "Introducción".

mismo tiempo, se buscaba generar una apertura hacia nuevas manifestaciones musicales.

La diagramación de los programas de conciertos se realizó en base a una división en dos partes, Edad Media y Renacimiento. Esta separación, que se mantuvo hasta aproximadamente 1970, se complementaba con una división interna según los países de origen de cada pieza.[36] Para tener un panorama acerca de cómo planteaban el recorrido a su público, ofreceremos a continuación algunos fragmentos de comentarios que se han conservado. En la introducción a la primera parte de los conciertos, Huseby se dirigía al auditorio del siguiente modo:

> "La primera parte del programa está dedicada a la Edad Media. Intentaremos dar una idea de la enorme variedad de estilos y géneros que representa el repertorio de este período, por medio de una selección de piezas que representarán distintas tendencias y distintos momentos históricos. Estos ejemplos ilustrarán [...] las danzas de carácter popular, la melodía simple pero expresiva de las canciones de índole trovadoresca, la belleza a veces áspera de algunas composiciones que constituyen muestras tempranas de una polifonía culta [...], y [...] la música del «trecento» en Italia y Francia. Por ello, hemos dividido esta primera parte en cinco secciones que se corresponden a las cinco manifestaciones más representativas, a nuestro juicio, de la actividad musical de esa época."[37]

Entonces, trasluciendo sus objetivos de difusión, intentaban acercar al público un variado panorama, a través de la interpretación de distintas manifestaciones medievales correspondientes a España, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia.

En la introducción a la interpretación de las piezas del período renacentista, observamos cómo las mismas eran consideradas por los miembros de la agrupación como más cercanas a la sensibilidad del auditorio:

> "A medida que nos vamos acercando a épocas más recientes, nos encontramos con que es cada vez mayor la diversidad de tipos que presenta esta música. Quizás los dos fenómenos más importantes que caracterizan a la música europea del Renacimiento son el extraordinario desarrollo que se aprecia en la polifonía, es decir, en la escritura a varias voces, y el surgimiento de una música culta instrumental independiente de la música vocal. Pero lo que más llamará la atención del oyente moderno será la transformación que se operará paulatinamente en el lenguaje musical, circunstancia que hará que la música de este período se acerque cada vez más a la sensibilidad de nuestra época, y sea más fácilmente accesible."[38]

---

[36] Véase el cuadro detallado en el archivo complementario a este artículo que se encuentra en el DVD.

[37] Documentación de la agrupación, "Introducción".

[38] Extraído de las documentaciones de la agrupación, bajo el rótulo "Renacimiento".

Estos comentarios de índole general, eran, a su vez, complementados con explicaciones dedicadas a las obras de cada país. No debe pensarse que estas explicaciones estaban centradas en una caracterización técnica de las obras, sino que las referencias tenían que ver con el marco socio-cultural, haciendo mención de una breve ubicación temporal, aclaraciones acerca de su función social y posible relación con otros repertorios, para finalizar con algunas especificaciones sobre cómo serían interpretadas.

El trabajo era arduo y muy meditado: además de esta clara división entre períodos históricos y países de procedencia, en la elección del repertorio se buscaba también la adecuación entre la temática, el público al cual estaría dirigido, y las propias posibilidades de la agrupación.

A partir de 1971, si bien se mantuvo el criterio de organización en los programas de concierto, comenzó a omitirse la explicitación sobre los países de origen de las obras. Además, se observaba con mayor frecuencia la alternancia de piezas de un mismo país entre otras de distinto origen.

La utilización de comentarios explicativos y contextualizadores como metodología de trabajo estuvo presente desde los inicios hasta la disolución de la agrupación, es decir, no fue una característica vinculada solamente al trabajo del conjunto como grupo oficial de la FACM. No obstante, nos permite observar la orientación claramente didáctica que caracterizaba los conciertos de *Ars Rediviva*. Es así como elegían llevar a cabo sus objetivos de acercamiento del repertorio medieval y renacentista hacia públicos más amplios y populares. La lectura de esos comentarios, más allá de explicar las características del repertorio que se interpretaba, nos proporcionan hoy un panorama acerca de cómo eran entendidas estas manifestaciones en aquella época y del fundamento con que se intentaba legitimar esas nuevas experiencias musicales.

III. Repertorio

La diferenciación de las etapas en cuanto a la elección y el tratamiento del repertorio del Conjunto *Ars Rediviva* puede vincularse a los distintos acercamientos de sus integrantes hacia el *Studio der Frühen Musik*.[39] De esta manera podemos

[39] No obstante, no hay que perder de vista que si bien ha sido el *Studio der Frühen Musik* la agrupación que ha generado una mayor afinidad y el más alto punto de referencia para las recreaciones de *Ars Rediviva*, no han sido las únicas referencias. Han contado también con la posibilidad de escucha y estudio de las obras recreadas por otros conjuntos extranjeros que fueron editadas localmente por aquellos años. Entre estos grupos, se documentan críticas –realizadas por Gerardo Huseby para la Revista *Tribuna Musical*– en su mayoría muy favorables a las versiones logradas por el *Pro Musica Antiqua de Bruselas*, dirigido por Safford

observar una primera etapa, desde sus inicios hasta 1968 –coincidente con los primeros cursos ofrecidos por aquel conjunto en Buenos Aires–, en la que obras medievales y renacentistas ocupaban un lugar equivalente dentro de su repertorio. A partir del año 1969 hasta aproximadamente 1972, se extendería un período de carácter más bien transitivo hacia la definición de su tendencia por el repertorio medieval, evidenciada claramente desde 1973. Así, lejos de tender hacia una mayor complejización del repertorio, se hacía cada vez más evidente la preferencia hacia la elección de obras más sencillas y de raíz tradicional o popular. De este modo, en esta sección nos centraremos en el período de transición hacia la definición por el repertorio medieval.

Al iniciarse la vinculación institucional, según consta en un informe conservado por *Ars Rediviva*, contaban con el siguiente repertorio:

"*I. Edad Media*

Francia: Un *conductus* del siglo XII
Una composición a 3 del siglo XI
Un motete del siglo XIII
Tres danzas instrumentales (s. XIII o XIV)
Dos composiciones monofónicas (s. XIII)
Cuatro "virelais" (tres a 2, el restante monofónico) de Guillaume de Machaut.

Italia: Una secuencia a 2 de alrededor del 1300
Una "lauda" monofónica (c. 1300)
Cinco danzas instrumentales (s. XIII o XIV)
Dos "ballate" de Francesco Landino

Inglaterra:
Una composición instrumental a 3 del siglo XV
Una composición a 2 (s. XII)
Una composición a 3 (s. XIV)
Dos "carols", uno monofónico y el otro a 3 (s. XV)

Alemania:
Tres composiciones del minnesinger Neidhart von Reuenthal.

España: Cuatro cantigas de Alfonso el Sabio.

Cape; el *New York Pro Musica*, bajo la dirección de Noah Greenberg; el *Vocal Arts Ensemble*, dirigido por Richard Levitt; y el Conjunto *Krainis* de flautas dulces. Al mismo tiempo, contaban con algunas ediciones especiales dedicadas al repertorio, en las cuales se reunía a "distinguidos solistas especializados" como aquel que editara el sello *Kotrona-Harmonia Mundi* en 1968, dedicado a la "Música para danza del Renacimiento" (Huseby, 1968b: 62).

II. Renacimiento

Francia: Dos danzas instrumentales a 4 de Pierre Attaingnant.
Italia: Cuatro composiciones a 4: una "lauda"; una "frottola"; un "canto carnascialesco" y un madrigal
Inglaterra:
Dos madrigales de Thomas Morley: Uno a 3 y el restante a 2 (este último en versión instrumental)
Una composición a 4 de Orlando Gibbons.
Alemania:
Dos *bicinia* instrumentales
Dos *bicinia* vocales (construidos sobre corales) / (p. 1)
Dos composiciones a 4 (de Isaac y Praetorius resp.)
Países Bajos:
Seis danzas instrumentales a 4 de Tielman Sussato.
España: Quince composiciones polifónicas tomadas del Cancionero de Palacio y del Cancionero de Upsala."[40]

Se explicitaba además como "posibilidades y proyectos" en cuanto a ampliación del repertorio que:

> "Las posibilidades en materia de repertorio son prácticamente inacabables. Entre los proyectos del conjunto, cabe citar la idea de lograr una sección completa del programa (alrededor de quince piezas) dedicadas a cada uno de los países representativos de estos períodos, y también la idea de preparar programas completos dedicados íntegramente a brindar un panorama general de la música de un determinado momento histórico, o bien dedicados íntegramente a un país, una escuela o una época en particular dentro de un país determinado."[41]

Si bien no se han conservado fuentes documentales que especifiquen el trabajo realizado sobre el repertorio durante este período, contamos con algunos recuerdos de sus integrantes. De allí podemos extraer que algunas características sobre la forma de interpretación del repertorio medieval estaban influenciadas por los contactos de los integrantes con el *Studio der Frühen Musik*,[42] como el caso de la incorporación de preludios en los cuales poco a poco se iban sumando los diferentes ins-

[40] Informe redactado en julio de 1969.
[41] *Ibid.*
[42] El procesamiento de todas las vivencias de los cursos y encuentros con el *Studio der Frühen Musik* produciría lo que sería considerado el mejor momento de *Ars Rediviva.* No obstante, este procesamiento habría llegado a su madurez en los años 1972-73, momento en el cual el conjunto habría alcanzado una mayor cercanía a la profesionalización.

trumentos.[43] Asimismo, también varias de las técnicas interpretativas utilizadas por el conjunto alemán habían sido retomadas por *Ars Rediviva*:

> [En referencia a los cursos dictados por el *Studio der Frühen Musik*] "Tomamos numerosas ideas. Porque todas las ideas de lo popular, de lo muy popular, de la raíz casi desenfadada de la forma de cantar la música de cantigas y todo eso lo sacamos de allí. Sobre todo de la cantiga que ellos tenían como caballito de batalla que era «Madre». Nosotros la hacíamos, copiada además. Porque ellos fueron los primeros que crearon el asunto ese de recitar en el medio. Bueh!, los 'que crearon', los que a nosotros fue la primera noticia que nos llegó de cómo podía hacerse. Porque el problema de las cantigas es que de pronto tenés una música muy igual con un texto muy largo y hay que repetir demasiada cantidad de veces la música. Lo que ellos hacían con esa forma era agilizar. Porque es como que cambiás, como una alternativa, aunque emplees el mismo tiempo se vuelve más ágil. Y eso lo tomamos de ahí."[44]

En cuanto a la utilización de la percusión, si bien está claramente establecida su presencia en todos los conciertos, no es posible una asignación precisa respecto a qué instrumentos eran utilizados para cada obra ya que no se han conservado documentos que lo puntualicen. Para tener un panorama acerca de los instrumentos y su modo de inclusión en las presentaciones, contamos con la siguiente aclaración:

> "De parches, el pandero y la pandereta en dos modelos: pandereta con parche y aro con sonajas [...] algunos de los toques habían sido tomados también del *Studio* [der Frühen Musik]. Después teníamos de parche también un *toph* chiquito, y una *darabukka* grande. La *darabukka*, al tener el parche bastante grande producía un sonido más grave, mientras que el *toph* al ser más chico sonaba más bien agudo. [...] También chin chines o crótalos, triángulos, castañuelas de mano que las tocaba yo. [...] La percusión la agarraba el que estaba libre. [...] Y bueno, era así: nos distribuíamos las cosas más que nada viendo las posibilidades del momento. Si estabas tocando la flauta dulce no podías estar en la percusión en ese momento".[45]

---

[43] "Habíamos aprendido del *Studio*... a hacer los preludios al estilo árabe, incorporando una especie de preludio... La obra era: primero el preludio de Guillermo, después se incorporaba Gerardo con la flauta dulce, y después yo con la pandereta. Además yo había aprendido a tocar la pandereta así como hacia Binkley, con movimiento de la mano, y quedaba bárbaro! Era más visual que auditivo. Gerardo... el lamento lo tocaba con la tenor, y la rotta con la sopranino, entonces aumentaba la velocidad, la altura y el ritmo, entonces quedaba como muy eufórica." (Vineis, 2004a: 7-8).

[44] Vineis, 2004b: 1-2.

[45] Vineis, 2004b: 9.

De este modo, se puede comprender el por qué de la no especificación de la utilización de instrumentos de percusión en los programas de concierto: se evitaba asignar un solo instrumento a un intérprete en particular, ya que esto estaba directamente relacionado a las posibilidades del momento.

No obstante, esta ductilidad no implicaba un alejamiento del carácter académico en el escenario. Por el contrario, un alto grado de formalidad en sus presentaciones estaba reflejado tanto por el vestuario utilizado, como por el manejo del escenario en lo referente a la movilidad y a la gestualidad de los intérpretes. Como recuerda Vineis,

> "no nos movíamos, tocábamos sentados. O sea, más allá de algún gesto que otro, nadie se movía. Moverse no, eso era justamente lo que nos costaba mucho. Por eso fue importante la actitud de Guillermo, pero Guillermo tampoco se movía porque tenía el laúd, pero sí la de no estar tan duros. [...] Sinceramente yo les diría que era uno de nuestros defectos ser tal vez demasiado académicos, demasiado formales. [...] En los conciertos los chicos tenían traje negro y nosotras teníamos vestidos, o de terciopelo negro en la época cuando estaba Liliana o de una tela de color plata oscuro cuando estaba Eleonora. El grado de informalidad era muy poco, muy escaso."[46]

De todas formas, si bien este aspecto es criticado a la distancia por quien fuera integrante de *Ars Rediviva*, cabe aclarar que esta actitud durante la presentación en escena, pareciera haber sido una de las características de los conciertos formales de aquella época.

Un cuadro en el archivo que se encuentra en el DVD, nos permite resumir el repertorio que habría sido interpretado por *Ars Rediviva* durante su filiación institucional con la FACM.

IV. Público y recepción

Los elogios y aprobaciones acompañaron al conjunto *Ars Rediviva* desde sus primeras presentaciones. Varias cartas enviadas por distintos organizadores de conciertos muestran la gran estima que tanto el público como las instituciones tenían acerca de las actuaciones del conjunto. Por otra parte, si bien no era habitual encontrar artículos periodísticos dedicados al conjunto, sus pocas apariciones en los medios gráficos mostraban, también, cierto reconocimiento hacia la agrupación. Algunas de las críticas hacen referencia a la agrupación mencionándola como un "extraordinario conjunto", destacando lo significativo de su labor como difusores de un repertorio poco escuchado en el ámbito local.

[46] Vineis, 2004b: 7-8.

Esta aceptación por parte del público hacia la agrupación comenzó a generar, en algunos de sus oyentes, una gran identificación. Con el transcurso del tiempo, esta identificación llevaría a aquellos oyentes a convertirse en asiduos seguidores de *Ars Rediviva*. De esta manera, no sólo asistirían a todos sus conciertos, sino que comenzarían a acercarse a los integrantes de la agrupación a través de diferentes medios.[47]

Quienes han sido integrantes de *Ars Rediviva* afirman que la aceptación de las obras estaba relacionada a su aspecto rítmico, así como a la conformación del conjunto. En este sentido, a partir de la incorporación de Guillermo Giono a la agrupación, comienza a ser *El lamento de Tristán* la obra que más entusiasmo causaba en los espectadores.[48]

En cuanto a la concurrencia del público a las presentaciones del conjunto, cabe subrayar que la misma dependía fundamentalmente de la propaganda y difusión que de ellas se hacía. De este modo, aquellos recitales más publicitados habrían sido los que contaron con un mayor número de asistentes. Sin embargo, independientemente a la cantidad de espectadores, el trabajo presentado por la agrupación no pasaba desapercibido. Sobre este aspecto, señala Vineis:

> "A la gente le encantaba, le parecía fascinante, le llamaba mucho la atención. Yo creo que más bien la gente estaba buscando otra cosa. Era un poco como que nosotros salíamos un poco de la etiqueta del concierto formal. Un poco porque éramos toda gente joven, cercana a los 20 años, y eso mueve al público hacia la benevolencia. Pero, creo que realmente a la gente le gustaba por eso, le gustaba la idea de la espontaneidad, de esa cosa cantada sin tanta etiqueta. Porque la idea nuestra era un poco cantar así como uno canta en su casa. No con la voz impostada o cosas por el estilo. Sino cantar así afinando, pero dentro del límite de afinación normal. También cuando hacíamos villancicos la idea era hacerlo lo más natural. Y ese era un repertorio que tenía varias ventajas. Al ser piezas cortas a la gente le facilita la audición. [...] La primera tras-

[47] El caso más extremo tiene como protagonista al autodenominado 'tempranista' "José de Guerrero". El mismo solía acercarse por medio de correspondencias e incluso llamados telefónicos al domicilio particular de Gerardo Huseby y Nilda Vineis. La correspondencia enviada por "José de Guerrero", consistía no sólo en cartas referidas a críticas sobre los conciertos realizados, sugerencias sobre la interpretación y cuestiones personales; sino también en partituras manuscritas, o sus copias, estilísticamente emparentadas al repertorio medieval y renacentista de su propia autoría.

[48] En palabras de Vineis: "¿El tema que mejor recibía el público? En realidad dependía de la época: con los distintos integrantes habían distintos caballitos de batalla. Porque generalmente las piezas fuertes tenían que ver con algo que rítmicamente a la gente le llegue mucho. Cuando se incorporó Guillermo, la que más éxito tenía era *El lamento de Tristán*" (Vineis, 2004a: 7).

> gresión era ir a una sala de conciertos a hacerlo, hacer música de trovadores en una sala de conciertos era un absurdo. Pero evidentemente no podíamos ponernos en el medio de la plaza."[49]

Acaso en este contexto, la palabra 'fascinación' estuviera fuertemente vinculada a la necesidad del público de aquella época de una búsqueda hacia nuevas propuestas artísticas, como se ha comentado al comienzo. De esta manera, junto con la percepción de repertorios que escaparan al habitual clásico-romántico, se encontraba la novedad en la utilización de instrumentos poco conocidos, en la sonoridad del sistema modal, y en la inclusión de toda una contextualización que buscaba poner en contacto al público con la recreación de manifestaciones desconocidas.

En relación a este último punto, consideramos de interés hacer mención a la efervescencia cultural que, en torno a los años 60 y 70, caracterizaba el campo artístico y musical porteño. Estas 'conquistas hacia el pasado más lejano' en busca de nuevas sonoridades, podrían ser vinculadas –desde nuestro punto de vista– a la idea de una categoría de lo 'nuevo'[50] que por aquel entonces también se vislumbraba en otros ámbitos de la música académica.[51] Es necesario precisar que si bien vinculamos este movimiento de recreación con la categoría de lo nuevo, consideramos más apropiado denominarlo como una corriente de 'avanzada' hacia la búsqueda de la ampliación del campo musical. Esta consideración de 'avanzada', puede relacionarse a una actitud de apertura hacia nuevas sonoridades, que se vio acompañada por el surgimiento,[52] en Buenos Aires, de varios grupos dedicados a la recreación de la música

[49] Vineis, 2004a: 5.

[50] Para definir el concepto de lo 'nuevo', en los términos de este trabajo, tomamos la siguiente concepción acuñada por Federico Monjeau: "lo nuevo tiene que ver con la percepción distinta de un material [...]; lo nuevo no siempre propone un nuevo material sino un nuevo campo perceptivo donde las cosas pueden transcurrir de diversas maneras. Cuando lo nuevo alcanza ese rango de objetividad, cobra la apariencia de un descubrimiento" (Monjeau, 1992: 13-14).

[51] Sobre este punto, que consideramos de gran importancia para la lectura de lo que ha sido el movimiento de recreación de la música antigua, Clara Cortazar nos ofreció la siguiente reflexión: "no puedo decir que a mí personalmente me haya interpelado toda esa apertura hacia una música desconocida, como la música aleatoria, el dadaísmo... La única cosa que notábamos era esa similitud en una búsqueda que estaba más allá de la música clásica, de la música del conservatorio. Tanto los que estábamos en la búsqueda de lo antiguo como los que estaban en la de lo hiper-contemporáneo, era como una especie de ampliación de lo que hasta ese momento te decían que era la música. Porque la música era siglo XIX, en el mejor de los casos XVIII y punto." (Cortazar, 2004: 8)

[52] Este mismo movimiento a nivel mundial se habría iniciado en la década de los 30, cobrando durante 1950-70 un auge cada vez mayor. Vemos de esta manera que, hacia 1965-1970, el desarrollo de este movimiento de recreación de la música antigua se da en forma paralela y

antigua como es el caso del Conjunto *Ars Rediviva*. La elección de la expresión 'corriente de avanzada' se vincula principalmente a una búsqueda y ampliación hacia nuevas sonoridades y medios, que en el caso de la música antigua se realiza mirando al pasado, frente a la mirada hacia el futuro propia de las vanguardias. De esta manera, no pretendemos homologar el movimiento de recreación de la música antigua con aquellos en los cuales se pretendía la trasgresión, el choque y la ruptura. Más allá de su búsqueda por la ampliación del campo musical, el movimiento de recreación no estaba orientado hacia ninguno de aquellos objetivos característicos de las corrientes de vanguardia. [53]

A modo de conclusión

Los diez años de trayectoria del conjunto *Ars Rediviva* en el campo cultural argentino han dejado en el movimiento de recreación de la música antigua desarrollado localmente, un considerable aporte. Sus cumplidos objetivos de difusión del repertorio renacentista y fundamentalmente, de la música medieval fuera de los ámbitos de concierto habituales, han de contarse como uno de sus mayores logros. De esta manera, llevar el legado de estas músicas a diferentes asociaciones vecinales, a distintos lugares del interior del país, a instituciones educativas y a lugares poco habituales, contribuyó a ampliar el campo de audición de una música prácticamente desconocida en esos espacios. Asimismo, la tarea de formación de intérpretes iniciada en el momento de la filiación institucional con la FACM de la UCA, ha sido otro de sus modos de promocionar y difundir la música antigua. Quizá la falta de apoyo institucional y económico que imposibilitara la edición discográfica de la labor de *Ars Rediviva* como recreador y difusor de estos repertorios, es uno de los aspectos más lamentados.

Por otra parte, cabe destacar la talla de las personalidades que han formado parte, durante su juventud, de esta agrupación. La gran mayoría de ellos se han conocido, reunido y nucleado en el ámbito de la FACM mientras cursaban la carrera de musicología y crítica. Es así que quienes con posterioridad llegaron a ser reconocidos

---

con un gran impulso, por parte de los intérpretes, tanto en Buenos Aires como en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, donde conjuntos como el *Studio der Frühen Musik*, el *Musica Reservata*, el *Early Music Consort of London*, o el *New York Pro Musica*, continuaban con su trabajo, logrando un reconocimiento a escala mundial. No obstante, este desarrollo en Buenos Aires no habría logrado alcanzar públicos masivos, sino que, por el contrario, habría quedado reducido a un pequeño público.

[53] Al respecto de este punto, Cortazar destacó: "El Di Tella generaba choque, pero la música antigua, si bien había una búsqueda de nuevos lenguajes, no provocaba choque pero tampoco había una recepción (había más bien como cierta indiferencia)." (Cortazar, 2004: 9)

músicos, críticos, musicólogos, destacados referentes y/o docentes en el campo musical argentino, han tenido diversa participación en la trayectoria de *Ars Rediviva*. Es este el caso de Eleonora Alberti, Pablo Bardin, Guillermo Giono, Julio Viera, Nilda Vineis y Rubén Verna, entre otros. Sin olvidar desde luego, el destacado desempeño en el campo de la investigación musicológica medievalista de la Lic. Clara Cortazar y del Dr. Gerardo Huseby, ambos, figuras centrales dentro de esta disciplina y con un reconocimiento que trascendió el ámbito nacional.

Cobra un interés especial por tanto, la vinculación del Conjunto con la por aquel entonces incipiente carrera de musicología. El Conjunto, desde sus inicios como grupo de alumnos hasta su madurez y disolución, estuvo siempre ligado a los avances y estudios de este campo. Es imposible pensar el surgimiento de esta agrupación sin considerar el aporte de esta disciplina, tanto en lo que respecta a la elección del repertorio, como al modo de encarar la tarea de recreación del mismo. A su vez, no debe perderse de vista el paralelismo entre este desarrollo de la musicología en Buenos Aires, y la manifestación de una actitud tendiente a la búsqueda y apertura de nuevas posibilidades en el campo musical. De este modo consideramos necesario dejar abierto el diálogo hacia un replanteo del estatus de estas tareas de recreación, proponiendo entenderlas como una corriente pujante hacia la apertura de un campo musical ávido de nuevos lenguajes y sonoridades.

Bibliografía

ANDRÉS, Jorge H.
"A poncho y sin vihuela", *Análisis*, Año X, No. 500, 13-19. Octubre. Buenos Aires, pp. 96-99.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen y Roberto CAAMAÑO
"Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales", *Revista del IIMCV*, año X, N° 10. Buenos Aires: UCA, pp.7-32.

HUSEBY, Gerardo
1965 "Mozarteum Argentino. New York Pro Musica", *Tribuna Musical*, Año 1, N° 4, agosto, Sección "Conciertos", Buenos Aires: pp. 10-11.
1968a "Amigos de la Música. Studio der Frühen Musik", "Instituto Goethe. Studio der Frühen Musik", *Tribuna Musical*, Año 4, N° 14, jul.-ago, Sección "Conciertos", Buenos Aires: pp. 10-11, 33.
1968b "Música para danza del Renacimiento", *Tribuna Musical*, Año 4, N° 14, jul.-ago, Sección "Discos", Buenos Aires: p. 62.
1999 "Cortazar, Clara Inés", *DMEH*. Madrid: SGAE, vol IV, p. 97.

KOLB, Roberto
"La nueva música antigua. Ensayo sobre el resurgimiento de la Música Antigua", *Ficta* Tomo I, N° 3, jun., Buenos Aires: Jorge V. González, pp. 175-177.

MONJEAU, Federico
"En torno del progreso", *Lulú* N° 3, Buenos Aires: ABBEG, pp. 9-34.

PLESCH, Melanie
"Buenos Aires. IV. La enseñanza de la música", *DMEH.* Madrid: SGAE. Vol. 2, pp. 769-771.

SIN AUTORÍA MANIFIESTA
"La música europea en la época del descubrimiento. Una velada de arte excepcional", *España*, Año XXXIV, No. 223, nov-dic., Buenos Aires, pp. 22-24

VALENTI FERRO, Enzo
100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días. Buenos Aires: Gaglianone.

FUENTES CONSULTADAS

A.- Cartas, entrevistas, mensajes de correo electrónico y comunicaciones personales.

ALBERTI, Eleonora
2007 "Entrevista personal", 24 mar. (grabada)

BARDIN, Pablo Luis
2004a "Entrevista personal", 8 oct. (grabada)
2004b "Comunicación personal", 8 oct.

CAAMAÑO, Roberto
1971 "Cartas al Director del Conjunto *Ars Rediviva* Lic. Gerardo V. Huseby", 14 jun; 15 jul y 12 ago.

CORTAZAR, Clara Inés
2004 "Entrevista personal", 9 ago. (grabada)

DELPONTE, Carlos Vicente
1970 "Carta al Sr. Decano de la FACM de la UCA", s/f.

DUARTE, Héctor
1968 "Carta al Sr. Gerardo Huseby / Conjunto «Ars Rediviva de Bs. Aires»", 8 ene.

GRAETZER, Guillermo
1970 "Carta a Gerardo Huseby", 12 dic.

HUSEBY, Gerardo Víctor
1970 "Carta a Messrs. Moeck Verlag u. Musikinstrumentenwerk", 19 nov.
1971 "Cartas al Sr. Decano de la FACM, Maestro Roberto Caamaño", 24 jun y 13 jul.
1971c "Carta al Sr. Presidente de la Asociación Cultural «Rumbo», Dr. Oscar Alfredo Vergara2, 14 set.

VERGARA, Oscar Alfredo
1971 "Carta al Sr. Licenciado Gerardo V. Huseby", 4 may.

VINEIS, Nilda
2004a "Entrevista personal", 17 set. (grabada)
2004b "Entrevista personal", 22 oct. (grabada)
2004c "E-mail a las autoras", 6 nov. (arch. personal)

SCOTT BOXALL, Alfredo
1968 "Carta a Gerardo V. Huseby", 11 oct.

B.- Publicaciones periódicas

Artes y Letras Argentinas, Boletín del FNA, Buenos Aires, años 1958 a 1965.
Clarín, La Nación, La Prensa, Notas, Polifonía, Tribuna Musical.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 229

EL CENTRO DE ESTUDIOS ELECTROACÚSTICOS (CEE). SÍNTESIS DE SU ACTIVIDAD Y REPORTAJE A PABLO CETTA

DIEGO ALBERTON Y JULIÁN MOSCA[1]

Creado en 1989, el CEE nació con el objeto de promover en nuestro ámbito diversas áreas de la música relacionadas con el uso de las nuevas tecnologías. Sus objetivos principales son la producción de obras musicales electroacústicas por parte de alumnos y compositores invitados, así como la investigación, la docencia y la difusión de la música de los siglos XX y XXI, mediante cursos, conciertos y conferencias.

El Centro cuenta con la coordinación de Pablo Cetta, y la asistencia de Gustavo García Novo, ambos profesores con Dedicación Especial.

Presentamos aquí alguna información sobre la trayectoria del CEE aportada por el Coordinador y un breve reportaje que le pudimos realizar.

[1] Diego Christian Alberton es alumno de quinto año de la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y miembro auxiliar del IIMCV. Fue integrante de diversas orquestas de tango, destacándose entre ellas la Orquesta Típica Municipal "Ciudad de Quilmes" bajo la dirección de Carlos Corrales.

Julián Mosca cursa actualmente el quinto año en la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Como miembro auxiliar del IIMCV, colaboró en la publicación del libro *Antecedentes de la Musicología en la Argentina* de Pola Suárez Urtubey (2007). Ambos forman parte del proyecto de transcripción de las obras del compositor peruano José de Orejón y Aparicio, dirigido por la Doctora Diana Fernández Calvo.

1. Reportaje a Pablo Cetta

¿Cómo y cuándo surgió el CEE y qué función cumplía en sus comienzos?

El Centro de Estudios Electroacústicos (CEE) fue creado en el año 1989, bajo el decanato de Roberto Caamaño. La idea surge un poco antes, en 1988. Un día charlamos con Marta Lambertini, que era profesora de Composición, sobre la necesidad de incorporar la música electroacústica en la Facultad. Ella habló posteriormente con el Decano y pudimos así equipar un aula con algunos dispositivos bastante primitivos. Es el primer Centro dependiente de la Facultad, con cierto grado de autonomía desde el punto de vista de la organización de actividades. Cuando terminé la Licenciatura en el 89, se me designa en el cargo de Coordinador.

La idea surgió con el propósito de hacer cursos de extensión. Yo dicté varios en esa época, y básicamente se anotaban los alumnos de la carrera de Composición. Lo hacían como una actividad extracurricular. Y luego comenzamos a organizar conciertos y conferencias. Han sido invitados varios ex alumnos que residen fuera del país, y profesionales que estuvieron de paso. No venían especialmente para dar conferencias a este Centro, sino invitados por otras instituciones, como el LIPM del Centro Cultural Recoleta, y aprovechábamos para que dieran alguna clase, obviamente por los recursos limitados que poseíamos. Entre ellos Franco Donatoni, Pablo Furman, Alvise Vidolin, Robert Dick, Bob Willey, Larry Solomon, varias personas han brindado generosamente sus conocimientos. Al principio también se invitaba a algunos compositores a realizar algún proyecto; por ejemplo, Marta Lambertini hizo la parte electroacústica de una obra para fagot solo que tenía. Era la época de sinteti-

Imagen 1. Marta Lambertini y Pablo Cetta, en el primer laboratorio del CEE

zadores controlados por MIDI, porque el procesamiento de audio digital no estaba a nuestro alcance en ese momento. La primera computadora que se compró para este lugar era una Yamaha CX5, que tenía un sintetizador de frecuencia modulada en su interior, y un lenguaje de programación básico donde uno podía hacer cosas más o menos interesantes. También había una consola pequeña, unos parlantes... muy modesto el laboratorio. Pero para los fines con que fue creado en principio, que era dar cursos de iniciación en música electroacústica, nos arreglábamos bastante bien.

En el año 96, bajo el decanato de Marta Lambertini, se realizó una modificación del Plan de Estudios de la carrera de Composición, y se incorporaron las materias Música Electroacústica I y Música Electroacústica II, que actualmente son Composición Electroacústica I y Composición Electroacústica II. A partir de ese momento se produce un uso más sistemático del laboratorio, se desarrollan más actividades de extensión y se incrementa notablemente la dotación tecnológica.

¿Qué otros centros de electroacústica había en Buenos Aires cuando surgió el CEE?

En Buenos Aires estaba el del Centro Cultural Recoleta y algunos estudios privados. No había tantos lugares como ahora. Después empezaron a florecer, pues el equipamiento comenzó a ser más accesible desde el punto de vista de los costos. Al principio juntábamos lo que teníamos en nuestras casas. Yo había traído un grabador de cuatro canales, y tratábamos de producir con eso, teníamos muy pocos elementos. Hoy es posible componer música electroacústica en tu casa, pero antes era impensable, dependías de una institución para poder hacerlo.

A partir de la década del 90 comienzan a surgir varios espacios. De esos años, es interesante destacar la apertura de la carrera de Música Electroacústica en la UNQ, pues se asocia la música electroacústica a la universidad a través de una carrera especializada. Por ese entonces estaba vinculada con centros de producción, como es el caso del LIPM.

¿Cómo surge tu interés por la música electroacústica?

Cuando era chico tocaba en un grupo de rock, y uno de los chicos me mostró un disco de Stockhausen en vinilo, y al escucharlo me pareció algo impresionante. Quedé obsesionado por esa música. Pasaron muchos años hasta que pude hacerla seriamente, pero igualmente hacía experimentos en mi casa: tenía un grabador a cassette al cual le había desconectado la cabeza borradora, y realizaba precarios montajes.

Después, mientras cursaba el ingreso a la Facultad, comencé a trabajar en una escuela en Tigre como ayudante del laboratorio de química, era un colegio industrial. Uno de los laboratorios de la escuela era de electrónica, y allí encontré algunos osciladores sinusoidales y empecé a hacerme el Stockhausen.

Mi experiencia con la música electroacústica surge lateralmente, del subdesarrollo, quizás desde otro lugar hubiera sido más fácil. Pero creo que esas dificultades hacían que pusieras mucha energía en la composición. Si viajabas al exterior encontrabas todo bastante resuelto, pero acá era más precario. De hecho la música electroacústica argentina era una de las mejores, musicalmente hablando. Ahora eso está cambiando, porque cualquier persona con escasa formación tiene acceso a los medios y compone. Antes, para acceder necesitabas cierta trayectoria en la composición de música instrumental, y así te encontrabas con un Julio Viera, por ejemplo.

¿Es decir que sos un autodidacta de la música electroacústica?

Sí. La ventaja es que antes de estudiar aquí, estudie Ingeniería en la [Universidad] Tecnológica tres años y además hice el secundario en un colegio industrial, y eso me ayudó porque siempre me interesó entender en profundidad los aspectos técnicos, más allá de los musicales, que los aprendí aquí en la Facultad de Música. En ese momento había poca gente con ambas formaciones; por un lado estaban los técnicos o ingenieros, y por otro los compositores, que en su mayoría necesitaban de su asistencia, porque no podían dominar el equipamiento. Yo me las arreglaba solo, y eso me allanó bastante el camino. Hoy en día todos manejamos el mismo idioma, pero antes podías encontrarte en cada lugar con configuraciones muy diferentes.

En la actualidad ¿Qué actividades realiza el CEE?

Sobre todo, conciertos. Todos los años los alumnos de la carrera de Composición estrenan sus obras para instrumentos acústicos con procesamiento en tiempo real del sonido. Y después tenemos otros donde participan alumnos, ex alumnos, profesores de la Facultad y otros compositores.

Imagen 2. El laboratorio del CEE, en la actualidad.

Cuando hiciste la carrera, ¿qué profesores fueron los que más te influyeron?

Varios en diferentes aspectos. Quien era imposible que no influyera era Caamaño, básicamente por sus conocimientos y su personalidad, su presencia en la música. En ese momento éramos muy pocos alumnos y mi mayor aprendizaje lo tuve cuando nos ubicábamos alrededor del piano mientras él tocaba. Era una experiencia que no tenía que ver con la transmisión de saberes, era algo sensible. Lambertini fue profesora mía de Composición, y siempre después de la clase íbamos a cenar. Marta en esa época estaba en plena actividad, íbamos a sus ensayos y conciertos, participábamos de alguna manera. Era un contacto con el mundo profesional muy enriquecedor. Con Pola Suárez Urtubey hice Historia de la Música de cuarto año prácticamente solo. Fueron experiencias fuertes y muy positivas.

2. Síntesis de la actividad del CEE

2.1. Investigación

Acústica musical, psicoacústica, síntesis digital del sonido y composición asistida son, entre otras, las áreas de investigación de este Centro. Estas investigaciones se ven plasmadas en una producción regular de *software* específico. En el CEE se desarrollan programas de acústica musical, composición asistida por computadora, herramientas para la programación en lenguajes de síntesis del sonido y programas para el procesamiento digital de audio.

Actualmente el Centro cuenta con dos investigadores con Dedicación Especial: Pablo Cetta, quien dirige el proyecto *Diseño, desarrollo y aplicación de programas de asistencia en composición y análisis musical* y Gustavo García Novo, con el proyecto *Generación de Herramientas por Software para el Desarrollo de Proyectos Musicales con Vinculación al Arte Multimedial.*

También dentro de este Centro, y atendiendo a su especialidad, se dio particular apoyo al trabajo *Un Modelo para la Simulación del Espacio en Música* de Pablo Cetta, el cual culminó en su Doctorado en música, especialidad Composición.[2]

2.2. Cursos

Introducción al lenguaje de programación java

1998. Programación en Lenguaje C++, partiendo de bibliotecas de funciones de aplicación en música.

[2] Véase el artículo de Silvina Mansilla referido a Tesis Doctorales defendidas en el ámbito de la FACM, pág. 281.

1999. Curso en representación del CEE, en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM), Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, España.

2004. Programación en *VISUAL BASIC* aplicado a la composición algorítmica.

2.3. Seminarios

1994. CUATRO CHARLAS Y UN CONCIERTO. A cargo de Francisco Kröpfl, Julio Viera, Carmelo Saítta y Pablo Cetta. En el concierto se difundieron obras de Tauriello, Kröpfl, Viera, Nono, Lambertini y Saítta.

2000. MÚSICA DE UNA ETNIA IMAGINARIA. Colectivo de creación sonora. Composición y Dirección: Jorge Sad.

2000. DEL SOPORTE AL ESPACIO: MÚSICAS FIJAS Y PROYECTADAS. Tres clases magistrales y concierto a cargo de Francis Dhomont, organizado por el IIES-MUMD con la colaboración de la Embajada de Canada y la ORT.

2004. COMPOSICIÓN CON INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN DE ALTURA NO ESCALAR. A cargo del Mtro. Carmelo Saítta.

Imagen 3. Alumnos actuales en el laboratorio del CEE.

2.4. Conferencias y conciertos

1995. Música electroacústica canadiense. Alcides Lanza (Canadá).

1998. Lic. Ricardo Nillni, quien habló sobre su obra.

2003. "Francisco Kröpfl, una trayectoria". Concierto-conferencia a cargo del Mtro. Francisco Kröpfl. *A Dúo, Incursiones en el A.R.E.M., Música para Saxo Tenor y Percusión Electrónica, La Sulfatara.*

2003. Mtro. Gabriel Brncic, quien habló sobre su obra.

2003. Concierto-conferencia a cargo del Mtro. Carmelo Saítta. *La Maga o el Ángel de la Noche* (1989), *Pequeña Suite para Hue* (1995), *In Memoriam* (2001), *Dapres Pliegues* (2002).

2004. Un modelo para la simulación del espacio en música. A cargo del Dr. Pablo Cetta. Defensa pública de tesis doctoral.

2006. Concierto del compositor Fabio Fuentes (Colombia). 10 de noviembre. Sala Ginastera.

2006. Concierto final de la Cátedra de Composición Electroacústica II. Obras instrumentales con procesamiento electrónico del sonido en tiempo real. 24 de noviembre. Auditorio Santa Cecilia.

2006. "Voces de América". Ensamble Bartók. 15 de diciembre. Auditorio Santa Cecilia.

2007. Música de Cámara Vocal Instrumental del Siglo XX. 11 de mayo. Sala Ginastera.

2007. Participación en la organización del concierto "Is here to stay". Homenaje a George Gershwin. 10 de agosto. Auditorio Monseñor Derisi.

2007. Concierto de Música Electroacústica. 17 de agosto. Sala Ginastera.

2007. Concierto Música Electroacústica, "Imagen y Sonido". 26 de octubre. Auditorio Santa Cecilia.

2007. Concierto final de la Cátedra de Composición IV. 14 de noviembre.

2007. Concierto final de la Cátedra de Composición Electroacústica II. Obras instrumentales con procesamiento electrónico del sonido en tiempo real. 23 de noviembre.

2.5. Charlas

1996. Pablo Furman. Profesor de Composición y Música Electroacústica, San José University, California, Estados Unidos.

1997. Mtros. Pablo Di Liscia de la Universidad Nacional de Quilmes y Carmelo Saítta de la Universidad Nacional de La Plata.

2001. Javier Garavaglia presenta y habla de su obra. *Overture (in memoriam T.A.T)* (1997); *T.A.T (a man's life;* (1998); *Spectral Colours* (1996).

2.6. Publicaciones

2004. *Altura-Timbre-Espacio.* Cuaderno de Estudios n° 5 del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'. Contiene artículos correspondientes a la investigación *Estructuración del Timbre en la Música de Cámara* a cargo del Dr. Pablo Cetta. También incluye otros trabajos de Pablo Cetta y de Carmelo Saítta, Eduardo Moguillansky, Eduardo Checchi, Oscar Pablo Di Lisia, Matías Giuliani, Roberto Azaretto y Gustavo García Novo.

2007. Pablo Cetta. *Un modelo para la simulación del espacio en música.* Buenos Aires, IIMCV. Tesis doctoral.[3]

2.7. Otras actividades

2006. Asistencia en el desarrollo de actividades de investigación y producción del Grupo Ozono (Colombia), invitados por el CEE.

[3] *Ibid.*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 237

EL CENTRO DE ESTUDIOS DE MÚSICA ANTIGUA (CEMAn)

CLARA CORTAZAR[1] Y GABRIEL PÉRSICO[2]

1. Introducción

CEMA en sus comienzos, CEMAn más tarde: siglas diversas para un mismo esfuerzo, para un mismo entusiasmo. Porque la impresionante lista de actividades que se desarrollaron a lo largo de catorce años es sólo la escueta enunciación de un afán sostenido, de una pasión sin tregua, de una alegría conquistada a través de las pequeñas y las grandes dificultades ineludibles.

La música nunca es antigua si es música. Ese rótulo absurdo y sin embargo necesario para que se nos identificara en nuestra relación con un repertorio inmenso que

[1] Clara Inés Cortazar, especialista en música antigua, es Licenciada en música, especialidad musicología y crítica, graduada de la FACM (UCA). Realizó estudios pianísticos en el Conservatorio Nacional 'Carlos López Buchardo'. Fue docente en la carrera de Musicoterapia de la USAL, en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Estudiosa de la tradición musical litúrgica gregoriana, realizó estudios de perfeccionamiento en diversos países europeos entre 1965 y 1977. En la FACM tuvo a su cargo la cátedra de Historia de la Música, fue directora del CEMAn y responsable de Biblioteca. Véase también el artículo sobre *Ars Rediviva,* en este mismo volumen.

[2] Gabriel Pérsico egresó como Profesor Superior y Licenciado en la especialidad Educación Musical de la UNLP. Integró grupos de música antigua y de cámara y se presentó como solista de flauta, flauta travesera barroca y flauta dulce, realizando numerosas grabaciones. Se ha dedicado también a la interpretación de la música contemporánea, estrenando obras de compositores argentinos y extranjeros. Docente de flauta dulce en el Departamento de Artes Musicales del IUNA y en el Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires 'Ástor Piazzolla' y de Travesera barroca, Música de cámara y Seminario de retórica musical, en el Conservatorio 'Manuel de Falla'. Coordinador del CEMAn de la FACM, es profesor de Historia de la Música Barroca en la misma. Actualmente se halla abocado al programa del Doctorado en Artes, en la Universidad Nacional de Córdoba.

va desde el gregoriano hasta Bach, nos sirvió para hacer inteligible nuestra búsqueda. Técnicas instrumentales y vocales, instrumentos llamados (también falazmente) históricos; tratados, facsímiles, ediciones; estilos y mentalidades, metafísicas e imaginarios; crónicas y relatos, gestos y pasos de danza... Es necesario indagar en todo esto para desentrañar la música y rescatarla de la prisión de la costumbre o el prejuicio. Y el deslumbramiento llega, no como recompensa, sino como parte de esa doble actitud de entrega y de interrogación ante la obra de arte.

Hemos vivido en el CEMAn, el milagro de equipos de trabajo homogéneos, respetuosos, activos, eficientes, donde la amistad y el espíritu de servicio fueron inalterables a lo largo de catorce años. Toda labor era importante, desde los contactos con las Embajadas u otras prestigiosas instituciones hasta el café de las pausas o los calefactores necesarios para las mañanas de frío. Hemos experimentado juntos la alegría del trabajo bien hecho, la satisfacción de los pequeños y los grandes logros, la inigualable riqueza de los encuentros con grandes maestros. Hemos sabido olvidarnos para que otros avanzaran. Hemos aprendido todos de todos, casi sin notarlo, en el día a día fatigoso pero fecundo.

Y en el momento en que esta etapa se cierra, se abre el espacio de la gratitud para quienes alentaron, inspiraron, compartieron. Los nombres de todos ellos constituirían una lista también impresionante, pero los concentramos en uno solo: el de Marta Lambertini. La Facultad de Artes y Ciencias Musicales, fundada por un compositor de vanguardia, escenario de tantas inquisiciones contemporáneas, no se negó a esta inquisición retrospectiva, cuyas propuestas nutren nuestro presente y contribuyen a darle sentido. La música –decíamos–, nunca es antigua: es siempre brújula de nuestras búsquedas, savia y fruto de nosotros mismos.

2. Breve reseña de su historia

Desde hace años, el ambiente musical argentino, muy activo, cuenta con una buena proporción de amantes de la 'música antigua'. Sin embargo, muchos instrumentistas, cantantes o musicólogos deseosos de dedicarse especialmente a ese repertorio deben emigrar para recibir una formación adecuada y encontrar un marco para sus actividades profesionales.

La idea de crear un espacio académico destinado a la práctica, perfeccionamiento e investigación de la llamada 'música antigua' surgió a partir de esta necesidad, y pudo concretarse gracias a la comprensión de las autoridades de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

El Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAn) fue creado en marzo de 1994. Desde sus comienzos hasta marzo de 2004, la tarea de Coordinación estuvo a cargo de la Lic. Clara Cortazar, con la colaboración como Coordinador Adjunto del Lic. Gabriel Pérsico. Desde abril de 2004, debido al retiro de la Lic. Cortazar, se hizo cargo de la Coordinación el Lic. Pérsico.

Inmediatamente después de la constitución del CEMAn se inició la organización de cursos, conferencias y conciertos, que contaron con una respuesta altamente satisfactoria.[3]

Los cursos se escalonaron en diferentes niveles:

- Formación para músicos que desean adentrarse en las dificultades propias del repertorio llamado "antiguo", a cargo de profesores locales.
- Perfeccionamiento para músicos ya iniciados en las diversas técnicas y estéticas de los siglos anteriores al XIX, a cargo de profesores extranjeros o argentinos que viven en el exterior, por medio de cursos intensivos.
- Cursos de post-grado, para profesionales formados en la práctica musical y la investigación musicológica.
- Finalmente, conferencias y conciertos para todo público a cargo de artistas y profesionales argentinos y extranjeros.

Desde su creación, el CEMAn contó con la colaboración de prestigiosas instituciones, tales como: Festivales Musicales de Buenos Aires, Academia Bach, *Collegium Musicum*, Embajada de Francia, Real Embajada de los Países Bajos, Embajada de la República de Austria, Embajada de Suiza, Camping Musical Bariloche, Centro Cultural Recoleta, Cámara de Comercio Argentino-Holandesa, Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, etc, con las cuales se coordinaron esfuerzos y se consiguieron logros comunes.

Desde el inicio de las actividades, se logró la respuesta de artistas y estudiantes de muchas ciudades del país (La Plata, Rosario, Santa Fe, Bahía Blanca, Mendoza, Córdoba, Tucumán, Salta, Posadas, General Roca, Ushuaia) e incluso del exterior (Chile, Brasil, Paraguay, Colombia, España).

Los conciertos, conferencias y *master-classes*, por otra parte, han contado con un público *amateur* muy numeroso, que superó a veces las previsiones y hasta la capacidad de los salones y auditorios elegidos.

3. *Musica poetica*, ensamble barroco UCA

Con la aspiración de realizar una tarea artística estable y constante, trascender lo formativo y proyectar la actividad de la institución en el ámbito de la ejecución musical, se conformó en el 2002 y en el ámbito del CEMAn un grupo de cámara especializado en el repertorio de los siglos XVII y XVIII.

El ensamble se propuso los siguientes objetivos:

[3] Ver "Actividades organizadas por el CEMAn" más adelante.

- Configurar un organismo que no sólo se limite a las necesidades académicas de la institución, sino que fundamentalmente enfoque una tarea profesional de calidad artística en los más importantes escenarios de nuestro medio y también en el exterior.
- Ser el núcleo de proyectos artísticos que incluyan a otros músicos argentinos y extranjeros.
- Cumplir paralelamente una función pedagógica multiplicadora en coordinación con el CEMAn, a través de cursos, clases, ensayos abiertos, conciertos didácticos, etc.
- Abordar un repertorio que abarque la música barroca, preclásica y clásica de los siglos XVII y XVIII, incluyendo el repertorio colonial latinoamericano.
- Incentivar a compositores para que, como posibilidad absolutamente novedosa, escriban obras para instrumentos históricos.
- Invitar también a otros artistas destacados que visiten nuestro país para proyectos específicos.
- Representar a la institución en eventos como festivales especializados, congresos, etc.
- Registrar (CD, video, etc.) las producciones y proyectos del ensamble.

Para lograr dicho objetivo se convocó a los siguientes músicos, ligados históricamente a la actividad del CEMAn:

Joelle Perdaens (violín barroco, viola barroca y viola d'amore).
Gabriel Pérsico (flauta travesera barroca y flauta dulce).
María de Lourdes Cútolo (clave).
Federico Yácubsohn (viola da gamba).
María Jesús Olóndriz (violoncello barroco).

4. Actividades organizadas por el CEMAn

4.1. Cursos

4.1.1. Cursos 1994

EL DISCURSO DEL BARROCO MUSICAL
Lic. Gabriel Pérsico.
Curso de 16 horas en dos niveles de 8 horas.
Mayo y junio de 1994 y 1995.

INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA DEL BARROCO
A cargo del Profesor visitante Jacques Ogg (La Haya).

Curso intensivo de 18 horas. 26, 27 y 28 de julio de 1994. Con el auspicio de la Real Embajada de los Países Bajos y la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires y la Academia Bach.

ASPECTOS DE LA PRÁCTICA MUSICAL EN EL RENACIMIENTO
A cargo de Eduardo Sohns. Curso de 16 horas en dos niveles de 8 horas. Septiembre de 1994 y Agosto-Septiembre 1995.

PALABRA, MÚSICA Y *AFFETTO* DEL BARROCO
Mtro. Sergio Pelacani. Curso de 10 horas. Septiembre-octubre de 1994.

4.1.2. Cursos 1995

TALLER INTRODUCTORIO A LA PRÁCTICA DEL BAJO CIFRADO.
A cargo de Gustavo Samela. Curso de 16 horas. Abril-mayo 1995.

LA MÚSICA EN LA ÉPOCA DE DANTE
A cargo de Pedro Memelsdorff (Bologna, Italia).
Curso de post-grado en cinco sesiones (dos sesiones por año). Las cuatro primeras tuvieron lugar los días 10, 11 y 12 de abril y 14, 15 y 16 de octubre de 1995; 12, 13 y 14 de abril y 1, 2 y 3 de noviembre 1996; la quinta, 26 al 28 de diciembre de 1997.

INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA DEL BARROCO
A cargo de los profesores visitantes Jacques Ogg y Wilbert Hazelzet (La Haya). 24,25 y 26 de julio de 1995. Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires y la Academia Bach.

DANZAS DEL RENACIMIENTO
A cargo de Dina Poch de Graetzer.
Taller de 16 horas. Agosto-septiembre 1995.

SEMINARIO DE INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA PUNTEADA
A cargo de los profesores visitantes Eduardo Egüez y Dolores Costoyas (Basilea, Suiza). Curso de 15 horas. 16 y 17 de septiembre de 1995.

4.1.3. Cursos 1996

LA MÚSICA EN LA ÉPOCA DE DANTE
A cargo de Pedro Memelsdorff (Bologna, Italia).
Curso de post-grado en cinco sesiones (dos sesiones por año). Las cuatro primeras

tuvieron lugar los días 10, 11 y 12 de abril y 14, 15 y 16 de octubre de 1995; 12, 13 y 14 de abril y 1, 2 y 3 de noviembre 1996; la quinta, 26 al 28 de diciembre de 1997.

SEMINARIO DE INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA PUNTEADA
A cargo de los profesores visitantes Eduardo Egüez y Dolores Costoyas (Basilea, Suiza). Curso de 15 horas. 15 y 16 de junio de 1996.

EL BAJO CIFRADO EN INSTRUMENTOS DE TECLA
A cargo del Profesor Gustavo Samela. Curso de 18 horas, a partir del 10 de mayo hasta el 28 de junio de 1996.

LA MÚSICA VOCAL DEL BARROCO FRANCÉS
A cargo de la profesora visitante Monique Zanetti (París).
Curso de 20 horas. 20 al 24 de mayo de 1996. Con el auspicio de la Embajada de Francia en la Argentina.

INTRODUCCIÓN AL VIOLÍN BARROCO
A cargo del profesor visitante Manfred Kraemer (Alemania).
Curso de 18 horas. 6 al 8 de agosto de 1996.

LAS SONATAS PARA FLAUTA DE JOHANN SEBASTIAN BACH
A cargo del Profesor Gabriel Pérsico.
A partir del 2 de agosto hasta el 29 de septiembre de 1996.

INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA DEL BARROCO
A cargo de los profesores visitantes Wilbert Hazelzet (flauta travesera barroca) y Jacques Ogg (clave), de La Haya (Holanda).
Curso de 18 horas. 4, 5 y 6 de octubre de 1996. Con el auspicio de la Embajada Real de los Países Bajos, y la colaboración de la Cámara de Comercio Argentino-Holandesa, KLM y la Fundación Banco de Boston.

4.1.4. Cursos 1997

LA MÚSICA EN LA ÉPOCA DE DANTE
A cargo de Pedro Memelsdorff (Bologna, Italia).
Curso de post-grado en cinco sesiones (dos sesiones por año). Las cuatro primeras tuvieron lugar los días 10, 11 y 12 de abril y 14, 15 y 16 de octubre de 1995; 12, 13 y 14 de abril y 1, 2 y 3 de noviembre 1996; la quinta, 26 al 28 de diciembre de 1997.

GRUPO DE ESTUDIOS DE MÚSICA VOCAL BARROCA
A cargo de los profesores Sergio Pelacani y Hernán Blanco.
Curso continuo en sesiones trimestrales, de seis horas semanales. Con el auspicio del Complejo Cultural Margarita Xirgu y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. A partir del 3 de mayo de 1997.

"DIVERTIMENTI ARMONICI". EL ESTILO ITALIANO
A cargo de los Profesores Gustavo Samela y Gabriel Pérsico.
Curso de 30 horas, a partir del 2 de mayo hasta el 27 de junio de 1997.

MÚSICA VOCAL DEL BARROCO FRANCÉS.
A cargo de Monique Zanetti (Francia).
Curso de 20 horas. 30 de junio al 4 de julio de 1997. Con el auspicio del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

4.1.5. Cursos 1998

SEMINARIO DE INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA BARROCA
A cargo de los profesores belgas Barthold y Wieland Kuijken (flauta travesera barroca y viola da gamba) y Robert Kohnen (clave) (Bélgica).
Junio de 1998. Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires y el auspicio de la Embajada de Bélgica.

CANTOS Y DANZAS DEL BARROCO FRANCÉS
A cargo de Monique Zanetti y Ana Yepes (Francia).
Curso de 40 horas. 18 al 23 de julio de 1998. Con la colaboración del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

4.1.6. Cursos 1999

'SATURNO Y LA POLIFONÍA'
Seminario multidisciplinario que integra:
- Curso teórico-práctico sobre el Renacimiento musical
- Curso teórico sobre filosofía del Renacimiento

a cargo de: Roberto Festa y Brenno Boccadoro
(Ensamble Dædalus - Suiza)
Estudio del Renacimiento musical no sólo en sus aspectos técnicos y de "sonorización" sino también a través de una visión filosófica y cultural en la cual basar la interpretación. Dirigido a instrumentistas, cantantes, directores de coro, ensambles, músicos en general, musicoterapeutas y estudiosos del arte, la literatura y la filosofía.

Con el apoyo de la Embajada de Suiza en la Argentina. 22, 23 y 24 de mayo de 1999, de 10 a 18 hs.

CANTOS Y DANZAS DEL BARROCO FRANCÉS
a cargo de: Ana Yepes (danzas) y Monique Zanetti (canto) - París, Francia
Dirigido a: bailarines, cantantes y músicos en general.
Con el apoyo de la Embajada de Francia en la Argentina y en colaboración con el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, la Fundación Teatro Colón y el Centro Cultural General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires, del 26 de junio al 3 de julio de 1999.

EL ARTE DEL *CLAVECIN*: Cursos y conferencias sobre técnica, interpretación, *luthería* y repertorio del clave. Dirigido a clavecinistas, pianistas, organistas, musicólogos, estudiantes y todo músico interesado en la temática clavecinística y en la problemática estilística de la música barroca.
Curso I:
El Arte del Clavecin. Especial énfasis en Johann Sebastian Bach.
Por María de Lourdes Cútolo (Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania)
Sábado 21 de agosto de 10 a 13 y de 14 a 17 hs. Domingo 22 de agosto de 1999 de 10 a 13 hs.
Curso II:
El Arte del Clavecin. Especial énfasis en armonía y bajo continuo.
por Hélène Dauphin-Dupont (Conservatorio de Ginebra, Suiza).
Sábado 21 de agosto de 10 a 13 y de 14 a 17 hs. Domingo 22 de agosto de 1999 de 10 a 13 hs.
Cierre del ciclo a cargo del Mtro. Mario Videla.

LAS SONATAS DE HÆNDEL.
Curso a a cargo del Lic. Gabriel Pérsico.
Viernes 24, de 19 a 21 hs; sábado 25, de 10 a 13 y de 14 a 17 hs. y domingo 26 de setiembre de 1999 de 10 a 12 hs.

4.1.7. Cursos 2000

El 2000 recordó los doscientos cincuenta años de la muerte del gran Johann Sebastian Bach. En todo el mundo la ocasión fue propicia para reestudiar, escuchar y admirar su obra. El CEMA no podía estar ajeno a tal evento, por lo tanto organizó una serie de cursos, conferencias y clases magistrales que exploraron algunos aspectos de la inagotable riqueza que supone la obra de Bach.

BACH Y LA VIOLA DA GAMBA.
Mtro. Juan Manuel Quintana
12, 13 y 14 de mayo de 2000
El análisis y los criterios de interpretación de las obras para viola da gamba de Johann Sebastian Bach incluyendo las sonatas para dicho instrumentos y las arias con gamba *obligato*.

CLASES MAGISTRALES DE CANTO BARROCO.
Mto. Gérard Lesne (Francia)
5 de junio de 2000
Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires y el auspicio de la Embajada de Francia.

INTRODUCCIÓN A LA OBRA CLAVECINÍSTICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH (I).
Mta. Hélène Dauphin
16, 17 y 18 de junio de 2000

LA MÚSICA PARA FLAUTA DE JOHANN SEBASTIAN BACH.
Lic. Gabriel Pérsico
16, 17 y 18 de junio de 2000

INTRODUCCIÓN A LA OBRA CLAVECINÍSTICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH (II).
Mtra. María de Lourdes Cútolo
23, 24 y 25 de junio de 2000

MÚSICA VOCAL DEL BARROCO FRANCÉS.
Mtra. Monique Zanetti (Francia)
25, 26 y 27 de agosto de 2000
En colaboración con el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y con el auspicio de la Embajada de Francia en la Argentina. Continuando con cursos dictados en años anteriores, la distinguida soprano Monique Zanetti abordó las problemáticas de interpretación del repertorio vocal del barroco francés. Dirigido a cantantes, directores e integrantes de grupos de música barroca, musicólogos, estudiantes, etc.

LA SUITES FRANCESAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH.
Mtro. Mario Videla.
22 y 23 de setiembre de 2000

INTRODUCCIÓN A LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA VOCAL DE JOHANN SEBASTIAN BACH - Cantata BWV 106 *"Actus Tragicus"*
Mtro. Néstor Andrenacci
29 y 30 de setiembre y 1 de octubre de 2000.

4.1.8. Cursos 2001

UT ORATORIA MUSICA - I
Mtro. Héctor Rodríguez
18, 19 y 20 de mayo de 2001.
Retórica en el análisis y la interpretación del texto musical en el Renacimiento y Temprano Barroco.

EL VILLANCICO ESPAÑOL (1500-1550)
Mtro. Eduardo Sohns
1, 2 y 3 de junio de 2001

SINFONIE E SONATE I
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas.
Mtro. Manfred Kramer
29, 30 de junio y 1 de julio de 2001.

LA ÓPERA BARROCA FRANCESA
Mtro. Jean Claude Malgoire.
27, 28 y 29 de julio de 2001.
Con el Auspicio de la Embajada de Francia y la colaboración del Instituto de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires.
El Mtro. Jean-Claude Malgoire, de reconocida trayectoria artística internacional como intérprete y director de meritorios grupos de música antigua, y en especial en el ámbito de la ópera barroca, dictará el curso sobre el repertorio de la ópera barroca francesa.

DE LOS VIRGINALISTAS A LOS ANTECESORES DE BACH
3 y 4 de agosto de 2001
Mtro. Mario Videla

CLASE MAGISTRAL DEL MTRO. JORDI SAVALL (España)
Con el Auspicio de la Embajada de España y de Festivales Musicales de Buenos Aires.
8 de agosto de 2001.
El Mtro. Jordi Savall brindó una clase magistral. La música renacentista, la música

española del siglo XVII, el lenguaje del barroco francés, el repertorio de la viola da gamba, fueron algunos de los tópicos abordados en la clase. El Mtro. Savall trabajó con versiones de música interpretada en el momento por grupos y solistas de música antigua locales.

LOS ÓRGANOS HISTÓRICOS Y SU REPERTORIO EN TORNO A AMÉRICA LATINA.
Con el auspicio de la Embajada de Uruguay.
Mta. Cristina García Banegas (Uruguay)
24, 25 y 26 de agosto de 2001.

EUTERPE, *LA MUSE DE LA MUSIQUE*
Interpretación de la música barroca francesa.
Lic. Gabriel Pérsico.
14, 15 y 16 de setiembre de 2001.

INTRODUCCIÓN A LA OBRA CLAVECINÍSTICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH:
LAS INVENCIONES A TRES VOCES.
Mtra. María de Lourdes Cútolo.
28, 29 y 30 de setiembre de 2001.

UT ORATORIA MUSICA - II
Mtro. Héctor Rodríguez
26, 27 y 28 de octubre de 2001.
Retórica en el análisis y la interpretación del texto musical en el Renacimiento y Temprano Barroco. Segunda parte práctica en coordinación con curso teórico del 18, 19 y 20 de mayo.

4.1.9. Cursos 2002

VOCALIDAD EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII
Cantata-oratorio-ópera.
Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires.
Mtro. Martín Oro, contratenor (Suiza)
9, 10 y 11 de agosto

MÚSICA Y SOCIEDAD BARROCA EN AMÉRICA DEL SUR
Prof. Ramiro Albino.
En colaboración con el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y en el ámbito de la Semana de la Musicología.
Martes 17, jueves 19 y sábado 21 de setiembre.

El ARTE VOCAL EN LA MÚSICA DE J.S. BACH
Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires y La Real Embajada de los Países Bajos
Mtro. Max Van Egmond (Holanda)
11, 12 y 13 de octubre.
Max Van Egmon es "Chairman" (Director) del Programa de Música Antigua del Conservatorio de Amsterdam. Ha participado de las principales grabaciones como solista para muchas de las arias de bajo de la obra vocal de J. S. Bach (G. Leonhard y N. Harnoncourt). Su discografía incluye, además de las importantes obras de Bach, también óperas de Monteverdi y Haendel, *Lieder* de Schubert y Schumann, *mélodies* de Fauré y composiciones del siglo XX. Interpreta regularmente recitales, oratorios y óperas barrocas en los más importantes festivales de todo el mundo.

DIÁLOGO ENTRE LA MÚSICA ITALIANA Y LA MÚSICA FRANCESA
Cursos integrados de ensamble y bajo continuo.
8 ,9 y 10 de noviembre.
Mtro. Gabriel Pérsico
Ensamble
Mto. Jorge Lavista
Bajo continuo

SINFONIE E SONATE II
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas.
Mtro. Manfred Kraemer
29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre.

4.1.10. Cursos 2003

SIGISMONDO D'INDIA
Mtro. Sebastián Zubieta (Yale, EEUU)
2, 3 y 4 de mayo.

BACH Y EL LAÚD:
Mtro. Igor Herzog.
27, 28 y 29 de junio.

EL ARTE VOCAL DEL BARROCO
Mtro. Hans-Jürg Rickenbacher (Tenor, Suiza)
En colaboración con Festivales Musicales de Buenos Aires y el Auspicio de la Embajada de Suiza.
12 y 13 de julio.

LA *"MUSICA POETICA"*: UNA ORIENTACIÓN PARA LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA BARROCA
Lic. Gabriel Pérsico
1, 2 y 3 de agosto.

EL ARTE DEL TECLADO EN LA OBRA DE J. PH. RAMEAU:
Las *Pièces de Clavecin* y las *Pièces de Clavecin en concert*
Mtra. María de Lourdes Cútolo.
5, 6 y 7 de setiembre.

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA
Dra. Susana Antón Priasco y Mtro. Miguel de Olaso
26, 27 y 28 de setiembre.

SINFONIE E SONATE III
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas
Mtro. Manfred Kraemer
28, 29 y 30 de noviembre.

4.1.11. Cursos 2004

LAS SONATAS DE HAENDEL: PARADIGMA DEL ESTILO ITALIANO
Lic. Gabriel Pérsico.
28, 29 y 30 de mayo.

LA CANCIÓN INGLESA: DE DOWLAND A PURCELL.
Mtro. Isidoro Roitman.
11, 12 y 13 de junio.

EN TORNO A LAS *SUITES* DE VIOLONCELLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH
Mtro. Ricardo Sciammarella.
Viernes 25 de junio.

ASPECTOS DE LA INTERPRETACIÓN Y LA TÉCNICA DEL CLAVE, EN EL REPERTORIO DEL XVIII.
Mtro. Mario Rasquin (Francia)
2, 3 y 4 de julio.

SINFONIE E SONATE IV
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas
Mtro. Manfred Kraemer
27, 28 y 29 de agosto.

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA II:
"BAILE DE MARIZÁPALOS" Y *"EL FLECHERO RAPAZ"*
En colaboración con el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires.
Dra. Susana Antón Priasco (aspectos históricos).
Mtro. Miguel de Olaso (aspectos musicales).
Mtra. Lizzie Waisse (puesta en escena).
Primer encuentro:
24, 25 y 26 de setiembre.
Sede del CEMAn. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
Segundo encuentro:
29, 30 y 31 de octubre.
Sede del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires

Representaciones públicas:
Domingo 31 de octubre, 18,30 y 20 hs.
Teatrino del Instituto Superior de Arte, Teatro Colón de Buenos Aires.

VOCALIDAD EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII
Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires.
Mtro. Martín Oro (contratenor, Suiza)
22, 23 y 24 de octubre.

TALLER DE INTERPRETACIÓN DEL BAJO CONTINUO (NIVEL I)
En coordinación con la 'Maestría en Música Colonial Latinoamericana' de la FACM.
Mtro. Jorge Lavista (clave y órgano)
Mtro. Miguel de Olaso (instrumentos de cuerda pulsada)
5, 6 y 7 de noviembre de 10 a 13 hs.

LOS ÓRGANOS HISTÓRICOS Y SU REPERTORIO EN TORNO A AMÉRICA LATINA
En coordinación con la 'Maestría en Música Colonial Latinoamericana' de la FACM.
Mtra. Cristina García Banegas (Uruguay)
12, 13 y 14 de noviembre de 10 a 13 hs.

CANTANDO EL RENACIMIENTO A PARTIR DE SU NOTACIÓN
Mtro. Adrián Rodríguez Van der Spoel (Holanda).
26, 27 y 28 de noviembre de 10 a 14 hs.

4.1.12. Cursos 2005

"TEMPRO LA CETRA O DEL SUONARE NEL LIUTO E NEL CHITARRONE"
A cargo de la Mtra. Dolores Costoyas (Suiza).
29 Y 30 de abril.

JACQUES-MARTIN HOTTETERRE: *"L'ART DE PRÉLUDER"*
A cargo del Mtro. Joao Izquierdo (Barcelona - España).
26, 27 Y 28 de agosto

SINFONIE E SONATE V
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas.
a cargo del Mtro. Rodolfo Marchesini
16, 21 y 22 de septiembre

"PIFARI". LA MÚSICA PARA CONJUNTOS DE CORNETOS Y SACABUCHES
Clase magistral a cargo de: *HELVETIA CORNETS & SAQUEBOUTES* (Suiza)
Hans-Jakob Bollinger (cornet), Markus Bertschi (sacqueboute), Markus Michel (sacqueboute) y Annelise Emery (cornet).
Con el auspicio de la Fundación *Pro Helvetia.*
14 de octubre.

VOCALIDAD EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII.
Con la colaboración de Festivales Musicales de Buenos Aires.
Mtro. Martín Oro (contratenor, Suiza).
22, 23 y 24 de octubre.

4.1.13. Cursos 2006

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA IV
Curso teórico-práctico orientado al estudio y realización con puesta en escena y representaciones públicas de los siguientes intermedios: *Baile de Marizápalos, Baile del Truscatrux Nuevo, Baile de Veneno de los Sentidos, Baile de Pascual y Gileta*, y *Baile del Flechero Rapaz.*
Organizado con el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires y la Asociación Camping Musical Bariloche.
A cargo de los Mtros: Pablo Pollitzer (canto), Gabriel Pérsico (instrumentos melódicos), Miguel de Olaso (bajo continuo), Lizzie Waisse (puesta en escena), Susana

Antón Priasco (aspectos musicológicos) y Miguel de Olaso (dirección musical y coordinación general).
Camping Musical Bariloche en Llao Llao (Bariloche).
3 a 14 de enero de 2006.

VARIACIÓN E IMPROVISACIÓN EN EL BARROCO
CONCIERTO COMENTADO
Con el auspicio y colaboración de la Real Embajada de Bélgica en la Argentina.
Las prácticas de la improvisación y el arte de la variación a través del tiempo,
con obras de ORTIZ, J. VAN EYCK, UCCELINI, A. CORELLI, KRAHMER, F. de ROSSI-RE.
a cargo de Nathalie Houtman (flauta dulce) y Raphaël Collingnon (clave).
Lunes 10 de abril, Auditorio Santa Cecilia, UCA.

ARS MUSICORUM. EL COMPOSITOR Y SU OBRA
ASPECTOS DE LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO
A cargo del Prof. Eduardo Sohns.
5, 12, 19 y 26 de mayo de 2006.

SEMANA DEL BAJO CONTINUO
Del 24 al 30 de julio.
Cursos combinados sobre distintos aspectos de la teoría y la ejecución del bajo continuo. Dirigido a clavecinistas, pianistas, organistas, guitarristas, laudistas, tiorbistas, cellistas, fagotistas, ejecutantes de viola da gamba, contrabajistas, directores, estudiantes y todo aquel interesado en las prácticas improvisatorias, estilísticas y compositivas del bajo continuo.

CURSO I
EL IMPERIO DEL BAJO CONTINUO
EL SIGLO XVII EN ITALIA Y ESPAÑA
A cargo de los Mtros. Federico Ciancio (tecla, arpa) y Miguel de Olaso (cuerdas punteadas)
24 y 25 de julio.

CURSO II
EL NACIMIENTO DEL BAJO CONTINUO
ANTECEDENTES, FUENTES, ELEMENTOS TÉCNICOS Y TEÓRICOS PARA LA PRÁCTICA DEL BAJO CONTINUO
A cargo del Mtro. Gabriel Schebor.
26 de julio.

CURSO III
EL PASAJE DE LA *"LUTE SONG"* A LA CANCIÓN CON ACOMPAÑAMIENTO
LA *AMARILLI* DE CACCINI EN EL *MUSICAL BANQUET* DE DOWLAND:
¿PRIMERA REALIZACIÓN DE BAJO CONTINUO INGLESA?
A cargo del Mtro. Isidoro Roitman.
27 de julio.

CURSO IV
SUONARE IL BASSO
LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS MELÓDICOS DEL BAJO CONTINUO.
A cargo de la Mtra. Nina Diehl.
28, 29 y 30 de julio.

CURSO V
¿CONTRAPUNTO ARMÓNICO O ARMONÍA EN CONTRAPUNTO?
UNA PERSPECTIVA SOBRE LA MÚSICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH.
A cargo del Mtro. Jorge Lavista.
28, 29 y 30 de julio.

EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BOGOTÁ
EL REPERTORIO MUSICAL DE LA CATEDRAL EN EL CONTEXTO DE LA MUSICA COLONIAL LATINOAMERICANA
En colaboración con el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" y el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.
A cargo del Mtro. Egberto Bermúdez (Colombia).
22, 23 y 24 de setiembre.

LAS FANTASÍAS DE G. P. TELEMANN PARA FLAUTA
UNA RETÓRICA DE LA FLAUTA BIEN TEMPERADA
A cargo del Lic. Gabriel Pérsico.
13, 14 y 15 de octubre.

SINFONIE E SONATE VI
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas.
A cargo del Mtro. Rodolfo Marchesini.
17, 18 y 19 de noviembre.

4.1.14. Cursos 2007

LA ESCUELA FRANCESA DE CLAVECIN EN EL SIGLO XVII
Obras de Jacques Champion de Chambonnieres (1602-1672), Louis Couperin (1626-1661) y Jean-Henry d'Anglebert (1628-1691).
Concierto a cargo de la Mtra. Françoise Lengellé (Francia).
Con el auspicio del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina, en el marco de la Cuarta Semana de la Música y la Musicología, organizada por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
Miércoles 11 de julio - 19,30 hs.
Auditorio Santa Cecilia, UCA.

CURSO
LA ESCUELA FRANCESA DE CLAVECIN EN EL SIGLO XVII
Jacques Champion de Chambonniéres et Louis Couperin
A cargo de la Mtra. Françoise Lengellé (Francia).
Con el auspicio del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina
13, 14 y 15 de julio.

SINFONIE E SONATE VII
Práctica y estilo en las cuerdas barrocas.
A cargo del Mtro. Manfredo Kraemer.
Con el patrocinio institucional del Conservatorio Real de La Haya, Holanda (*Koninklijk Conservatorium*) y becas otorgadas por la Fundación *Erasmus*.
10, 11, 12 y 13 de setiembre.

4.2. Conciertos a cargo de ***Música Poética***[4]

CONCIERTO PRESENTACIÓN
Museo 'Isaac Fernández Blanco'
22 de junio de 2002 - 20 hs.

'LA MÚSICA DE LAS CORTES' (LUIS XIV Y FEDERICO II)
Concierto en el marco de las Jornadas: 'La Codificación: sus raíces y prospectivas' organizadas por las Facultades de Derecho y Ciencias Políticas y Filosofía y Letras de la UCA. 2 de setiembre de 2002.

[4] El listado que se brinda aquí es una selección.

'EL GUSTO DE LOS LUISES'
Música barroca francesa.
Espacio Ecléctico. 24 de octubre - 20,30 hs.

'EXULTACIONES Y LAMENTOS'
Música del barroco francés y proyecciones contemporáneas.
Teatro Colón - CETC. 23 de noviembre de 2002
MUSICA POETICA y artistas invitados.

'EL GUSTO DE LOS LUISES'
Festival de Música Barroca de Córdoba.
Capilla Doméstica de la Compañía de Jesús.
Ciudad de Córdoba, 20 de diciembre de 2002.

'EL GUSTO DE LOS LUISES'
Museo Nacional de Bellas Artes - 23 de marzo de 2003.

'MÚSICA CISALPINA'
Espacio Ecléctico - 22 de mayo de 2003.

'LA INVENCIÓN BARROCA'
Centro Cultural Ricardo Rojas. Universidad de Buenos Aires - 4 de junio de 2003.

'LOS SENDEROS CISALPINOS'
Música barroca italiana y alemana.
Apertura del 'Ciclo de Música del Pabellón de las Artes', UCA, 9 y 10 de agosto de 2003.

CONCIERTO BARROCO
Obras de Marin Marais, Louis Couperin, Jean-Marie Leclair L'Ainé, Johann Sebastian Bach, Karl Philipp Emanuel Bach, Georg Philipp Telemann.
Ciclo de Música Antigua para teclado - Iglesia Evangélica Luterana Unida - 23 de agosto de 2003.

CONCIERTO DIDÁCTICO
Colegio Nigthingale - Acassuso - 18 de septiembre de 2003.

'EL GUSTO DE LOS LUISES'
MÚSICA BARROCA FRANCESA
Museo de Arte Decorativo - 4 de noviembre de 2003.

CONCIERTO DEL MEDIODÍA
Universidad del Centro de Estudios Macroeconómicas. 6 de noviembre de 2003.

CONCIERTO DE MÚSICA BARROCA FRANCESA
Iglesia Evangélica Luterana. 16 de noviembre de 2003.

'EL GUSTO DE LOS LUISES'
Música barroca francesa.
Cierre del 'Ciclo de Música del Pabellón de las Artes'. UCA. 22 y 23 de noviembre de 2003.

'SUONARE A TRE' - El triunfo de la Sonata trío.
Centro Cultural Ricardo Rojas.
Universidad de Buenos Aires. 9 de mayo de 2004.

MÚSICA BARROCA PARA FLAUTA TRAVESERA Y CLAVE
Iglesia del Buen Pastor. 14 de agosto de 2004.

'SUONARE A TRE' - El triunfo de la Sonata trío
UCEMA. Santa Catalina. 18 de agosto de 2004.

CONCERTO 'DA CAMERA'
Música barroca para flauta travesera y clave
Conservatorio Musical Villa-Lobos.
Fundação Intituto Tecnologico de Olasco.
São Paulo, Brasil. 31 de agosto de 2004.
Con el estreno mundial de *El rey de oro y la dama de plata*, cinco piezas para flauta travesera barroca y clave de Luis Mucillo.
Obra encargada por y dedicada a *MUSICA POETICA*.

MASTER-CLASS SOBRE INTERPRETACIÓN
Secretaria de Estado de Educação do DF.
CEP - Escola de Música de Brasília.
Brasília, Brasil. 2 de setiembre de 2004.

CONCERTO 'DA CAMERA'
Música barroca para flauta travesera y clave.
Auditorio Casa Thomas Jefferson.
Brasília, Brasil. 3 de septiembre de 2004

CONCIERTO PRESENTACIÓN DEL CD 'EL GUSTO DE LOS LUISES'
Auditorio Santa Cecilia, UCA. 11 de abril de 2005

CONCIERTO "LOS SENDEROS TRANSALPINOS"
Hotel Sofitel. Buenos Aires, 16 de junio de 2005

CONCIERTO "MÚSICA BARROCA FRANCESA"
Auditorio Santa Cecilia, UCA, 25 de junio de 2005

CONCIERTO "TRES BACH A TRES"
ACADEMIA BACH ROSARIO
Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", 29 de octubre de 2005

CONCIERTO "TRES BACH A TRES"
La Manufactura Papelera. 1 de noviembre de 2005

CONCIERTO DIDÁCTICO "MÚSICA DE LA FAMILIA BACH"
Colegio San Carlos. Olivos, 2 de noviembre de 2005

CONCIERTO "MÚSICA BARROCA FRANCESA PARA FLAUTAS TRAVESERAS"
La Manufactura Papelera. 16 de noviembre de 2005

CONCIERTO INAUGURAL DE LA TERCERA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA (IIMCV, UCA)
Auditorio Santa Cecilia, UCA. 22 de agosto de 2006.

CONCIERTO DE CÁMARA
Ciclo de conciertos del Colegio Pestalozzi. 16 de setiembre de 2006.

"CONCIERTOS ITALIANOS TRANSALPINOS"
MUSICA POETICA y orquesta de cuerdas.
Ciclo de la Fundación Círculo Cultural - Auditorio del Banco Río.
25 de setiembre de 2006.

CONCIERTO COLEGIO DE ESCRIBANOS DE BUENOS AIRES
MUSICA POETICA con Leonard Bartussek: violoncello barroco (Austria)
27 de octubre de 2006.

CONCIERTO UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN
30 de octubre de 2006.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 259

EL CENTRO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN MÚSICAL (CENAI)

GRACIELA RASINI[1]

El día 8 de junio de 2001 fue aprobado por el Consejo Superior de la Universidad Católica Argentina, por intermedio de la entonces Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Lic. Marta Lambertini, la constitución del 'Centro de Análisis e Interpretación Musical' (C.E.N.A.I.) dentro del ámbito de la Facultad.

Los objetivos y actividades propuestos por el Centro, explicitados en los Estatutos, se pueden resumir en el siguiente párrafo:

> "El Centro de Análisis e Interpretación Musical surge con el fin de integrar dos actividades centrales del quehacer musical: el análisis y la interpretación. El C.E.N.A.I. se propone difundir la interrelación existente entre teoría y práctica musical y establecer un marco de trabajo propicio para dicha actividad."[2]

La experiencia recogida en una forma de trabajo compartido por una docente y sus jóvenes Asistentes en materias musicales eminentemente prácticas (Composición, Armonía y Piano) despertó en ellos la inquietud de institucionalizar dicha actividad, a través de un Centro, para poder proyectarla a todo el ámbito de la Facultad de Música.

Las características y objetivos del grupo de trabajo pueden resumirse en:

---

[1] Inició su actividad musical como pianista. Ganó concursos nacionales como solista y obtuvo becas de estudios otorgados por el *Mozarteum* Argentino y el Gobierno de Italia. Se graduó de la FACM en la especialidad Composición musical. Actualmente es Profesora Titular Ordinaria, desempeñándose en cátedras de Piano y Armonía. Al fallecer Roberto Caamaño, asumió la cátedra de Composición I. Coordinadora del CENAI, en 1999 ofreció conferencias en Washington referidas a Roberto Caamaño y Rodolfo Arizaga invitada por el 'Latin American Center for Graduate Studies in Music', de la Universidad Católica de América.

[2] 8-6-01.

a) La capacidad de la docente, Lic. Graciela Rasini, primero, para seleccionar a sus Asistentes y luego para impulsar un accionar interdisciplinario.
b) La gran capacidad intelectual y musical de los jóvenes Asistentes: Lic. Antonio Formaro, Lic. Ezequiel Pazos y Lic. Federico Wiman, firmemente demostrada por las actividades y lugares académicos y artísticos que hoy, 2008, ocupan dentro y fuera de la Facultad.
c) El desinterés material con el que fueron abordadas todas las iniciativas, dadas las dificultades conocidas para disponer de recursos económicos propios.
d) La claridad en los objetivos propuestos: el conocimiento teórico al servicio de la música en acto.
e) La importancia de proporcionar al alumnado eventos musicales, teóricos y, sobre todo prácticos, acordes con sus intereses y activa participación en los mismos.

Los objetivos siempre estuvieron direccionados al alumnado de la Facultad, aunque no por eso fueron excluyentes de otros interesados.

A partir del reconocimiento oficial del Centro por el Consejo Superior de la Universidad, se realizaron diferentes actividades. Entre otras, se consignan aquí las más importantes.

2001

Curso
"Análisis Estructural"
Nivel I: Lic. Antonio Formaro - Ezequiel Pazos. (4 clases)
Nivel II: Lic. Graciela Rasini - Federico Wiman (4 clases)

2002

Taller
La Consagración de la Primavera, de Igor Strawinsky.
Análisis: técnicas de composición y orquestación. Lic. Eduardo Pugliese - Federico Wiman. (4 clases)

2003

C.I.d.E.M. "Conjunto Instrumental de Experimentación Musical"
Un grupo de alumnos de las Carreras de Composición y Dirección Orquestal de la Facultad organizaron un conjunto instrumental a los fines de ejecutar obras del repertorio contemporáneo y solicitaron "depender enteramente de la autoridad vigente del C.E.N.A.I. (para lo cual, subrayaron) estará a su servicio para lo que este

disponga". Designaron como Director estable a Sergio Grosny y como Directora Asistente, a Lucía Piro.
Acorde con los objetivos propuestos, realizaron numerosos encuentros y recitales apoyados y supervisados por el C.E.N.A.I.

Taller:
"Roberto Caamaño, compositor." *Quinteto para piano y Cuarteto de cuerdas op. 25.* (1962) Audición, análisis técnico musical. Debate abierto. Lic. Graciela Rasini.

2004

Se consideró prioritario trabajar en función de la mejor coordinación interdisciplinaria y poder realizar los ajustes curriculares necesarios para la adaptación a los nuevos planes de estudios asumidos por la Facultad de Música.

Cursillo: Félix Mendelsshon.
"Características e innovaciones en su orquestación."
Lic. Antonio Formaro (2 clases)

Recital: Roberto Caamaño.
Canciones de cámara op. 1, 3, 4 y 17
Comentarios: Lic. Graciela Rasini
Ejecución: Gladys Albicoro (mezzo-soprano), Guillermo Tamplin (barítono). Piano: Ezequiel Pazos y Graciela Rasini.

Participación en la **Segunda Semana de Música y Musicología** organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'
Clase abierta (2 clases):
Tema: Modesto Mussorgsky.
Clase 1: "Aspectos artísticos y socioculturales. La canción mussorgskiana y el idioma". Lic. Nilda Vineis. Lic. Graciela Rasini.
Clase 2: "*Cuadros de una Exposición.* Análisis". Lic. G. Rasini, E. Pazos y F. Wiman.
Ejecución integral de la obra: Lic. Antonio Formaro (piano).

2005

Mozarteun Argentino: "Clases Magistrales del Quinteto de Roma"
Colaboración en la coordinación de las clases y recital final realizados en el Auditorio 'Santa Cecilia' de la Universidad Católica Argentina.
Duración: una semana.
Lic. Antonio Formaro.

2006

Cátedra de Piano III. Técnica y ejecución pianística. Material de video provisto y acondicionado por los alumnos de la Cátedra.
Claudio Arrau: *Sonatas op. 53 y op. 57 de Beethoven.* (2 clases).
Comentarios y debate abierto. Lic. G. Rasini y Lic. A. Formaro.

Audición abierta: Cátedras de Piano III y IV. (Rasini-Formaro)
Ejecución a cargo de alumnos: reducciones a cuatro manos de obras orquestales: Oberturas y movimientos de Sinfonías de diferentes autores y épocas.

Concierto N° 5 de Beethoven para piano y orquesta
Análisis y ejemplificación por el Lic. Antonio Formaro, intérprete solista de la obra con la Orquesta Académica del Teatro Colón.

Curso:
Lectura y ejecución simultáneas. (4 clases)
Especialmente diseñada para los alumnos de las Cátedras de Piano II y III. Lic. Graciela Rasini y Lic. Ezequiel Pazos.

2007

Últimas obras de Franz Liszt. (4 clases)
a) Ubicación histórica. Lic. Nilda Vineis y Lic. A. Formaro.
b) Aportes técnicos con visión de futuro. Lic. Graciela Rasini.
c) Ejecución de distintas obras paradigmáticas por parte de los alumnos de las cátedras de Piano II, III y IV.

Audición abierta: Cátedras de Piano III y IV (Rasini-Formaro)
Ejecución a cargo de alumnos: reducciones a cuatro manos de obras sinfónicas de diferentes autores y épocas: movimientos de Sinfonías, Oberturas, etc.

Creemos necesario destacar que todas las actividades promovidas por el Centro, dentro y fuera del *currículo*, siempre contaron con una adhesión y participación masiva por parte del alumnado.

2008

Curso:
Lectura y ejecución pianística (4 clases).
Con material de trabajo para cada clase. Lic. G. Rasini y Lic. E. Pazos.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 263

EL CEFACM (CENTRO DE ESTUDIANTES DE LA FACM). 2001-2008. BREVE RESEÑA DE SUS ACCIONES Y SUS ACTORES[1]

LUIS DARTAYET[2]

Poniendo fin a una ausencia prolongada, en el año 2001 un grupo de alumnos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales decidió reflotar su Centro de Estudiantes (CEFACM). Desde el inicio de su vida el Centro había tenido una importante presencia en la comunidad universitaria, sirviendo como núcleo de participación de los estudiantes y estimulando la producción musical de la Facultad. Con su reapertura los alumnos sentaron un precedente y eligieron como objetivo principal, el de "desarrollar y promover actividades de orden científico, de extensión universitaria, culturales y sociales, que contribuyan al desarrollo integral de sus miembros".[3]

En los primeros años, este 'nuevo' centro de estudiantes desarrolló una intensa labor en la difusión de obras musicales creadas por los alumnos y en la organización de numerosas charlas y conferencias. Lograron un espacio físico propio para realizar las reuniones y llevar a cabo las actividades propias de la agrupación. Pero lo más importante es que en esta nueva fundación se generaron los fundamentos sólidos que permitieron que el CEFACM prosiguiera su actividad en forma continuada hasta nuestros días. Este es uno de los logros más importantes de este grupo pionero, que llena de orgullo y satisfacción a todos los que han pertenecido y pertenecen al CEFACM.

---

[1] Agradezco la ayuda y buena memoria de Sergei Grosny, Matías Giuliani, Beatriz Quinteiro, Lucía Piro, Sebastián Pozzi Azzaro, Damián Ratto, Ricardo Barrera, Mario Muscio, Constanza Galdo y Ángeles Lavigne.

[2] Luis Dartayet es estudiante de 5° año de la Licenciatura en Música, especialidad Composición en la FACM. Ha sido miembro auxiliar del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' y actualmente preside el CEFACM, elegido por los estudiantes por el periodo 2008.

[3] Estatuto Único para los Centro de Estudiantes de la Universidad Católica Argentina. Sección 1° Art. 4°.

Con el tiempo, el entusiasmo y el ímpetu de las primeras promociones que nuevamente contaban con un centro de estudiantes, se fue dispersando coincidiendo con el egreso de los miembros de esta generación de alumnos a fines del año 2004. Es digno de mencionar, por ejemplo, la diferencia observada en los resultados de los concursos de composición correspondientes a los años 2002 y 2005. Mientras que en el año 2002 hubo diez ganadores entre los distintos concursos, en el año 2005 no se presentó ningún participante a los dos concursos propuestos por el CEFACM. Este desinterés hacia las actividades del centro se vio incrementado con los cambios ocurridos en el plan de estudios de la facultad, que resultaron en una explosión demográfica del alumnado, y en la imposibilidad de pagar honorarios como consecuencia de la nueva política de financiamiento implementada por el departamento de alumnos.

Estos hechos provocaron un punto de inflexión en el enfoque y estrategia de la planificación diseñada por la Comisión Directiva. Ya no resultaba efectivo un centro basado en charlas, cursos y concursos, sino que era necesario generar otro tipo de actividades para fomentar la integración del alumnado. En este contexto nacieron las 'Juntadas Musicales'.

Otra característica de estos primeros años de reapertura que es interesante mencionar es la continuidad en la constitución de las Comisiones Directivas que estaban integradas con alumnos que rotaban en diferentes cargos de comisiones directivas sucesivas. Esta tendencia se interrumpió a partir de 2005, y si bien fue positiva la renovación, se perdió la relación entre una comisión y su sucesora, impidiendo de esta forma que pudiera transmitirse la experiencia de una a la otra.

Acciones

La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina ha sido tradicionalmente una Facultad de excelencia a pesar de ser pequeña dentro del ámbito universitario. Esta notable *performance* desarrollada en un ambiente casi familiar ha influido notablemente en los centros de estudiantes, tanto en las actividades propuestas como en la respuesta recibida a la convocatoria de las mismas por parte de los alumnos. El CEFACM siempre se ha destacado por la variedad y calidad de actividades llevadas a cabo.

Los años 2001 y 2002 fueron muy productivos para el CEFACM. Su objetivo primordial era difundir la reapertura del centro de estudiantes y trabajar en la concreción de los distintos proyectos que el alumnado iba proponiendo. La Facultad, teniendo una población activa muy inferior a la actual, lograba un alto grado de relación entre todos sus integrantes permitiendo la existencia de una fluida comunicación entre ellos generada de manera espontánea y sencilla. En este período se hizo un gran hincapié en charlas y seminarios, destacándose por su importancia las disertaciones del Mtro. Francisco Kröpfl y el Mtro. Pablo Cetta sobre los compositores

Juan Carlos Paz y Edgar Varèse. Estas conferencias seguidas de un concierto se realizaron en el CETC (Centro de Experimentación del Teatro Colón) y su relevancia motivó que fueran publicadas en el diario *La Nación*.[4]

También cabe destacar en estos años el 'Curso de Análisis Musical y Audioperceptiva' a cargo del Lic. Federico Wiman que dio origen al actual 'Centro de Análisis de Interpretación Musical'. Finalmente rescatamos de ese periodo la donación de discos compactos vírgenes a la Biblioteca de la Facultad, utilizados para actualizar el material fuera de comercialización y los concursos de dirección coral y composición cuyos resultados se pueden encontrar actualmente en el sitio electrónico de la Facultad.[5]

El año 2003 fue signado como el año en el cual el Centro finalmente se unió a la Universidad a través de la Federación de Alumnos de la UCA (FEUCA). A partir de ese año comenzó a regir el estatuto único para los Centros de Estudiantes de la Universidad Católica Argentina y se consolidó un lugar físico para trabajar, utilizado como espacio de reunión y que permitió la inserción de los alumnos interesados en colaborar con el CEFACM. Por otra parte esta gestión siguió con las mismas líneas generales que la anterior promoviendo seminarios y cursos con una leve tendencia hacia la interpretación vocal o instrumental.

Esta perspectiva cambia al siguiente año, 2004, donde se observa que los cursos, si bien abundantes, muestran una fuerte tendencia a la música popular y son dictados por profesionales ajenos a la Facultad. Es también destacable en este año una preocupación del alumnado por el cambio de planes educativos lo que provocó una acción concreta del CEFACM: la realización de una encuesta.

Se podría decir que el 2005 fue un año de interesantes cambios en la estructura del CEFACM. Se comenzó a trabajar con delegados por curso para poder comunicarse mejor con una población estudiantil creciente. También, en pos de conocerse más entre el alumnado se llevaron a cabo las conocidas 'Juntadas musicales'. Estas consistían en que cada uno interpretara el estilo musical que prefiriera en un distendido ambiente de bar. Participaron alumnos y profesores y fueron un gran logro que trató de ser imitado por las gestiones posteriores. Durante ese año de gran actividad también se dictó una serie de cursos y un taller de percepción auditiva.

2006 y 2007 fueron dos años muy desparejos entre sí: el primero intenso en proyectos mientras que el segundo careció de los mismos. Además de organizar conciertos, realizar búsqueda de material inédito para la biblioteca y convocar a algunas

---

[4] *La Nación* 07/04/2002 "La vanguardia según Paz y Varese". http://buscador.lanacion.com.ar/Nota.asp?nota_id=386689&high=Universidad%20Cat%F3lica%20Argentina Último acceso: 21/04/2008

[5] http://www.uca.edu.ar/esp/sec-fmusica/esp/page.php?subsec=mp3&page=default&data=discos/disco01 Último acceso: 21/04/2008

'juntadas musicales', la Comisión Directiva de estos años se centró principalmente en la relación con el resto de la universidad y centró su atención en la participación de CEFACM en el Congreso de Estudiantes organizado por la Federación de Estudiantes de Chile, realizado en Santiago. En esta oportunidad presentó una ponencia y un concierto.

Actores

Debido a que la primera etapa del CEFACM, a partir de 2001, surgió como una necesidad exclusiva de los alumnos en estimular su actividad creativa, hasta el año 2004 su actividad fue muy informal y no se cuenta con actas ni ningún tipo de información sobre su composición. Por lo tanto, nos disculpamos de antemano si algún miembro queda excluido de esta pequeña lista.

Las primeras elecciones fueron mediante delegados de cursos entre los alumnos del tercer año de la carrera y sucesivos. En ellas se eligió como Comisión Directiva a Matías Giuliani, Sergio Grosny y Lucía Piro. Les sucedieron, en el siguiente año Matías Giuliani como presidente y Lucía Piro como vicepresidenta. Piro sería presidenta al año siguiente acompañada por Manuela Bubis, Diego Prego y Claudia Guzmán. Para este año, 2003, ya podemos observar además una organización análoga a la de otros centros de la universidad incluyéndose el tribunal de conducta correspondiente al estatuto. Al año siguiente ya figura en actas una votación (que se hizo en el 2003) para validar la propuesta de una lista conformada por Guillermo Jackson, Gabriel Barredo, Cecilia Castagneta y Manuela Bubis que asumieron en el año 2004. Y un año después asumió Sebastián Pozzi Azzaro liderando una comisión compuesta por Marcela Campagna, Dolores Mazzoni y Agustina Crespo.

Hasta el momento en todas las elecciones que se habían llevado a cabo sólo había participado una lista, evento que no es de extrañar teniendo en cuenta el reducido número de alumnos de nuestra Facultad. Las elecciones para el año 2006, en ese sentido trajeron muchas sorpresas puesto que fueron las únicas en las que se presentaron dos listas y con una importante participación de votantes (50,9% del padrón). La elección fue muy reñida como consecuencia de la buena actuación de las anteriores Comisiones Directivas que llevaron al CEFACM a ser considerado como una herramienta útil y conveniente para los estudiantes. Resultó victoriosa la fórmula constituida por Felipe Morera, Damián Ratto, Pedro Buschi y Francisco Carosi.

Después de este gran pico de participación, lamentablemente al año siguiente no se presentó ningún postulante para ocupar los cargos de la Comisión Directiva del CEFACM. Entonces, siguiendo lo pautado por el estatuto continuó en el cargo la misma comisión del 2006.

Hoy

A fines de 2007 se presentó una lista con el deseo de conducir los destinos de CEFACM para el año siguiente y resultó validada por elecciones abiertas. Este grupo de personas se encuentra en funciones actualmente y está integrado por Luis Dartayet, Nicolás Kapustiansky, Santiago Villalba y Pablo V. Fernández.

Como parte de esta promoción deseamos expresar nuestra esperanza de estar transitando el buen camino. La escritura de este artículo ha sido por demás enriquecedora ya que el conocimiento de los distintos anhelos, fortalezas y debilidades de quienes nos han precedido, nos ha iluminado con una perspectiva nueva. Evidentemente mucho ha cambiado en estos años en el CEFACM, pero sin embargo podemos vislumbrar una línea conductora, una continuación en la realización de un objetivo común. Creemos profundamente que tomar como objetivo primordial el desarrollo artístico y personal de los alumnos ha sido y será el mejor logro del CEFACM.

Sólo me resta expresar, en nombre de la actual Comisión Directiva, el deseo de continuar recorriendo el sendero elegido. Y así como muchos miembros, ya egresados de la universidad, se alegran actualmente observando que el trabajo que impulsaron sigue en pie, también nosotros podamos ver en el futuro que las semillas de entusiasmo y participación sembradas en 2008 generaron frutos útiles para el CEFACM y toda la comunidad de la Facultad.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 269

LA DIRECCIÓN ORQUESTAL EN LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

EDUARDO PUGLIESE[1]

Para muchos el 7 agosto de 1982 fue sólo una jornada de sábado soleada y apacible. Las ocupaciones e inquietudes de la sociedad argentina se debatían por entonces entre la superación de una ignominiosa derrota bélica y la posibilidad de una salida democrática. Para el reducido grupo de alumnos que cursábamos dirección orquestal en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, el día se iniciaba bajo las expectativas de nuestro primer encuentro con la orquesta recientemente creada para la cátedra de dirección.

La mañana fue íntegramente dedicada al *Concerto Grosso Nro. 8* en sol menor, *Para la Noche de Navidad*, de Arcangelo Corelli. Pedro Ignacio Calderón, por entonces nuestro maestro de dirección, eligió a un circunspecto Julio Palacio, a quien admirábamos silenciosamente por su gran conocimiento del repertorio y experiencia, para romper por primera vez el hielo y hacer sonar los acordes del *Vivace* inicial.

Si bien el comienzo del recorrido formal de la Carrera de Dirección Orquestal se remontaba al inicio del dictado de clases en abril de ese mismo año, aquel fue sin dudas un momento significativo. Atrás habían quedado largos meses de planificación y los primeros concursos para integrar la orquesta, con la antigua casona de

[1] Eduardo Pugliese. Licenciado en Dirección Orquestal y Coral, es profesor en las cátedras Lectura y Reducción de Partituras y Armonía III, de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Se perfeccionó en dirección orquestal con Julius Kalmar en Viena y Milán y trabajó en el campo de la creación y promoción de orquestas juveniles en nuestro país. Fue coordinador del Programa de Orquestas Juveniles de la Secretaría de Cultura de la Nación donde actualmente es capacitador en dirección orquestal. Es director del Taller de Música Coral Contemporánea del Conservatorio 'Manuel de Falla' y director asistente de la Orquesta Académica de la Universidad Nacional de Lanús.

Humberto I poblada de instrumentistas. Finalmente llegaban estos primeros ensayos, y con ellos la certeza de que la música ocuparía a partir de ese momento un lugar diferente en la vida de la institución.

Todos conocemos la enorme cantidad de trabas administrativas, económicas, burocráticas y de otras especies que surgen en los cruciales momentos en que un nuevo proyecto se pone en marcha. Muchos de nuestros profesores de entonces colaboraron arduamente para que esto pudiera concretarse. Pero merece un especial y afectuoso recuerdo Roberto Caamaño, por entonces nuestro decano y principal mentor de esta carrera. Sé de su vocación por generar un espacio académico del más alto nivel procurando incorporar el modelo de enseñanza de las escuelas de música europeas en nuestra Facultad.

Siguiendo esos modelos impuso la necesidad básica del dominio del piano para el director de orquesta, y en esa misma línea incorporó en los tres años superiores la reducción al piano de la partitura de orquesta. Además, incluyó en el plan de estudios dos años de instrumento de cuerda y de viento, y un año de percusión, y nos convenció de las bondades de la expresión corporal para el director orquestal, por cierto una práctica de poca difusión por aquellos tiempos. También logró lo más preciado: contar con una orquesta para las prácticas, instrumento costoso e imprescindible que ha jerarquizado a la carrera durante más de 25 años.

Así era nuestro decano: conservador e innovador a la vez, y tan lúcido como para armar una carrera equilibrada y con la más alta excelencia académica. Convenció a Pedro Ignacio Calderón para hacerse cargo de las cátedras de Dirección orquestal y de Lectura y reducción de partituras, a Julio Fainguersch para la de Dirección coral y a Haydée Francia como Profesora de instrumento de cuerda, quien comprendiendo finalmente lo estéril del esfuerzo para lograr nuestra dedicación al violín, decidió destinar gran parte de su clase a enseñarnos la invalorable técnica de colocar arcos en la partitura.

Mientras escuchaba con atención la grabación de ese primer ensayo que conservé casi inalterable después de veintiséis años, volví a recordar con emoción los primeros pasos y comencé a recorrer los años subsiguientes.[2] Distintos maestros sucedieron a Pedro I. Calderón en la cátedra de Dirección orquestal: Bruno D'Astoli, Antonio Russo, Guillermo Scarabino, y desde 2007 Carlos Vieu. De todos ellos, Guillermo Scarabino fue el que permaneció más tiempo y marcó una línea de estabilidad y reafirmación de la carrera, enriqueciéndola con su orden y elevado academicismo, y ubicándola en un lugar de jerarquía para nuestro medio. Maestros diversos, diferentes escuelas, con matices, todos fueron aportando las bases gestuales de una técnica que permita comunicar a la orquesta nuestra intención expresiva.

Si hay un aspecto donde percibimos un cambio a través de estos años es en el

[2] Véase el DVD que complementa este número especial.

campo interpretativo. Somos en verdad seres cambiantes que evolucionamos día tras día y trabajamos con una materia que, inmovilizada en un trozo de papel cubierto de líneas y símbolos. espera el momento en que podamos decodificarla para que viva a través de nosotros y de nuestra interpretación. El símbolo es el mismo, la decodificación va cambiando según el enfoque de los diferentes maestros, según las escuelas, según las épocas. ¿Cómo tocaríamos hoy aquel primer Corelli? Posiblemente con bastantes diferencias de estilo, influidos por las corrientes historicistas y la investigación abrumadora que ha puesto sus ojos en el Barroco durante los últimos veinte años. Pero también nosotros hemos cambiado, y nuestra intención expresiva se modifica. Cuando estamos frente a la orquesta, tenemos la responsabilidad de conducir al grupo a través de una interpretación lo más fiel posible a la intención del artista creador.

Recordando las palabras de Hans Swarowsky:

> "Puesto que en la música sólo tenemos lo escrito ante los ojos, no sólo el sabio, sino, en cualquier caso, todo intérprete realizador de lo escrito, si quiere hacer sonar la obra en forma válida, está ante la obligación de llevar a cabo aquel proceso del pensamiento que conduce al descubrimiento de los detalles a los que la obra debe su forma y su especial composición, de la intención y de la forma en que nos va a estimular."[3]

Swarowsky, sin duda uno de los grandes maestros de la dirección orquestal en el siglo XX, nos pone frente a los grandes temas de debate de la enseñanza de la dirección: la defensa de la obra, el profundo respeto por el artista creador, el conocimiento del estilo predominante en cada época, las relaciones entre las diferentes escuelas y la contextualización del artista en el medio en que le fuera dado desarrollarse.

Una de las funciones esenciales del maestro de dirección refiere justamente a nuestra formación como intérpretes. Haber contado siempre con buenos maestros ha sido uno de los soportes que elevaron nuestra formación profesional. También lo fue haber conservado la orquesta como instrumento imprescindible para la cátedra, consiguiendo su ampliación hasta alcanzar la conformación actual y su perfeccionamiento a través de concursos. La orquesta es el medio que permite expresarnos y darle vida a esa materia inmóvil que es la partitura. Instrumento costoso y jerarquizado, permite al alumno de dirección vivenciar realmente la interpretación, desarrollando sus posibilidades expresivas.

Finalmente, pienso en el campo laboral, y creo que las condiciones de un desarrollo profesional están cambiando favorablemente. A excepción de las recientemente creadas orquestas de Salta y Neuquén, el campo de las orquestas profesionales no se modificó significativamente, pero es notorio el surgimiento casi explosivo a lo

[3] Swarowsky, 1988: 12.

largo de todo el país, de diferentes programas o proyectos de orquestas y bandas infanto-juveniles. Sin relevamientos actualizados, organismos oficiales ubicarían en un número cercano al centenar la cantidad de agrupaciones que se crearon en los últimos diez años. Si pensamos en que no existía en nuestro país una tradición arraigada en lo cultural respecto de la orquesta juvenil como institución a la manera de los países anglosajones, resulta muy auspicioso observar este crecimiento exponencial en tan poco tiempo. En tanto estos proyectos crezcan, requerirán de más y mejores maestros de dirección con adecuada formación profesional.

Vuelvo a aquella mañana de agosto de 1982, y pienso en la consolidación del camino iniciado, cuyo devenir transcurre sin pausas desde hace 26 años. Carlos Calleja, Hernán Cibils, Jorge Idelsohn, Ezequiel Izcovich, Roberto Pérez, Julio Palacio, Guillermo Silveira y quien esto escribe, fuimos los primeros testigos y actores de esos inicios. Con ellos quiero compartir el recuerdo de haber dado los primeros pasos.

Una generación después tenemos hoy en Dirección orquestal III, diecisiete alumnos aproximándose al final de su carrera y al inicio de su vida profesional: Nicolás Agulló, Pablo Banchi, Gonzalo Boti, Cecilia Cabriza, Cristian Campos, Diego Censabella, Carola Costa, Felipe Delsart, Martín Díaz, Pablo Fernández, Matías Fierro, Silvina Hilbert, Nicolás Kapustiansky, Martín Merayo, Ileana Ovin, Gabriel Safronchik y Silvina Valdettaro. Como docente de Lectura y reducción, me toca hoy acompañarlos en el camino de su formación. A ellos dedico el futuro, ya que su devenir recién se inicia, y el deseo de que puedan ser continuadores de la tradición académica que recibimos de nuestros maestros.

Bibliografía

SWAROWSKY, Hans.
1988 *Dirección de orquesta, Defensa de la Obra*. Madrid: Real Musical.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 273

INGRESANDO AL MUNDO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL. PERSPECTIVAS PLANTEADAS DESDE EL PRIMER AÑO DE LA ASIGNATURA.

FEDERICO WIMAN[1]

"He llegado a creer que el mundo entero es un enigma, un enigma inocuo que se vuelve terrible por nuestro loco intento de interpretarlo como si hubiera una verdad subyacente." (Umberto Eco).

1. Introducción

Como alumno de la Facultad tuve la dicha de haber sido formado por excelentes docentes en el ámbito compositivo. Desde los inicios, con la Lic. Graciela Rasini, luego con la Lic. Marta Lambertini, y en los últimos años con el Lic. Julio Viera y el Dr. Pablo Cetta. Con ellos no sólo estudiamos los aspectos técnicos de la composición, sino que fuimos alentados a iniciar búsquedas estéticas personales, a través de un marco enriquecido por el resto de las materias.

En esos tiempos, pude establecer vínculos fuertes con la institución. La calidad en las relaciones personales docente-alumno, me permitió creer firmemente y comprometerme con el propósito que tenía la Facultad de Música en nuestra sociedad. En mi labor como Prof. Asistente, junto a la Lic. Graciela Rasini y al Lic. Eduardo

[1] Federico Wiman es Licenciado en Música, especialidad Composición, graduado de la FACM de la UCA. Ha cursado la Maestría en Psicología de la Música en la UNLP. Formado como pianista con Aldo Antognazzi, ha sido becario de la Fundación Antorchas y ganador del Primer Premio en el Concurso Nacional de Piano 'Alberto Ginastera' (Necochea, 1992). Intérprete solista y en conjuntos de cámara, se ha presentado con orquesta, tanto con la Filarmónica de Buenos Aires como con la Orquesta del Teatro Argentino de la Plata. Docente en cátedras de Piano y Armonía en la FACM, es co-coordinador del CENAI. Actualmente tiene a su cargo la cátedra de Composición I. Ha dictado numerosos cursos de perfeccionamiento, tanto en ciudades argentinas como en la Capital Federal.

Pugliese, aprendí a valorar a cada uno de los alumnos, a intentar comprender sus demandas individuales, a trabajar con humildad, a ser 'abierto de mente', a superar las dificultades y a buscar soluciones prácticas. Trabajé con libertad y mis propuestas siempre fueron tenidas en cuenta.

La cátedra de Composición I, correspondiente a las carreras de Licenciatura en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, me fue ofrecida en el ciclo lectivo 2006. Allí asumí el compromiso de conducir y acompañar a los alumnos en sus primeros pasos en el terreno de la creación musical. Aquello suponía una gran responsabilidad. En tanto egresado de la casa, tenía en claro el grado de expectativa que se genera en torno a dicho espacio curricular.

La tradición académica debía ser algo a mantener. Al mismo tiempo yo mantenía una posición crítica acerca de lo que una formación universitaria en música debía suponer.

El Sr. Decano de la FACM, Mtro. Guillermo Scarabino, allanó parte del camino sosteniendo que los pilares de las carreras no sólo debían mantenerse sino reforzarse, en el nuevo plan de estudios. La conformación de un Departamento de Lenguaje es prueba de ello.

En varias y fructíferas reuniones con docentes y directivos pude visualizar una imagen de la cátedra. Por un lado quería establecer una continuación natural del excelente trabajo que había realizado la docente titular de la materia, Lic. G. Rasini y el Prof. Asistente, Antonio Formaro; quienes me brindaron con inmensa generosidad todo su apoyo y experiencia. Por el otro, deseaba que la cátedra se tornara un ámbito de desarrollo e investigación pedagógica pionero en su tipo, donde se integrara toda la información disponible y las experiencias de otras instituciones. Un espacio donde se pudiera gestar material propio y representativo de la asignatura.

2. "Obras a la mano"

Los objetivos iniciales se plantearon sobre tres ejes principales:

a) Hacer posible la concreción de los requerimientos de la cátedra y de su curva de aprendizaje independientemente de las experiencias previas de los alumnos, intentando brindar igualdad de oportunidades, a través de metodologías diseñadas para tal fin.
b) Incluir las expectativas de los cursantes en la generación de las actividades, modificándolas dinámicamente mediante la evolución permanente de las mismas.
c) Generar un espacio de integración, articulando los conocimientos de otras áreas, e incentivando la producción musical desde sus distintas posibilidades.

Confío plenamente en el trabajo de grupo. He aprendido el valor incalculable que tiene 'pensar' y 'hacer' en conjunto. En mi experiencia como docente, dentro y fuera de la Facultad, he intentado producir ámbitos de participación con resultados muy alentadores.

Para la materia, reuní a un grupo de colaboradores dispuestos a trabajar con empeño en los lineamientos generales propuestos. Muchos de ellos son egresados de la FACM, otros son profesionales de otras áreas que podían aportar ideas desde distintas perspectivas no-musicales. Mi propia formación, con fuertes intereses en la interpretación, creación e investigación musical influyó decisivamente en el balance y énfasis de los contenidos, en función de las especializaciones con que cuenta la Licenciatura.

Entendíamos que había que enseñar a 'pensar compositivamente'. Convenimos en que parte central de la creación musical se caracteriza por la *ambigüedad.* Y que teníamos que comprenderla y definirla. Decidimos que las certezas debían estar consensuadas, esto es, estar apoyadas bibliográficamente; y empezar a formar parte de una comunidad extendida de conocimiento que está en continuo crecimiento a nivel mundial.

Asimismo, había que generar modelos capaces de sostener nuestras ideas propias. Marcos teóricos que captaran de un modo sistémico nuestras intuiciones.

Resolvimos crear una tutoría *on-line* permanente. El inmenso volumen de información que se genera no puede canalizarse a través de los medios tradicionales. Hemos encontrado que esta solución al problema que plantea la mecánica de la materia es altamente eficiente, e intentaremos tornar la integración tecnológica un punto central para futuros desarrollos.

3. Conclusiones

Creemos estar obteniendo una experiencia valiosa en el terreno de la pedagogía musical y especialmente en el ámbito de la composición. Suponemos que a corto plazo estaremos en condiciones de publicar algunos artículos especializados, que informen los aportes obtenidos en el área teórico-musical y sus posibles aplicaciones al trabajo en el aula. Hemos incluido distintas formas de abordaje de la problemática y seguiremos buscando de modo incesante mejorar nuestro desempeño.

Hoy puedo sostener con cierto orgullo que estamos más cerca de las metas iniciales, pero que aún nos situamos lejos con respecto a nuestras expectativas. La creación musical no es un terreno estático. Nuestro objetivo es escurridizo, y las necesidades creativas también lo son.

Intentaremos transmitir la pasión que sentimos a las futuras generaciones de compositores. Ese amor por la música en sí –lejos de cualquier intento de explicación final–, y por el acto de crear.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, Nº 22, Buenos Aires, 2008, pág. 277

UN PEREGRINO PROYECTO DE TV

MARIO MUSCIO[1]

Hace ya algunos años, veinte para ser preciso, nuestra querida Facultad de Artes y Ciencias Musicales cumplía 30 años al mismo tiempo que la Pontificia Universidad Católica Argentina. En esa oportunidad, motivados por la necesidad de hallar un camino para difundir la existencia de la Facultad, pensamos en elaborar un proyecto interdisciplinario que optimizara el potencial de relaciones y contactos institucionales y personales con que contábamos. Este emprendimiento, concebido junto a un viejo amigo egresado de Letras de la UCA, Fernando Tesón, contó con el apoyo incondicional del señor Decano, Mtro. Roberto Caamaño, y la anuencia del señor Rector, Mons. Guillermo Blanco.

Una de las herramientas elegidas para desarrollar esta tarea de comunicación consistió en una serie de folletos y afiches donde, además de la información pertinente, la composición de las piezas incluía el azul, código de color institucional, y la imagen de la fachada de la "Casa de los Giuffra", antigua sede de la Facultad por ese entonces. Buscábamos transmitir, por medio de la imagen, una aplomada y austera solidez institucional y académica convencidos de que nuestra humilde Casa atesoraba esos principios.

Alguien muy relacionado con la Universidad dijo una vez: *"La Casa de ustedes, es como una cajita de música"*. La otra herramienta de comunicación, esta vez con el fin de alcanzar una presencia en los medios, fue la realización de un ciclo televisivo de trece programas de una hora de duración sobre temas musicales.[2] La adopción de esta pauta surge a raíz de que la programación de ciclos, al menos en aquellos tiempos, era trimestral. Una vez aprobada la idea y el diagrama de producción,

[1] Mario Muscio se graduó como Licenciado en Música, especialidad Composición por la FACM. Es profesor titular en la misma casa de estudios y Secretario Académico desde 1986.
[2] El video descripto en el artículo se adjunta en el DVD que acompaña esta revista.

nos dispusimos a concretar el diseño de un programa "cero", o "piloto" de duración plena, que fuera útil para la presentación del ciclo, en vías a obtener la financiación que lo hiciera posible y a la vez fuera uno más de los trece programas.

El tema elegido fue *Los órganos en la ciudad de Buenos Aires*, una vez analizadas las posibilidades de acceso a las locaciones donde los instrumentos están instalados y, en una mirada más ajustada, atentos a que 'el órgano', además significar 'el instrumento', tempranamente fue adoptado por la Iglesia. Los temas a abordar en el resto del ciclo estarían referidos a otros instrumentos, voces, conjuntos y géneros musicales. Conforme los requerimientos de la TV abierta, dimos al programa una estructura en bloques que muestran órganos de diversas características, a sus intérpretes que hablan del quehacer, al compositor, en este caso el Decano de la Facultad, y al *luthier* que explica cómo funcionan.

Podría definirse a este trabajo como un 'docu-argumental' ya que, si bien la información está basada en la realidad, luego de la investigación de campo y entrevistas previas con los participantes, se elaboró un libro que estructura el orden de los bloques y las entrevistas del locutor, a cargo del actor César Cimini, quien integraba, e integra, nuestro claustro docente. Al mismo tiempo, este personaje interviene en parlamentos en 'off', por ejemplo la cita de Paul Claudel relatando su conversión al oír el *Magnificat* en Nôtre Dame durante las Vísperas de Navidad en 1886.

Fernando Tesón, hombre de letras, aportó esta maravillosa cita de Claudel, cuya vivencia está tan claramente sintetizada en las palabras de Juan Pablo II cuando señala:

> "Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre y del mundo. Por ello, constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe, donde la vicisitud humana encuentra su interpretación completa".

Hablando de citas, Fernando también halló, muy oportunamente, unas palabras del Rector Fundador de la Universidad Católica Argentina, Mons. Octavio Derisi, que fueron incluidas en la folletería mencionada más arriba y fundamentan la creación de la Facultad:

> "La Universidad Católica Argentina, como órgano superior de la Iglesia, comprende el cultivo de las ciencias, las artes y la técnica, integradas en la verdad sapiencial de la Filosofía y la Teología. Por eso no podía faltar en nuestra Universidad el cultivo científico superior de un arte tan elevado como el de la Música".

La realización de este proyecto fue posible gracias a la desinteresada intervención de los participantes y a la colaboración del Centro Televisivo Arquidiocesano y el estudio de grabación Moebio que procesó las tomas *in situ* en Alesis Digital Audio Tape (ADAT).

Finalmente, si bien la financiación requerida para la construcción del ciclo en su totalidad no se obtuvo, el programa fue difundido por canales de cable y constituyó un antecedente que a Fernando y al suscripto, robando horas al descanso, nos permitió la realización de otros trabajos en formato de cortos documentales publicitarios como el primero y el segundo institucional de la UCA, de aplicación en el programa de visitas a los colegios, los institucionales de la Fundación Arauz y Bridas S.A.P.I.C. con motivo de la realización de un *road show* en Estados Unidos y Europa, un documental sobre la trayectoria del Embajador norteamericano en la Argentina Terence Todman, comisionado por el Dr. Carlos Bulgueroni, los *spots* televisivos del intendente de Chascomús Norberto Fernandino y tres *video clips* sobre tango para un proyecto de investigación neurológica diseñado por investigadores de la Universidad de Melbourne, Australia.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, Nº 22, Buenos Aires, 2008, pág. 281

EL PROGRAMA DE DOCTORADO Y LAS TESIS DEFENDIDAS EN EL ÁMBITO DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

SILVINA LUZ MANSILLA

El presente trabajo se propone como un recorrido por las cinco tesis doctorales defendidas en el ámbito de la FACM a lo largo de su existencia, con cierto énfasis en dos de ellas, en función de la que es nuestra área de trabajo más cercana en materia investigativa y docente.[1]

Al año siguiente de haberse creado el Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la FACM, se propuso ante las autoridades correspondientes la implementación de un programa de Doctorado en Música. Ni bien esto se aprobó, Isabel Aretz se presentó como candidata y en poco tiempo realizó la defensa de su tesis.[2] El 4 de noviembre de 1967 se procedió al acto de defensa oral y pública en el Aula Magna de la Universidad.[3] La tesis se tituló *Música tradicional de La Rioja* y el jurado estuvo integrado por el Padre Guillermo Furlong y los profesores Juan Francisco Giacobbe y Bruno Jacovella, obteniendo al tiempo un Premio del Fondo Nacional de las Artes.[4]

---

[1] Pueden verse algunos registros fotográficos de las instancias de defensa oral y pública en el archivo de fotos que contiene el DVD que acompaña este número.

[2] Si bien en esa época Aretz ya residía en Caracas, la segunda parte de ese año permaneció en Argentina, con el objeto de completar los requerimientos de su tesis y dictar un curso cuatrimestral sobre "Análisis etnomusicológico del Área Latinoamericana" junto a Luis Felipe Ramón y Rivera, en el ámbito de la FACM. (Programa del curso en archivo FACM. Se dictó entre el 19 de agosto y el 11 de noviembre).

[3] Así consta en las tarjetas de invitación impresas, conservadas en el Archivo de la FACM. También cita esta fecha García Muñoz, 1989: 13. Tanto Melfi y López Chirico (1999) como Goyena (2005) indican que su doctorado fue obtenido en 1968, esto es, al año siguiente. Quizá la discordancia de fechas proceda de la diferente documentación consultada y que en el diploma obtenido, figure en efecto, el año 1968.

[4] Así consta en la portada de la publicación que se realizó muy posteriormente, en Venezuela, en 1978.

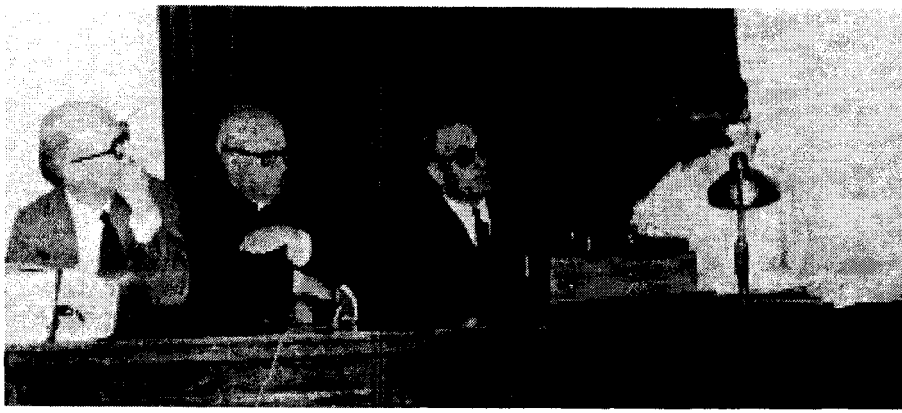


Imagen 1. El jurado e Isabel Aretz observan una diapositiva referida al tema de su defensa.

Aún sin ser egresada de la universidad, Aretz reunía las condiciones que establecía la reglamentación del programa aprobado y se constituyó así en la primera persona con un Doctorado en música, especialidad musicología, obtenido en Argentina.[5]

Isabel Aretz (1909-2005)[6] había sido discípula y colaboradora de Carlos Vega, realizando una serie de viajes por Argentina y países limítrofes con el propósito de recopilar y estudiar la etnomúsica y el folklore desde 1940. Para la fecha de su doctorado, era becaria de la Fundación Guggenheim y había realizado ya estudios en Centroamérica y Ecuador,[7] desde su cargo de Jefa del Departamento de Folklore del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas.[8] Una década después, en 1978, su tesis doctoral sería publicada por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Venezuela por ella fundado, con el auspicio de la Organización de los Estados Americanos (OEA).

La primera etapa de la investigación de Aretz sobre la música de la provincia de La Rioja se había desarrollado en la década de 1940, en tres largos viajes de campo por esa provincia, en los que visitó los diferentes departamentos. Durante los años 50 se dedicó al estudio de los materiales obtenidos. Una serie de vicisitudes hizo que la tesis se pudiera publicar sólo después, ya en los años 70. Una introducción histórica precede a la primera parte, que denomina "investigación folklórica". En ella se

[5] García Muñoz, 1989: 13.
[6] El año de nacimiento corresponde a Goyena, 2005: 33.
[7] Melfi y López Chirico, 1999: 630.
[8] *La Prensa*, 19-8-1967. Archivo FACM.

detallan todos los lugares recorridos, las diferentes fiestas religiosas que se pudieron documentar, los instrumentos relevados y los textos y danzas encontrados. La segunda parte, referida a la música recopilada, contiene una gran cantidad de transcripciones caracterizadas y agrupadas en especies líricas y coreográficas, según la sistematización de Carlos Vega. El trabajo, de alrededor de seiscientas páginas, incluye una buena cantidad de ilustraciones (mapas, diagramas de instrumentos, fotografías) y transcripciones musicales y finaliza con una suerte de advertencia en la cual la autora explica que la realidad musical allí abordada puede ya haber mudado, dado el tiempo transcurrido desde el inicio del trabajo hasta esa publicación.

Amalia (Pola) Suárez Urtubey fue la siguiente candidata al doctorado en la FACM. Su defensa de tesis se realizó el 22 de abril de 1972,[9] ante un jurado presidido por el Prof. Roberto Caamaño e integrado por los Dres. Arturo Berenguer Carisomo y Francisco Curt Langue.[10] Sus trabajos acerca de la obra de Alberto Ginastera estaban dándose a conocer por esa época, y fue en este mismo año 1972 que obtuvo el Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, en la categoría Ensayo, por uno de sus libros dedicados al destacado compositor argentino.[11] Su formación previa

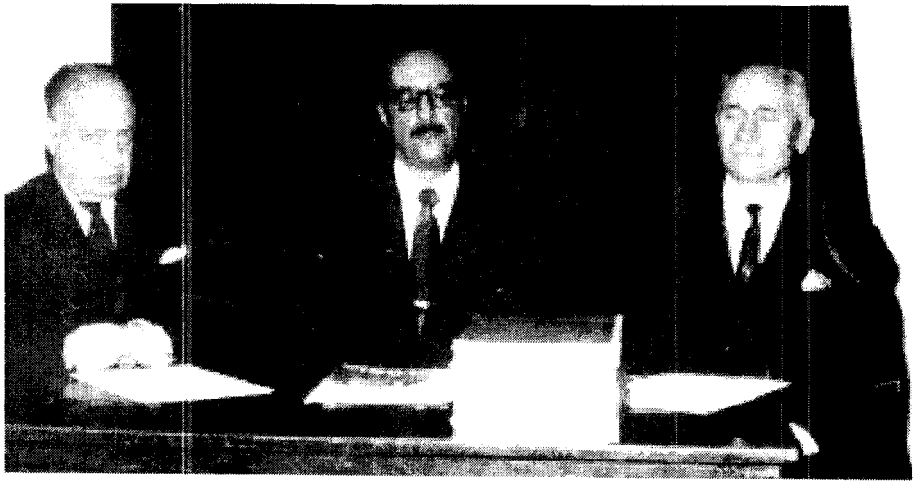


Imagen 2. Jurado de tesis de la Dra. Suárez Urtubey: Arturo Berenguer Carisomo (izquierda), Roberto Caamaño (centro) y Francisco Curt Langue (derecha).

[9] García Muñoz, 1989: 14.

[10] Así consta en el Acta respectiva. Agradezco esta información al actual Secretario Académico, Mario Muscio.

[11] Waisman, 2002: 82

constaba de un Profesorado de Piano obtenido en el Conservatorio 'Manuel Gómez Carrillo' de Santiago del Estero, su ciudad natal,[12] y un Profesorado de Castellano y Literatura, completado en el Instituto Superior 'Joaquín V. González', además de los estudios realizados en el ámbito de la FACM.[13]

Su tesis, *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis,* está referida a la voluminosa información aparecida en documentos relacionados con la música que vieron la luz entre 1520 y 1910.[14] Ensayos de estética, escritos sobre técnicas compositivas, sobre acústica y organografía, relatos de viajeros, documentación epistolar y referencias visuales en diversos soportes, entre otros, constituyeron la materia prima consultada y minuciosamente estudiada por la investigadora. Siete años dedicó a este trabajo, que abarcó desde la pesada transcripción a mano de documentos obrantes en archivos, museos y hemerotecas, a la elaboración de sus propias perspectivas y la organización y dilucidación de la importancia de cada uno de los temas en relación al conjunto. Dedicada a aquellos escritos que precedieron a la aparición de la ciencia musicológica en nuestro país, la obra detecta y aborda el estudio de fuentes que se refieren a todo tipo de música.

Imagen 3. El presidente del jurado, Roberto Caamaño, saluda a la flamante Dra. Pola Suárez Urtubey.

[12] *Ibid.*
[13] Suárez Urtubey, 2007: solapa delantera.
[14] Publicada por EDUCA, en 2007. 643 pp.

Estructurada en diez capítulos y seis apéndices documentales, la tesis de Pola Suárez Urtubey sigue siendo una magna obra, de consulta ineludible para otros investigadores por la multitud de temas, ideas y perspectivas aún factibles de ser continuados, ahondados y contrastados con metodologías o conocimientos más recientes.[15] Es que más allá de los marcos metodológicos adoptados, que denotan los enfoques preponderantes en el momento en que fue escrita, esta tesis aún hoy, en ciertas materias, constituye todavía el único aporte sólido y consistente realizado.[16]

---

[15] La estructuración general difiere entre la tesis original (encuadernada en cinco volúmenes) que contenía nueve capítulos y siete apéndices y la versión editada recientemente, de diez capítulos y seis apéndices como se ha dicho. El segmento dedicado a José Ingenieros ubicado antes como apéndice ahora es el capítulo 10.

[16] La tesis de Suárez Urtubey obtuvo el Premio EDUCA en 2007. La distinción fue entregada por el Dr. Alejandro Dussol en un acto que contó la participación de otras personalidades y del Director de EDUCA, Dr. Ezequiel Obiglio. (*UCActualidad*, 15-03-2008: 22). Algunas de las materias que continúan siendo novedosas de su tesis en lo que hace a musicología histórica, son entre otras las que estudian a Sarmiento, Miguel Cané (padre), Paul Groussac y Juan Bautista Alberdi. Si bien hay trabajos relativamente recientes de otros investigadores que avanzaron sobre ciertas temáticas puntuales, el trabajo de Suárez Urtubey sigue siendo fuente ineludible pues todavía faltan indagar numerosos aspectos de nuestro pasado musical. Acerca del ensayo de Cruz Cordero, véase Melanie Plesch, "Estudio preliminar". Cruz Cordero, Fernando. *Discurso sobre música.* Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006. Sobre las canciones de Juan Pedro Esnaola y Esteban Echeverría se encuentra el trabajo de Bernardo Illari, "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola", *Cuadernos de música iberoamericana 10.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005, pp. 137-223. Sobre Esnaola también se encuentra la edición facsimilar del cuaderno de música perteneciente a la colección 'Emilio Azzarini', estudiada por Bernardo Illari: "Volverse romántico". Estudio preliminar a Juan Pedro Esnaola, *Cuaderno de Música.* (edición facsimilar). La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2008 (en prensa). Acerca de *La Gaceta Musical* se puede consultar de Graciela Albino y Paola Rompato: "La Gaceta Musical como fuente documental para el estudio de la música académica en Buenos Aires (1874-1887)", *Avances, Revista del Área Artes,* n° 7, Córdoba: Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, 2003-2004. Del 'Boletín Musical', primer periódico musical de Argentina, se ha realizado una edición facsimilar, con estudio preliminar de Melanie Plesch: *Boletín Musical (1837).* La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Archivo Histórico Provincial 'Ricardo Levene' y Museo de Instrumentos musicales 'Dr. Emilio Azzarini', 2005. Sobre el conocimiento de las propuestas gráficas de la segunda mitad del siglo XIX, avanzó Diana Fernández Calvo en sus artículos: "Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno", *Revista del IIMCV,* Año XVII, n° 17. Buenos Aires: EDUCA, 2001, pp. 61-139 y "Rafael Hernández y Dalmiro Costa. La notación musical taquigráfica española y una propuesta argentina de reforma de la notación musical: antecedentes y originalidad," *Música e Investigación,* n° 16. Buenos Aires: INM, 2008 (en prensa).

Carmen García Muñoz accedió a su grado de Doctora en Música, especialidad musicología, en 1989. Su tesis titulada *Juan de Araujo, un compositor del periodo colonial hispanoamericano,* fue presentada en siete tomos. El jurado, que la evalúo el 4 de diciembre de ese año, estuvo presidido por el Dr. Rodolfo Buzón e integrado por los Profs. Juan Pedro Franze y Roberto Caamaño.[17]

Resultado de la combinación de su gran pasión por la paleografía musical y sus varios años de trabajo en esa área, con los diferentes relevamientos de materiales musicales coloniales que realizara en diversos archivos sudamericanos, la tesis de Carmen García Muñoz está centrada en un extenso trabajo de transcripción musical de partituras correspondientes a Juan de Araujo.[18] Las fuentes primarias de esta tesis, según lo explica la autora, fueron los manuscritos musicales alojados en cuatro archivos sudamericanos: el Archivo Nacional de Bolivia, en Sucre, de donde tomó el grueso de obras para su tesis;[19] el Archivo del Seminario de San Antonio Abad, en Cuzco (Perú); el Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos, en Bolivia y el Museo Histórico Nacional de Montevideo (Colección de Musicología del Museo Romántico), de Uruguay.[20]

La primera parte de la tesis, que obra como una suerte de introducción, está dedicada a un panorama general de la música en Sudamérica, entre los siglos XVI al XVIII. La segunda consta de una breve reseña biográfica del compositor para pasar,[21] luego, a una descripción externa (principalmente de las características físi-

---

[17] Agradezco la verificación de estos datos en el acta respectiva, al actual Secretario Académico, Mario Muscio.

[18] Parte de esos relevamientos fueron realizados junto a otro graduado de la carrera de musicología, el Lic. Waldemar Axel Roldán. Su libro conjunto, *Un Archivo Musical Americano,* obtuvo en 1970 un premio del FNA (Waisman, 1999: 481).

[19] Como es sabido, el Archivo Nacional de Bolivia, en Sucre, fue el receptor en 1980, de dos de los fondos anteriores más relacionados con este repertorio: el Fondo Catedral de Sucre y el Fondo Fortún. García Muñoz había accedido antes también a esas colecciones.

[20] En algunos casos García Muñoz no trabajó los manuscritos musicales desde cero, puesto que ya habían sido transcriptos por otros especialistas. Considérese que sobre algunos de estos archivos, anteriormente o en fecha contemporánea a su tesis, también trabajaron: Robert Stevenson, Samuel Claro, Julia Elena Fortún, Waldemar Axel Roldán, Carlos Seoane Urioste, Aurelio Tello, Rubén Vargas Ugarte. (agradezco esta información a la Dra. Diana Fernández Calvo).

[21] Algunos datos biográficos fueron rectificados por Bernardo Illari en su tesis doctoral. Además de incorporarlo al contexto histórico de Sucre, Illari descubrió nueva documentación sobre Araujo: aportó datos fehacientes sobre su nacimiento, estableció que no se formó en Lima y que no era hijo de un Ministro de la Audiencia; confirmó también su rol de Maestro de Capilla en Panamá, su posterior paso a Lima y sólo después, a Sucre. (Véase Bernardo Illari, *Polychoral Culture: Catedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730.* Chicago (Illinois): University of Chicago, 2001, pp. 33-34 del Volumen 1).

cas que presentan los manuscritos) e interna de las obras (una sistematización de los elementos del lenguaje musical que detecta como más recurrentes). Otros capítulos de esta segunda parte refieren a los textos empleados, su contenido, la relación de la métrica de las poesías con los aspectos formales de las obras y el estudio de las versiones varias que a veces presenta una misma composición.

La tercera parte aporta el minucioso trabajo con cada uno de los más de ciento cincuenta fragmentos musicales estudiados.[22] Contiene un catálogo temático-analítico que permite organizar los datos de cada trozo de manera sistemática y luego presenta la transcripción a notación actual de la totalidad de las obras estudiadas, lo cual hace factible su 'vuelta a la vida' por la vía de la interpretación musical.[23]

Las conclusiones, que prudentemente denomina 'consideraciones finales' son abiertas. Están escritas en el estilo austero, práctico y sintético que acompañó siempre a la musicóloga. Siguiendo a Robert Stevenson, García Muñoz está segura que "el talento y la proyección de Araujo se igualaron a los de cualquier otro compositor de su generación en el mundo ibérico." Está conciente además del volumen exorbitante de música sin estudiar que había para esa fecha en materia de música colonial,

---

[22] García Muñoz trabajó un corpus de 158 obras de Araujo, más algunas otras que ella consideraba atribuibles al compositor. Con el tiempo estas atribuciones se han podido ir confirmando gracias a la comparación entre materiales procedentes de diversos archivos. Diana Fernández Calvo ha propuesto para esta tarea una herramienta informática especialmente diseñada (el buscador "Boecio", que trabaja desde una extensión ETF de Finale), que permite localizar parentescos entre transcripciones musicales e identificar aquellos manuscritos de autoría dudosa o hasta ahora sin atribución.

[23] Téngase en cuenta que García Muñoz no contó con auxilio informático alguno. En la actualidad, una revisión de su tesis empleando herramientas tecnológicas al alcance, ha sido llevada a cabo por quienes continuaron -como ella hubiera deseado- en la entusiasta senda de la exhumación de la música colonial sudamericana. Así, en los últimos diez años (falleció en 1998) se fueron poniendo las partituras al alcance de los músicos interesados en este repertorio y se generó un dinámico intercambio con otros países a raíz del ingreso de todos sus materiales al IIMCV, en calidad de donación. Diana Fernández Calvo, actual directora del instituto, emprendió una informatización de la totalidad de las transcripciones musicales de la tesis araujiana, con un equipo de alumnos, auxiliares y docentes asistentes, emanado de la cátedra 'Computación Aplicada a la Música' a su cargo. Se digitalizó también el cuerpo del texto, constituyendo todo ese trabajo la primera publicación digital del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega', asociada a los manuscritos de origen (2006). En la actualidad, las copias digitalizadas del Archivo de Sucre Catedral y del Fondo Fortún pueden consultarse a través del Campus Inter-UCA mediante un diseño de búsqueda de campos de consulta que Fernández Calvo llevó a cabo con el Departamento de digitalización de la UCA dirigido por el Dr. Saguier Fonrouge. El investigador puede así consultar los distintos campos contenidos en el catálogo y acceder a la copia digital de cada manuscrito y su respectiva transcripción, por Carmen García Muñoz.

del carácter quizá exploratorio que para entonces constituía su aporte a pesar del enorme *corpus* que lo compone y de la necesidad de que en un futuro se emprendieran trabajos interdisciplinarios sobre ese repertorio.[24] Por ello, concluye de manera esperanzada aguardando que la historia musical americana se integre en la historia general de la música algún día, con su propio 'lugar' y también con su propio 'juicio de valor.'[25]

Graduada de la especialidad musicología, Eleonora Alberti –destacada cantante soprano formada en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires–,[26] accedió al grado de Doctora en Música en dicha especialidad en 1998. Su tesis, titulada *El Cancionero tradicional judeoespañol en Buenos Aires, Santiago de Chile y Asunción del Paraguay. Sus fuentes orales,* fue defendida públicamente en el Auditorio 'Monseñor Derisi' el 16 de abril de ese año. Integraron el jurado el Dr. Rodolfo Buzón, la Lic. Clara Cortazar y el Prof. Aquilino Suárez Pallasá.[27]

---

[24] En este sentido, además de los trabajos de Bernardo Illari, deben mencionarse otros, frutos de un enfoque interdisciplinar. Tal el caso de los que coordina Diana Fernández Calvo, que incorporan a especialistas de otras áreas como los Dres. Roxana Gardes de Fernández (letras) y Carlos Zanolli (etnohistoria), contando también con la colaboración de varios miembros auxiliares.

[25] El encomillado es suyo. En la actualidad se ha podido ir más lejos en materia analítica. Bernardo Illari ha comprobado que Araujo fue quien estableció la práctica policoral en la ciudad de La Plata, hoy Sucre. También identificó su contribución a ciertos géneros de desarrollo local y su posición pro-peninsular, opuesta a los criollos. Estos temas aparecen tratados en: Illari, Bernardo. "Recién nacida en Judea y aplaudida en Chuquisaca: Guadalupe as Identity in Baroque Bolivia," *Journal of the Institute of Romance Studies*. Londres, 8, 2003, pp. 91-113 y en Illari, Bernardo. "The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local: Villancicos and the Performance of Identities in Chuquisaca (Bolivia)," Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *The Sacred Villancico in the Iberian World.* Londres: Ashgate, 2007, pp. 409-440.

[26] Como cantante, ha abordado desde la música antigua hasta la contemporánea. Véase el artículo de Abad-Preciado Patiño en este mismo volumen. En materia de música del siglo XX, participó con el Ensamble de Música Contemporánea dirigido por Gerardo Gandini en varias temporadas de ciclos realizados en la Fundación San Telmo y se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York. Ha realizado numerosas giras con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina, la Asociación Francesa de Acción Artística y la Federación Sefardí Latinoamericana. Como cantante ha actuado en casi todas las capitales de Latinoamérica, en los Estados Unidos de Norteamérica (Nueva York, Chicago, Washington), en Israel y en varias ciudades europeas (Madrid, París, Nápoles, Londres, Copenhaguen, Duisburg). De sus nueve discos compactos, los más recientes son: *Un pueblo y sus canciones, Lieder,* la reedición del Vol. II de *Cantares de Sefarad* y *Con el duende de Federico García Lorca* (dedicado a canciones de cámara argentinas sobre poemas de García Lorca, comentadas por Héctor Goyena). (*curriculum vitae* cedido por la investigadora; Velo, 1999: 207).

[27] Este título de la tesis, brindado recientemente por la musicóloga, difiere levemente del que aparece citado en el *DMEH*, que es: *El cancionero tradicional judeo-español. Un estudio de*

El núcleo principal de su trabajo –dividido en dos volúmenes, uno para los cantos provenientes del Mediterráneo Oriental y otro para los del Mediterráneo Occidental, Amsterdam y Alepo– está constituido por la recolección minuciosa y la transcripción de canciones judeoespañolas que pudo grabar en numerosas oportunidades en las ciudades elegidas, a inmigrantes procedentes de Esmirna, Constantinopla, Bulgaria, Grecia, Jerusalem, Melilla, Tánger, Tetuán, Sidi Bel Abbés, Amsterdam y Alepo.

La tesis está estructurada en nueve capítulos y seis apéndices,[28] tres de ellos de documentos y tres con los catálogos de la documentación de Música Litúrgica Tradicional, no analizados en la tesis. Interesada especialmente en los cantos femeninos y en la fuerza interior y vitalidad con que las mujeres mantuvieron la costumbre de reunirse con el objeto de cantar, su investigación documenta un *corpus* de más de doscientas melodías y textos. Presenta también un análisis y síntesis de los ejemplos trabajados, muchos de los cuales corresponden a canciones ligadas al ciclo vital.

La investigación le significó a Alberti un antecedente muy firme para obtener en 2000 la beca para Hispanistas Extranjeros, en el XVI llamado realizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Si bien no ha sido publicada en forma integral, esta tesis dio origen a numerosos artículos que la autora ha ido dando a conocer en congresos y reuniones científicas, apareciendo algunos de ellos en publicaciones periódicas especializadas.[29]

---

sus fuentes orales en Buenos Aires, Argentina, Santiago de Chile y Asunción del Paraguay (Véase Velo, 1999: 207).

[28] El apéndice referido a la "Bibliografía relativa a las lenguas Judeoespañolas" ha dado origen al escrito recientemente finalizado y aún inédito "Una lengua al amparo del cantar sefardí. Bibliografía y documentos acerca del judeoespañol".

[29] Entre otros se encuentran: "Un manuscrito marroquí de romances judeoespañoles recuperado en Buenos Aires" (*Studia Hispanica Medievalia IV*, Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires: FFyL (UCA), 1999, pp. 220-233 y *Maguen.* Caracas: Asociación Israelita de Venezuela y Centro de Estudios Sefardíes de Caracas, enero-marzo 2000, (2a. época) 114, pp. 21-32); "Trezoros Sefaradis en Asunción del Paraguay" (*Aki Yerushalayim.* Jerusalem: SEFARAD, 20/60, 1999, pp. 21-24); "La Canción Sefardí. Tradición y Proyección" (*Actas del Encuentro Internacional "Cinco Siglos de Presencia Judía en América. 1492-1992"*, M.E. Cohen y C. Lértora Mendoza (eds.). Buenos Aires: SEFARAD, 92, 2000, pp. 455- 467); "Dos romances sefardíes de incógnito en una colección de romances. Aporte de nuevas versiones" (*Studia Hispanica Medievalia V*, Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires: FFyL (UCA), 2000, pp. 136-144); "La tradición oral sefardí en Sudamérica. Un archivo documental de Argentina" (*Neue Romania*, Judenspanisch V. Berlín: Instituts für Romanische Philologie, Freie Universität Berlin, 24, 2000, pp. 7-24); "Tres ejemplos y tres vertientes del Cancionero Tradicional Judeoespañol" (Actas del Encuentro *Recreando la cultura judeoargentina. 1894-2001.* R. Feierstein y S. A. Sadow (comps.). Buenos Aires: AMIA, 2002, pp. 209-217);

A diferencia de los cuatro casos anteriores, Pablo Cetta presentó su tesis de Doctorado en Música en la especialidad Composición, en 2004. Titulada *Un modelo para la simulación del espacio en música*, la defensa oral y pública se realizó en el Auditorio San Agustín el 25 de junio, ante un jurado integrado por el Prof. Dr. Edmundo Ashkar, el Ing. Horacio Carlos Reggini y la compositora Lic. María Teresa Luengo.[30] Cetta es egresado de la carrera de Composición y ha obtenido numerosos y destacados premios y encargos de obras.[31]

Dedicada a los aspectos psicoacústicos propios de la localización espacial del sonido, su tesis incluye un diseño y desarrollo de *software* de asistencia a la composición musical que permite la generación de fuentes aparentes en ambientes virtuales. Estos aportes están encaminados a la explicación de las técnicas compositivas empleadas en *Interiores*, obra de su autoría para cinco instrumentos con procesamiento electrónico del sonido en tiempo real,[32] centrada precisamente en la problemática del espacio en música.

Con el objeto de adherir a una poética del espacio en términos sonoros, el compositor –que no puede pensar el acto creativo sin un trabajo de investigación previo– logró aunar su propuesta teórica y aplicaciones informáticas a la realización misma de la obra *Interiores*, en la que se propone una sólida integración entre los parámetros musicales a la vez que un trabajo interdisciplinario.

Epílogo

Hemos mostrado, con este breve recorrido panorámico por los aportes de las cinco tesis doctorales defendidas en el ámbito de la FACM a lo largo de casi cuatro décadas, el carácter pionero que el espacio académico alcanzó en Argentina, en lo que refiere a la investigación musical.

"El rescate del legado poético-musical sefardí en Sudamérica", (*Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI.* Tomo VI, San Juan: Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Manuel Alvar de la UNSJ, 2002, pp. 369-384); "Aproximación bibliográfica a la música tradicional sefardí" (*Ficta,* VII, Buenos Aires: Centro de Música Antigua de Buenos Aires, agosto 2005, pp. 55-72).

[30] *UCActualidad*, 15-6-2004: 8.

[31] Entre otros, se ha hecho acreedor al Premio Municipal de Música de la ciudad de Buenos Aires en 1995 (por *Bosco: Jardín del deseo*, obra electroacústica), al Primer Premio en el Concurso Internacional de Bourges (1994), al Segundo Premio Nacional de Composición en 2002 (por la obra para orquesta de cámara, *Un rostro que se desvanece, una palabra que se anula*) y al Premio Euphonies d'Or en Francia. Ha tenido una Beca Antorchas en 1991-92 y participado, entre otros, en un proyecto de intercambio con las Universidades de Stanford y California en San Diego. (Cetta, 2007: solapa principal; Lambertini, 1999: 518; Mondolo, 2008).

[32] Los cinco instrumentos son: flauta, oboe, saxo alto, clarinete bajo y piano. La obra lleva dirección.

Como expresáramos recientemente, que el término 'ciencia' apareciera transparentado en la denominación de la Facultad desde el momento fundacional no constituye algo fortuito.[33] Por el contrario, expresa el perfil distintivo que distinguió a la Unidad Académica desde entonces, respecto de sus pares institucionales en el nivel estatal y privado. No sólo se trató de alcanzar la mayor excelencia en la formación mayoritaria de artistas protagónicos de la música (compositores y más tarde, directores de coro y directores de orquesta). También se fomentó, desde las bases, la producción rigurosa de nuevos conocimientos por la vía de la formación de musicólogos profesionales cuya labor en gran medida desbordó el marco nacional y sirvió, como se ha explicado, de génesis para otros estudios posteriores.

Bibliografía

Aretz, Isabel.
1978 *Música tradicional de La Rioja.* Caracas: INIDEF-OEA-CONAC, 612 pp.

Cetta, Pablo.
2007 *Un modelo para la simulación del espacio en música.* Buenos Aires: EDUCA, 152 pp.

García Muñoz, Carmen y Roberto Caamaño.
1989 "Treinta años de la FACM", *Revista del IIMCV,* año X, n° 10. Buenos Aires: IIMCV, pp. 7-32.

Gianera, Pablo.
2007 "Libro reseñado: Antecedentes de la musicología en la Argentina", Buenos Aires: *ADN Cultura. La Nación,* 18 de agosto.

Goyena, Héctor.
2005 "Isabel Aretz (1909-2005)", *Boletín de la AAM.* Año 20/1, n° 55, Buenos Aires: AAM, junio, pp. 33-35.

Lambertini, Marta.
1999 "Cetta, Pablo Cristián", *DMEH.* Madrid: SGAE, vol 3, p. 518.

Melfi, María Teresa y Hugo López Chirico.
1999 "Aretz, Isabel", *DMEH.* Madrid: SGAE, vol 1, pp. 630-631.

[33] Mansilla, 2007:5.

MANSILLA, Silvina Luz.
2007 "Investigaciones recientes en el área de la Musicología Histórica Argentina. FACM-UCA", *Tercer Seminario 'La investigación en las Universidades Privadas'*, Buenos Aires: Consejo de Rectores de Universidades Privadas (CRUP). 25 y 26 de septiembre, edición en CD ROM, p. 1-6.

MONDOLO, Ana María.
2008 "Pablo Cetta (28-01-1960). Catálogo clasificado de obras", publicación electrónica en: http://www.uca.edu.ar/esp/sec-fmusica/ Fecha de último acceso: 10 de abril.

SIN AUTORÍA MANIFIESTA
2004 "Defensa de Tesis", *UCActualidad*, año III, nº 46, 15 de junio, p. 8.
2008 "Premios Educa 2007", *UCActualidad*, año VII, nº 109, 15 de marzo, p. 22.

SUÁREZ URTUBEY, Pola.
2007 *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y Exégesis*. Buenos Aires: EDUCA, 643 pp.

VELO, Yolanda
1999 "Alberti, Eleonora-Noga [Eleonora A. Alberti de Kleinbort]," *DMEH*. Madrid: SGAE, vol. 1, p. 207.

WAISMAN, Leonardo.
1999 "García Muñoz, Carmen," *DMEH*. Madrid: SGAE, vol. 5, pp. 481-482.
2002 "Suárez Urtubey, Pola," *DMEH*. Madrid: SGAE, vol. 10, pp. 82-83.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 293

VOCES DEL PASADO.
DOS ENTREVISTAS CONSERVADAS EN EL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

MARÍA ESTHER REY Y ALEJANDRA PONZO[1]

El IIMCV conserva dos entrevistas registradas a comienzos de los años 80 a los Profesores Roberto Caamaño y Carlos Suffern. Se incluyen aquí como documentos de base en relación a la labor realizada por ambos destacados músicos, ligados íntimamente a la historia de la FACM.

Roberto Caamaño[2]

¿Cómo fue el descubrimiento de su vocación musical?

Desde muy chico –creo que tendría seis, siete años– sé que improvisaba espontáneamente (me escondía para improvisar solo) y a los ocho años pedí que me enseñaran. El único conocimiento que yo tenía era a través de una hermana que estaba estudiando piano en ese momento y yo no fui ni persuadido ni convencido: fue absolutamente espontáneo. En ese momento, tal como digo pedí que me enseñaran,

[1] María Esther Rey es Licenciada en Música, especialidad Musicología y Crítica, por la Universidad Católica Argentina. Integró el G.E.M., Grupo de Estudios Musicológicos, desde su inicio en 1976, junto a Ana María Locatelli de Pérgamo, Héctor Goyena, Ana María Job y Delia Santana de Kiguel. Profesora de Matemática y Física, es además investigadora en educación en el campo de las metodologías del aprendizaje, siendo autora de numerosos libros en esa otra especialidad. Con los mencionados integrantes del GEM escribió *Música Tradicional Argentina*, libro editado por Magisterio Río de la Plata.
Alejandra Ponzo se graduó como Licenciada en Música, especialidad Musicología por la FACM en 1983, colaborando durante algún tiempo en tareas y actividades dentro del IIMCV.

[2] La entrevista se realizó el 4 de noviembre de 1981, a las 16 horas. Desgrabación a cargo de Diana Fernández Calvo y Julián Mosca.

expresé mis deseos de estudiar y me pusieron una profesora que me ayudó en los primeros pasos; pero yo no sabía qué quería hacer, no tenía la menor idea. Pero sí se que improvisaba mucho hasta los 15, 16 años. Ese fue el comienzo.

Roberto Caamaño (1923-1993)

¿Cuáles fueron los estudios musicales que realizó?

Empecé con una profesora que me preparó muy bien en todo el aspecto teórico y de educación auditiva. Fueron varios años (cinco o seis, no sé) y esa profesora me presentaba para dar exámenes en el Conservatorio 'Williams'; de manera que seguí este método que en su momento era muy efectivo en cuanto a estudio de la teoría total y en cuanto al solfeo también.

A los 12 o 13 años, leía perfectamente en las siete claves y hacía cualquier tipo de lectura, inclusive fugas de Bach a dos, tres o cuatro voces, en donde la parte cantada la hacía uno y el piano hacía el resto. Esto era obligatorio en el sistema Williams, además de lecturas a primera vista de obras escritas por el mismo Williams o de obras famosas. Había solfeos con obras como *La Pasión según San Juan*, invenciones a dos y tres voces, fugas y corales en donde el solfista cantaba una de las voces y el acompañamiento el resto. Esa era una formación muy bien hecha, muy sólida. A los 14 años terminé estos estudios habiendo visto muy a fondo toda la problemática de escalas de quintas, transporte, modulación y toda la formación interválica en profundidad.

Esa preparación que tuve con esa profesora me sirvió para toda la vida. Yo no me he olvidado hasta hoy y nunca lo olvidé las fórmulas de distancia en quintas de los intervalos simples y compuestos y de los intervalos aumentados y disminuidos (o sea x + x – de todos los números) se me fijó a los 10 años y nunca se me olvidó.

Y después, piano. Hice quinto año del Williams y lo terminé a los 15 años. La parte pianística con bastante buena guía pero después me di cuenta con el tiempo que tenía falta de precisión. Sí tenía una gran euforia y leía cuanta cosa existe (estudios de Chopin, Clementi, Cramer, Czerny... cuantos había... y preludios de Bach, a montones).

¿Beethoven no por alguna razón especial?

Porque no me lo enseñaron en su momento. La primer Sonata de Beethoven la aprendí cuando tenía 16 años. Había estudiado piecitas chicas de Beethoven pero no sonatas. Yo seguí improvisando y eso contribuyó a dar una cierta estructura a lo que estaba estudiando. A los 15 años entré al Conservatorio Nacional (cuando el Conservatorio era solamente superior, en 1939); hice el ingreso y los cuatro años de piano en donde me tocó casualmente como maestra Amelia Cocq de Weingand, una casualidad providencial porque era un gran artista y una gran pianista a quien le debo muchísimo en mi formación musical estilística, pianística también. Pero quizás no era tan buena pedagoga como gran artista.

Terminé los cuatro años correspondientes en 1942 cuando cumplí 19 años y ahí tuve como profesores principales a Gilardo Gilardi (con quien hice los tres años de armonía y me di cuenta de que yo no podía seguir improvisando porque eso era perfectamente inconsistente y no improvisé más), a Torre Bertucci en contrapunto y a Athos Palma en pedagogía. También fueron mis maestros Carlos Suffern en Historia de la Música y De Rogatis en solfeo superior.

Pero la formación que yo había tenido de base era muy buena así que de los Solfeos de Lavignac a siete claves me moría de risa porque yo había trabajado solfeos complejísimos a siete claves con anterioridad. En ese *ínterin* yo estaba haciendo el bachillerato en el Nacional Buenos Aires, el que terminé en el año 1941. Mientras hacía el Conservatorio iba al bachillerato y pude perfectamente hacer las dos cosas. Terminé en el Conservatorio piano y di examen de ingreso a composición en el año 1943, que eran otros cuatro años superiores. Mientras tanto yo había terminado el colegio (no pensé nunca en seguir otra carrera, leía muchísimo y hablaba varios idiomas) y terminé composición en el año 1946, teniendo como maestro principal a Athos Palma.

Tuve un curso de orquestación con Floro Ugarte pero en realidad la orquestación prácticamente la hice solo. A Ugarte lo tuve como suplente de Constantino Gaito. En el año 1944 ya empecé a actuar como pianista cuando estaba estudiando composición. Y estaba componiendo cantidad de cosas. Esa actividad pianística fue inten-

sa hasta el año 1960 inclusive y en el 45 gané el primer premio como compositor. En 1944 empecé a tener alumnos pero no pude tener ninguna cátedra aunque la ley establecía que todo alumno que tenía el máximo de calificación en su carrera tenía derecho a tener una cátedra y yo tenía el máximo promedio en las dos carreras.

Posteriormente me fui a Estados Unidos, desde el 1 de enero de 1952 hasta mitad de abril. Y allí me puse en contacto con un montón de cosas: con instituciones, di un concierto en Washington, toqué en Nueva York obras mías, grabé obras mías, me vinculé a ligas de compositores. Fue muy interesante, a raíz de eso, al año siguiente la Orquesta Sinfónica de Nueva York tocó una obra mía. Y volví a Buenos Aires y seguí con mis conciertos y mis alumnos. Al año siguiente, toqué por primera vez en el Colón. Yo había tocado en el Salón Dorado del Colón en el año 50. En el 53 toqué tres veces en el Colón, y después toqué muchísimas veces. Esa vez interpreté el *Concierto [en Sol]* de Ravel. Ya había tocado por primera vez, con la orquesta, en el año 47.

En el año 54 un día me llamó Ginastera para decirme que había un señor, en Estados Unidos, que tenía ganas de conocer música de compositores jóvenes argentinos. Nos invitó a su casa a varios de nosotros, y llevamos discos con obras grabadas. Yo llevé obras mías, y a los dos meses recibí el encargo de una obra para un Festival de música contemporánea, y así escribí el *Magnificat* para coro y orquesta, que mandé a Estados Unidos, y se estrenó en marzo del 55. Fue muy bien la obra, se repitió tres veces en el mismo festival, y la grabaron. A Buenos Aires llegó recién doce años después. Entre tanto iba estrenando obras sinfónicas, de cámara, sacaba otros premios, tocaba en todas partes. En el año 57, recibí el encargo de Amigos de la Música para escribirles una obra, y casi al mismo tiempo un encargo de un *Concierto para piano y orquesta* para Estados Unidos. Entonces escribí la *Música para Cuerdas* para Amigos de la Música, que se estrenó en el 58, y escribí el *Concierto para piano y orquesta*, que estrené yo mismo en Washington. Me invitaron de Estados Unidos para hacer además una gira y después estuve en Nueva York un tiempo también. Ahí toqué obras mías, que ahora no recuerdo muy bien. Pasé después por Chile, estuve un mes y pico.

En el 56, terminaba el peronismo, y Gianneo se hizo cargo del Conservatorio Nacional y enseguida llamó a varias personas que estaban fuera del Conservatorio para que se hicieran cargo de cátedras, entre ellos Sciammarella, Fontenla y yo. Y ahí empecé la cátedra de Piano, y seguí hasta 1979. En el 60 empezaron las presiones -o por lo menos las invitaciones- de hacerme cargo del Colón y al final, después de muchas tratativas y muchas historias, se llegó a un acuerdo y empecé a trabajar a fines del 60, y estuve hasta el 1 de enero del 64, que terminó el contrato. En todo ese período lo que no pude hacer es tocar, la carrera pianística se cortó. Yo toqué hasta el año 60 inclusive. No toqué más, pero sí pude componer todavía algo. Recibí un encargo de una institución norteamericana importantísima, me encargaron un quinteto y compuse el *Quinteto para piano y cuerdas*, que se estrenó en el 64 recién, en

Washington. En el 63 fui a Alemania y a Austria, invitado por el gobierno alemán para ponerme en contacto con la actividad musical y en conocimiento de los teatros. Y luego, terminé en el 64 el Colón. Cuando salí del Colón en el 64, Sáenz, que era decano de la Facultad, me ofreció tomar unas cátedras y acepté. Antes ya, Ginastera había hablado conmigo para que me ocupara de la Facultad, pero yo no tenía interés en ese momento. Ginastera renunció y se fue al Di Tella.

En el año 65 tuve una propuesta para dictar un curso en Iowa, Estados Unidos, que al final acepté porque era un contrato conveniente. Estuve seis meses dictando el curso, que estaba dedicado exclusivamente a la obra pianística y vocal de Debussy y Ravel. Toqué conciertos y di una serie de conferencias, y volví. En el 66 tuve un encargo de la *Wagneriana* de hacer una cantata para festejar el Sesquicentenario de la Independencia Argentina, e hice la *Cantata de la Paz*, que se estrenó en el Colón después.

En el 69, después de una cantidad de gestiones, se logró armar el Consejo Argentino de la Música [el CAMU], que yo presidí durante cuatro años. Al año siguiente, fui designado por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO miembro de la Comisión Ejecutiva, por lo cual tenía que viajar anualmente a distintos lugares, España, Francia, Ginebra, Alemania.

Pero entre tanto había hecho otros viajes a Estados Unidos, porque en el 72 fui designado Presidente del Consejo Interamericano de la Música [el CIDEM], de la OEA. Viajé además a Jamaica y Brasil.

¿Desde el aspecto compositivo, de qué manera utiliza los elementos del lenguaje musical?

Lo fundamental, lo más importante y profundo en el orden musical es el canto. El canto es lo que tiene más fuerza expresiva y más riqueza. La idea melódica, el sentido, para mí es fundamental. Pienso que siempre para mí lo más importante es la fuerza melódica, el interés melódico. A mí me parece fundamental. Pero al mismo tiempo, pienso en el equilibrio de los parámetros; el ritmo, como intérprete, pianista y profesor de piano, creo que el orden temporal, el sentido rítmico es la quinta esencia de la música misma. El pequeño ritmo, el macro-ritmo, la conducción, es fundamental.

¿Usted parte entonces, para componer, de una idea melódica?

El orden de los factores, no lo sé. Pero sí, le doy la prioridad. A mí no me gusta la música "molusco". Tiene que haber conducción, nervio. Por eso siempre pienso que el ritmo es importantísimo. Por otra parte, a esta altura de los tiempos, el orden vertical es fundamental, y desde chico me interesó la especulación armónica, pero en función de lo expresivo.

¿Su producción puede ser dividida en períodos?

Es muy difícil decir eso. Sinceramente no lo sé. Yo podría decir que el camino que he seguido ha sido hacia una liberación tonal. Yo empecé con un lenguaje de corte post-romántico y neoclásico. Quizá otros que no sean yo mismo puedan distinguir mejor. Me doy cuenta que tuve en un principio, a mis 20 años o algo así, influencia de Ravel (no tanto Debussy) y de Stravinsky. Influencias que con el tiempo se han mezclado con muchas cosas. De la Escuela de Viena, no hay ninguna influencia. Me ha interesado siempre conocer las técnicas más avanzadas. Incluso, en un momento de mi carrera, necesité experimentar.

Yo he trabajado con un sentido serial antes de conocer el serialismo. Serialismo, y no dodecafonismo. En las piezas mías para cuarteto (de 1955) utilizo una serie de notas en las que baso toda la obra, y de la que saco los temas y muchas armonías, tanto en lo vertical como horizontal. Todo eso lo hice un poco intuitivamente, porque no tenía en ese momento conocimiento de la técnica dodecafónica ni del serialismo, ni tampoco de Bartók. No se olvide que yo lo único que conocía de Bartók era el *Allegro bárbaro* y alguna otra obra así para orquesta. No tenía el conocimiento de la obra bartokiana, que tuve después. Pero tuve la necesidad de empaparme en todo esto, y así que me puse a estudiar.

Me puse a estudiar la técnica dodecafónica, el serialismo, todos los aspectos atonales. El *Quinteto* de 1962 es dodecafónico serial. Lo quise hacer con la mayor ortodoxia dentro del género, pero sujetándome a mi sensibilidad. Es decir, no me ajusté a las maneras que preconizaban los compositores dodecafónicos de la época. Yo lo tomé con un poco de mayor elasticidad, pero ciñéndome estrictamente: no hay un compás de la obra que no provenga de una disposición de la serie, ya sea vertical u horizontal. Eso lo experimenté así y me bastó. Y en las obras que siguieron a esa, los *Diálogos para dos pianos*, la *Cantata de la Paz*, y alguna obra posterior que ahora no recuerdo, también utilizo elementos seriales, hasta en el *Concierto para piano y orquesta* último, pseudo-serialismos, como en el *Canto a San Martín*, y alguna vez dodecafonía, pero ya no sistematizado. No quise de ninguna manera atarme a ningún tipo de embanderamientos, ni a ningún tipo de escuela. Es decir, los elementos que convenían a mi manera de expresar, los tomaba y los utilizaba. Tenía una necesidad profesional de experimentarme en una cosa así, pero no me interesó continuar en ella, y ya lo consideraba algo perimido.

¿Qué géneros musicales se encuentran dentro de su producción?

Todos, menos el teatro.

¿Tiene preferencia por alguno?

El teatro. [Risas]. Sí, muchas veces he tenido planes, pero no se ha dado el caso.

Ahora, dentro de lo que yo he escrito, sí, hay todos los géneros: piano y canto, piano solo, música de cámara con piano o sin piano, música sinfónica pura, orquesta de cámara, solistas con orquesta, conciertos para piano, para guitarra, arpa, bandoneón, obras corales y sinfónico-corales.

¿Su obra surge por comisión, con un destino inmediato de ejecución, o por una simple necesidad espontánea?

Una u otra cosa. Yo tengo numeradas 34 obras, y de ellas ocho o diez escritas por encargo. Naturalmente, las obras encargadas son más recientes, porque lógicamente cuando uno empieza, nadie te encarga. Las últimas obras que yo he escrito, el *Concierto para arpa y orquesta*, el *Canto a San Martín*, este *Te Deum* último, unas obras para coro solo que tengo casi inmediatas, fueron encargadas. La mayoría de las cosas últimas son por encargo.

¿Le cuesta comenzar un trabajo por encargo?

Creo que es lo mismo. Por un lado, un encargo uno lo acepta o lo discute en cuanto al tipo de obra o lo que fuere, para no aceptar cualquier cosa sino lo que a uno le viene bien. Pero en realidad a mí me sirve un poco el estímulo, me obliga. Porque como componer no es agradable, no digo desagradable, pero es torturante, cuesta mucho hacerlo... entonces un compromiso así a uno lo obliga a pensar.

A mí me lleva muy poco tiempo la composición, me lleva muy poco tiempo componer. Me lleva mucho tiempo pensar previamente la obra. El *Canto a San Martín*, que es una obra densa, compleja, a mí me llevó, en rigor treinta días, trabajando dos o tres horas cada día. Así que el trabajo en sí no me llevó tanto; pero la elaboración sí, me llevó meses, para ponerme de acuerdo conmigo mismo.

* * *

Carlos Suffern[3]

Maestro, ¿cómo descubrió su vocación musical?

Yo no descubrí mi vocación musical. La vocación musical me descubrió a mí; porque yo nací en la música, y desde el día en que nací, ya oyendo música, ya era músico. De manera que no hay ninguna disidencia, digamos, imprevista, ningún ele-

[3] Esta entrevista fue realizada el 8 de septiembre de 1981 a las 16 horas. La presente desgrabación ha estado a cargo de Julián Mosca.

Carlos Suffern (1901-1991)

mento anecdótico que me revelara mi camino de músico. Nací músico, entre la música y seguí siendo músico.

¿Cuáles son, maestro, los estudios que ha realizado?

Los estudios que he realizado son muy completos. He realizado estudios musicales de tipo académico completos. Empecé a estudiar particularmente desde muy niño, estudiando piano cuando era una criatura, a los 6, 7 años. Y después tuve, por supuesto, altibajos, etc., y recién, cuando tenía 15 años o 16, que estaba realizando los estudios secundarios, tuve una necesidad imperiosa de entregarme a la música, pasado ese período de la adolescencia, que generalmente es un período borroso, de vago, en el que nadie tiene una vocación definida.

Entonces, el piano –que ya lo estudiaba y bastante mal– constituyó un objetivo para mí muy importante y me puse a estudiar 10, 12 horas diarias, había que sacarme del piano. Por supuesto eso lo complementé con estudios teóricos y empecé a estudiar la armonía y las materias que corresponden. En realidad, un gran impacto lo recibí con motivo de un concierto que se realizó en el salón teatro del Conservatorio 'Santa Cecilia' en el año 1919, en homenaje al aniversario de la muerte de Claudio Debussy. En esa oportunidad, se cantaron una serie de canciones de Debussy, que las cantó Carlos Rodríguez, un tenor argentino de muy brillante actuación. [...] Esto fue precedido por una alocución que hizo un compositor argentino, que yo hasta ese momento no lo conocía, y que me dejó deslumbrado, que fue Athos Palma. En ese

momento sentí que las palabras que él dijo, la explicación del arte debussysta –sus ideales, sus procedimientos, etc.– me abrieron los ojos sobre algo que hasta ese momento yo no había pensado, sino que había estudiado de una forma, digamos, muy rutinaria.

Entonces entré a estudiar con Palma, y estudié con él la armonía, y el piano con Stiattesi.[4] Finalmente cuando se fundó el Conservatorio Nacional, entré allí, a la clase de piano, con el maestro Drangosch. Al morir Drangosch –que alcanzó a dictar clase dos meses– perdí el interés en el piano, y Palma, que en ese momento era secretario del Conservatorio, me dijo: "Bueno, si vos querés, yo te paso a Composición". Así que yo entré a Piano, y pasé a Composición. Y seguí el curso de Composición con el mismo Palma, después con André y después con Gaito. Así que mis estudios académicos fueron completos.

Pero aparte de eso, tuve lo que se llama la "escuela musical de la vida"; porque me gané la vida con la música. Entonces tuve que hacer todo lo que los músicos de esa época hacían: tocar donde viniera, en los cines, en los cafés, en los teatros, en los bailes; tan pronto solo, tan pronto en pequeños conjuntos. He intervenido en orquestas de café con Juan José Castro, con Pessina, con Villaclara, músicos importantísimos, que también se ganaban así la vida.[5] También los cines (era la época del cine mudo), y eso al mismo tiempo dando clases, y asistiendo regularmente a todos los ensayos que podía del Teatro Colón. Así que vivía en la realidad musical, el menester musical, donde se aprende muchísimo. Además daba clases, y preparaba artistas de repertorio de óperas, lo cual me facilitó mucho. Y lógicamente, todo eso, aunque uno no lo sospeche, permite acumular un caudal de experiencias, que cuando eso se canaliza en un sentido determinado por acción de la voluntad, lógicamente, es un cúmulo de materiales vividos que son de un gran valor. Pero eso, yo debo decir que fue muy importante, pero no fue menos importante que toda mi infancia. Hasta los 14 años lo pasé en el teatro Marconi. Vivía enfrente del teatro Marconi, de manera que como chico que era, escapaba de casa, y me metía en el teatro. Así que todas las temporadas del teatro Marconi, desde que yo tenía 6 o 7 años hasta que tenía 14, todas las he vivido adentro del teatro. Me relacionaba con los artistas, aprendí a hablar perfectamente el italiano, me hice familiar de los artistas de [diferentes] Compañías [...], de Grasso y Napolitano, de las temporadas de ópera. Era un muchacho, un chico de 10 u 11 años y yo cantaba las óperas de punta a punta, y sabía la letra de todas, porque a esa edad los chicos captan y aprenden con una vivacidad que ojalá la tuviera hoy. Y además porque se ve que eso estaba dentro de mí, y yo, el elemento ópera lo aprendí tanto que después, ya fui grande, y en oportunidades distintitas, ese repertorio básico italiano que constituye el piso de las temporadas

[4] Se refiere a César Stiattesi (1881-1934).

[5] Se refiere a Carlos Pessina, violinista y a Ramón Villaclara, violonchelista.

(los *Rigolettos*, las *Traviatas*, las *Cavallería Rusticana*, el *Pagliacci*, algo más también: la *Norma*, el *Otelo*), todo eso, siendo yo un chico de 12 años, y hasta hoy, las conozco al pelo, canto las letras... y lo aprendí todo ahí, digamos, *in situ*, y sin que nadie me lo enseñara; sino porque lo fui cantando, y por eso después, cuando llegó el momento de tener que estudiarlo en Composición, tenía hecho un camino que ninguno de mis compañeros tenía. Y todo eso para mí era perfectamente conocido. Eso yo reconozco que fue para mí un cimiento decisivo. Después, los estudio académicos desde luego, y por otra parte mi voluntad de completar mis conocimientos, de perfeccionarlos, de estar al día siempre. Y en eso yo me jacto de no haberme quedado atrás un solo minuto. Y espero que hasta el día final siga incorporando, hasta el último minuto ¿no?

Maestro, en el aspecto compositivo, ¿de qué manera utiliza usted los distintos elementos del lenguaje musical?

Bueno, no le puedo decir. Uno los utiliza según se necesite. Ninguno puede decir "voy a utilizar esto así, o voy a utilizar esto allá...", porque el hombre compone, pero Dios dispone. Muchas veces yo he dicho: "voy a hacer esto de acuerdo a este esquema o tal cosa", y cuando uno empieza a trabajar la materia, la materia misma se va plasmando y acaba gobernándolo a uno.

Con todo, maestro, y refiriéndonos en particular a algunos elementos, supongamos la armonía, ¿usted podría decir que tuvo distintos períodos? ¿Hay en usted alguna tendencia?

No, no. Yo reconozco que dada las circunstancias de que cuando yo empecé a componer no fui precoz, es decir que toda mi experiencia musical que arranca de la infancia hasta que salgo del Conservatorio (que es un período como de veinte años, que es de formación constante), cuando yo empiezo a escribir lo hago con todo ese bagaje asimilado. De manera que cuando empecé, ya tenía un criterio formado.

¿Cuál es ese criterio?

Expresar lo que siento.

Es decir que adecua cualquier técnica a sus necesidades expresivas.

Eso es. Porque yo ya estaba hecho. Además hay una cosa curiosa: si bien no me detengo en la opinión de los críticos ni nada de eso –a no ser que sean críticas que se hagan mano a mano (que yo las escucho porque se aprende de todo) y no en el periódico de un día para otro, para salvar un espacio– siempre recuerdo que un crítico, que en una época fue muy temido, que había sido alumno mío, decía que era notable que oyendo una obra mía de hacía treinta años, era tan actual como

una mía que acababa de escribir. Es decir que yo no había variado sustancialmente mi criterio.

O sea que no hay una periodización en su obra.

No. Absolutamente no. Porque ya salí con un criterio formado sobre las cosas, y con una experiencia musical.

Es decir que no se dan en usted períodos porque siempre respondió a una constante. Usted es tonalista o atonalista según las necesidades.

Según las necesidades. Pero siempre desde el principio he respondido a ese criterio. Y si hace falta ser tonalista, bien tonalista, también lo soy. Porque hay sentimientos que tú los expresas mejor tonalmente, y otros atonalmente.

¿Qué géneros abarca su producción?

Mire, menos la música religiosa, que hasta ahora no he escrito nada, lo cual no quiere decir que algún día lo escriba, he escrito casi todos los géneros. Ahora: no he estrenado todos, porque por ejemplo, una ópera o un ballet, no lo he estrenado, pero los tengo.

¿Y tiene preferencias por alguno?

No, todos. A fin de cuenta los géneros no son nada más que el envase. "Lo que conviene es el contenido".

¿Qué compositores influyeron en su formación, directa o indirectamente?

En esto tengo que decir algo muy particular. En la mayoría de los compositores que yo he estudiado (y como profesor de la materia me paso la vida estudiando compositores, algunos porque tengo que estudiarlos, otros porque me gustan), puedo decir lo siguiente: he sentido impresiones sumamente intensas con determinadas obras (no compositores), obras, que me han sacudido totalmente. Puedo decir que hasta inclusive me han hecho modificar mi concepto sobre algunas cosas. Pero un fenómeno curioso que yo he observado, y que no he podido remediar, es que ese impacto de esas obras no ha influido para que yo escribiera pareciéndome a ellas. Me he mantenido completamente personal, y de esto no hago alarde. He sido incapaz de imitarlos, no es que yo crea que sea esto una gloria, porque a veces, también *Beethoven* imitaba a Mozart. No. Yo no puedo imitar, no me sale la imitación. Es decir que yo percibo el impacto, y eso se reelabora en mí y da una cosa x. Por ejemplo, tengo que citar como uno de los grandes impactos de mi vida, *Tristán e Isolda*. Fue para mí una impresión imborrable. Cuando vino la Filarmónica de Viena, con Wein-

gartner, yo estaba en la tertulia, y me quedé aferrado a los fierros. Cuando el espectáculo terminó, y la gente se fue, se acercó el acomodador a decirme "ya terminó". Yo no me había dado cuenta que el espectáculo había terminado. Quedé lo que se llama "perlático". Fue una impresión tremenda.

Lo mismo me pasó con los últimos cuartetos de Beethoven, una impresión enorme. Después la impresión terrible que siguió a esto fue el *Cuarteto* de Debussy, oído por el Cuarteto de Londres. Me cambió completamente el sentido, la idea que yo me había formado de los cuartetos, después de Beethoven. Me pareció un mundo completamente nuevo. Nunca escribí un cuarteto así, porque no me nace escribir así.

Después, *La consagración de la Primavera*, fue un deslumbramiento, un mareo, un vértigo. Y nunca escribí a lo Stravinsky, ni escribí a lo Debussy. Puedo haber usado, en el vocabulario musical, elementos de Debussy o de Stravinsky, que ya forman parte del lenguaje general de la música. Pero de ninguna manera, estéticamente, soy debussysta, porque además Debussy es inimitable. Y lo mismo me pasa con Stravinsky; no se me ocurriría hacer nada al estilo de Stravinsky porque enseguida es Stranvinsky, y ya Stravinsky lo hizo. Es decir, yo asimilo todo eso, germina en mí, y hago como una cosa x; linda o fea, pero no es eso.

Schoenberg nunca me impactó, me pareció un trabajo magnífico, y me he recreado en la manera en que este hombre, este técnico supremo maneja y combina las cosas.

Ahora, desde otro punto de vista, no puedo dejar de decir que, no una influencia, pero sí un dominio sobre mi sensibilidad, que es siempre permanente, es Bach. Yo no puedo resistir la *Pasión según San Mateo*. La oigo y la oigo y la oigo, y hay momentos en que me pondría a llorar como una criatura escuchando ciertas cosas. Pero nunca escribiría yo una cosa al estilo de Bach, no me atrevería, me parecería además la falta de respeto más tremenda. Creo que, en fin, de la música, las cosas más salientes, yo las he recibido. Y todo eso, yo lo he reelaborado y he sacado esta pobre música mía que será vergüenza de mis maestros.

Maestro, ¿y sobre las influencias directas? Usted hizo mención de Athos Palma.

No, no. Ninguna. Influencias directas ninguna. Soy impermeable.

Su producción, ¿surge por comisión, con un destino inmediato de ejecución, o nace de una necesidad espontánea de crear?

Nace de una necesidad de crear. Y tampoco me he preocupado de que mis obras se estrenen. Creo que es una justificación que me doy a mí mismo de mi capacidad musical. En fin, es una respuesta a mis inquietudes. Y a veces, mis inquietudes ¿a quién le importan?, solamente a mí. Entonces no me preocupo de que se estrenen. Tengo más de setenta obras sin estrenar, y que nunca se estrenarán, que correspon-

den a distintos momentos, distintos estados anímicos. A veces me piden alguna cosa, no muchas, y yo, por no buscar, no tengo, no me preocupo, porque ya, esa obra, no tuvo la significación que tuvo al momento de crearla. Soy como esos pájaros que ponen el huevo y se van.

¿Qué opinión tiene, maestro, sobre el teatro musical?

Creo que el teatro musical es la expresión más apta de la música. Pese a mi preferencia por la música de cámara, a la cual yo le he dedicado la mayor parte de mi obra, y que es la música que yo llamaría "confidencial", creo que el teatro musical es la forma más completa, porque es la conjugación de todas las artes.

¿Y en el caso del teatro musical actual, del que se ha hecho, por ejemplo, en la década del 60?

Hay cosas muy hermosas. Y además, en el fondo, todas son variantes del mismo género; son variantes de la ópera. No de la ópera del siglo XVII ni el XVIII, pero son todas variantes de un espectáculo que reúne todas las artes, y que puede admitir nuevos ingredientes, pero manteniendo específicamente la plástica, la poesía, y la dramática.

¿Y sobre la música concreta, maestro?

Todas las formas de la música me parecen valederas. Depende de lo que se hace con ellas. Si aparece el artista que crea una obra de arte con eso, ya está convalidada. Ahora, si no aparece, entonces o es que esa expresión no tiene posibilidad, o habrá que esperar que aparezca el hombre.

¿Ha escrito usted alguna obra de ese tipo?

No. Por el momento yo no he precisado nunca de eso.

Maestro, ¿tiene preferencia, cuando compone, por algún tipo de instrumento?

No, no. Todos. El violín es una maravilla, que lo arroba a uno; el piano es completísimo; la trompeta, el clarinete, la flauta, todos los instrumentos, cada uno es un mundo, un cosmos.

Aún usados en conjunto o solísticamente.

En cualquier forma, porque lo que es irresistible es el timbre.

En su producción, maestro, ¿está presente de algún modo lo autóctono nuestro?

No he tenido necesidad. Conozco muy bien la música argentina, por supuesto, desde que empecé, además la valoro. Pero mi expresión es absolutamente personal, de manera que nunca he sentido la necesidad de hacer una cosa de ese tipo. Tengo una obra que podría considerarse nacional, por la temática, (bueno, no sé porqué por la temática), que se llama *La lavandera*, y que tiene un gran éxito y la aplauden muchísimo. La gente piensa que es una cosa argentina, porque es una negra mulata que canta. Pero la negra mulata no tiene por qué ser argentina, puede ser uruguaya, o puede ser cubana.

Hay obras hechas en base a esa temática –la autóctona– que son verdaderas obras maestras. Nadie puede discutir que las canciones de López Buchardo son perfecciones, y otras más, no sólo él. Pero yo no he necesitado expresarme así.

Maestro, ¿qué otra actividad relacionada con el área musical realiza o ha realizado?

Me ha tocado en suerte el mismo destino de todos los músicos que se han consustanciado con su medio musical: y es hacerlo todo. Desde los primeros, los más antiguos, siguiendo con los que fueron mis maestros (Athos Palma, Gaito, Castro, etc.) han tenido que hacerlo todo: la docencia, la conducción, la organización, la pedagogía, etc. Yo le agrego la musicología. Porque los músicos, contrariamente a los otros artistas, son los más cultos. Todos los músicos, aún aquellos que parecerían más rudos, más rústicos, escriben bien, juzgan bien, conocen poesía, tienen inquietudes literarias, cosa que a veces con los plásticos no me ha pasado. Bueno, son más refinados. Además, el hecho de escribir óperas, la conexión ente poesía y música, los refina mucho.

Maestro, ¿ha ejercido la dirección de orquesta?

Yo la ensayé en una gloriosa institución, que ha desaparecido hace mucho, que se llamaba la *Società Lago di Como*. Era una sociedad italiana, de *doppo laboro*, que después se convirtió en una importante orquesta que dirigía el maestro Bruno Bandini. Ofrecía a todos los muchachos que querían ensayar, que la dirigieran. Y yo ensayé, y no sé si fue por timidez, o por falta de aptitudes, que tuve la convicción de que para dirigir a esa masa de grandes ejecutantes y de personas bastante temibles no tenía condiciones directivas. Hice el ensayo, pero lo abandoné, porque para qué hacer mal una cosa cuando podía hacer bien otras.

¿Y la dirección coral?

Sí. La dirección coral la ejercí, pero en coros particulares. Trabajé con coros italianos de *doppo laboro*, coros de estudiantes, en La Plata, y acá en Buenos Aires.

Pero la conducción masiva coral no es una cosa en la que me sienta tan cómodo, no me ha interesado tanto. Pero he tenido que hacerlo todo.

Quizá podría mencionarnos algo acerca de su labor a nivel, por llamarlo así, oficial, en el Teatro Colón, por ejemplo.

Sí, sí. Desgraciadamente nuestro camino musical está marcado, en nuestro país, por las circunstancias. Un poco en todas partes, pero aquí especialmente. A un músico que se destaca, ya sea como compositor, o por lo que sea, inmediatamente se le ofrecen y se le brindan situaciones que no son estrictamente musicales, y a las cuales no puede negarse porque las exige el medio. Si un músico se niega a intervenir, a colaborar en la realización de un espectáculo en el Teatro Colón, ese mismo lugar, esa misma conducción, se le ofrece al señor de enfrente, y entonces se malogra una cosa que uno... al fin de cuentas el arte también es educativo. Bueno, estamos un poco todavía en la época de Sarmiento, en la que el problema del país es un problema de educación; de educación en el mejor sentido de la palabra y en todos los niveles, inclusive el musical. Entonces, los músicos que son capaces, están obligados... Yo no creo que al maestro Caamaño, que es un músico de primer orden, le parezca bien tener que perder el tiempo en no hacer música: quisiera hacer música de la mañana a la noche. Pero el medio exige que un hombre de su capacidad, de sus talentos, de su conocimiento, dirija un instituto educacional. No tiene más remedio que hacerlo, porque es la deuda que se tiene con el medio. Y ahí hemos tenido que intervenir muchos. El caso de Palma, que tuvo que estar en la Academia de Bellas Artes, el caso de López Buchardo... No es vanidad, es que había que hacerlo. Y como son los capacitados, entonces están en la obligación. Porque todavía el problema de educación es prioritario en el país. Yo pienso que soy útil a mis alumnos, en lo que hago, en lo que yo dicto. Les traigo los datos mejores, la última palabra, los oriento, les aclaro... bueno. Es un poco una siembra a boleo pero se lo tiene que hacer, porque se está formando a los que seguirán después. De manera que todos hemos tenido que hacer de todo.

Finalmente Maestro, ¿qué opina de la situación actual que vive el músico argentino?

Eso me resulta un poco difícil contestarle. Creo que no es un momento feliz. Hubo un momento en el país en que las aspiraciones musicales de la juventud veían una esperanza de cristalizarse bien. El otro día he dado una disertación, una exposición, digamos, en *Promúsica*, sobre los años 20, que son años clave por el hervor de la juventud, el comienzo de los grandes conciertos sinfónicos, por el abrirse un panorama estupendo de música contemporánea y romántica también, con los grandes directores: Strauss, Ansermet... La juventud de ese momento, a la que tuve la suerte de alcanzar -aunque sea así, un puntito de costado-, era como una ilusión que

la teníamos casi al alcance de la mano. Todo eso duró hasta el año 40 más o menos. Después, hubo un cambio notable, posiblemente preparado por la Primera Guerra y concluido por la Segunda Guerra, en que la faz del mundo cambió. Y sigue en un cambio constante. Ya esa efervescencia, ese ideal artístico, ese esperar salvar al mundo por medio de la *Novena Sinfonía*, se ha aplacado mucho; porque usted toca la *Novena Sinfonía* y no por eso deja de estallar la bomba atómica... Entonces ya el hombre, en ese sentido, ha perdido un poco la fe en esas cosas que eran realmente perfectas y decisivas. Todo eso crea una especie de ambiente menos vital, menos entusiasta, más cauteloso, quizás un poco escéptico. Y donde hay escepticismo, no hay arte. El arte necesita fundamentalmente, una especie de entusiasmo, como decían los griegos; esa fuerza que impulsa a realizarlo. Aunque sea un poeta escéptico, pero que sea poeta: tiene que tener esa chispa, esa cosa que lo impulsa a crear. En este momento eso parece un poco adormecido.

También influye mucho la comercialización del arte y la masificación del arte. Creo que el arte es para las masas. El arte no es para un grupo de hombres, sino para todos. Pero para todos preparados para recibir y comprender ese arte; recibir su beneficio. Ahora lo que no creo es que en ese todo, deba inmiscuirse aquello que representa un fruto supremo del espíritu, con lo que es un fruto supremo de la planta de los pies. Creo que tiene que haber niveles: puede ser masivo el fútbol, puede ser masivo el box... todo puede ser masivo, y la música también. Pero cada cosa tiene un nivel. En este momento hay una especie de rebajamiento de todo, para crear una especie de *estatus general*. Y no es difícil ver un gran artista en compañía de un mediocre actor, o de un mal futbolista, o de un buen boxeador... una cosa que confunde un poco, y no permite que se establezcan bien los niveles. No creo en la sacralización del arte, porque eso aleja a la masa. No en la sacralización, pero sí en el nivel.

¿Y concretamente para el músico de nuestro país?

Si se refiere al ejecutante, el momento es brillante. Para el creador, es muy malo. No hay estímulos proporcionales, y un premio, o dos o diez, no crean el arte. El arte se crea por la conciencia de la creación artística en todos, tengan o no tengan premios. Los que han formado nuestra plana de compositores mayores, no tuvieron premios; no había premios. A nadie se le ocurrió premiarnos. Algunos tuvieron ocasionalmente un premio, pero el premio era un accidente. En cambio, ahora, el premio es una especie de inyección que hay que estar dándoles para que compongan. Es un arte raquítico así. Como última conclusión, creo que lo que ha decaído con respecto a la música, es el espíritu público.

Muchas gracias Maestro.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXII, N° 22, Buenos Aires, 2008, pág. 309

VOCES DEL PRESENTE. CUATRO ENTREVISTAS A AUTORIDADES Y PROFESORES DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES.

HÉCTOR GOYENA, ANA MARÍA MONDOLO Y MARGARITA SWANSTON[1]

Nota de la editora: Se consignan aquí cuatro entrevistas recientes: una, al actual Decano, M.A. Guillermo Scarabino. La segunda, a la ex-decana y profesora, Marta Lambertini. La tercera, a la profesora y ex-directora del IIMCV, Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo y la cuarta, al Prof. Néstor Andrenacci, titular de la cátedra de Dirección Coral.

Guillermo Scarabino[2]

¿Sr. Decano: qué cátedras y/o actividades tuvo a su cargo en la FACM y en qué periodos?

Me incorporé a la Facultad de Música en 1988. Venía de Mendoza de la dirección de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo y de haber sido durante tres años Decano de la Facultad de Artes. Me incorporé en la cátedra de 'Dirección orquestal' que me confió el maestro Roberto Caamaño. A lo largo de esos años organicé la cátedra de 'Lectura y Reducción de partituras', dado que se había conformado un nuevo programa. También tuve a mi cargo, en algún momento, un curso de 'Orquestación'. Pero el grueso de mi actividad fue en la cátedra de 'Dirección orquestal', que la tuve desde 1988 hasta 2007.

[1] Margarita Swanston es Licenciada en Música, especialidad Musicología y Crítica egresada de la UCA. Ejerce la docencia en establecimientos de orden oficial y privado de la Provincia de Buenos Aires, en Formación Docente Superior y Conservatorios. Dirige la Academia Musical Quilmes, emprendimiento que comenzó a gestar desde 1992. Se ha especializado en la enseñanza musical inicial infantil, aplicada al piano y a instrumentos de teclado. Comparte estas actividades docentes con las musicológicas, como Miembro Investigadora del IIMCV.
[2] Entrevista realizada por Margarita Swanston el 6 de marzo de 2008.

El decano Guillermo Scarabino en su habitual lugar de trabajo.

¿A cargo de quién estuvo esa materia en otras etapas?

En aquel momento la compartía con el maestro Antonio Russo hasta que se retiró y quedé yo a cargo. La cátedra de 'Dirección orquestal' fue abierta en su momento por el maestro Pedro Ignacio Calderón y también participó el maestro Bruno D'Astoli.

¿Hubo cambios sustanciales en la modalidad de la enseñanza en Dirección Orquestal? En qué consistieron?

Sí, los hubo. Porque yo encaré el tema de la enseñanza a partir de la comunicación. La dirección orquestal es una forma de comunicación y como tal, debe tener énfasis en los aspectos psicológicos de lo gestual. Una orquesta está conformada por un grupo de personas y el peso enorme de la dirección orquestal está en el poder comunicar las ideas y poder convocar activamente al que debe ejecutar esas ideas. Hay que tener muy claro que el director de orquesta por sí mismo no puede producir ningún sonido y toda su tarea consiste en transferir una concepción que él tiene del texto –de la obra–, una imagen ideal, que debe transferir hasta lograr una imagen real perceptible gracias a las personas que están realizando esas ideas con sus instrumentos.

La cátedra se ordenó abordando diferentes dificultades técnicas, de modo que hay una división bastante grande entre lo que se hace en las clases de aula, y lo que

se hace en las prácticas. En las clases de aula se trabaja el desarrollo de la técnica gestual y en las prácticas, la comunicación. Para estos fines se utilizan diferentes repertorios. El repertorio del aula está condicionado por el desarrollo de una técnica de entrenamiento corporal. El repertorio de las prácticas tiene que ver con el adiestramiento auditivo, con el control de calidad del producto, con la resolución de problemas de la ejecución, pero poniendo énfasis en la comunicación de las ideas. Tanto es así, que muchas veces los propios instrumentistas participan muy activamente expresando sus opiniones sobre lo que entienden, lo que no entienden y cómo les llega el mensaje que quiere comunicar el director.

El que piense que se dirige una orquesta como se toca un instrumento está muy equivocado. Hay libros de texto que dicen que dirigir una orquesta es como tocar un instrumento. Yo estoy en absoluto desacuerdo con esto porque el aspecto de la interrelación de la comunicación interpersonal es fundamental.

¿Qué contactos se establecieron con entidades o personalidades a través de esta actividad en Dirección orquestal?

Las presentaciones se hacen en el ámbito de la Universidad, en los auditorios, generando la posibilidad de que asistan estudiantes o docentes de otras Unidades Académicas. Lo mismo sucede con los seminarios de composición.

En el caso de las personalidades ¿hubo alguien destacado que se haya acercado a dar clases especiales?

No es una actividad que se realice con regularidad pero hemos aprovechado el paso por Buenos Aires de algunas personalidades de la dirección orquestal para que vinieran a hacer clases magistrales o coloquios con los alumnos. Estuvo por ejemplo Ronald Zollman que es profesor de dirección orquestal en el Conservatorio de Bruselas y Arthur Fagen, que es un director muy conocido en el ambiente de ópera y dirige además la Orquesta Filarmónica de Dortmund, en Alemania. También Gerardo Edelstein, que es un argentino que hace muchos años que vive en el exterior, y es titular en la cátedra de la Penn State University, en Pennsylvania, Estados Unidos. A la vez se ha tenido contacto con egresados nuestros que están realizando una importante carrera en el exterior y sí, se han acercado a la Facultad para tener contacto con alumnos y dialogar con ellos.

¿Qué tipo de presentaciones se realizaron desde la cátedra de 'Dirección orquestal'?

Históricamente la orquesta realizaba conciertos-exámenes a fin de año. A partir de que yo dejé la cátedra y que asumió el maestro Carlos Vieu –egresado de la Universidad Nacional de La Plata– se amplió el panorama a experiencias con la música

operística. Vieu es un director que ha estado muy ligado a la dirección de ópera. La ópera es una escuela insustituible para la dirección orquestal. En el plan de estudios nuestro se trabaja específicamente sobre los problemas de acompañar un texto, de cómo interpretar los recitativos y la resolución de situaciones que pueden plantearse en relación con la acción dramática. No hay que olvidarse que el tiempo musical tiene que convivir con un tiempo dramático, con una acción, con un movimiento, como una expresión. Este aprendizaje es muy interesante. El año pasado ya se pudo destacar la participación que ha tenido el género operístico en los conciertos que se han realizado con fragmentos de óperas célebres, con cantantes jóvenes, que también encuentran una oportunidad de ejercitar su repertorio y su formación participando en estos conciertos generosamente, lo hacen realmente con mucha generosidad. Y a la vez se han hecho otras presentaciones que no son exactamente los exámenes finales.

Hay mucha más actividad, más actuaciones, más repertorio y esto yo creo que ha sido muy positivo para la cátedra. Se ha inyectado sangre nueva, nuevas ideas. Me alegro que lo que yo pueda haber sembrado en los años que estuve, ahora esté floreciendo también con nuevos nutrientes.

¿Puede mencionar hechos destacados?

En la undécima convocatoria de la beca 'Teresa Grüneisen' (que otorga el Mozarteum Argentino en dirección orquestal y en interpretación de instrumentos o canto), de los siete becarios seleccionados en 'Dirección orquestal', cinco han sido egresados de la Facultad. Esto es interesante destacarlo ya que se trata de una beca muy importante que permite un año de estudios en el exterior. Tenemos alumnos que han ido a hacer postgrados en el exterior y han sido admitidos sin problemas en los diferentes programas.

También han habido egresados de las otras especialidades de la Facultad que se han destacado. Ni hablar de la musicología que realmente ha sido una cantera de profesionales importantes. También en la composición y en la dirección coral. Es decir que la presencia de la Facultad ha sido muy importante desde todas las especialidades y no solamente desde la carrera de 'Dirección orquestal'.

¿Tienen los egresados de la FACM características distintivas?

La característica que tienen los egresados UCA es la de la formación integral. Cuando tuvimos que encarar los cambios en los planes de estudio se realizaron encuestas a los egresados nuestros que estaban en el exterior quienes destacaron la formación obtenida que trascendía lo puramente musical, una formación como lo establece el acta fundacional, dirigida a lo integral, humanista y cristiano.

¿Qué aportes considera usted que ha dejado su tarea formadora?

Hay algunos que hablan de que hay una 'Escuela Scarabino' de dirección orquestal. Desde una cátedra, lo que es fundamental es transmitir las herramientas necesarias para resolver todos los problemas que puedan presentarse. Yo pongo mucho énfasis en que la educación de la dirección orquestal tiene que hacerse en base a un sistema. Lo importante es que sea sistemática. Creo haber desarrollado un sistema y no creo que sea el único posible. La base es que el sistema sea reconocible.

Yo he tenido la suerte de tener excelentísimos maestros, pero excelentísimos...; tuve mucha suerte; maestros que calaron una huella muy profunda en mi formación y cuyas enseñanzas he tratado de transmitir. El primer gran maestro que tuve fue László Halász, húngaro, que estaba radicado en Estados Unidos, y fue profesor en el Conservatorio Peabody. Con él aprendí mucho sobre la resolución de los problemas de la ópera.

Él fue el director fundador y organizador de la City Opera, de New York. Era un hombre que tenía un repertorio inmenso, que había dirigido en grandes teatros. Después tuve la suerte de hacer un curso con Igor Markevitch, que había sido protegido de Diaghilev, alumno de Nadia Boulanger y que tenía una gran formación. Con él aprendí mucho de ciertos aspectos de la gestualidad en la parte corporal, por ejemplo, cómo pararse, cómo estudiar gestualmente una partitura. Eso es lo más fuerte que yo recibí de él. El último gran maestro que tuve fue Hans Swarowsky que había sido mano derecha de Richard Strauss –titular de la cátedra en la Academia de Viena– durante muchos años. Con él aprendí a leer en profundidad una partitura orquestal y a descubrir las intenciones detrás de la gráfica en especial en el repertorio clásico-romántico centro-europeo. Eso es lo que se ha tratado de transmitir a los alumnos y es parte de una experiencia profesional de más de cuarenta años.

¿Piensa que en Argentina se acrecentó el aprendizaje musical en esta última etapa o cuál fue la mejor etapa? cantidades de alumnos?

Acá yo creo que hay una cuestión que es muy importante: la evolución de la tecnología ha hecho que fuera desapareciendo lo que podríamos llamar la artesanía musical o el 'diletantismo' musical bien entendido. Hasta cierta etapa de la evolución de las sociedades de Occidente, si uno quería hacer música tenía que, o hacerla con sus propias manos, o ir a peregrinar hasta el lugar donde otros hacían la música.

A partir de cierto momento uno empieza a poder disfrutar de la música en casa hecha por otros. En este momento hay otra forma de diletantismo. Hay una gran información musical, que está al alcance de cualquiera; pero no una formación musical. En las memorias de Arthur Rubinstein dice que cuando vino por primera vez a Buenos Aires, la llamaban 'Conservatrópolis' porque era una de las ciudades que tenía la mayor cantidad de conservatorios, de todo nivel.

En este momento se puede estudiar bien en Argentina, es decir, hay una profesionalización. Pero se ha perdido la formación musical práctica artesanal con que se hacía la música en la generación por ejemplo, de mis padres; del siglo XX, de la primera mitad del siglo XX, donde había mucha más actividad musical doméstica que la que hay ahora.

Para terminar, una mirada como decano de la FACM...?

Yo estoy en este cargo desde fines del 2002. Tengo muchas esperanzas en que se pueda acreditar en el nivel posgrado el Doctorado en Música, para así completar todo lo fantástico que ha hecho la Facultad en el nivel de grado. A lo que nosotros apuntamos es un título que no existe en la Argentina, que es un Doctorado en Música. Hay Doctorados en Artes, con especialidad música, es cierto. Lo tienen Buenos Aires y Rosario. Este va a ser el primer Doctorado en música. Los cinco doctores anteriores a mi gestión [egresados de la FACM] fueron cuatro en musicología y uno en composición. Este proyecto se encara con dos vías de acceso: en composición y en musicología. Creo que puede tener mucho atractivo y no solamente en el ambiente de la ciudad de Buenos Aires sino en la Argentina.

Para su diseño, he tenido una colaboración muy valiosa de un grupo de profesores con los cuales armamos equipos de trabajo y que han contribuido a la experiencia. Quiero destacar la entrega que ponen en las tareas que uno les solicita, les encomienda o les propone. Este doctorado le va a dar un impulso muy fuerte a la investigación. Espero que funcione y que en cinco o seis años más, empecemos a ver los resultados.

* * *

Marta Lambertini[3]

Marta. ¿Me comentarías sobre las cátedras y actividades que tuviste a tu cargo en la Facultad de Música de la UCA, en qué períodos y en qué fechas....?

Yo tuve mi primera cátedra en la UCA (todavía no [me había graduado]) [...] en el año 71...una cátedra en el ingreso que se llamaba 'Apreciación Musical' (me licencié en el 72). [..] Se trataba de hacerles escuchar obras explicadas a los alum-

[3] La entrevista fue realizada por Ana María Mondolo el 11 de abril de 2008. La desgrabación estuvo a cargo de Margarita Swanston. La edición fue realizada por Margarita Swanston con la colaboración de Silvina Mansilla.

Marta Lambertini. Ex-profesora y Decana de la FACM.

nos, que todavía no tenían demasiados conocimientos técnicos; pasábamos obras como para que empezaran a tomar contacto con el repertorio más importante. Escuchábamos Ravel, Berlioz, fragmentos de ópera, Beethoven, Mozart, lo que fuera necesario. Después de eso, continué a cargo de esa cátedra. [Y más adelante] empecé con otras: 'Contrapunto', 'Armonía' y 'Orquestación'. Dicté un sólo año de 'Armonía', porque no era una materia que me gustaba mucho. Pero en 'Contrapunto' estuve muchos años y en 'Orquestación' también. Después tuve cátedras de 'Composición'... durante los últimos años tuve las cátedras de 'Composición II, III y IV'. Y también 'Orquestación I' y 'Orquestación II'...

Pero, lo que más me gustaba era 'Composición'; obviamente porque es lo mío. Veíamos obras de distintos autores y también mías, desde el punto de vista de la cocina de la obra ya que era aquello sobre lo cual podía hablar con más conocimiento de causa. Les daba ejercicios técnicos y desde luego todo lo que requería la cátedra de composición; sobre sonata, cuarteto, música de cámara, obras sinfónicas, etc.

Me interesaba muchísimo enseñar 'Contrapunto', me parecía más compositiva, más creativa. En 'Contrapunto' se veían técnicas mucho más actuales. Se analizaba Schönberg, Boulez, Ligetti, [...] Desde el punto de vista de la adquisición de medios técnicos tenía una actualidad total y absoluta.

¿Quiénes dictaron esas materias en otras etapas?

Las cátedras de 'Contrapunto' estuvieron a cargo de Raquel Arias y Pedro Sáenz.

No sé si en algún momento Sciammarella. La cátedra de 'Armonía' estuvo a cargo de Caamaño como las de 'Composición' y 'Orquestación'. Fui alumna de Caamaño en esas cátedras. Como profesora de 'Contrapunto' tuve a Beba Arias y como profesor de 'Composición' y 'Orquestación' a Caamaño y Gandini. Gandini también dictaba 'Técnicas Contemporáneas'.

¿Qué alumnos te resultaron destacados, que vos recuerdes?

Alumnos destacados...? hay muchos. Ana María Mondolo por ejemplo, musicóloga, investigadora, y sobre todo –lo que me encanta–, dedicada a la música nuestra, que está pobrecita, muy ignorada!

Y de los alumnos de composición, sí, por supuesto, valores muy significativos, creo que gente muy valiosa; Matías Giuliani; Christian Baldini, que está haciendo una muy buena carrera en Estados Unidos; Leonardo Lebas, lo mismo. No me voy a acordar de todos, seguramente voy a obviar unos cuantos pero... Antonio Formaro, que es un pianista de primera línea, realmente un hombre muy talentoso; Federico Wiman que es una persona sumamente dotada no solamente para el piano sino, pedagógicamente. Diego Gardiner, que fue mi asistente durante los últimos años en 'Contrapunto', es un compositor de primera, lo mismo la que fue mi asistente durante tantos años y que es una compositora fantástica, Nora Ponte. No sé, puedo olvidarme de muchos que son significativos y que actualmente están haciendo muy buena carrera pero que han pasado por el aula y que yo tengo un recuerdo así muy, muy fuerte de ellos. Nombro sobre todo a los que han sido asistentes míos, que han trabajado conmigo codo a codo y que me han aportado cosas muy valiosas desde su punto de vista pedagógico. Incluso cosas que yo no había pensado y que de repente, desde su lugar de alumnos recientes me recalcaron lo que otros alumnos necesitaban.

¿Y docentes destacados que recuerdes?

Mirá, para mí mucha gente en la Facultad ha tenido un peso muy, muy grande, sobre todo los profesores de composición. Aunque sea muy brevemente, Luis Gianneo que estuvo seis meses a cargo de la cátedra de composición reemplazando a Caamaño que en ese momento estaba en Estados Unidos. Yo lo tuve durante seis meses haciendo una suplencia y me pareció un profesor fantástico con mucho placer por la enseñanza, una onda muy buena y positiva. Después, Caamaño por supuesto, una persona que tenía una solidez increíble, más allá de que muchos le tenían terror, muchos no lo querían. Despertaba amores y odios, realmente. A mí me parecía muy bueno, excelente.

Considero que mi maestro, definitivamente, fue Gerardo Gandini. Para mí fue el que me abrió un mundo, el que me puso en el camino, el que me brindó realmente lo que yo necesitaba según mis inquietudes de la época. Recuerdo también profesores

de musicología, por ejemplo Carlos Vega, que era todo un personaje obviamente; Isabel Aretz también, con la cual hice un curso de tres meses, un curso de posgrado. Beba Arias como profesora de organología y de contrapunto [...] Realmente fueron años muy, muy buenos. Recuerdo también muy bien a Pola Suárez Urtubey que fue la profesora de Historia más valiosa que yo recuerdo haber tenido. También Giacobbe por supuesto...

¿Qué características distintivas tuvieron los egresados de la UCA?

Yo creo que la formación técnica más que nada; y la humanística. Pero más que nada por el espíritu humanístico que se daba naturalmente, espontáneamente en la Facultad de Música más que en otras Facultades. Era otro mundo... Nosotros teníamos materias formativas, como Literatura, Plástica. Plástica la cursé con dos personas: Blanca Pastor y Cristina Vázquez de Bardin que era en ese momento la auxiliar o asistente de cátedra. Realmente era una formación que para un músico era muy necesaria, desde mi punto de vista. Aparte de la formación técnica, lo que distingue a los egresados de la UCA es su... visión más completa, más abarcativa que les da materiales como para inspirarse.

¿Alguna anécdota que te acuerdes... como alumna,... cuando hacían las fiestas de fin de año...?

Ah, bueno, todos los años, sí. La creatividad....

Había un grupito... un '*gruppeto*' para hablar en términos musicales, que era muy 'mordente', digamos, que 'trinaba' a fin de año, 'ornamentando' la situación un poco seria, académica. Aflojaba un poco las tensiones anuales y hacíamos lo que antiguamente se llamaba una 'estudiantina', que era a fin de año un espectáculo, un *show* musical, teatral-musical o teatro con música incidental si se quiere. Representábamos distintas situaciones que se habían dado; estaba dedicado a los egresados de ese año, a quienes tomábamos como personajes. Pero también tomábamos como personajes a algunos profesores. Y siempre estaba el Decano que era en ese momento Roberto Caamaño, a quien personificaba Julio Palacio. Él lo observaba muy atentamente en las clases y copiaba todos sus gestos y expresiones. Era muy divertido. La gente se moría de risa cuando veía a Julio.

¿Y anécdotas de cuando eras docente? ¿Alguna cosa que te acuerdes?

Sí, anécdotas de cuando era docente. La más divertida era los fines de año cuando se aparecían los alumnos con tortas, 'sándwiches' y bebidas como para festejar el fin de año y la fiesta siempre se hacía en mi aula. Consideraban que en la mía se podía hacer... Algo así.

¿Y como Decana, alguna...?

Como Decana [...] el cargo [...] me permitió llevar a cabo muchas cosas que yo pensaba que tenían que hacerse. Veía un desequilibrio muy grande entre las carreras, por ejemplo, 'Dirección orquestal' tenía una orquesta todo el año, con la cual los alumnos practicaban y a fin de año daban sus conciertos públicos, dirigiendo ya sea en 'La Merced', en el 'Colegio de Escribanos' o en otros ámbitos. En 'Dirección coral' lo mismo: tenían durante todo el año su coro para ensayar, preparaban las obras y los alumnos a fin de año, daban conciertos en distintos ámbitos fuera o dentro de la Facultad, abiertos al público.

Y hete aquí que la carrera más abundante, la que sostenía en cierta forma a la Facultad de Música, era 'Composición'. Y los compositores no tenían la posibilidad de escuchar lo que hacían salvo en su cabeza. Leyendo una partitura en el piano (y si era una partitura orquestal muy compleja no la podían tampoco reproducir en el piano). Era la carrera más importante. Y resulta que no tenían la posibilidad hacer escuchar sus obras. Entonces pensé que era un desequilibrio muy grande: justamente la carrera que tiene más alumnos es la más desposeída.

Entonces pedí la revisión del presupuesto como para tener unas horas más de cátedra que se utilizaban para contratar instrumentistas que bien podían ser de la Orquesta de la UCA, del Cuarteto UCA, o de distintos lugares, de distintas orquestas profesionales a las cuales se contrataba especialmente para hacer un seminario a fin de año, con las obras de los alumnos a partir de tercer año.

Esto no significa que los de primero y segundo no pudieran también hacer lo suyo. Los de segundo año tenían la posibilidad de presentar ellos mismos tocando el piano, hacer un concierto con la producción pianística del año. Lo mismo la producción coral. Más de una vez lo hemos hecho. Dar la posibilidad a los alumnos de estrenar a fin de año sus obras. Y que participaran en un seminario de composición, que era un encuentro de instrumentistas con alumnos. Y así darles la posibilidad de escuchar en los ensayos su obra y poder corregirla antes del concierto. El instrumentista probaba una cosa y otra y el alumno podía elegir qué era lo que más le gustaba. También consultaban conmigo que estaba siempre presente. Era un intercambio...

Muy rico y muy positivo...

Sí, muy bueno, claro, porque aprendían muchísimo. Y después me lo decían: "Sí, realmente donde yo más aprendí, fue cuando escuché cómo sonaba lo que hacía..."

¿Cuál es tu punto de vista como educadora con respecto a la didáctica de la composición, a tu misión como formadora?

A lo que estás apuntando es de qué manera se enseña 'Composición'... La composición no se enseña, no se puede transferir un compositor. Lo que sí se puede

enseñar es todo lo que acompaña la composición que es contrapunto, armonía, orquestación, todas técnicas que sí se pueden aprender. Y se pueden aprender bien. Se pueden ejercitar de una manera constante y son las cosas que allanan el terreno después como para ejercer cualquier tipo de lenguaje. Y más que nada, más allá de estas técnicas de aprendizaje, que son las básicas para cualquier compositor, conocer mucho repertorio, mirar mucha partitura. Incluso yo he llegado a copiar partituras de orquesta para desentrañar el misterio, porque muchas veces uno lee mientras pasa la música y pasa las páginas rápido y no tiene tiempo de abarcar verticalmente todo. Hay muchos planos de repente que se escapan y entonces uno tiene que volver atrás y siempre algo queda que no se vio bien.

Claro...muy rápido...

A gran velocidad. Entonces no tenés tiempo, a menos que sea un cuarteto de cuerdas, un movimiento lento que podés ver analíticamente todo, o una partitura de piano y aún así. A veces los planos son muy intrincados y entonces es muy difícil resolver el enigma. Entonces si uno quiere llegar a fondo tiene que detenerse y poner la lupa.

¿Programas de edición de partituras colaboran un poco más en todo eso? O es una ilusión? Porque yo sé que los usás mucho y muy a fondo....

Yo lo uso constantemente desde hace unos años, desde los años 90. Yo creo que desde el 98. Hace unos diez años. Antes hacía todo manuscrito, lo que te lleva mucho más tiempo. A mí me encantaba, porque la caligrafía musical me gustaba, pero realmente lo que pasa con estos programas es que del punto de vista práctico te resuelve muchos problemas. Incluso cuando vos tenés que escribir incansablemente, un programa de cosas que se repiten, lo resolvés fácilmente. Acelera los tiempos de composición y por otra parte la posibilidad de escuchar después lo que vos escribiste. Te sirve como un control para ver si te equivocaste.

Es una gran ayuda...

Es una herramienta que a mí me parece de un punto de vista práctico muy útil. Muy útil como control y como acelerador del proceso.

¿Qué considerás que tu tarea formadora dejó, en tus alumnos?

Yo he tenido respuestas elogiosas de mis alumnos, que a mí me satisfacen como un reconocimiento. Pienso que lo que yo intenté darles fue una gran libertad de pensamiento y no tratar de forzarlos a trabajar en un lenguaje determinado. Intenté dar la mayor libertad para que se expresaran en el lenguaje en que cada uno de ellos podía expresarse de la mejor manera posible, y no forzarlos a guardar lenguajes con

los cuales no se sienten afines. Pero pienso que tuve tanta libertad con mis maestros en cuanto a componer como sentía, como tenía que ser mi discurso, que quise siempre transmitir eso mismo, que si a mí me funcionó bien, supongo que tiene que funcionarle bien a otros.

¿Pensás que en Argentina se reactivó el aprendizaje musical? ¿Cuál fue la mejor etapa?

Yo creo que la Facultad de Música fue muy importante. Pienso que una de las mejores etapas de la música argentina contemporánea e internacional latinoamericana fue la época del "Di Tella". Ginastera además de su tarea como compositor, hizo una obra pedagógica de difusión de gran importancia, en el sentido de que haber fundado la Facultad de Música, haber fundado el CLAEM del Di Tella, y haber fundado el Conservatorio de La Plata... Ginastera fue un motor muy importante.

Más allá de eso, a mí me cabe mencionar a Gandini como promotor de la música argentina. Gandini durante muchos años creó un espacio donde toda la música argentina tuvo un lugar; tanto en la Fundación San Telmo como en el Instituto Goethe, con la Sinfonietta Omega, desde el Colón, el CETC. Hay muchas actividades que están dedicadas a la difusión de la música argentina y esto es muy importante.

Son reconocimientos que yo tengo hacia distintos personajes que realmente se preocuparon. Lo del "Di Tella", fue un momento brillante, absolutamente fundamental.

Hasta un cierto punto en la Facultad de Música de la UCA se estudiaba composición de manera tradicional para instrumentos acústicos. ¿Cómo empezó a gestarse Composición con medios electroacústicos?

Eso se empezó a gestar en la época en que Caamaño era Decano; todavía en los años 90, cuando yo que era Miembro del Consejo Directivo de la Facultad. Le planteé a Caamaño la necesidad de ese rubro que estaba totalmente ignorado en la Facultad porque, sabemos perfectamente, la modalidad de Caamaño como compositor, fantástico compositor, estaba más ligada a una cierta tradición. No era lo que se puede decir un compositor vanguardista, si bien incurrió en terrenos que yo asocio con los principios del siglo XX, con el dodecafonismo, con el serialismo, pero de ninguna manera con las vanguardias de los años 60, con el Di Tella. O sea, para él era como un rubro que como compositor no sentía obviamente; pero que aún yo siendo una compositora no electroacústica, sin embargo, veía que objetivamente era necesario que los alumnos tuvieran la posibilidad de poder incursionar en ese terreno.

Me senté a hablar con él y le expuse mis inquietudes. Entonces tuvimos una reunión con el Rector, que en ese momento era Monseñor Blanco, donde expusimos las carencias de equipos, audio y de Laboratorio electroacústico en la Facultad, motivo

por el cual después de esa reunión se le asignó un presupuesto extra a la Facultad. Así, fuimos con un representante del Rectorado que era el Jefe de Compras, a casas que vendían sintetizadores; y equipamos modestamente a la Facultad con los elementos que en ese momento había a disposición. Fuimos también con Pablo Cetta que se había especializado más en el tema y estaba componiendo con medios electroacústicos. Ya en época de Caamaño se montó un pequeño laboratorio en un aula de Humberto I. Pero todavía había que agregar las materias como para que eso tuviera un uso efectivo para los alumnos y fue ese el punto de partida del agregado de estas materias.

Como formación más integral para los compositores...

Claro, como para tener un formato de la carrera que estuviera más acorde con las necesidades de hoy. Ya que no las contemplaba. Finalmente, sí, en mi época además de eso hubo no solamente el agregado de las materias efectivamente, sino que además hubo un Centro de Estudios Electroacústicos que organizaba conciertos, charlas, invitaba compositores que venían de afuera o de adentro, no importa, en fin, una serie de actividades.

Que como decana diste espacio para que existiera...

Más allá de eso ya existía el Centro de Estudios de Música Antigua que había fundado Clara Cortazar ya desde la época de Caamaño, donde se desarrolló muchísima actividad. Organizaban cursos, charlas, seminarios. Hubo personalidades muy importantes como Rene Jacobs, como gente venida de Holanda, de distintos lugares del mundo, Memelsdorff desde Bologna.... Otros músicos de gran importancia internacional, como Jordi Savall. En fin gente realmente de mucho renombre que dictó cursos muy exitosos en la Facultad. [...] Los alumnos participaban en cierta medida, en la medida de sus intereses; pero no demasiado. Más que nada venía gente de afuera y esto ponía a la Facultad en contacto con el afuera, con el ambiente; una cosa más internacional.

Y más integradora social...

Sí, sí... con unos músicos que, por ejemplo cuando vino Robert Dick, el flautista, músico impresionante, se llenó la Facultad de flautistas y estaban los flautistas más importantes del país. [...] Otro departamento que se creó en ese momento porque estaba Ana Massone, fue el 'Centro de Estudios de Arte Lírico' que funcionó mientras ella estuvo. Se realizaron cursos (a los que venía mucha gente) de formación teatral y escénica para cantantes, que lo regían Betty Gambartes y Jorge de Lasaletta. También estuvo el maestro La Ferla que vino de Italia y dio los primeros cursos. Pero era más que nada sobre el aspecto musical. El aspecto teatral se cubrió

durante dos o tres años con estos seminarios que dictaron Betty Gambartes y Jorge de Lasaletta, que fueron muy exitosos.

Después también se creó el Centro de Estudios de Música Contemporánea que estuvo a cargo de Julio Viera. Por allí pasó gente muy importante, compositores como José Luis Campana, Octavio López, Jorge Lieberman, Pablo Ortiz. Gente que está afuera, argentinos que venían a dar alguna clase, algún seminario, o gente por ejemplo de Francia, del 'Ensamble Intercontemporáneo'. Muchos instrumentistas que venían de este Ensamble, pianistas o algún otro instrumentista, daban sus clases en la Facultad. Todo siempre organizado por este Centro de Estudios de Música Contemporánea a cargo de Julio Viera.

Y después también cuando vos eras Decana abriste la Facultad a un Canal de cable para que hicieran un programa en la Facultad?

Sí, este Canal tenía un programa cuya presentación eran los ámbitos, las distintas aulas de la Facultad. Y los chicos trabajando, componiendo, o tocando, o en fin, había una actividad musical y un recorrido a través de las aulas. La presentación del programa estaba muy fundamentada en ese aspecto físico, externo, pero también tenía que ver con la actividad que se desarrollaba dentro de la Facultad. Y la presentación del programa era ese recorrido por las aulas, la sala Ginastera, que es linda...

Otra cosa que también hicimos durante el decanato mío fue crear con vos, que fuiste el motor de la cuestión, la 'Asociación de Amigos de la FACM', gracias a la cual se equipó la Facultad con la compra de equipos de sonido para todas las aulas. Equipos de audio, amplificadores, hasta 'bandejas'. Tratamos de pedir subsidios del Fondo Nacional de las Artes a través de la Asociación. Y se lo logró. [...]

Además el impulso que le diste también a la Biblioteca y el logro de haberla nombrado a Clara Cortazar como...

Bueno, eso sí realmente fue una movida muy importante. Estaba Néstor Ceñal, desde hacía muchos años. Néstor ya no estaba bien en los últimos años. [...] Cuando Clara Cortazar se interesó por la Biblioteca y se interesó muy, muy fuerte, muy a fondo, realmente fue fantástico todo lo que ella hizo. No es mérito mío sino de ella, la verdad, un impulso increíble. En todo caso el mérito mío es haberla podido poner a Clara en la Biblioteca y darle la libertad de elegir a las personas que iban a colaborar con ella.

Alguna anécdota que quieras agregar...

[...] Sí, la primera cosa que yo recuerdo haber hecho el primer día en el decanato, fue pedir un nuevo teléfono. [...] Esto me parece significativo. Es una anécdota

que no tiene quizás ninguna importancia pero que de alguna manera era indicativa del estado de las cosas...

Yo creo que...tiene que haber una calidad y un desarrollo en las cuestiones administrativas o académicas, que tiene que dar mayor facilidad como para que cosas que son nimiedades se puedan soslayar y uno pueda ir a los hechos, a las cosas contundentes, a las cosas de fondo....

Solucionar el aspecto burocrático para que el académico funcione...

Solucionar los problemas cotidianos, de base. En la Facultad siempre hubo una infraestructura muy buena, nada que ver con otros lugares donde no teníamos audio, borradores, ni tiza, no teníamos nada.

Sí, eso en la Facultad nunca pasó.

No, nunca pasó. Yo tenía una infraestructura que no tuve en otros lugares. En la Facultad tenía todo lo que necesitaba. Nunca me faltó un pizarrón pentagramado, una tiza, un borrador, un audio...

* * *

Ana María Locatelli de Pérgamo[4]

¿Cuándo ingresaste a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales?

Yo ingresé a la Facultad en 1960.

¿Cómo te enteraste de la carrera de Musicología?

A través de Inés y de Ana Núñez que eran compañeras mías en el Conservatorio 'Manuel de Falla'.

¿Y qué es lo que te atrajo de la carrera?

Cuando yo terminé el secundario, mis ganas de seguir estudiando iban hacia la música o hacia la matemática. Lo único que sabía que existía en matemática era un profesorado, pero no me interesaba un profesorado. Yo quería hacer matemática abstracta. Entonces estudié inglés, estudié francés y me gustaba mucho la historia de la

[4] Esta entrevista fue realizada por Héctor Goyena el 1 de noviembre de 2007.

Ana María Locatelli de Pérgamo.
Profesora y Secretaria de la FACM y Directora del IIMCV.

música. La había hecho con mucho gusto en el Conservatorio con Carlos Suffern. Entonces fuimos a la Facultad las tres y nos dio una entrevista el Maestro Ginastera. Nos explicó cómo era la carrera y nos inscribimos las tres en la Escuela preparatoria. Como ya teníamos hecho el Conservatorio, hicimos solamente un año de la Escuela preparatoria. Después incluso tuve que dar examen de piano, a pesar que era Profesora Superior de Piano por el Conservatorio. Habían hecho una distinción, si yo no recuerdo mal, el graduado del Conservatorio Nacional podía entrar directamente, el graduado del Conservatorio 'Manuel de Falla', no. Porque aparentemente el Conservatorio Nacional tenía más materias teóricas que el Municipal, cosa que se niveló posteriormente, porque actualmente el Conservatorio Municipal tiene muchas más materias teóricas que cuando yo era alumna.

¿Quiénes estaban en ese grupo de segundo año de la Escuela preparatoria?

Delia Santana de Kiguel, María Teresa Melfi, el Padre Fabián Balenciaga, Julia Fantinel, Elena Fraboschi, Inés y Ana Núñez y estaban dos o tres personas más que después no ingresaron en la Facultad. Y después en la Facultad había alumnos que después no llegaron a recibirse.

¿Vos ingresaste directamente a Musicología o te interesaron también las otras carreras?

Me interesó también Educación Musical, pero no me satisfizo el plantel docente, entonces me quedé solamente con Musicología. Y lo que más me atrapó fue la figura de Lauro Ayestarán. En primer año fue la figura que más me atrapó.

Eso también te quería preguntar, entre los profesores ¿quiénes fueron los que te dejaron una marca en particular?

Me acuerdo que me encantó Marta Pelizzari. Las clases de solfeo de ella, a mí me parecieron fantásticas. En la Facultad, yo te diría que en primer año, la única persona que recuerdo así de golpe, son las clases cada quince días de Lauro Ayestarán que viajaba desde Uruguay. Daba las clases y se volvía el mismo día. Venía con un portafolio gigantesco lleno de libros, para mostrarnos todos los libros de todo lo que nos iba hablando. Eso me fascinó.

¿Y Carlos Vega no estaba?

Vega entró muchísimo después. [...] Ingresé a la carrera en 1961 y terminé de cursar en el 65. [Enumera algunas de las materias que cursó y qué profesores las dictaban]. Etnomusicología en Tercer Año la hice con Ayestarán. Quiere decir que la cursé en el 63. Tuvimos un problema porque Ayestarán se enfermó y no vino en todo el año. Entonces tuvimos que preparar la materia nosotros, no consiguieron reemplazante para Ayestarán. Nos repartimos los temas restantes. Yo recuerdo que a mí me tocó música árabe, porque Ayestarán había hecho un paneo muy distinto de lo que después Uds. hicieron conmigo. Me tocó también Perú, la música de los incas. Cada una de mis compañeras tomó otros temas. Repartíamos los temas y dábamos las clases para el resto de la clase. En Paleografía III, ese mismo año, allí sí lo tuve a Vega.

¿Recordás los profesores que tuviste?

En Primer Año recuerdo: Historia y análisis de la música I: Enrique Gerardi; Introducción a la Musicología: Lauro Ayestarán; Segundo año: Historia y análisis de la música II: Enrique Gerardi; Armonía moderna: Pedro Sáenz [duda]; Organología musical comparada: Lauro Ayestarán; Bibliografía musical: Lauro Ayestarán [duda].

¿Y a Vega, en qué materias lo tuviste?

En Paleografía trovadoresca. Porque nosotros teníamos un año y ese año había un tercio con Ayestarán de notación musical griega, un tercio con Vega de notación trovadoresca y un tercio con el Padre López, que era sacerdote jesuita, de canto gregoriano. Después a Vega lo tuve en Folklore Musical Argentino.

¿En qué año era?

En Musicología V, era Folklore Musical Argentino. En Musicología IV, fue Etnomusicología y fue cuando se produjo el problema de salud de Ayestarán que comenté anteriormente. En agosto se enfermó y no volvió. Ya no volvió en Quinto año, no tomó las clases y ahí se le dieron más materias a Vega. En Musicología III, o sea 1963 ya estaba Vega como profesor. En el 64, que no viene Ayestarán, le dan a Vega Musicología I, que fue donde lo tuvo Ana María Job. Entonces tenía en 1964: Musicología I, Musicología IV (que era Etno) y donde estaba el grupo de Raquel Arana. En el 64 fue cuando organizó el viaje al Chaco. Y fuimos nosotras y el otro grupo en el que estaba Raquel Arana. Con este otro grupo [año] dictaba Paleografía trovadoresca y con el año anterior al mío, tenía Folklore Musical Argentino. O sea que en el 64 ya tuvo cuatro cátedras.

Ayestarán se enfermó y no volvió. Sólo volvió para la inauguración del Instituto de Investigación en abril de 1966.

¿De los egresados, que sabés de Susana Kalnay?

Fue compañera nuestra de promoción.

Pero no se dedicó a la musicología?

Se casó y que yo sepa no hizo nada.

Y hay otra egresada: Magnani de Carvallo...

Carvallo fue compañera de promoción de Pola y fue la primera ex alumna de la Facultad que falleció.

¿Y qué otros profesores te dejaron una marca en particular? Sólo Ayestarán?

No, Ayestarán, Vega, la Señora Blanca Pastor en Artes Plásticas, Monseñor Pironio en Teología. Creo que fueron los más destacados. Ahora como docente, docente, Ayestarán. Vega no era un buen docente. Vega te repetía y te repetía...

No sos la primera persona que me lo ha dicho...

Hacía 'variaciones sobre un mismo tema.' El tema del descenso de la música del [estrato] superior y de los indígenas o los esclavos que veían allá en el primer piso cómo bailaban..., lo repetía, lo cambiaba. Pero bueno, yo tengo mi hipótesis, mi manera de pensar al respecto. ¿Cómo querés que sea un profesor? ¿Que querés que te de el profesor? Si querés que te dé conocimiento, todo bien masticadito, con apuntes, con discografía que te la manda por Internet a tu casa o por mail a tu casa... O el profesor que te trasfunde su pasión. Y Vega te trasfundía su pasión!

Ayestarán, creo que tenía las dos cosas, porque era muy buen docente, dictaba todos los temas.

Era pedagogo...

Era pedagogo y además era apasionado, entonces te transmitía la pasión. Vega era como más desordenado en sus clases, pero también te transmitía la pasión.

Battistessa! en Estética, recuerdo que me impresionó muchísimo como docente. [Ángel] Battistessa era combatido por algunos grupos de alumnos, porque se quejaban de que no era sistemático, de que faltaba mucho. Entonces nosotras –creo que fue a mí a quien se le ocurrió–, le propusimos hacer lo mismo que habíamos hecho en ausencia de Ayestarán: ofrecernos a preparar cada una de nosotras, porque éramos todas mujeres, parte del programa. Y a él le encanto. Yo elegí Maritain "Arte y escolástica", otra eligió a Bergsón, se fueron repartiendo los autores que estaban en el programa. Esa era Crítica.

Vos dijiste Estética...

No, no. Era Crítica I y Crítica II. Crítica I, Battistessa y Crítica II, Pola, que era la Crítica Musical. Decían que faltaba cinco clases sobre diez, pero con nuestro grupo no faltó nunca. Habíamos leído todo lo que nos correspondía y más también, porque teníamos que dar la exposición delante de él y delante de las compañe.as y él bordaba maravillosamente bien todo lo que decíamos, de todos los temas. A mi me fascinó la sabiduría que tenía, cómo relacionaba un autor con el otro. Y lo encantado que estaba él también de haber encontrado un sistema para que los alumnos llegasen a fin de año, habiendo elegido un autor, en vez de haber tenido todos los autores adentro, un autor en profundidad y que él podía ayudarnos a captar más cosas de las que nosotros habíamos podido captar leyendo los libros.

¿Cómo era en esa época el ambiente en la Facultad? porque Uds. eran pocos...

Sí, éramos un grupo pequeño. María Teresa Melfi, Delia S. de Kiguel, Fraboschi, Susana Kalnay, yo. Estaban, en algunas materias que eran comunes, Fabián Balenciaga que me parece que se fue en cuarto año, lo trasladaron a España, no pudo terminar la carrera. El padre José Bevilacqua que hacía música litúrgica junto con Julia Fantinel y estaba también Julia Fantinel en las materias comunes. Así que la promoción era de ocho personas, si no me equivoco.

¿Y cómo era la relación con Ginastera, Decano-alumno?

Ginastera fue profesor mío; en Armonía I debe haber sido. Lo recuerdo como excelente profesor de armonía.

¿Y cómo Decano, cómo era?

Yo creo que el gran mérito de él fue haber conseguido que Monseñor Derisi admitiese una Facultad de Música en una Universidad Católica. El haber conseguido eso a mi me parece realmente fabuloso.

¿Y Secretaria quién era, la Señora de Arias?

La Señora de Arias. Fue Secretaria hasta que entré yo.

¿Cuándo te designaron a vos?

Yo empecé a trabajar como Secretaria en abril del 67. Yo egresé en el 65, así que estuve trabajando todo el 66 como profesora de Historia de la Música I y como profesora de Etnomusicología.

¿Allí comenzaste?

No, perdón. Yo egresé en el 66, porque dejé para marzo Historia de la Música Argentina y Musicología V, que era Folklore Musical Argentino.

Ah! el que era también muy especial en Historia de la Música Argentina era García Acevedo. Te cuento una anécdota que nos transmitió la Sra. de Arias. La Sra. de Arias integraba la mesa con Marito y no me acuerdo quién más estaba en la mesa. Entonces cuando terminamos de dar el examen todas: Chela (Delia S. de Kiguel), María Teresa (Melfi), Elena (Fraboschi) y yo, dice que se dio vuelta y le dijo a Beba Arias: "Son bomboncitos muy bien adoctrinados". Ahora, yo disfruté mucho el dictado de Historia de la Música Argentina con él aunque para mi hubo un gran ausente en ese dictado de cátedra, que era la música. En general lo que yo sufrí es que no había ejemplificación musical. Pero también hay que reconocer que no existía la discografía que existe ahora. Por ejemplo en Etnomusicología, que sería lo que tendríamos que haber escuchado en primer año, en Historia I. En Historia I, si yo no recuerdo mal, escuchamos cuatro o cinco ejemplos en todo el año. Es que no había.

¿Y Vega les pasaba ejemplos de los discos del Instituto Nacional de Musicología?

Vega no nos hacía escuchar mucha música.

Tampoco...

Según mis recuerdos, no.

Tampoco los llevó al Instituto de visita...?

Que yo recuerde, no. Por eso para mi fue todo un desafío tomar Historia I, porque siempre me había quejado de que no escuchábamos música, de que no se ejemplificase lo que se decía y me di cuenta que no había discografía. La Facultad no te proveía de discografía, porque no tenía. Entonces yo comencé a manejarme con la UNESCO. Comencé a sacar discos de la UNESCO, a grabar discos de la UNESCO. Después me metí con las embajadas y yo te diría que recién a mediados de la década del 70 comenzó a crecer la discografía.

Pero Ana yo cursé con vos en el 70 y yo recuerdo que pasabas muchos ejemplos, con el grabador de cinta pasabas un montón...

Sí, pero me volví loca para obtener ejemplos. Yo me recorrí todas las embajadas, mandé cartas a un montón de embajadas.

¿Quién te designó a vos? ¿Quién te pidió tomar la cátedra? Y además como secretaria quién te nombró?

Mi primer nombramiento fue una suplencia de Solfeo contemporáneo en 1963. Marta Pelizzari se fue a Europa. En el 63 estaba Ginastera y la Sra. de Arias. Después a Ginastera lo reemplazó el Maestro Martini. Después a Martini, Pedro Sáenz. A Pedro Sáenz lo reemplazó Hermes Forti y después de él vino Caamaño. Caamaño empezó a trabajar en el 67.

Tu experiencia como Secretaria empezó en ese año.

El 1° de abril del 67. Estaba recién casada.

¿Y te quedaste hasta cuándo?

Me quedé hasta marzo de 1971.

¿Y cómo te resultó esa experiencia como secretaria?

Me gustó. Porque a mí me gusta organizar. Me acuerdo que yo me encontré con una Secretaría en la que no estaban agrupados en un libro todos los programas de estudio de los profesores, que para mi modo de ver era esencial. Había una rutina en la que para mi modo de ver, había mucha falta de control. Hice un montón de cosas y yo creo que puse la secretaría en orden. Estuve cinco años y de esos años tenés todos los programas encarpetados. Los alumnos controlados. Yo pedí una supervisión de los contenidos de los dictados de las materias. Yo misma controlaba si los profesores firmaban o no y qué bolillas iban dictando o no.

¿Mercedes no estaba con vos?

Sí, pero Mercedes Tejeda estaba a cargo del tema de los alumnos, y yo del tema de los profesores. Así repartimos las cosas.

Volvamos a tus tareas docentes ¿Qué recuerdos tenés de algunos de los alumnos? Vos fuiste docente bastantes años.

Sí. Bueno, yo me encariño mucho con mis alumnos. Me encanta volver a encontrarlos, me encanta ver que crecen, que hacen cosas, me pone muy orgullosa. Y estoy bastante contenta porque –bueno dentro de las limitaciones, porque la carrera es una carrera muy joven– yo empecé a hacer todo de cero prácticamente. De la materia que a mí me tocó dictar que es Etnomusicología, yo prácticamente tuve tres o cuatro clases de dictado con Ayestarán y en las cuales transitó el tema bibliográfico, pero en ningún momento se habló de trabajo de campo. En ningún momento se habló de las culturas aborígenes de América, ni de las culturas africanas, ni de la música oriental. Él se circunscribió a hacer antecedentes etimológicos y bueno no sé hasta donde él iba a llegar. No sé si tengo el programa que él dicto. Tampoco sé si está el programa en la Facultad. Y yo traté de darle otros contenidos. Habré logrado algo, poco o mucho, pero de cualquier forma estoy muy satisfecha porque tengo alumnos que se han profesionalizado muy bien. Que han seguido etnomusicología y han brillado. Como puede ser Enrique Cámara, como puede ser Héctor Goyena, como puede ser Elena Hermo, como puede ser Yolanda Velo. He tenido a Marta Lambertini en un viaje de investigación de campo que hacía las dos carreras, con Yolanda, Nerea Valdéz. Después me alegra mucho, Carlos Rausa que lo tuve en Historia I.

Yo hablo con alumnos y se acuerdan de cosas que dije o hice escuchar y que no me acuerdo. No me puedo acordar de todo lo que enseñé o todo lo que dije o hice. Y después a los alumnos de Historia I los recuerdo con mucho cariño y me dan mucho orgullo, humilde pero orgullo. Por ejemplo en el acto este de las medallas de oro, había dos alumnos que fueron alumnos míos en Historia I. Y los dos se me acercaron con mucho cariño y estábamos los tres codo a codo, porque los tres estábamos recibiendo el mismo premio y los dos me dijeron que dictan Historia de la música con mi libro. Y eso ya me lo han dicho muchos alumnos, que enseñan con mi libro. Que es muy práctico, que encuentran los ejemplos fáciles porque yo en el libro puse toda la discografía. Yo creo que en Argentina no vas a encontrar un libro de Historia de la música que para cada tipo de música o de ejemplo musical, te de la discografía. Lo cual significa que no lo hice al boleo, sino que lo pensé muy bien y lo trabajé mucho para poder hacerlo así. Para mí, eso es una satisfacción. No te olvides que yo dicto Etnomusicología con una mirada cosmovisional. Me meto en la *web* y me encuentro que estoy traducida al portugués. En un libro que el entrevistador tiene algo que ver....

Ah, no sabía... El libro Música Tradicional Argentina....?

La parte de los *wichí*, los *kom'lek*, todos, traducidos al portugués.

La próxima pregunta tiene que ver con el Instituto de Investigación Musicológica. Vos estuviste en el grupo fundacional del Instituto. Pola fue la primera directora.

Sí, los fundadores fuimos todos.

¿Todos los egresados de ese momento?

No, no. Fue un grupo que Vega había convocado. Vega dejó un papelito escrito con las personas e incluso con los niveles de trabajo que quería. Por supuesto eso no se cumplimentó a fondo. Estaba Chela, María Teresa, Pola Suárez Urtubey, Beba Arias, Elena Fraboschi, Ana M. Locatelli.

Roldán estaba...

Roldán, Gerardo Huseby. Todos esos fueron los fundadores. Ahora, los que hicimos el ímprobo trabajo de inventariar y empaquetar toda la biblioteca de Vega en siete días, fuimos María Teresa Melfi, Chela Santana de Kiguel, Elena Fraboschi, Ana M. Locatelli y Beba Arias.

¿Raquel Arana no estaba?

Raquel Arana no vino a la casa de Vega a hacer paquetes e inventariar.

¿Pero estaba entre los fundadores?

Mirá, está el acta, allí están las personas que firmaron. Es muy probable que esté, pero yo no recuerdo haberla visto en la casa inventariando.

Así que Vega estableció qué tarea iba a tener cada uno dentro del Instituto...

Eso lo dejó escrito en un papel que me dio a mi en una oportunidad, en la cual me regaló esto [muestra un dibujo]. Estaba en el escritorio y le digo: "Hay maestro, qué lindo que es esto ¿Quién lo hizo?" "Yo". "Ah, ¿No me lo regala?". Y me puso "Para Ana María Locatelli, que me lo pidió."

Pero está muy bien...

Es precioso, a mi me encantó.

Además, dos guitarristas, un pianista y dos cantantes, serían.

[Se refiere, ya siendo Directora, al traslado del Instituto a la sede de Puerto Madero]. Entonces lo llevamos y ya tuvimos mesa y dos muebles. Primero habíamos traído las bibliotecas del Mozarteum. Después conseguí el escritorio amarillo de Carmen y todos los mueblecitos y algunas cosas que había en el Instituto (en Humberto 1°). Unas bibliotecas bajitas marrones y con eso se armó el Instituto al principio. Después conseguí una mesa prestada de Educa y me la sacaron y me trajeron otra. Después ya no sé como sigue.

Los escritorios de Vega siguen allá, en el Museo de Cañuelas...

Sí, fueron donados. Después seguí con la línea de las publicaciones. Empecé con la diagramación ésta, de poner una ilustración. La idea mía era que tuviese algo permanente y [también] cambio. Que hubiese permanencia y cambio. Me pareció mucho mejor que las ediciones en un solo color.

Claro, más atractivo también.

Después empezamos con la edición de libros. Y el primero fue el del Himno Nacional Argentino. Continué también con los *Cuadernos...*, sacamos dos.

* * *

Néstor Andrenacci[5]

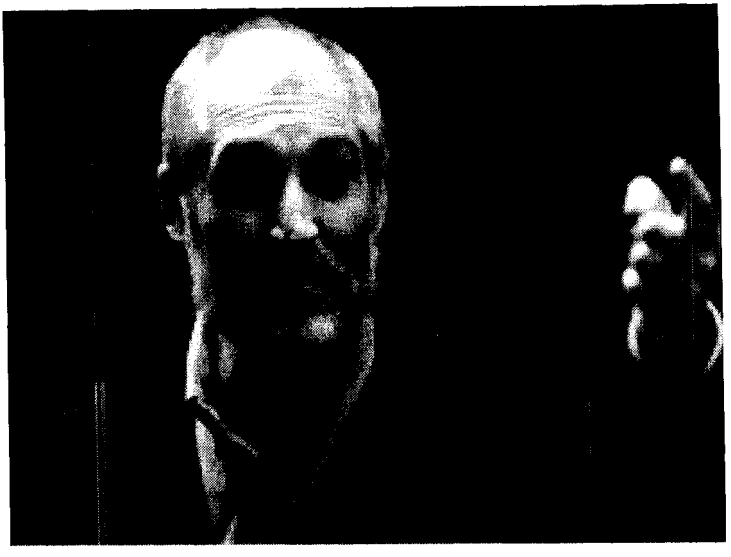
Profesor. Esta entrevista es para que nos cuente desde su carácter de profesor, parte de la historia de la FACM que ud. ha vivido. ¿Cuáles fueron las cátedras y actividades que tuvo a su cargo en la Facultad de Música y en qué períodos?

Yo estoy actuando en la Facultad desde el año 1989, y tengo a mi cargo la cátedra de dirección coral en el primero, segundo y tercer nivel, en forma rotativa.

Y fechas?

Continuadas hasta ahora.

[5] Entrevista realizada por Margarita Swanston el 24 de marzo de 2008.



Andrenacci, en plena tarea.

¿Y a cargo de quiénes estuvo esa materia en otras etapas?

Cuando entré, el maestro que estaba antes que yo era Guillermo Opitz. Que después siguió. En ese momento tenía un problema de salud. Pero después nuevamente estuvo y fuimos colegas hasta que se jubiló hace dos o tres años.

En otras épocas, la cátedra de dirección coral estuvo a cargo del maestro Alberto Balzanelli. También sé que estuvieron el maestro Julio Fainguersch, el maestro Antonio Russo...; ellos son los colegas más antiguos que recuerdo. Actualmente en Dirección están el maestro Llobet, el maestro Piccinni...

¿Hubo cambios sustanciales en la modalidad de la enseñanza de la Dirección coral a través de todos estos profesores?

Bueno, como hay una libertad muy grande en la manera en que cada docente da su cátedra, no sabría decir, a ciencia cierta, cómo son las cátedras de los demás colegas.

En mi caso, pienso que cambios sustanciales quizás no, pero principalmente la experiencia, a uno le va dando una visión un poco más ajustada de la materia, un poco más profunda con el correr del tiempo. Pero no diría que cambió sustancialmente en lo que a mí se refiere. La estructura de mi cátedra ha sido durante este tiempo similar.

¿Y en función del alumno como director de coro, sigue siendo la misma modalidad de enseñanza?

Nosotros tenemos tres años de formación. En el primer año se trabajan principalmente las cosas básicas. El análisis de las partituras, elementos de interpretación, de técnica gestual, de técnica de ensayo. Son las principales cosas que se investigan y se trabajan.

Luego, a partir de Dirección coral II y Dirección coral III, ya hay coros de práctica. Entonces se trabaja en el primer cuatrimestre lo que se va a ensayar, lo que se va a dirigir en el segundo cuatrimestre y se elige con los alumnos el repertorio, se lo interpreta, se lo analiza, se lo piensa en función del coro de práctica. Eso y de acuerdo con un grado de dificultad que corre con el nivel en que están en la carrera. Y se da un concierto final como parte muy importante del proceso de aprendizaje. Es un concierto con público.

¿Los integrantes del coro son los mismos alumnos o se busca gente de afuera?

Bueno, en el primer año las prácticas que se hacen implican a los mismos alumnos. Luego hay un coro rentado. Es un coro bastante estable. He buscado cantantes que tengan determinado tipo de características. Que se amolden bien al trabajo con los alumnos. Que tengan ganas de hacer ese tipo de trabajo un poco especial, porque no se trata de ensayos comunes, sino de ensayos con alumnos, pensando que además tienen la supervisión de un maestro. Por lo tanto hay cosas que se hacen en repetidas ocasiones o se hacen no tanto en función del coro, sino en función del director. Eso es algo distinto a un ensayo común de un coro. He buscado cantantes que sean flexibles, porque en un mismo ensayo van a tener seis, siete, diez hasta doce o quince alumnos. Entonces tienen que responder con flexibilidad a distintos estilos de conducción, a distintas personalidades. Por otro lado, tienen que ser buenos cantantes, gente sensible, gente que además tenga continuidad. Son cantantes que no suelen faltar, son muy puntuales, buenos lectores y gente que se divierte mucho también al ver el trabajo de crecimiento de los alumnos.

¿Se establecieron contactos con alguna entidad o personalidades a través de este tipo de actividades de presentación de alumnos dirigiendo, por ejemplo con solistas o con otras entidades corales que han compartido?

No en el caso de nuestra cátedra. Pero sí lo que se establecen son los contactos con los lugares en que se van a dar los conciertos y eventualmente con los compositores cuyas obras se van a ofrecer en los conciertos.

Esto es significativo...

Sí.

Por ejemplo ¿algún compositor del cual se haya hecho alguna obra?

Marta Lambertini, el maestro Caamaño [...] Hemos hecho además muchas obras de alumnos: de Christian Baldini, Miguel Galperín, Leonardo Lebas... Entonces se establecían contactos con ellos, y venían a nuestros ensayos, daban su parecer, sugerían cosas, reflexionaban sobre sus obras. [...] Además, en general el coro de la cátedra no se repite en su repertorio. Quiere decir que cada año se hace un programa diferente. Cada grupo de alumnos va gestando su propio repertorio de acuerdo a sus intereses y posibilidades técnicas. Y de acuerdo también a la lógica interna de su trabajo personal. Por ejemplo, hace dos años hicimos un programa basado en salmos. Los textos eran los fundantes del programa; por lo tanto la investigación de los alumnos consistía en encontrar obras cuyos textos fueran salmos y que además esos salmos tuvieran una ubicación particular de acuerdo a la temática. Ahora estamos haciendo textos cuyo tema son relatos. Entonces aparecen siempre obras nuevas, con ese tipo de consignas.

¿Presentaciones para recordar o para destacar que hayan tenido fuera del ámbito de la Facultad?

El coro de práctica es un coro muy específico y está centrado en la cátedra. Durante muchos años dirigí el Coro de la Universidad. Con ese coro sí teníamos contactos con las entidades. Hacíamos presentaciones en otras partes, en otras ciudades. Hacíamos encuentros con coros de otras confesiones religiosas, con coros de otras universidades, en fin, ahí sí puedo contar muchas cosas al respecto.

El de la cátedra es un coro muy circunscripto al aprendizaje de los alumnos; por lo tanto, da uno, dos, a lo sumo tres conciertos por año. Muy centrados en el trabajo que se vino gestando, no nos hemos ocupado de establecer contactos con otras instituciones y el coro no ha dado conciertos en otras oportunidades. Es más, al coro de práctica lo dirigí en una sola oportunidad en los dieciocho años que tengo la cátedra, porque una vez el Rector pidió que cantáramos determinadas obras. El coro tenía un repertorio adecuado y los alumnos todavía no estaban en situación de dirigir en ese momento del año. Entonces dirigí en una presentación que no era un concierto. Canto en el coro. Pero no lo dirijo.

Alumnos destacados?

Bueno, sí.

Por ejemplo? Que hayan trascendido por sus actividades?

Muchísimos. La mayor parte de mis alumnos está trabajando. Ejercen sus tareas como directores de coro y enseñan también en otras instituciones.

¿Alguna característica distintiva tuvieron estos egresados UCA, como egresados a nivel universitario? Tienen un carácter distintivo con respecto a otro tipo de alumnos?

Es un tipo de alumnos con una formación muy sólida, en términos generales y eso uno lo percibe en el tipo de repertorio que abordan, en la manera en la cual hacen su trabajo. Eso me parece que es lo más importante: la actitud con la que hacen su trabajo. Una actitud de mucha profesionalidad, entiendo yo; gente de mucha competencia. Y muchos han podido explorar su sensibilidad. Y uno puede notar que hay una marca particular.

[...] De todos tengo recuerdos muy interesantes. Porque cada uno tiene su personalidad, sus propios intereses. Buscan el repertorio que les es más afín, con el cual pueden desplegarse más como artistas.

¿Y su punto de vista como educador, algún lineamiento especial en cuanto a la didáctica de la dirección coral o cómo siente su misión como formador? Piensa que marcó algo diferente?

Trato de ayudar a los alumnos en su búsqueda. Parto de la base de que son artistas y cada artista tiene su camino, su potencialidad, su ámbito de búsqueda. Entonces trato de serles útil en la medida de mis posibilidades. Por lo tanto, no podría decir que soy un docente muy ortodoxo. Busco distintas maneras de serles útil ya sea reflexionando lo que es la dirección en sí misma, o reflexionando sobre determinado repertorio, o reflexionando sobre su manera de encarar la actividad.

Por supuesto que hay cosas que son comunicables, pero las contextualizo en función de lo que es la búsqueda del alumno. En ese sentido, siempre estoy yo también en el proceso de aprender. De modo que cada uno de los alumnos tiene un universo propio y una búsqueda personal y muchas veces no saben de qué se trata; entonces poder explicitarlo, poder de alguna manera hacerlos concientes de cuál es el camino que están intentando recorrer, me parece que es mi tarea formadora, de estar como docente.

La dirección coral es una actividad que está en evolución, no es una cosa dada. Yo dirijo hace treinta y ocho años y he visto cómo ha cambiado el concepto de la dirección coral, cómo se ve la actividad. Cómo se la encara, qué desarrollos nuevos hay, cómo se ha ido poco a poco ligando a ciertas técnicas del movimiento, a las técnicas de la interpretación.

¿Esto entonces tiene que ver con la didáctica, con el proceso de enseñanza?

Totalmente.

¿Piensa que en la Argentina se reactivó el aprendizaje musical? ¿Cuál fue la mejor etapa de toda esta historia?

Pienso que en la Argentina [el aprendizaje musical] se está desenvolviendo, se está desarrollando, está creciendo. Concretamente, en lo que a la dirección coral se refiere, la actividad se desarrolló de una manera fantástica. Se ha profesionalizado.

La dirección coral no hace mucho que se enseña a nivel universitario. [...] La formación de los directores de coro previa a esto, era muy empírica, muy *amateur*. Porque había muy buenos profesionales de otras disciplinas que se dedicaban a la dirección, pero venían de otras disciplinas musicales, del piano, del órgano, de la dirección orquestal, y se dedicaban a la dirección coral. [...]

A lo largo de estos [...] años, han aparecido otros lugares donde se enseña dirección coral, en Mendoza, en Rosario, en Santa Fe. Y yo diría que hoy día existen muchos lugares en la Argentina donde se forman directores de manera profesional, de manera académica y la actividad se ha multiplicado. Y existen asociaciones de directores que aglutinan, buscan reflexionar juntos, buscan compartir cosas. Lo que antes se hacía en forma bastante solitaria ahora es una actividad mucho más compartida con otros colegas.

¿Alguna anécdota o reflexión con respecto a la facultad que haya quedado o que no hayamos conversado....?

En la Facultad se vive en un clima muy tranquilo, muy cómodo, muy cálido de trabajo. [...] En particular, yo he recibido cosas buenas. No lo puedo expresar de otra manera.

* * *

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN ESTE NÚMERO

AAM: Asociación Argentina de Musicología

DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana

EDUCA: Editorial de la Universidad Católica Argentina

FACM: Facultad de Artes y Ciencias Musicales

FNA: Fondo Nacional de las Artes

IIMCV: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA)

INM: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores (Madrid)

UCA: Universidad Católica Argentina