

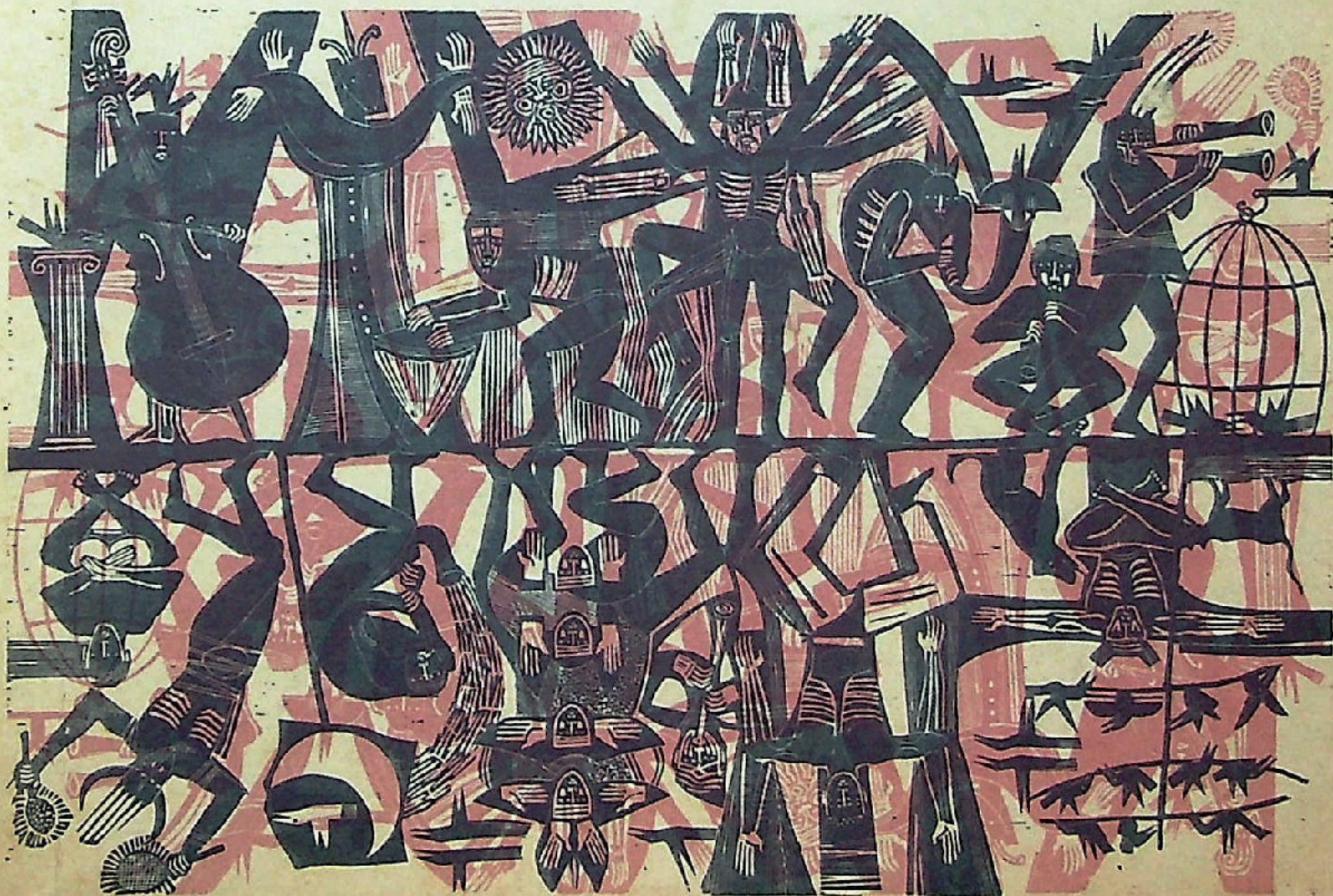
Brasil: Rep. E.
Gismonti
H. Pascoal
Educación
musical
Nuevos grupos

Musicología: Rep.
I. Aretz ¿Qué pasa
en la Argentina?

Bolivia:
Panorama de la
música culta y
popular

Música popular:
Regionalismos en
la Argentina

Sintetizadores
Chabuca Granda
Notas
Comentarios





Publicación de los talleres
latinoamericanos de música popular

Director:
Héctor De Benedictis

Equipo de Trabajo:
Martín Coggiola
Ruben Busi

Colaboradores Permanentes:
Guilherme de Alencar Pinto (Brasil)
Oscar García (Bolivia)
Ricardo Saltón (Argentina)
Modesto López (Mexico)
Ruben Pagura (Costa Rica)
Maite Ropaín (Colombia)
José Amer Rodríguez (Cuba)
Payo Grondona (Chile)
Luis Trochón (Uruguay)

Escriben en este número:
Oscar García
Cergio Prudencio
Antonio Jardim
Luis Trochón
Sibila Camps
Ricardo Saltón
Lucho González

Diseño Gráfico y Armado:
José Mesanich

Grabado de Tapa:
Julio Rayón

Composición en frío:
Equipo, Centro Gráfico Integral
San Martín 951 - P. 12 - Tel. 213534
2000 - Rosario

Suscripciones por 6 números:
América Latina 10 u\$
Europa y Estados Unidos 18 u\$

Dirección y administración:
Ayacucho 1452 - 6º "B"
2000 - Rosario
República Argentina

sumario

1. EDITORIAL: Sintetizadores: una visión, por H. De Benedictis
5. EL QUEHACER MUSICAL: Te amo, por Luis Trochón
7. MUSICOLOGIA: Panorama de la actividad musicológica en la Argentina, por Ricardo Saltón
11. LA CANCION POPULAR: Esa cadencia me nace del alma, por Oscar García Guzmán
15. MUSICA Y SOCIEDAD: Insonancias, una visión crítica de la música culta en Bolivia, por Cergio Prudencio
21. MUSICOLOGIA: Estudiar el pasado, Rep. a Isabel Aretz
25. APROXIMACIONES: Brasil
25. Educación musical y liberalismo, por Antonio Jardim
32. Rep. a Egberto Gismonti
39. Música en el bolsillo, por Guilherme de Alencar Pinto
43. Rep. a Hermeto Pascoal
47. LA CANCION POPULAR: Regionalismo en la Argentina, por Sibila Camps
53. REPORTAJE: Ricardo Miralles
57. COMENTARIOS: Pequeña crónica de una señora con vida, por Lucho González
60. CUENTO: La armonía de vivir, por Adrián Abonizio
61. LA CANCION POPULAR: En las concavidades, acerca de la música popular tradicional boliviana, por Jesús Durán B.
64. CUENTO: La expresión, por Mario Benedetti
65. MATERIAL RECIBIDO

Sintetizadores: una visión

por Héctor De Benedictis

Todas las revistas musicales que se publican en la actualidad están saturándonos de información sobre cualidades técnicas de los nuevos modelos de sintetizadores que aparecen en el mercado internacional, por lo que sería demasiado recurrente encarar una nota sobre el tema desde ese ángulo.

La intención de "la del taller" es otra. Creemos que la aparición y el desarrollo de este instrumento están produciendo en la historia de la música un "crak" tan grande como fue en su momento la creación del piano. Pautas importantes han sido trastocadas en ambos casos.

Pero sería erróneo aislar nuestro análisis en el instrumento, porque esto podría llevarnos a una desviación conceptual en la que están cayendo gran parte de los músicos que entraron en el juego que proponen los intereses del mercado: modelos, marcas, etc., es decir, están convencidos que el instrumento es un fin en sí mismo cuando, desde la flauta de hueso más simple hasta el secuenciador más complejo no son otra cosa que un medio que el ser humano tiene a favor de su creatividad y expresión.

En 1922 Edgar Varese decía: "Lo que queremos es un instrumento que nos de un sonido continuo en cualquier registro", lo que deja bien claro que no existiría sintetizador sin que antes se hubiese manifestado la necesidad que comenzaban a tener los músicos, los hombres, de un instrumento que se adecuara a sus necesidades expresivas, te-

niendo en cuenta además que los que se encontraban a su disposición y que habían sido utilísimos hasta ese momento, no se adecuaban a las necesidades de la nueva música que estaban empezando a desarrollar. Algunas de éstas eran la modificación o más bien ampliación de los parámetros, altura, intensidad, duración, timbre y las combinaciones entre ellos.

Lo que sigue son notas desordenadas sobre algunas de las inquietudes que se plantean alrededor del tema y que como podrán apreciar en las páginas siguientes también fueron parte de las conversaciones con nuestros entrevistados.

a) Está claro que las primeras incursiones dentro de la electrónica a nivel musical fueron realizadas en el terreno de la música contemporánea europea. Esta no venía tratando de desprenderse sólo del instrumento "clásico" sino fundamentalmente de sus estructuras musicales y para eso inició la búsqueda de una herramienta. Ya en los 60' el instrumento pasa al campo de la música popular siendo especialmente utilizado por la tendencia psicodélica que comulgaba con algunos de los conceptos de los "contemporáneos". Otros mediocres empezaron también a usarlo en función de gimmicks, o sea, sonidos que reforzaban el sentido de los textos; pajaritos, aviones, burbujas de agua, etc., eran la alegría de estos genios.

Los años 70 aportan otra curiosidad: los músicos de rock (algunos) intentaron un flir-

teo justamente con aquellas formas que los contemporáneos consideraban caducas ya a principios de siglo. La aparición del rock "sinfónico" da o pide a los teclados electrónicos su función más anacrónica: reproducir los instrumentos de la orquesta sinfónica. Esta función imitativa que desmerece el potencial del sintetizador y que encuentra en el psicoanálisis una lógica explicación cuando Lacan dice que a todo movimiento de ruptura le sigue uno de sutura que trata de enmendar a aquella (sin conseguirlo totalmente), lanza varias complicaciones que aún no están resueltas, entre ellas: 1) El común de la gente cree que existe una intención aniquiladora hacia los instrumentos clásicos y por eso se resiste a los sintetizadores. 2) Desde esa época a ésta el 99o/o de los músicos no han alterado el funcionamiento del teclado dentro de un arreglo instrumental, limitándose a dos o tres variantes standarizadas ("colchón", línea melódica, obstinato rítmico, etc.). Lo que tratamos de decir es que mal que les pese a Varese, Stockhausen, Nono, etc., los músicos en la actualidad siguen componiendo y arreglando con criterios del siglo pasado. 3) A nivel gremial, las quejas apuntan a la desocupación que provoca la utilización imitativa, ya que los estudios de grabación, directores de orquesta, arregladores, han despedido a sus músicos abaratando costos y mediocrizando el sonido.

b) Una de las modificaciones que se introduce a medida que se ha ido evolucionando en la investigación del instrumental electrónico, es sobre la asociación **Timbre-Instrumento**. Hasta este momento era esta una unión indisoluble, pero al convertirse el sintetizador en un banco de timbres esa lógica se altera.

Si un teclado es capaz de almacenar 100 o más timbres y si cada uno de ellos corresponde a otro standar modificado personalmente o a uno creado por el propio músico aprovechando las posibilidades de programación, podríamos concluir que las posibilidades de repetición de un timbre son escasas y por lo tanto se produciría una atomiza-

ción tímbrica que impediría casi el reconocimiento de uno en especial.

La única asociación probable (y que por otra parte se está empezando a utilizar a nivel comercial) es la siguiente: **Timbre-Apellido del músico**. Esto inserta el carácter personal dentro del panorama tímbrico de una forma categórica y tiene directa relación con otra forma de identificación que es la que presenta los rasgos más inherentes a un individuo: la voz humana. Imitaciones al margen (sampler) ningún sonido es más propio al ser humano que su voz, pero también debemos reconocer que en el ámbito de la música popular colaboran en su identificación elementos contextuales ya que casi nunca se la encuentra aislada y generalmente nos ayudan a dilucidar quién es el intérprete. Por ejemplo ciertas armonías, cadencias melódicas, determinado género, arreglos orquestales, etc., que personalizan el contexto y que no creemos que se vean alterados a la hora de reconocer el timbre de un teclado. En síntesis no reconocemos a tal o cual músico por el instrumento que ejecuta sino además por la función o el tratamiento que da a una obra, entendiendo ésta como un cúmulo de trabajos realizados.

Desde una óptica lingüística se quiebra la relación significante-significado ya que a un mismo significado (sintetizador) le corresponden varios significantes (timbres).

	Significado	Guitarra	Sintetizador
Signo	_____	_____	_____
	Significante	Timbre	Varios timbres

El compositor y arreglador Gabriel Senanes nos propone la posibilidad de invertir los factores de esta manera:

Significado = timbre

Significante = sintetizador

y sustenta esta variante en el carácter polisémico del instrumento.

c) Las técnicas de ejecución, investigación, enseñanza, etc., no han sido todavía

sistematizadas producto quizás de desarrollarse actualmente en el campo de la música popular donde los modos de transmisión son casi personales. Nos preguntamos si es necesario o imprescindible hacerlo.

Todavía se trabaja sobre estos aparatos como si se estuviera frente a un piano cuando no existe otra cosa en común que el dibujo del instrumento y alguna que otra técnica de digitación. Por lo demás, y para citar pocos ejemplos, el peso de las teclas y el ataque que se ejerce sobre ellas son tan distintos como la duración de sus notas, las posibilidades de ligaduras, etc., etc.

Dijo Stravinsky de Beethoven: "Es el instrumento lo que le inspira y determina el estilo de su pensamiento original... En sus obras para piano, su punto de partida es el piano... No creo equivocarme si digo que las monumentales creaciones a que debe su fama son el resultado lógico de la forma en que explotaba el sonido de sus instrumentos".

d) Se está generalizando la concepción de que "con estos aparatos cualquiera hace música", lo cual de alguna manera desmiente acertadamente Gismonti. Pero supongamos (porque hay elementos que podrían confirmarlo) que fuera real ¿cual sería el problema de que mayor cantidad de gente pudiera acceder a un rol de productor de música? Ojalá sirvan para eso. Ojalá se puedan utilizar en las escuelas para que los chicos jueguen con ellos.

De todos modos aquellos preocupados por perder el sitio de honor que les confiere cierta condición social pueden estar tranquilos que ya el sistema se encargará de cuidar sus intereses con los mismos mecanismos que utiliza hasta ahora y que poco tiene que ver con tal o cual instrumento.

e) Habiendo rozado el tema del juego creemos importante plantear que desde hace mucho tiempo el mundo occidental no había producido un instrumento tan lúdico como este. Basta ver a un tecladista "armando" un timbre. Hemos visto la actitud de un chico al enfrentarse por primera vez a un sinte,

al ir descubriendo los posibles caminos a seguir y fue muy difícil para su padre sacarlo de las teclas.

Siempre el riesgo es la trampa del siglo: alienación. Volviendo a Lacan, éste plantea en su diagrama de Ven la necesidad de alienación para una posterior separación.

f) La escritura musical ha empezado a hacer agua, pero hasta el momento se utiliza en las computadoras para valorar signos de computación. Los secuenciadores, si bien se manejan con la lógica tradicional, han planteado formas mixtas (oralidad-escritura) en las máquinas de ritmo donde el hombre ejecuta e inscribe en la máquina al mismo tiempo. No creemos que se demore mucho en sistematizar una serie de códigos nuevos que se adecuen al trabajo con estos instrumentos.

g) Se aduce que los instrumentos electrónicos son caros. Es cierto, pero no lo son más que los instrumentos tradicionales de la orquesta. La carrera tecnológica al mismo tiempo que permite el acceso a las novedades sólo a una clase "pudiente" produce un desgaste que permite prever que dentro de no muchos años un instrumento excelente puede ser comprado por una gran franja de clase media. Y estamos hablando de sintetizadores con todas aquellas posibilidades desestructurantes, por lo que la evolución de la música seguirá un curso acelerado si tenemos en cuenta lo que puedan significar cinco años en siglos de música.

Lo que sí es peligroso es que las tendencias estéticas son manejadas desde aquellos sectores de poder que dejan para los otros escasas posibilidades de apartarse de esas líneas que han trazado.

Para concluir creemos necesario entender al sintetizador como un instrumento nuevo donde el creador debe desarrollar no sólo las propias técnicas de ejecución sino además utilizarlo como fuente de una nueva música.

Apartado de toda posibilidad de asociación tímbrica el oyente no encuentra otra referencia que la que su inconsciente puede darle convirtiendo al instrumento en genera-

dor abstracto y mágico.

“La del taller” pretende que esta nota sea una apertura a la confrontación sobre este tema y esperamos que nos acerquen sus posiciones, divergentes o no, para colaborar de

esta manera con todos aquellos que esten preocupados por la dirección que pueda tomar esta nueva herramienta de trabajo musical.

VENTANA A LA URSS 88: Salida 25/4 - 1º de Mayo en Moscú

VENTANA A CUBA: Salidas 13/27/Abril

Representante en Provincia de Santa Fe

CAT



VENTANA TOURS S.A.

Empresa de Viajes y Turismo

Tucumán 1668 - 4º p. - 1050 Cap. Fed.

Tel.: 45-6312 y 40-0585 - Télex 18167 COSMO AR

Agencias Venta Pasajes

Aéreos y Marítimos

Nacionales - Internacionales

Malpú 865 Rosario Tel. 215832

Te amo

por Luis Trochón

Estamos los tres en el asiento de los bobos. El señor con pelos en la nariz, una vieja y yo. Sube un muchacho vendiendo caramelos. La vieja compra de los de menta. Le gustan mucho a su hijo, según dice al señor con pelos en la frente. Voy pensando en un artículo para un semanario sobre la educación musical. Cuáles deberían ser algunos puntos básicos a tener en cuenta en la elaboración de un proyecto de educación musical a nivel nacional. La vieja saca una hojita de cuaderno escolar y escribe algo que parece ser una carta. La música es una de las posibilidades más efectivas que tienen los hombres para comunicarse. Un gurí de unos siete años vende curitas. Los grandes centros de manipulación humana han tenido siempre una especial "dedicación" por la música, para imponer su ideología, moral (?), religión, instituciones, etc. Aparte de los caramelos, éste es el segundo paquete de pastillas de menta que compra la vieja. Dice, a quien quiera escucharla, que a su hijo le gustan mucho las "cosas" de menta. América latina sufre su aislamiento interno y su despojo cultural debido, entre otros factores, a un tipo de música a sueldo, reaccionaria, sumisa, transformada en pesado ancla del devenir histórico continental. Escuchando al señor que vende el libro de petete, pienso que esa educación debería ser hecha, en todos los ámbitos, no solo en situación de clase, sino también a través de programas radiales y revistas que se

refieran a la "cocina" del quehacer musical. Familiarizar al oyente o lector con sus diversos ingredientes armónicos, melódicos, rítmicos, estructurales, tímbricos, etc. Fomentar el hacer musical, estimulando la formación de grupos o coros, tanto en los lugares específicos (lo que antes se llamaba conservatorios), como en cooperativas, escuelas, liceos, fábricas, facultades y todo lugar de trabajo. Sube un terremoto con forma de mujer y se sienta en frente, al lado del guarda.

Es impresionantemente linda. Linda. De esas mujeres que cuando uno las ve, se le ocurren al mismo tiempo, deseos de vivir con ellas toda la vida, tomar un café y hacer el amor con una deliciosa perversión sexual. No puedo disimular una sonrisa cuando, al mirarla, me vienen ganas de empezar a cantar "si ésta no es la música; la música dónde está". Ni yo mismo lo creo pero cuando ya estábamos desnudos, pienso que frente a esos centros de manipulación humana, siempre se alza un pueblo que tiene su canción popular, como amada compañera de su tarea revolucionaria, hacia el goce pleno de su libertad y felicidad. Canción popular que fue, es y será, estímulo de las movilizaciones populares, estímulo de una conciencia crítica y cuestionadora, estímulo para la creatividad necesaria en la relación con el prójimo. Canción popular que debe ser fundamento de toda educación musical. Que linda es. Deben

ser los ojos más bonitos que he visto en mi vida. Tendría que decirle al conductor que vaya más despacio. Sí, ya sé doña, es lo que más le gusta a su hijo, pero déjeme tranquilo, no ve que me está mirando. Conductor más despacio. Me está mirando. Se me entrevera todo. Me está mirando. El relevamiento musicológico debe servir para ir tramitando nuestra cédula de identidad cultural con proyección hacia la creación del mañana. La vieja sigue escribiendo y comprando "cosas" de menta. El pasaje muerto de risa. Por qué me mira. No me jodan que justo ahora se va a bajar. Cuestionadora. Eso es, la educación tiene que ser cuestionadora. Se va a bajar. Conciente que los sistemas de enseñanza usados hasta ahora, no te bajes, por favor, son desde una óptica europea occidental, no te bajes, te quiero, te amo, debés ser más linda todavía recién levantada de la cama. Te amo.

Cuando ella se pone de pie para bajarse, la vieja le pregunta: "¿joven, falta mucho para la cárcel de punta carretas?". Ella me mira y nos miramos un tiempo que estoy seguro, debe ser muy cercano a la idea que uno tiene muchas veces de eternidad. La vieja, al no obtener respuesta, también me mira y los tres nos miramos como mutuamente encantados, asombrados, enamorados, profunda-

mente enamorados. Me gustaría decirles a los dos, a mis dos amadas mujeres, muchas cosas, pero me da vergüenza saber que en todo ese tiempo, he estado pensando en algo tan "trascendente" y tan pequeño como la educación musical. Ella se sienta al lado de la vieja, en el lugar que había dejado el señor con pelos en la lengua, y le dice: "falta bastante señora, yo le aviso". En ese momento comprendo que no es vergonzoso ni descolgado mezclar la educación con un gurí vendiendo curitas, la revolución con una vieja escribiendo una carta a su hijo, la musicología con las pastillas de menta, la música con la cama. Personas, tareas o cosas que están, y deben estar, impregnadas de amor. A medida que vamos hablando los tres, me resulta todavía más claro. Más claro todavía cuando la vieja deja de ser la vieja para ser María Rosa, ella pasa a ser Laura y yo Luis. Claro y más claro, mientras charlamos de la casa donde trabaja María Rosa, las causas de la detención de su hijo Juan Carlos, la facultad de Laura y las clases mías. Justamente a propósito de esto último, es que les digo una frase que nunca me había escuchado antes y que hace que Laura, un poco ruborizada, baje su mirada: "educar o hacer música, es como enamorarse todos los días". Por ahora, el asiento de los bobos sigue ocupado.

Luis Trochón: compositor, docente / Uruguay /
Publicado en el semanario "Brecha",
Montevideo, Uruguay

Panorama de la actividad musicológica en la Argentina

por Ricardo Saltón . .

Sabemos lo que sucede en nuestros países con la investigación científica: presupuestos que nunca alcanzan, partidas que no llegan, funcionarios que no pueden o no quieren, prioridades que siempre son otras. Y si ese es el panorama de la ciencia en general, la realidad de la investigación musical no puede ser muy distinta; en todo caso, su situación es de las menos favorecidas junto al resto de las disciplinas humanísticas —¿para qué sirven dentro de la estructura capitalista?—.

En este marco, la Argentina es, quizá, uno de los países de Latinoamérica en que mejor se trabaja en el terreno de la musicología, aunque esto no quiere decir que se trabaje bien. Considerando que nos conocemos tan mal y para que nadie imagine cosas que no son, creímos saludable hacer un cuadro de la situación real de la disciplina en nuestro país, evaluando las diferentes áreas desde la que se las aborda..

La investigación a nivel institucional

Existen actualmente dos institutos de investigación musical, ambos en Buenos Aires: el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" —el mismo nombre para los únicos dos institutos del país podría dar lugar a una canción de Maslíah—. El primero de ellos depende de la Secretaría de Cultura de la Nación a través de la Dirección

Nacional de Música. Se podría resumir su realidad diciendo que posee una estructura orgánico-funcional deficiente que se traduce, entre otras cosas, en sueldos ofensivos para sus investigadores, que tienen una categoría de **administrativos** y perciben alrededor de **US\$ 90.** mensuales por 7 horas diarias de trabajo. De ahí, que hoy se encuentren trabajando en el Instituto sólo 3 musicólogos, número irrisorio para cumplir con una tarea que requeriría, por cierto, una cantidad mayor. Es así como la tarea que lleva adelante el ente estatal, por una falta de apoyo oficial o por las trabas burocráticas que impiden una reformulación de su estructura, no cumple con lo que se podría esperar, más allá de las intenciones de sus integrantes. En los archivos del instituto se acumula material virgen a la espera de quien lo estudie; existen proyectos, en la práctica congelados por falta de personal; los viáticos que se otorgan a los investigadores para realizar trabajos de campo son ridículos, por lo que a veces los mismos no son emprendidos; el departamento de Música Popular Urbana permanece desierto —para encarar un proyecto sobre tango que se está llevando se debió contratar a investigadores fuera de la institución—; la burocracia en la adjudicación de los contratos estira exasperadamente los tiempos de realización de las investigaciones. El Instituto dispone, además, de un importante museo de instrumentos folklóricos y etnográficos.

ficos, de los cuales pueden verse sólo una pequeña parte por falta de una restauración adecuada, y de un enorme reservorio discográfico —la futura Fonoteca Nacional— aún sin clasificar por falta de personal que emprenda la labor.

La situación del otro organismo citado es aún peor. Ese instituto, que depende de la Universidad Católica Argentina, a través de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, fue creado por voluntad testamentaria de Carlos Vega, quien donó toda su biblioteca y sus materiales para ese fin. Fuera de la Revista, que aparece con bastante regularidad, en la que se publican artículos no producidos dentro de la institución, nada se hace en realidad. Un solo investigador, trabajando muy pocas horas semanales y con una remuneración sólo simbólica, es más una justificación para la existencia del instituto que un aporte real a la musicología.

La investigación independiente y el CONICET

Una buena parte de la investigación en nuestro país se realiza en forma independiente. Esto quiere decir que son los propios investigadores quienes costean, con dinero proveniente de tareas docentes o de otro tipo, sus trabajos sobre música, produciendo un resultado que, si bien es elogiado, poco incide sobre la resultante total del país. Pero existe un pequeño número de musicólogos cuya labor se halla solventada, ya sea a través de becas o como miembros de la carrera de investigador científico, por el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Claro que, por esas curiosidades de estas repúblicas latinoamericanas; nuestra disciplina no está incluida entre las consideradas por el organismo. Por lo tanto, todo pedido debe gestionarse con la participación de Comisiones Asesoras de otras especialidades, pues todas ellas carecen de representantes musicólogos.

Revistas y Publicaciones

El volumen de las publicaciones específicas sobre musicología o de trabajos sobre música encarados con un criterio científico, no podía sino reflejar la pobre realidad apuntada anteriormente. Existen dos revistas: la primera, de aparición anual —con ciertas pequeñas irregularidades— es la **Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"**, editada por el organismo antes citado. En ella se vuelcan artículos de temática variada que van desde la Musicología Histórica a la Etnomusicología que corresponde a trabajos realizados fuera del instituto, pues, como dijimos, el mismo no cuenta, casi, con investigadores en su planta. La segunda es editada por el Instituto Nacional de Musicología y se denomina **Temas de Etnomusicología**. Aparece en forma irregular y su temática, como el nombre lo hace prever, se centra alrededor de la Etnomusicología. Han aparecido hasta el momento solamente dos números.

El Instituto Nacional es, además, casi el único organismo que produce otros materiales como discos o libros. El producto de algunas editoriales privadas es tan pequeño que no debería tomarse en cuenta a la hora de hacer una evaluación total.

La formación del musicólogo

Es obvio que el desenvolvimiento de una disciplina está íntimamente ligado a la formación de sus investigadores. En la Argentina, no existe ninguna Universidad Nacional en la cual se dicte esta carrera. Quien desee formarse como musicólogo tiene dos alternativas: la primera de ellas es estudiar en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, instancia sobre la que se puede hacer grandes reparos teniendo en cuenta los costos que esto demanda —alrededor de U\$S 60 mensuales— y la ideología reaccionaria que profesa la insti-

tución religiosa. La segunda alternativa, engorrosa o utópica, es marchar al extranjero, sabiendo además que, al regreso, el título no tendrá validez oficial ya que no hay Universidad Nacional en el país que revalide un título de una carrera que no dicta.

Si preocupante es la realidad de Buenos Aires, el problema se agrava en el interior del país. El mayor porcentaje de la actividad musicológica se desarrolla en la Capital Federal mientras fuera de ella la existencia de cursos, jornadas o conferencias es mínima, con el consiguiente perjuicio para los investigadores del interior.

Como ocurre en toda América Latina, el musicólogo argentino se halla terriblemente aislado de lo que sucede en el terreno de la investigación musical fuera de su país, lo que incluye, triste es recordarlo, a los países latinoamericanos. Revistas y libros que no lleguen, ya sea por el alto costo o porque no representan negocio editorial para las distribuidoras, ejercen una influencia negativa sobre nosotros.

Jornadas Argentinas de Musicología

Desde 1984 se vienen realizando en la sede del Instituto Nacional las **Jornadas Argentinas de Musicología**. Este encuentro anual, que naciera a partir de una idea de la dirección del organismo, ha permitido que los investigadores del área musical pudieran mostrar los resultados de sus trabajos o presentar a la comunidad musicológica sus proyectos en curso.

Si bien la inscripción para la presentación de trabajos estuvo —y está— abierta para investigadores de todo el mundo, hemos sido los argentinos los que hemos dado el mayor aporte, aunque no faltaron las visitas ilustres —a veces más por su pasado que por su presente—, especialmente de América Latina.

Esta idea de las Jornadas, que expuesta así puede quedar como algo interesante y nada más, ha servido, sin embargo, pa-

ra generar dentro de nuestra pequeña comunidad musicológica un movimiento digno de resaltar. La opción de disponer de un espacio para exponer los resultados del trabajo, en un medio que no ofrece muchas posibilidades, ha estimulado, en muchos casos, a la redacción de artículos o ponencias y ha introducido entre nosotros una práctica que nos era casi desconocida —creemos que algo parecido sucede en el resto de América Latina— que es la del debate. Los “acaloramientos” que se han generado luego de la lectura de algunos trabajos, nos hacen pensar que hay mucha más vida y mucha más energía para desplegar que la que imaginábamos.

Estas jornadas continuarán realizándose. Sirva éste medio para informar de su existencia a quien no sabía de ellas y para estimularlos al envío de trabajos con el fin de participar y permitirnos conocer mejor lo que pasa en el resto de nuestra América.

Asociación Argentina de Musicología

Cuando decíamos de la importancia de las jornadas, quizá sirva la creación de la **Asociación Argentina de Musicología** —decidida en el cierre de las Segundas, realizadas en 1985— como muestra más que elocuente. Reunir bajo objetivos comunes —**promover investigaciones en el área de la disciplina, difundir la actividad musicológica en todas sus expresiones, favorecer la relación de los musicólogos entre sí y con los del exterior, defender esta tan maltratada profesión, etc. etc.**— a los integrantes de esta pequeña sociedad científica, no era tarea fácil. Viejas rencillas y enconos, típicas en comunidades no muy numerosas, hacían pensar esa reunión como imposible. Sin embargo, el impulso dado por las Jornadas y la buena intención puesta a funcionar de parte de algunos musicólogos, han permitido la constitución de la A.A.M. que ya cuenta con dos años de existencia, que planea la edición de una revista científica —hecho por demás significativo si se tiene

en cuenta lo expuesto anteriormente al respecto—, que nos permite mantenernos informados de toda la actividad relacionada a la disciplina a través de un Boletín, que está realizando sus gestiones para constituirse en miembro de la SIP (Sociedad Internacional de Musicología) y que significa el primer es- de Musicología) y que significa el primer esfuerzo en este sentido que está logrando resultados —los intentos anteriores, inclusive de una vieja AAM, quedaron abortados casi antes de su nacimiento.

Hasta aquí nuestra realidad. Creemos que fuimos justos cuando empezamos diciendo que en la Argentina no se trabaja bien, aunque sí mejor que en otros países latinoamericanos. Las inevitables contradicciones de un país rico pero mal explotado, con una numerosísima pequeña burguesía intelectual frente a una desnutrición infantil alta y creciente con la lógica secuela de analfabetismo

que ronda en el 30% de nuestra población, un país que produce casi de todo pero que no logra pagar ni remotamente los intereses de una deuda externa que, como el hambre y la miseria, crece cada día, están necesariamente expresadas en nuestra disciplina. Grandes proyectos que no se desarrollan por falta de apoyo, oficial o privado; proyectos estúpidos o demagógicos que son apoyados y en los que se invierten sumas de dinero que, si conociéramos las cifras, nos harían estremecer.

Como desde hace mucho, el resultado del trabajo depende más del esfuerzo individual que de la intención colectiva, de la abnegación de pocas personas que de un proyecto globalizador. Llegará el día en que, con el hambre de nuestros niños y con la desocupación, se acabe este desinterés hacia las ciencias humanas. Que así sea.

Ricardo Salton: musicólogo, periodista / Argentina

"Esa cadencia que nace del alma"

por Oscar García Guzmán

Partiré citando textualmente un concepto elaborado por Carlos Vega a propósito de la música de todos:

"La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es definitivamente una música occidental sino una música común pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas".

Si aceptamos los términos que nos plantea Carlos Vega, deberemos también entender que en el sistema cultural que vivimos, la música y su estudio tienen categorías, es decir divisiones, que Coriún Aharonian plantea en un artículo en el año 1968:

Música primitiva, folklórica, mesomúsica y música culta. La mesomúsica —dice Aharonian— es denominada habitualmente música popular, pero el término "popular" es muy poco claro y demasiado poco exacto".

La mesomúsica es, pues ese gran espectro de productos musicales que van desde el

jazz, hasta las versiones peor concebidas de música "ambiental".

El folklore recibe algo de la mesomúsica, en tanto que la mesomúsica puede definir las características de una sociedad, y en especial, las características y comportamiento del hombre-masa.

Después de éstas consideraciones, sería absurdo aceptar o creer siquiera que "música popular" es aquella que solamente reivindica las aspiraciones de las clases oprimidas, más bien, usa las aspiraciones de sectores oprimidos para que los autores en gran parte, puedan acceder a las élites y cúpulas de compositores e intérpretes que en muchos casos son mártires de su propia conciencia.

Estamos, pues, ante una música que tiene un enorme poder político, que condiciona y divide al individuo en capas, en gustos, en maneras de entender al mundo, y por lo tanto, de comportarse en una determinada sociedad.

Curiosamente, éste poder político coincide con los centros de poder; y nos atrevemos a decir que la música popular es espontánea, que nos sale de lo más hondo del alma; por donde se pasean como en día de campo enlaces armónicos, escalas, ritmos, melodías y textos, acompañados de la última serial televisiva y el refresco de moda.

No olvidemos que cuando se establecen esas 4 categorías, están referidas a un sistema cultural opresivo, del cual no estamos fuera; sistema que utiliza ciertos lenguajes musica-

les para ir consolidando cada vez más un gran lenguaje que tiende a univervalizar la cultura; otra cosa son las selecciones del readers, algunos cómicos, películas y por supuesto, cantantes, compositores, arreglistas, etc. Todo éste caudal opresivo, que mantiene en un aletargamiento a la América Latina y sus creadores (la mayoría), no deja de dar ciertas libertades que están obviamente dentro de las reglas del juego; es decir que no está mal Silvio Rodríguez ni pepepebombas mientras sean fácilmente asimilables y devueltos como un tierno producto universal que no hace daño a nadie.

No es que toda la estructura tonal vino de occidente y ahora hay que derrumbarla; se podrá decir también que la atonalidad vino de occidente y que tampoco es la respuesta.

Cabe preguntarse entonces de dónde sale tanta música, tanta diversidad de cómo concebir una estructura melódica, armónica, etc. No será que ni los tonal ni lo atonal tienen que ver con esto? No será justamente que un sistema opresivo nos impide pensar en otra forma de hacer y de escuchar música? Que no vino de occidente ni de ningún otro lado y que está más bien en nuestra capacidad creadora, combativa y fundamentalmente en nuestra honestidad como conocedores de éstos lares.

No faltarán sin embargo los justificativos para evitar el conflicto, de algunos músicos, poetastros y tías evangelistas afinadas en la dominante de la mayor.

Este panorama de la mesomúsica y su incidencia en los niveles más diversos de nuestra sociedad, puede ser mejor explicado si tomamos un solo aspecto de su amplio espectro: Lo que se vino a llamar música popular; es decir, la producción contemporánea de la gente más joven, que bajo el título de nueva canción, quizo darle vuelo a la música boliviana.

La mayoría de éstas producciones, tienen un origen aparentemente común: El blanqueamiento.

Cuando digo que ese rasgo común podría llamarse blanqueamiento, me refiero a que

podemos identificar una actitud estética que se refleja en ciertas formas de tocar un instrumento, modelos de instrumentaciones, preferencias tímbricas en cuanto a la voz, maneras de concebir las tapas de los discos, los afiches, etc.

Voy a tratar de describir un ejemplo, es decir, voy a contar una pieza que reúna las características nombradas:

El título podría ser "Achachila de mi alma". La forma, huayño. La tapa y el afiche así como el grupo, serán obviados para evitar penosas coincidencias. Una guitarra aparece en el fondo, dejando escuchar un ritmo lento, pausado y binario, en dos notas, en sextas paralelas (suena muy andino) cuando nos despierta un platillo haciendo un espantoso trino, deja pasar una quena imitando al viento, o algún trueno perdido, o unas ovejas, o campanitas de llama o un chanchito disimulado. Aparece entonces, como saliendo de una cajita de chocolates, una melodía ejecutada en charango, que creemos reconocer, o haberla escuchada antes, pero cuando vamos a descubrirla, irrumpen los sicus, nos asusta un bajo ejecutado magistralmente y se acaba la pieza.

Ahora que si el ejemplo es una canción, la figura cambia un poco, puesto que hay que agregar un piano haciendo un conocido arpeggio, un cello indefectiblemente desafinado, un instrumento melódico que podría ser flauta, oboe, quena o saxo y una voz que tendrá necesariamente que parecerse a alguna de las ya famosas, sin incluir al puma y sus secuaces porque juegan a la derecha del señor.

A éstos productos se los tendrá que llamar contemporáneos sólo porque fueron hechos ayer?

Creo que hay más elementos para poder establecer lo nuevo de esta vieja historia.

Los rasgos anotados en la descripción anterior tienen además cierto desarrollo visible: en el caso de la canción con texto se pensó en éstos últimos años, que la trova cubana (la nueva) tenía la respuesta, además venía de Cuba, una especie de mito vivo para nues-

tros cantores que dominan las artes Marxiales y saben de memoria el primer libro de Martha Harnecker; el único problema es que si Rodríguez, Milanés y otros tenían la respuesta, por aquí ni siquiera había una pregunta. Es así que desde entonces no hay producción nacional que no incluya flauta, piano, cello, etc.

No hay producción que no trate el tema del compañerismo en la pareja como un ente abstracto, ideal y rubio.

El caso de los grupos que solo hacen música instrumental, combinando la magia de los instrumentos electrónicos con los tradicionales, es más terrible porque para empezar hay que afinar los sicus, volver cromática una tarka y ponerle llaves a un mohoceño que no tiene la culpa de nada. Hay que hacer sonar el producto como las primeras piezas de Yes, pero con un toque de exotismo y extremada habilidad; sólo así nos enganchemos una gringa y nos vamos para Europa.

El caso es que yo entiendo todo esto como un problema fundamentalmente ideológico:

Creo que asumir una posición ideológica clara, debería conducir necesariamente a la adopción de una actitud frente a la estética; digo debería porque se puede oler que entre uno (ideología) y lo otro (estética) hay una distancia como entre un plátano y un mamut. No podemos dejar de lado que la cultura como factor de poder recurre a lenguajes opresivos, tendientes a mantener un estado de complacencia y pasividad al que estamos acostumbrados; porque a quién se le iba a ocurrir que la música podría ser opresiva (alguna) y mala. En este caso, lo que se vino a llamar la nueva canción, utiliza un lenguaje que no tiene nada que envidiarle a Rabito, o al despampanante manejo orquestal de Rafael. Quizá la diferencia esté en el texto o su concepción; la forma de decir te quiero, al aclarar constantemente que hay un compromiso revolucionario con sectores populares, etc. No hay sin embargo absolutamente ningún interés por dar respuestas igualmente

revolucionarias cuando se habla de la canción como una unidad musical y poética.

Si partimos de que efectivamente hay una actitud revolucionaria en algunos autores e intérpretes, y aceptamos que ello implica una posición estética y un producto artístico, seguramente en ése producto encontraremos todo el caudal revolucionario del susodicho. Lamentablemente abordar el tema es ya peligroso, puesto que para evitarlo se esgrimen un montón de justificativos calificativos, para defender la miopía o la total desubicación ideológica. A saber:

—Eso está bien para intelectuales de la pequeña burguesía.

—No, pues, hijo, yo soy popular.

—Quién va a entender todo esto.

—Andá a las minas y vas a ver cómo domino al público.

—Estoy en todas las radios, voy por el segundo o tercer disco.

—He viajado mucho, soy amigo de Frank Sinatra.

—Tengo fotos en el último festival de música popular en Dinamarca, etc.

El hecho de evadir este enfrentamiento sólo puede significar dos cosas: o se tiene el problema resuelto, o no hay ningún problema por resolver, "porque yo hago mis canciones de adentro, como me sale". Lo curioso es que siempre le sale en do mayor o en parientes cercanos. Y no es curioso que yo tenga una obsesión contra la tonalidad, sólo quiero decir que no hay nada que a uno le salga mirando la luna, donde no intervengan factores externos, como la música que escuchamos desde que sabemos que existimos.

Lo mismo ocurre cuando se concibe un arreglo con piano y charango, donde no son los instrumentos los que tendrían que irse, es la manera de hacerlos sonar. Way del compositor si su arreglo no se parece por lo menos a una canción de Rodríguez, o si su voz no suena como la de Soledad Bravo. A eso me refiero cuando hablo de blanqueamiento, de posición estética; porque también nos engañamos cuando al ponerle letra a una sicurea-

da creemos que eso es auténtico, sin pensar en el mercantilismo y la demagogia.

Hay una respuesta a la necesidad comunicativa y combativa, pero esa respuesta no tiene nada que ver con ciertas posturas, es más, las contradice. Nada nuevo se ha hecho en este campo, salvo dos o tres ejemplos que no son relevantes para afirmar o negar algo; lo cierto es que mientras por delante importa solo la postura, la conveniencia política, la fama y el silencio; nada será posible para responder al gran avance de la opresión; nada impedirá que la cultura oficial devore a los pocos que aún tienen capacidad para ver con lucidez que no se trata de vociferar contra el sistema y hacernos creer que un minero pier-

de su dimensión humana para formar parte del Olimpo.

Creo personalmente, que la revolución nos estará esperando en la Perez Velasco, el domingo a las cuatro, y que una vez hecha, habrá que empezar a cambiar las cosas. Creo que el trabajador de la cultura debe inaugurar la revolución con cada palabra, en cada acorde, en cada respuesta a los modelos del sistema.

Mucho más se puede hablar respecto de lo nuevo, lo popular, etc. Mientras no se tenga en claro el papel del músico, del creador, nada se podrá hacer y nada se ha hecho para responder a este tiempo y sus urgencias.

Oscar García: compositor, poeta, miembro del Taller Boliviano de música popular Arawi / Bolivia.

Insonancias

Una visión crítica de la música "cultura" en Bolivia

por Cergio Prudencio -

La estructura cultural boliviana es expresión de la estructura social boliviana. En el proceso histórico nacional de formación de clases, subyace el proceso de caracterización de la cultura.

Sin atrevernos a conjeturar en lo que a las sociedades pre-colombinas se refiere, se observa una condición dialéctica, una relación de contrarios, en la dinámica de nuestra vida cultural desde la colonia hasta estos días. Esa dualidad tiene su origen en la confrontación de dos componentes: uno, el nativo, y otro, el conquistador, generadores ambos de cursos históricos simultáneos, paralelos, aunque obviamente concernientes y relacionados. De ahí se deriva que, si por una parte, nuestra clase dominante —heredera directa de la función colonialista— se representa en lo que daremos por llamar Cultura Institucional, por la otra, las dos clases oprimidas —enraizadas en su inmemorial ancestro— se manifiestan vigorosamente como Cultura Popular.

En el primero de estos ámbitos, la música es históricamente uno de los primeros enunciados. Música "cultura" o también erudita se le ha llamado —bien o mal, no importa—, que se reconoce en una característica muy propia: es por definición música de tradición escrita. Este refinado arte empezó a practicarse, ya en el mismo Siglo XVI, cuando de España llegaron a estos territorios misiones religiosas enviadas por la Corona para catequizar a los indios, engañosa forma de some-

terlos. La música sirvió bien a esos fines. Los seres andinos originarios (cuentan las crónicas) no tuvieron dificultades en reproducir el Canto Llano y la polifonía: tanto que muy pronto pudieron formarse coros con base en el elemento nativo, el que además fue instruido en la técnica de los instrumentos europeos y en la de la composición. Sin embargo, para la actividad catedralicia los músicos indios y mestizos fueron sólo llamados a cumplir funciones de base, nunca de dirección, no obstante el alto grado de maestría que —a decir de los propios preceptores españoles— algunos de ellos habían alcanzado. Esto prueba la intención española: alienante, antes que instructiva, por tanto, opresora. Y es con ese carácter que en el Alto Perú, como en todo el continente colonizado, se inaugura la práctica de la música erudita.

Aquella época de instauración fue pródiga en recursos que fueron dando consistencia a la naciente actividad. En su esplendor se llegó a contar con una bien desarrollada infraestructura, principalmente en asentamientos tales como Charcas, Potosí, Moxos y otros. No en vano fueron maestros de capilla en esos centros eminentes músicos, venidos de allá o nacidos acá, que realizaron profusa labor creadora y también recreadora, producto de la cual son los archivos y bibliotecas que entonces se constituyeron y parte de los que hoy todavía se conserva como testimonio.

Los coros y las orquestas, como órganos estables de difusión, alcanzaron a su vez niveles de calidad ponderadísimos, lo mismo que las capillas de música donde se impartió formación sólida a quienes se iniciaban en el oficio. Las catedrales que se levantaron en nuestro continente fueron espacios culturales —se puede decir— esencialmente europeos, hechos así conforme a las prescripciones de los Cabildos Arzobispaes que decidían desde el nombramiento de maestros y contratación de músicos, hasta la selección de repertorio. Justamente bajo la égida de la Iglesia Católica, propiciadora del gran transplante, esta música —por su forma de producirse, reproducirse y dirigirse— cobró un carácter fuertemente institucional, en un contexto perfectamente colonial, vale decir, de referencia con la metrópoli. La técnica y la estética (que resumen la naturaleza de todo arte) fueron —ciertamente— las mismas aunque con algún desfase temporal, en el viejo como en el nuevo mundo para la música culta de aquellos años, de aquellos siglos.

Dejando imborrables interrogantes de orden ético para la Historia, la colonia, no cabe duda, hizo presencia cultural.

El Siglo XIX irrumpió en una sucesión de acontecimientos sociales y políticos lo suficientemente trascendentales como para que la atmósfera de la cultura de dominación se vea sustantiva alterada. Para ello la Independencia fue el corte del cordón umbilical de relacionamiento matriz, que la situó en una difícil situación de subsistencia y peor de crecimiento. Los criollos que advinieron al poder tuvieron entonces que protagonizar su papel hegemónico con medios propios; y ese papel comprendía la definición geográfica de la Nación, la configuración del Estado y la formación de una nueva economía, por sólo citar aquellas tareas fundamentales. Rota la dependencia metropolitana, esta insurgente clase dominante —como parte inherente a esa función global— debía crear el oxígeno de sustentación para sus heredadas maneras culturales, en reemplazo de la desvaneciente estructura institucional del

régimen que capitulaba. Porque ese nuevo orden social con el que Bolivia nació a la vida independiente, siguió siendo una representación viva de la dicotomía indio-español, sociedad que no sólo expresaba estamentos económicos sino principalmente categorías étnicas, raciales y por tanto, culturales.

Dentro de este marco comienza un segundo período histórico para la música erudita en Bolivia: un período que, en verdad, aún no ha concluído.

Considerando los años de la Guerra de Independencia e inmediatamente posteriores como un lapso de transición donde la actividad cultural fue solo un remanente colonial, diremos que es a partir del año 1841 (Batalla de Ingavi) que comienzan a ser más menos constantes las manifestaciones de vida musical "culta" en las principales urbes bolivianas. Por los escenarios de ellas pasaron compañías de teatro y zarzuela españoles, elencos de ópera italiana, solistas y pequeñas agrupaciones instrumentales, cantantes y otros, que cumplían en cartelera temporadas a veces harto extendidas, representando lo que el gusto criollo decimonónico exigía y constituyéndose en el centro medular de una actividad musical "nacional", casi íntegramente importada. Ya desde entonces la clase dominante boliviana mostraba que la única cultura que posee es la cultura del consumo. Porque si hasta su amanerada identidad —extensiva a las sociedades burguesas europeas— podría entenderse históricamente, resulta absolutamente injustificable esa perversa incapacidad de crear en el país una infraestructura de producción que satisfaga sus propias necesidades. A esta oligarquía le sobró riqueza para comprar largamente caros espectáculos de los que hoy sólo heredamos crónicas de vanagloria, pero le faltó imaginación para desarrollar los instrumentos de arraigo cultural.

Por ello, un rasgo caracteriza a este segundo momento histórico de la música "culta". Es el referido a la condición de instituciones creadas, establecidas o fundadas, sea para im-

partir educación, sea para recrear, sea para difundir. En primer lugar es importante señalar que —por el ya aludido estado social de la clase dominante en el Siglo XIX— todas estas iniciativas tuvieron un carácter de acción individual y aislamiento. Fueron súbditos extranjeros o connacionales voluntariosos quienes intentaron diversamente constituir formas institucionales para la música y no el Estado por sí, y menos los sucesivos gobiernos que lo habían inventado y controlado casi siempre, desde su posición oligárquica. Así se explica en segundo lugar la gran cantidad de centros y organizaciones que fueron naciendo (y también muriendo) a lo largo de ciones con dos posibles destinos: primero, la defuncionalidad, segundo y más generalizado, el perecimiento temprano, habiendo casos diversos en que lo primero actuó como causal de lo segundo.

Pero no es ésta oportunidad para un recuerdo evaluativo general; por tanto concentraremos la atención en aquello que nos alcanza o que pervive en días presentes. Así, resulta imposible dejar de mencionar al Conservatorio Nacional de Música y a la Orquesta Sinfónica Nacional (muy tardíamente fundadas) como ejemplos mayúsculos de defuncionalidad, o dicho más claramente, de inutilidad. Y quede claro que esta afirmación está despojada de todo juicio de valor. Cuando decimos defuncionalidad nos referimos a la falta de correspondencia que se observa entre el principio teórico (implícito claro) y la función real. Nuestro Conservatorio fue creado, como todos sus similares en la América Latina, a fin de dar instrucción musical que forme al educando para desempeñarse como músico a la manera de Europa en el medio nacional. La Orquesta Sinfónica sería entonces el escenario apropiado para ese desempeño en su condición de instrumento comunicante. Y el sentido único que uno y otro pueden tener en este contexto, es también el mismo que el de sus análogos latinoamericanos es decir, el de reproducir formas culturales originadas en la metrópoli, para el consumo de la clase dominante identi-

cada con aquellas de una u otra manera. Pero obviemos a este respecto también toda consideración valorativa, sin cuestionarnos (al menos por ahora), lo acertado o desacertado de esa teoría en instituciones de alcance supuestamente nacional. Sólo preguntamos ¿Cumplen ellas su acometido? Hagamos interrogantes aún más concretos: ¿Ha producido el Conservatorio alguna corriente de creación, de investigación, de interpretación? ¿Es proporcional el número de instrumentistas instruídos muy medianamente en sus aulas con el número de años de su existencia? ¿Puede alguien que asista a las temporadas anuales de la Orquesta Sinfónica formarse una noción siquiera básica sobre la producción musical sinfónica? ¿Cuántas veces esta Orquesta, en su casi medio siglo de fundación ha estimulado la producción de los compositores nacionales? Al parecer no resulta exagerado decir que estas dos instituciones, lo único que han venido cumpliendo es años, tristemente orgullosas de su "longevidad", sin advertir que no importa tanto la vida, como la calidad de vida.

Hay que citar ahora, así sea brevemente, algunos casos de perennidad institucional suscitados en años recientes. Es el caso de la Orquesta Sinfónica Juvenil de La Paz, la que no obstante los buenos auspicios con que empezó a funcionar como interesante alternativa pedagógica, fue disuelta, sin justificativo aparente. Es también el caso del Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana, que en sus 5 años de muy intensiva actividad —se estima— produjo una generación de relevo. Finalmente citemos a la Orquesta de Cámara Municipal, clausurada hace pocas semanas por una razón verdaderamente insólita pero que expresa bien el grado de "desarrollo" de la música culta: falta de músicos.

En estas condiciones es difícil pensar que la tarea creativa pudiera haber tenido lugar antes, o pudiera tener lugar hoy, de manera significativa. Al inicio del período que estamos considerando, la composición fue en el país oficio de músicos extranjeros arribados casi siempre por acaso, cuya producción mu-

sical fue resultado de una iniciativa individual, aislada y esporádica. Luego vino una primera generación nacional fruto de las posibilidades mayores o menores que cada uno de los compositores tuvo que acceder a centros formativos metropolitanos o sucursales, modelo éste que sería sucesivamente reeditado por posteriores generaciones, incluidas las más jóvenes de hoy, como nuevo mecanismo de ligazón y dependencia.

Dado que el ancho caudal de relacionamiento asumido otrora por la institucionalidad eclesiástica se fue viendo sustituido por canales de alcance escasamente familiar, la creación musical "culta" boliviana nunca —ni en aquella mitad de Siglo XIX ni ahora— dejó de ser incipiente. Pero no sólo eso, sino que vino y viene dándose —técnicamente— en un retraso (a veces hasta de 100 años!) con relación a los modelos originales, y aunque la preocupación por "lo nacional" (así en abstracto) como alternativa estética propia es una constante que aparece en la composición musical a lo largo de este período, los resultados muestran casi siempre soluciones al problema del lenguaje fuertemente condicionadas o ingenuas. Lo cierto es que hasta aquí, ese tan aludido y acudido elemento, "lo nacional", nunca trascendió a niveles conceptuales o estructurales compositivos, y sólo ha sido remitido a funciones superficiales o a propósitos deshonestos, en ambos casos con una connotación inequívocamente eurocentrista.

Sin embargo, hay nombres que traen alguna significación y por ello no puede dejarse de citarlos. Simeón Roncal (1872-1953), como propuesta auténtica, propia desprejuiciada y desconolizada; Eduardo Caba (1890-1953), como adhesión boliviana a ese surgimiento concienzial latinoamericano que aquella generación continental proclamó formidablemente en una perspectiva de liberación; y Alberto Villalpando (1940), como centralizador para Bolivia del fenómeno de la "puesta al día" o actualización que se manifiesta en su propia labor creadora (todavía por concluirse y analizarse) pero que tam-

bién se hace tangible en su tarea educadora. Estos nombres, cada uno en un sentido, son exabruptos de —lo que podríamos llamar— un proceso inerte.

Estas son, en términos generales, las condiciones en que ha derivado el curso histórico de la música "culta" en Bolivia. La firme voluntad de hombres que en los últimos 150 años quisieron construir, levantar, hacer, crear, no fue suficiente para configurar un verdadero ambiente musical "culto". ¿Por qué? Porque el desarrollo cultural es siempre proporcional al crecimiento social. A la clase dominante boliviana, latifundista, minera, industrial, comercial, no puede considerársela protagonista de un proyecto histórico consistente.

Es más bien —tal como la han definido nuestros sociólogos modernos— una clase atrofiada, deudora al país de sus propias funciones. Su "cultura", la Cultura Institucional, no es más que una expresión patente de esa atrofia y en ella la música tal vez sea la que más agudamente presenta el síndrome de retardo. Es por eso que a la pregunta "¿existe una nueva música 'culta' en Bolivia?" habría que sustituir por otra pregunta: ¿existe música "culta" boliviana? Partiendo de las reflexiones que la interrogante suscita, seguramente, quienes recibimos esta herencia estaremos en mejores condiciones de comprender el sentido de nuestro presente.

Porque mientras toda esta historia discurre por centurias, una otra historia simultánea y clandestina va teniendo lugar, no se sabe bien cómo. El hecho es que hoy muy fácilmente puede percibirse que a la escualidez de la música erudita se opone la avasalladora consistencia de una música popular que ha inundado irrevocablemente el espíritu de todos nosotros. Música de calles, cordillera y fiesta. Música espontánea, dinámica. Música diversa y múltiple. Música presente... Dejemos sin embargo para futuras oportunidades el tratamiento analítico de este fascinante tema, no sin antes haberlo traído a colación para evidenciar ciertas relaciones de proporción o desproporción en la dualidad de la

cultura nacional.

Pese a todo, aquí estamos. Los músicos de hoy, herederos de una gran omisión, nos vemos frente a la necesidad, y a la obligación de asumir una función con sentido de vigencia y trascendencia. En tal virtud, no tiene juicio dedicarnos a hacer lo que hace un siglo y más dejó de hacerse. Por el contrario, el presente, y mucho más el futuro, exigen de nosotros planteamientos nuevos, creativos y originales, principalmente dirigidos hacia una pedagogía y una estética propias. Estos planteamientos, estoy profundamente con-

vencido, pasan necesariamente, por una consideración intensa y detenida en la Cultura Popular. Y no sólo por razones estéticas circunstanciales, como pudiera pensarse, sino más bien por razones de análisis histórico como las que hemos visto aquí. La conciencia y la imaginación serán nuestros mejores aliados.

Cergio Prudencio: compositor / Bolivia / Publicado en diario "Presencia", La Paz, Bolivia

NOTA: Ponencia presentada en el Tercer Encuentro de Estudios Bolivianos, realizado en Cochabamba en noviembre de 1985.

CIRCE CASSETTES

presenta

LUIS BORDA:

TRIALOGO

CUARTETO

CEDRON

DUO DE GUITARRAS

ISLAS

(G. Margulies / P. Stringa)

C. COSTA

J. CUMBO

EL GÜEVO

Pablo COLL



Av. Juan B. Justo 3167

1414 - Buenos Aires

República Argentina

Teléfonos 855-3472 y 854-9982

Musicología: "estudiar el pasado"

Conversación con Isabel Aretz

—¿Cuál es el panorama actual de la actividad musicológica en Latinoamérica?

Existen muchos frenos para nuestra labor en musicología y sobre todo en folklore. Hay una intromisión, aunque parezca increíble, de nuestros colegas sociólogos y antropólogos porque sostienen o disienten con nosotros en lo que se refiere al folklore. Ellos estudian la cultura en su totalidad y no comprenden que nosotros estudiamos aspectos específicos de la misma; el folklore no es toda la cultura del pueblo sino una parte a veces muy escondida. Ese es nuestro enfoque.

Yo no estudio ni las carreteras, ni los hospitales, ni las escuelas; anoto en mi cuaderno para saber en qué estado se encuentran, pero mi misión es buscar el folklore y entonces nuestros métodos son algo diferentes.

Nosotros en etnomúsica tomamos de la antropología, tomamos de la historia, de la sociología, pero el folklore es varias cosas al mismo tiempo: literatura, historia, música, sociología, humanidades, etc., según el aspecto que se esté estudiando.

Incluso hasta quieren suprimir la palabra folklore y la están suprimiendo de los institutos sin ninguna razón. Simplemente porque el pueblo ignore lo que es folklore y lo confunda con las peñas o con la música popular, expresiones deformadas del folklore, no es razón. Yo creo que hay que defender la palabra, defender la disciplina.

— ¿Existe apoyo oficial?

No siempre hay toda la comprensión ne-

cesaria. Para lo que no hay el suficiente apoyo es para las aplicaciones escolares y para la proyección en los conservatorios o escuelas de música.

Yo creo que para apoyar la identidad nacional el problema es formar docentes que tengan un concepto claro sobre qué es la cultura, qué es la cultura de transmisión oral y qué es lo que debe enseñarse en la escuela. Para la formación de docentes pretendemos incluir el folklore y la etnomúsica en todos los programas de las distintas escuelas y conservatorios, y hacer cursos de perfeccionamiento para los maestros en ejercicio que no tengan los conocimientos como pretendemos que se tengan. Es decir, que hay que actualizar la enseñanza y preparar los nuevos docentes. Los institutos especializados deben preparar a su vez los profesores que van a formar a esos docentes, porque es toda una cadena, ¿cómo se llega al niño si no hay una persona que enseñe debidamente?

Entonces, el primer problema es recursos humanos.

El segundo es la estructuración de los programas. Yo pienso que se deben estructurar como materia y como repertorio, es decir que tenemos que estudiar muy bien qué vamos a enseñar a través del primer ciclo de la escolaridad, si va a ser una asignatura de por sí (en el caso del folklore) o si va a ser una parte de las otras asignaturas. Yo había propuesto en Caracas que hasta el tercer grado el folklore se incluyera dentro de las otras

asignaturas, porque al niño no hay por que mencionarle la palabra folklore, simplemente enseñarle juegos, hacerle escuchar cantos sobre todo en los recreos, incluir coplas, versitos sencillos en las clases de literatura y en general en sus lecturas, enseñarle danzas sencillas, dibujar un cuento folklórico, etc., etc. Es decir incluir el folklore en las distintas asignaturas.

Y los maestros no son los que tendrán que estructurar esos programas para ver qué materiales se van a incluir en cada año de enseñanza.

Luego tenemos que seleccionar los materiales para todos los casos y entonces hay que seguir un doble criterio: un folklorológico, por el valor de esos materiales desde el punto de vista del folklore y un criterio pedagógico, de acuerdo con la edad del educando, de acuerdo con lo que se puede llevar a la escuela en momentos muy precisos.

Nosotros pensamos que el folklore no debe enseñarse sólo en la escuela primaria sino a través de todos los ciclos para llegar luego a las carreras universitarias y yo propuse que se realizara un bachillerato especializado para guías de turismo, porque en los países donde hay gran afluencia turística los guías tendrían que estar debidamente preparados para explicar el folklore del país cuando los turistas visitan distintas regiones.

Pienso que también debe existir un bachillerato especializado para las danzas y uno en artesanías folklóricas, para promoverlas, y si ustedes quieren "modernizarlas" en su uso porque hay ciertas cosas que están caducas.

Otro punto a realizar por los maestros es la investigación del lugar donde les toca enseñar, de la casa del alumno, de su colectividad, ver si en ese lugar hay folklore y que tipo de folklore se conserva, cuáles son los músicos, artesanos, qué tipo de cultura tradicional existe para promoverla y llevarla a la escuela.

Y eso es particularmente importante con los grupos aborígenes, señores. No tenemos por qué decir que la música de los maticos,

de los chaquenses, no sirve o no corresponde enseñarse. Todo lo contrario, debe auspiciarse desde la escuela porque toda esa música es valiosa a la hora que los etnomusicólogos la estamos recogiendo, pero es valiosa dentro de sus propias colectividades porque es un aspecto cultural importante de esas familias que por tradición vienen dándonos esa música.

Entonces tenemos necesidad de investigar, luego de seleccionar y aplicar, difundir el músico y su música, de fabricar instrumentos, de formar bandas rítmicas, estudiantinas, pequeñas orquestas en la escuela y de enseñar de oído los cantos; además de hacer apreciación musical. La apreciación es tanto con grabaciones de música tradicional como con grabaciones de la música académica o de lo que mal se llama música culta, porque toda la música es culta, señores.

Tenemos que enseñar al niño a escuchar y después a ejecutar, pero sobre todo a escuchar, porque vamos a formar entonces el público futuro.

—Usted ha hablado y escrito sobre la importancia de los medios de comunicación de masas en el proceso de destrucción de nuestro folklore pero ¿qué tipo de trabajo se da en el campo del estudio musicológico para enfrentar ese proceso? Le pregunto esto porque existe una concepción generalizada de que musicología es el estudio de nuestro pasado musical.

Yo distingo entre musicología y etnomusicología. Para mí la musicología estudia documentos escritos, documentos palpables en muy distintas asignaturas porque puede ser teoría, notación musical, historia de la música, la obra de un compositor, su biografía, etc., pero la etnomusicología estudia la música de transmisión oral "in situ".

Voy a darle un ejemplo: yo estoy haciendo en este momento en Caracas una serie de charlas sobre la música tradicional de los cinco continentes, pero yo no he estado en la China, no he estado en Japón, estuve en Africa y conozco América latina, Estados

Unidos, Canadá y hasta Tierra del Fuego pero no en aquellos continentes. Entonces ¿qué utilizo?: discos grabados por investigadores, libros, me documento muy bien, hago mi síntesis y difundo eso. Yo estoy haciendo ahí musicología de segunda mano. Yo haría musicología de primera mano si estuviese analizando partituras de música china o japonesa guardadas en qué sé yo qué archivos. Pero de ninguna manera estoy haciendo etnomusicología a pesar de que estoy difundiendo música de transmisión oral, tradicional, ahora... ¿cuándo hago etnomusicología? cuando represento el producto de investigaciones "in situ" como por ejemplo cuando yo he ido a Tucumán y he escrito mi libro o grabado toda su música; yo lo he vivido, he estudiado esa música en la cultura, ¿me entiende?

—Sí, pero la pregunta apuntaba a saber si desde el campo de la investigación musicológica, hay una propuesta de defensa de nuestro patrimonio musical basada en estudios profundos de los mecanismos que utilizan las multinacionales de la música para producir las deformaciones que acuerden con sus intereses.

Hay estudios, pero eso está a cargo de los sociólogos. Eso es otro estudio.

—¿Y por qué los músicos no podemos hacernos cargo del asunto?

Bueno, de la misma manera que los sociólogos no pueden hacer etnomusicología. Cuestión de especialización, de enfoques.

—Usted dijo en su charla que el folklore no muere, ¿no cree que las multinacionales están muy interesadas en asesinarlo?

Yo no creo que nadie quiera asesinar al folklore, lo que pasa es que se lo asesina a través de los medios de difusión cuando se difunde un pseudo folklore, cuando los señores que fabrican lo que llaman música folklórica (lo que no puede ser porque la música folklórica está hecha, no se hace), cuando imitan o mal imitan una música y les agregan

instrumentos mecánicos, guitarras eléctricas y un montón de cosas más, bueno, pues en ese momento están desvirtuando o ayudando a desvirtuar la música. Pero el pueblo es el encargado de conservarla pero le es muy difícil si se pone la radio y la televisión desde la mañana temprano.

—Y ¿qué posibilidad de subsistencia hay frente al crecimiento de esos medios de comunicación?

Bueno, señor, yo creo que deberíamos llegar a una televisión controlada, no en el mal sentido porque me parece que tiene que haber libertad de expresión, pero sí crear conciencia en los medios de difusión y supervisar, asesorar para que se pase buena música porque eso es lo mismo que las buenas costumbres. Si las costumbres decaen pues hay que ayudar a que se levanten otra vez y en materia musical es lo mismo.

—Europa ha marcado a fuego con su cultura musical nuestros libros de estudio y cuando se ha aproximado a nuestra música y en general a la de los continentes subdesarrollados, lo ha hecho desde una perspectiva paternalista, exótica o peyorativa. ¿Por qué hay tan pocos libros de estudio sobre nuestra música que enfoquen de manera más continental la problemática?

Sí hay libros, lo que pasa es que no están lo suficientemente difundidos. Nosotros en Venezuela hicimos un libro que se llama "Folklore y currículum", donde damos inclusive música aborigen transcrita. Yo he visto que aquí también hay algún libro publicado, pero como no hay suficiente demanda, no hay suficiente difusión. Nosotros tenemos muchísimos trabajos inéditos sin poder publicar.

—¿Y por qué no hay demanda?

Porque los medios de comunicación de masas se encargan de meter a la gente en otro mundo. Yo creo que la radio y la televisión que llega a nuestras casas borra de la mente, ya desde el niño, nuestra cultura y cuando llegan a la edad de usted creen que aquello no tiene valor, creen que hay que estar a la moda, que hay que preocuparse por

el dinero, la política. Es decir, hay un montón de prioridades y nos olvidamos que debemos estudiar nuestras raíces y afincarnos sobre ellas.

— **¿No le parece que le cabe un papel de formante en todo esto a las universidades o mejor dicho a la educación oficial. No debería ser ésta la gente que genere la demanda?**

Sí señor. Eso le corresponde a las universidades. Desgraciadamente se lucha mucho. Yo tengo la suerte de que me escuchen porque he creado un instituto, una orquesta típica, ahora una fundación. Vengo aquí, me escuchan y parecería que estuviesen todos de acuerdo conmigo, pero yo no sé cuántas personas vienen por año.

— **¿Cómo ve el fenómeno de intercambio de ciertos géneros de la música popular entre los países de Latinoamérica, como puede ser**

por ejemplo el caso de la cumbia que de su país de origen, Colombia, llega a la Argentina y se afinca definitivamente.

Ahí intervienen otra vez los medios de difusión, las compañías disqueras, porque siempre lo que viene de afuera parece que es mejor...

— **Pero en ese caso se trata de algo que nos pertenece como latinoamericanos**

Sí pero no es de ustedes. Lo debemos aceptar como del continente pero no como de primera prioridad.

— **¿Pero al tiempo el pueblo no produce una síntesis de esa cumbia con elementos que le son propios?**

Parece que aquí lo está produciendo y eso no es negativo. Lo negativo es por la cumbia dejar la chacarera, el gato y la zamba.

Brasil

Educación musical y liberalismo

por Antonio Jardím

“El origen del liberalismo está en el egoísmo de la pequeña burguesía, que pone en primer lugar sus intereses personales”

Mao Tse Tung

LIBERALISMO Y SOCIEDAD BRASILEÑA

En Brasil vivimos un momento político muy delicado y confuso.

Salimos de veinte años de una dictadura que, en ciertos momentos, asumió características neo-fascistas.

Durante éste triste período de la historia brasileña, en que estuvimos bajo el yugo de los militares-cipayos-asalariados del gran capital nacional e internacional, las cuestiones de la cultura fueron resueltas por los detentores del poder, con arbitrariedad e ignorancia deliberada de los intereses de la mayor parcela de la población. Pero no podemos creer, que en la era del autoritarismo expreso, las clases dominantes no se estructuraran para desarrollar mecanismos que posibiliten la continuación de su dominio.

Mucho antes, por lo contrario, el período explícitamente autoritario permitió que las clases dominantes reformulasen sus medios de dominación, pues nadie más que ellas tenían una perfecta consciencia de la imposibi-

lidad de mantener la nación sobre un estado de fuerza, sin que ésta fuerza viniese a potencializarse en forma de resistencia.

La pseudo-alternativa que nos ha sido presentada y que vivimos hoy, impuesta por ciertos segmentos políticos en convivencia con las clases dominantes, operan la transición liberalizante para el estado liberal.

Ahora bien, que viene a ser un Estado Liberal?. La verdad, es el estado en que cada uno juega el juego con los triunfos que tiene. Es evidente que dos décadas fueron más que suficientes para que los triunfos de la clase óciosa fuesen ampliados. En el caso de las áreas culturales no hay como no reconocer el considerable avance de los llamados medios de “comunicación” de masa, y en este avance, un ponderable uso de esos medios como instrumentos de dominación y de imposición de valores, valores éstos que van necesariamente y más allá del plano estético, entrando por el plano ético-político y social. Al abordar la cuestión de la educación musical en el Brasil de hoy, es imposible desconocer el papel relevante de los medios de comunicación de masa como “educadores”, como vehiculadores no solo de concepciones estéticas, sino también trans-estéticas.

Cuando percibimos en la trayectoria de lo que se llama educación musical la tendencia a una perspectiva liberalóide para sustituir la visión conservadora anterior a ella, tenemos que ponernos atentos y saber que no es por

casualidad así. La alternativa liberal no llega a ser una alter-nativa, es, cuando mucho, una auto-nativa, ya que ella no propone un cambio cualitativo en la estructura sociocultural Brasileña, muy por el contrario, ella trabaja para mantener el status quo, sólo que ese mantenimiento se estructura ahora a partir de un aparente estado de cambio.

La pseudo-alternativa liberal se coloca como capaz de posibilitar la libre opción socio-político-cultural, siempre y cuando la selección se haga entre las opciones que las clases dominantes presentan. La pseudo-alternativa liberal defiende el aprovechamiento de lo espontáneo, siempre y cuando el desenvolvimiento de lo que es espontáneo, hoy sea el resultado, el producto, de un riguroso control que fue ayer, y aún hoy lo es ejercido por los detentores del poder.

LA EDUCACION MUSICAL

La educación musical tal como la conocemos hoy, o sea, la presencia de música como disciplina curricular en escuelas regulares, no vocacionales, tiene un sendero tan interesante como desastroso en la realidad brasileña. En primer término, ella es implantada durante el primer período fascistoide en Brasil, esto es, en la década del treinta, a través de la SEMA (Superintendencia de Educación Musical y Artística), como disciplina de carácter mucho más cívico que artístico, pautándose por una actuación antes ética que propiamente estética. La llamada educación musical, en esa época, desempeña una función ideologizante, es uno de los soportes ideológicos del mantenimiento del estado fascistoide. El énfasis sobre los himnos patrios, siendo una actividad musical, dá bien la dimensión de como era (y aún lo es, en gran parte) vista la educación musical en Brasil.

La evolución de esta perspectiva conduce inexorablemente a una educación musical comprendida dentro de una óptica verbalista y pseudo-teórica, muy comunmente proclamada de teórica, con el nítido objetivo

de menospreciar la actividad teórica-reflexiva. La educación musical, derivada de esa primera fase, asume y desarrolla algunas de las deformaciones más comunes porque obvia el quehacer musical en Brasil, y es reducida a la vehiculación de una serie de informaciones acerca de la grafía musical.

Dentro de esta óptica el alumno pasó a tener que oír informaciones absolutamente dispensables a su vida y a su relación con la música. No siendo él músico, y no teniendo en general la intención de serlo, la "educación" musical, así comprendida no llega a contribuir para una modificación en su forma de oír música, es algo rigurosamente inútil. La resistencia a esta forma de comprender la educación musical, acaba encaminado a la alter(?)nativa liberal, con su énfasis en el "potencial creativo", en la "música que están dentro de cada uno de nosotros", en el "ser libre" para crear, para sacar afuera "todo el mundo musical interior que todos nosotros tenemos" y etcétera.

Esta concepción innatista y aparentemente ingenua no se cuestiona acerca de como este "inmenso mundo interior" del individuo se formó y como él llegó a ser lo que es; no pregunta por la cultura ni por las condiciones socio-políticas de la formación del individuo, sea niño o adulto. Esta concepción liberaloide parece no darse cuenta aún de que los propios profesores de educación musical son formados musicalmente de forma muy confusa, porque el propio proceso de formación del músico y del profesor de música es, al menos en Brasil extremadamente impreciso.

LA LIBERTAD DE CONFUDIR PARA DOMINAR

La negación del proceso teórico reflexivo relacionada a la música (por el liberalismo) en favor de una apelación a lo espontáneo a lo innato, a lo natural, mantiene inexpugnable la ignorancia y la impresión conceptuales en que estamos, tanto músicos como pú-

blico en general, sumergidos hace mucho tiempo, las deformaciones son tan innumerables como devastadoras. No podemos permitirnos olvidar que el músico oriundo de las escuelas de formación específicamente musical, es capaz de pasar toda su vida comprendiendo teoría como alfabetización musical de teoría. En consecuencia de eso, los músicos en general creen que las escuelas de música son teóricas, cuando tal vez la única cosa de verdad que no se produce en las escuelas de música brasileñas es teoría de la música. No podemos desconsiderar el hecho de que la mayoría de los músicos de escuela en Brasil permanezcan creyendo que saber música es leer música.

No podemos descuidar el hecho de que una gran parte de los músicos brasileños no comprenden bien la palabra instrumento, y por no percibir que instrumento quiere decir medio de trabajo, toma el estudio del instrumento como una finalidad en sí. No puede conformarnos el hecho de que gran parte de los músicos brasileños (por qué no en su mayoría), a pesar de trabajar con un material, al menos supuestamente artístico, sea incapaz de percibir la diferencia entre estética y morfología, y que una parte (aún mayor) de los músicos de escuela piense que componer es producir partituras y tocar es ser capaz de leerlas. Por otro lado, debemos considerar también, que la mayoría de los profesores de educación musical de Brasil, en general dispone de una información musical más difusa e imprecisa que los músicos de escuela.

El gran dilema del profesor de educación musical es: o enseña himnos y presta información técnica desvinculadas de toda y cualquier práctica auditiva a sus alumnos o habiendo descubierto que el sonido existe, se encanta con las experiencias de descubrimiento de éste y fundamenta su proyecto de educación musical en interminables (e ineficaces, musicalmente) experiencias de descubrimiento de sonido, sin tener en cuenta que para que haya sonido es necesario (y a veces suficiente) que el sonido esté organizado como lenguaje y que el sonido

para tornarse música precisa organizarse con sentido, a fin de que pueda ser comprendido. No podemos desconocer por fin que el "laissez-faire" favorece la acción de los medios de comunicación de masas como medios de dominación al servicio de la clases dominantes.

La eficiencia ideológica de éstos medios, puede ser medida por los conceptos que la opinión pública en general tiene acerca de lo que es música.

Si preguntamos a cualquier persona en la calle ¿qué es música? ella, ciertamente comprenderá como música aquello que difunde la radio, la televisión y lo que está grabado en los discos. Y es fundamental que sepamos que este tipo de música no es cualquier música, es un tipo de música bien determinado y que en general, atiende a intereses bien determinados. Los medios de producción sirven a quienes los manejan y manifiestan las concepciones y los valores de éstos.

CONCLUSION

La alter(auto)nativa liberal, a pesar de su postura aparentemente renovadora, cumple, es cierto, la función de superar los pocos obstáculos que aún se interponen con la clase dominante.

El liberalismo, como dice Mao Tse Tung, es una forma de oportunismo. El defiende, como dice cierto político brasileiro, la libertad de "la zorra dentro del gallinero".

Se aprovecha del descuido y la desatención y hace creer que todos juegan el juego con las mismas cartas, sabiendo de antemano que las cartas están marcadas y que la victoria de sus intereses es segura. El liberalismo es astuto y matrero y es una forma de "conservadorismo travestido". El conserva para el mantenimiento de las condiciones que determinan "el estado de las cosas como están" (status quo).

El liberalismo intenta evitar las contradicciones y confundir los caminos, aparentemente, rechazando la lucha ideológica

pero estando consciente de su existencia.

El liberaloidismo es peor aún, ahora que es potencialización del liberalismo. El liberaloidismo intenta hacer comprender todo como espontáneo, natural.

El liberaloidismo es naturalizante en sus bases, naturaliza la vida y las condiciones de vida para luego naturalizar el arte y una serie de intereses que se esconden por detrás de las formas de manifestaciones artísticas.

El liberaloidismo propone la libertad de confundir para dividir y así dominar.

No encontramos en lo que se refiere a Brasil y a la educación musical en Brasil una alternativa, no encontramos todavía el otro camino de la educación musical brasilera.

La mesmice nos asola, es fundamental que estemos conscientes de eso y atentos para procurar soluciones realmente nuevas, otras alternativas. Las soluciones no son "dádivas", son descubiertas y conquistadas. Las soluciones no son, están, y sólo pueden ser encontradas en la práctica con el auxilio de la reflexión, de volver sobre los elementos y comprenderlos cada vez más. Música no se hace sin reflexión, se puede hacer sin escribir, es cierto, pero no sin pensar. Música no se hace sin materia prima, sin medios de trabajo y sin el ser humano. La búsqueda, averiguación y la duda deben mantenernos cada vez seres humanos, músicos y educadores.

Antonio Jardim: educador musical / Brasil

EDICIONES
**ULTIMO
REINO**

presenta

**REVISTA DE POESIA
ULTIMO REINO
año IX, n° 16/17**

(Orozco, Villalba, Redondo,
Perlongher, Echavarren,
Cerro, del Paso, Schvartz,
Espina, Barreiro Cavestany,
Chirom, Ponce, Futoransky,
Latorre, Mujica, Capella,
Melnik, Aldao, Mó, Blanco,
Campana, Russo, Parfeniuk,
Riberó, Piro, Girondo-
Tirabassi, Peyceré, etc.)

Y SUS NUEVOS TITULOS:

LAS MINIATURAS

-Reynaldo Jiménez—

SIMORGH

—Sergio Silva—

CUADERNO DEL PEYOTE

—Carlos Riccardo—

FURIA DE ASIA

—Claudia Melnik—

ALAMBRES (Premio B. Vian '87)

—Néstor Perlongher—

EL CHARMELO

—Emeterio Cerro—

J. B. Justo 3167, 1414 - Bs. As.





Un artista en la gran ensalada

Conversación con Egberto Gismonti

P: ¿Cómo encarás la producción y edición de tus trabajos discográficos teniendo en cuenta que van a ser manejados luego por distintas compañías, de diferentes criterios y lejos del control personal que vos podés tener en Brasil?

E: Yo he pasado años para crear una situación donde fuese posible distribuir mis discos a través de un sello de mi confianza. Entonces resolví con el correr del tiempo crear mi propio sello, conseguí en mi contrato con la EMI-ODEON brasilera autorización para negociar mis discos en cualquier parte del mundo. Por ejemplo en Europa yo resolví que mis discos fueran editados por ECM y salen CARMO-ECM. En Estados Unidos arreglé con la Warner y salen CARMO-WARNER. Esto lo hago porque quiero que se respeten la calidad de sonido, de la tapa, no solo ahora sino después porque la música que yo hago no está hecha para un momento, es una música que puede salir de acá a seis meses o un año.

P: En Brasil ha habido toda una fiebre de la grabación independiente pero en general el proceso hacía que los músicos empezaran como independientes y después se pasaran a una multinacional ¿Vos creés que se puede mantener esa independencia, por lo menos en tu caso?

E: La grabadora que yo tengo no es para mí, Egberto, sino para producir músicos que no tengan acceso a las grabadoras, es un sello

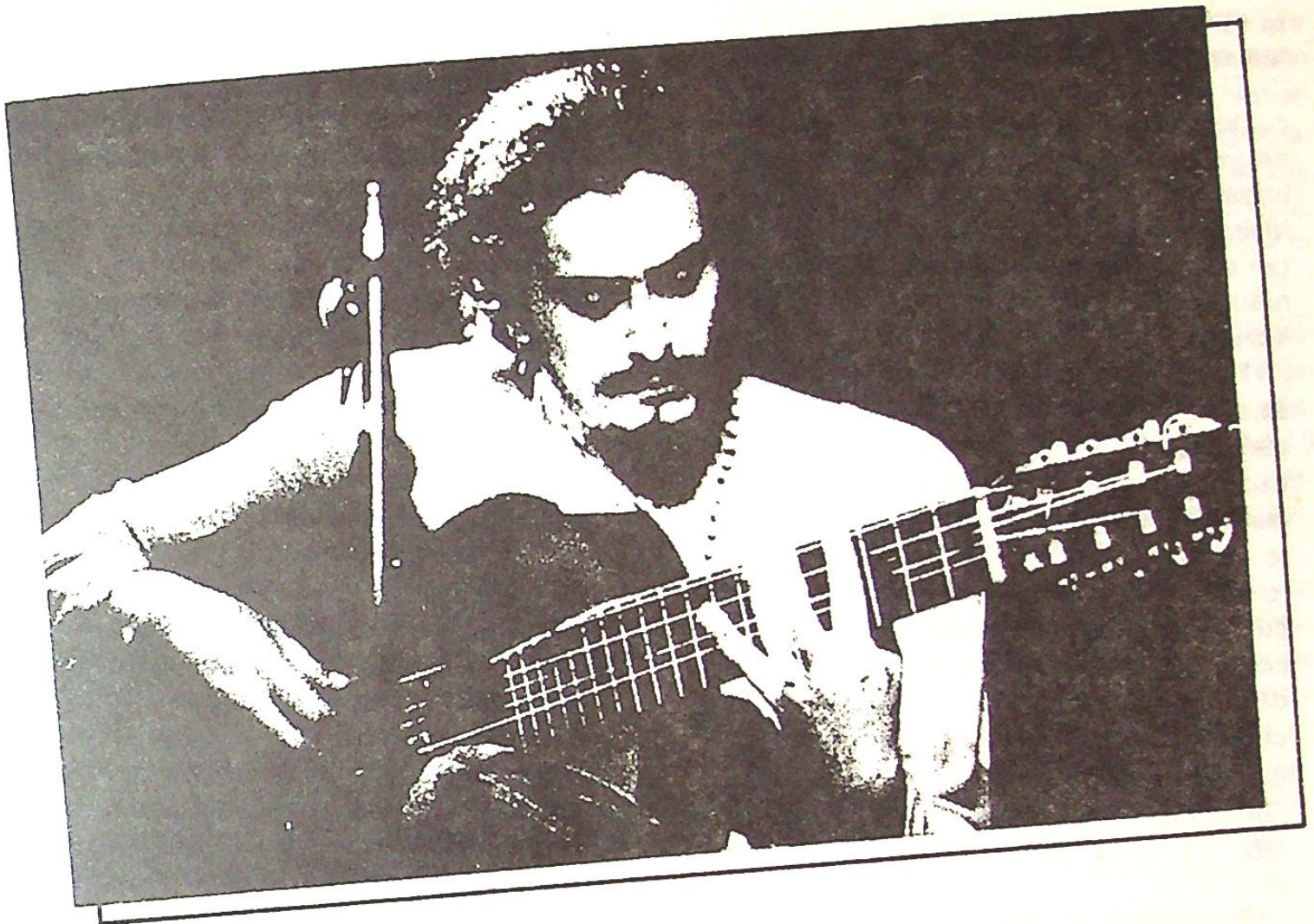
alternativo. No me produzco a mi mismo porque la infraestructura que una multinacional puede ofrecerme a nivel calidad, de dinero para promoción, de distribución en Brasil, etc. es una cantidad de dinero que yo no podría tener. Yo soy idealista pero no loco. Puede ser que en un futuro Carmo tenga la infraestructura necesaria para asegurar mi trabajo.

P: Se puede competir con las multinacionales?

E: ¡No, en ningún lado! No existe posibilidad de hablar de competición cuando una multinacional produce 30 o 40 discos por mes y un sello independiente 10 por año. La multinacional produce música comercial, música para ser vendida y el sello independiente produce música para ser usada como tarjeta de presentación, como memoria de lo que se está haciendo. A pesar de ser en todos casos un disco, no tiene relación alguna a nivel social, estético, formal, artístico o de otro tipo. El final de todo es el disco porque ésta es la única forma de poner música dentro de algo para vender, pero lo que hay dentro, su esencia es completamente diferente.

P: Cómo se puede trazar un paralelo entre tu música de los comienzos allá en Carmo y el salto a la música electrónica con parámetros contemporáneos?

E: La gran diferencia que tengo desde la época en que yo empecé a trabajar profesionalmente o desde que comencé a estudiar



música a los seis años de edad (la llamada música clásica o de escuela) es que hoy yo tengo 38 años, ya hice 40 discos, 20 bandas para cine, 20 para ballet, 20 para teatro, ya viajé muchas veces por todo el mundo, ya cuestioné mi música muchas más veces de lo que la cuestionaba. Hoy ya no tengo necesidad de probar más nada, hoy tengo necesidad de profundizar más lo que yo hago. No sé que música haré pero sé que felizmente tengo capacidad para trabajar con distintas formas musicales y estudios suficientes como para trabajar con músicas más complejas. No sé exactamente que tipo de música voy a hacer en el futuro pero sí trataré de mixturar mas todos los elementos de lo que he aprendido.

P: En los últimos años trabajaste intensamente con sintetizadores. ¿cómo los ves en tu trabajo y cómo dentro del panorama de la música a nivel internacional?

E: En lo personal, a pesar de que trabajé

con sintetizadores que tienen capacidad de memoria para 120 timbres aproximadamente, prefiero seguir trabajando con tres o cuatro de estos timbres que hice en los últimos años.

Pasando al otro aspecto de la pregunta creo que es muy reciente la entrada de los sintetizadores en ese mercado que llamamos de la música, por eso hoy es muy temprano para hacer cualquier juicio a ese respecto. Los instrumentos también se están desarrollando y nosotros sólo podemos juzgar a aquellos que lo están plenamente y cuya evolución de ahora en más depende solamente de los propios músicos, y es consecuentemente a partir de los pedidos de ellos mismos que las industrias van a introducir pequeños cambios, poner o sacar una cosa, etc. Por ejemplo el flautista que está tocando conmigo, Bernard, es un ejecutante excepcional y está evolucionando su instrumento en una dirección que pocas personas han pensado:

él diseña sus flautas y creó una Contrabajo que es única en el mundo.

El sintetizador por ser muy nuevo y poco tocado, por encontrarse en plena etapa de experimentación, sucede que son las fábricas las que determinan la evolución tecnológica de este negocio. Los músicos interfieren en la medida que buscan sus propios sonidos y que usan los aparatos de distintas maneras.

Es posible que dentro de seis meses o cinco años, aunque cuando se habla de tecnología es difícil hacer un pronóstico, estos instrumentos estén suficientemente baratos de manera que todo el mundo pueda tener acceso a ellos y cuestionar un poco más el trabajo de las fábricas. Claro que hay una serie de puntos con los cuales estoy en desacuerdo, como que los instrumentos son muy fáciles de impresionar incluso al propio músico. Muchos de ellos dejaron de estudiar música y están hablando de botones, de marcas, etc, y por ejemplo uno le dice al otro: "mi computadora hace tal cosa y mi sintetizador hace tal otra".

El número de instrumentistas que tocan sintetizadores es muy grande, pero pasa que como el sonido del sintetizador no es muy conocido en el mundo y no está segmentado en el alma, impresiona mucho más. A mí me parece que muchos músicos están por demás impresionados con lo que hace la máquina cuando en realidad si se escucha un disco de Vladimir Horowitz podrán ver lo que hace con el piano, si escuchan a Keith Jarrett lo mismo. Van a ver que con un piano basta, siempre que haya un Músico para tocar.

Es evidente que con computadoras, secuenciadores, máquinas hay más facilidades pero hay que estudiarlo como si fuera un instrumento y como tal obliga ésto al estudio de otra técnica. Lyle Mays y los grandes músicos que están trabajando en esto están creando su propia técnica, su propia metodología, y esto es una cosa que me parece muy importante: cada uno debe procurar su propia metodología ya que no hay patrones y no hay quien pueda decir "sintetiza-

dor se estudia así". Debe ser estudiado en función de las necesidades de cada uno. Si un instrumentista quiere ser un intérprete de música de escuela, culta, en sintetizadores, el tiene que desarrollar la técnica de las academias pero si va a interpretar su propia música tiene que desenvolver una técnica apropiada a su música.

P: Vos hablaste de tu formación en música popular y son conocidos tus estudios con Nadia Boulanger y otros maestros del área "culto" ¿cómo ves este asunto de las dos músicas?

Básicamente me parece que la música popular no tiene nada que ver con la música de escuela, ni como forma, ni como estética ni como estudio. Sin embargo creo que tienen una cosa en común, que es el sonido en los bafles cuando el tipo pone un disco al llegar a su casa. Partiendo de este principio las dos tiene algo en común.

La forma de estudiar depende de cada músico; en mi caso, por ejemplo, se me ha dado una formación tradicional de escuela y una gran información musical popular. Yo siento necesidad de estudiar ambas cosas, pero Miles Davis que es un músico excepcional e incuestionable, me dijeron que no sabe ni una sola nota de música escrita, para él no ha sido necesario.

Yo no estoy estableciendo ningún tipo de comparación cualitativa entre Davis y yo, estoy citando como ejemplo un tope o sea uno de los que más ha revolucionado la música en el mundo.

Para ser claro: en Brasil hay músicos fantásticos que no saben música "teórica" como Hermeto Pascoal o Milton Nascimento. La necesidad de ellos ha sido otra y no sé en realidad qué estudiaron, pero lo que sí sé es que ambos llegaron a un punto de música que agrada mucho cualitativamente.

En la medida en que uno no es un intérprete de música "culto" la técnica pasa a ser individual. Cada uno tiene que estudiar lo que sea necesario, lo que le parezca necesario ¿qué es lo que uno puede enseñarle a Hermeto Pascoal? ¿que estudie piano? ¿los estu-

dios Kramer, Pishna o los estudios trascendentales de Litz? Eso no tiene ningún sentido. No se puede olvidar que la técnica que se estudia hoy en día para tocar Mozart, Bach, etc, está muy desvirtuada porque en realidad la técnica de Bach era distinta; él tenía que tocar dentro de la iglesia y tenía que improvisar todo el día.

La música de Vivaldi, de Mozart, era tocada en baile, era para bailar. Si retrocedés en el tiempo esa era la músicaailable de la época. Hoy en día la gente toca la música de ellos con excesiva seriedad, se pone el frac y se visten con toda solemnidad y yo me pregunto ¿dónde están los bailes? Hay algo muy confuso en todo esto, de la misma forma en que la música popular hoy tiene una serie de influencias de la música de escuela, la música de escuela también tiene actualmente una serie de influencias de la llamada música popular y por esta misma razón la música de escuela está muy perdida. Creo que los músicos tradicionales de los años cuarenta o cincuenta en adelante están profundamente engañados con relación a la función de la música.

Yo no puedo encontrar de un buen tiempo hasta acá en los compositores de la así llamada "música de concierto" nada que me haga vibrar como músico. Evidentemente hay excepciones como Bartok, Stravinsky que me gustan muchísimo y son una maravilla, aparte hay compositores desconocidos, como por ejemplo, Grasín Braselisc, una compositora polaca que me encanta.

Ahora tipos como Stockhausen no me gustan para nada, me parece aburridísimo.

P: ¿Y por qué creés que sea tan importante, no sólo en el campo de la música contemporánea sino en otros sectores donde músicos de la talla de Frank Zappa o Paul McCartney se han reconocido influenciados por él?

E: A mí me parece que McCartney dijo eso en forma puramente intelectual. En Eleanor Rigby o en Yesterday ¿dónde hay Stockhausen?. Como McCartney es un intelectual, es un tipo volcado hacia otras cosas,

le gusta hacer ese tipo de citas. Puede ser que la actitud de Stockhausen haya influenciado a toda una generación o la actitud de un John Cage, que al fin de cuentas es un pensador, pero la música que hace Stockhausen, para mí, no refleja nada de lo que él dice. Lo que ha escrito es más importante que lo que él ha hecho musicalmente.

P: Hay quienes ponen en oposición la música nacional popular con la música extranjera o por otro lado la de instrumentación convencional con la electrónica. Por el año 79 vos decías que no te importaban las fronteras, las nacionalidades, las tendencias, etc. ¿cómo te situás ahora?

E: En estos tiempos, cuando los medios de comunicación tienen una velocidad estúpida es imposible estar en contra o a favor de algo. Lo que se puede es gustar o no, aceptar o no. Uno no puede estar en contra de lo que todo el mundo está haciendo. O sea: seamos radicales pero no tanto. A mí me parece que uno puede hacer un juicio crítico y severo de lo que uno mismo está haciendo pero no de lo que el otro hace y mucho menos de lo que hace el mundo.

A mí me parece que en la música popular, ésta que yo practico con mayor intensidad que la otra, ya no hay muchas fronteras entre un país y otro. Cómo puede haberlas cuando yo viajo por todo el mundo, conozco músicos y toco con ellos, cambiamos ideas, etc. Lo que sí creo es que cada músico debe desarrollarse para ser un buen filtro de informaciones y singularizarlas. Existen muchos críticos que por una cuestión de incapacidad no perciben que en el mundo actual la gente tiene que ser mucho más democrática, más abierta, más sensitiva. Cuando yo toco con diferentes músicos significa que yo me estoy dejando envolver por muchas cosas más y si me lo permito es porque tengo confianza en mi filtro. No existe la menor posibilidad en mi cabeza de hacer un juicio, una comparación o competición entre las personas. Eso es una cosa retrógrada y profundamente reaccionaria.

Cuando yo hice la tournée con Charlie Haden y Jan Garbarek el 90% de lo que tocamos y grabamos era mío, por decisión de ellos, porque ellos hallaron que mis músicas eran más estimulantes que las de ellos. Cuando toqué con Paco de Lucía la mayoría de las músicas fueron de él porque yo encontré que su obra era más importante de ser tocada. Cuando fui a tocar con John Mac Loughin nosotros creímos que era más importante compartir el repertorio de los dos.

P: Esta ubicación tuya en el quehacer musical internacional debe darte una visión interesante del momento que atraviesa la música y de la dirección que está tomando.

E: Yo creo que es evidente que va a ver cambios, nuevas formas, pero hacia donde va... ¡no tengo idea! No sé adónde va la mía entonces como voy a saber donde van las otras. Yo estoy procurando simplemente un profundo placer al tocar y que éste pase para las personas que oigan y les dé un estímulo a una libertad personal. Tengo la certeza de que esto ocurre porque ya me confronté en distintas partes del mundo y sé que esto ocurre pero no sé porqué; Lo que estoy intentando es percibir un poco más porqué esa música que yo hago está entrando en las personas.

P: Cómo ves la relación de lo artístico y lo político?

E: Me parece que existen dos cosas diferentes; una es el músico y su música y otra es el ser. Yo viví situaciones que me demostraron que la música puede tener influencia en lo político. Estaba tocando en Lipzitz, del lado oriental, un concierto de piano solo y en determinado momento el público comenzó a palmejar y a moverse de un modo extraño. Entonces alguien de la seguridad entró en el escenario y dijo en claro alemán "Acabó el concierto" "Todos a su casa". En ese momento mi agente me dijo: "Si aconteció lo que yo creo, usted jamás volverá a ser invitado para tocar aquí. Usted pasó a la gente una libertad de ser y las personas demostraron su acuerdo a eso". Toqué 20 minutos y me mandaron afuera, fue horrible. En Brasil no

creo que la música pueda tener ninguna influencia sobre política partidaria. Ahora lo que yo hago y creo que tiene mucha importancia en Brasil es todo lo relacionado con la política del derecho autoral: contrato, relación del músico con la compañía grabadora, etc.

Wagner Tiso, a quien supongo que ustedes conocen bastante bien, hace poco dió una entrevista y ha dicho algo que me ha gratificado mucho leer. El entrevistador le preguntaba qué es lo que él pensaba de determinados músicos y citaba los nombres; por ejemplo le preguntaba qué pensaba de Tom Jobim y él respondía; qué pensaba de otro músico y él respondía y entonces le preguntó que le parecía Egberto y Wagner dijo: "Egberto es quien hizo del músico un artista delante de las grabadoras de discos".

Esto significa mucho para mí porque es una lucha que tengo desde hace muchos años.

De la misma forma en que hoy tengo derecho sobre los discos que he grabado para la Odeón, todos los artistas que han grabado para la Carmo tienen derechos sobre sus fonogramas y tapas. Todos los artistas de la Carmo no reciben 6 ó 7% de royalties, reciben 18%. Reciben mensualmente las cuentas y reciben dos días después las ganancias sobre las ventas de sus discos, no tienen que esperar como tres meses porque es posible pagar al día.

Todos los artistas de la Carmo tienen derecho a llegar en cualquier momento, abrir los armarios y leer todos los libros de cuentas. Porque no me gustan las cosas hechas a las escondidas. Me gustan las cosas claras. Y eso no es porque yo sea honesto, es que me enseñaron así, a hacer las cosas siempre muy claras. Me enseñaron también a que me gustara mucho la música y también el dinero. Yo no lo escondo, pero si a mí me gusta mi dinero yo tengo entonces que respetar el dinero del otro. En ese sentido estoy seguro que mi trabajo ha influenciado mucho y este es uno de los aspectos de los que hablaba.

El otro aspecto, o sea sobre el lado del ser, tengo posiciones político-partidarias des-

de hace mucho tiempo, cuando he tenido la posibilidad de convivir con la gente que me ha parecido ideal para orientarme en este asunto. Personas que fueron, por ejemplo, asesores de Joselinho Cubichec, gente como Geraldo Carneiro, no el Geraldinho que es el hijo ni el Nando que es hermano de Geraldinho.

También José Aparecido, que actualmente es gobernador de Brasilia y el propio Sarney que siempre tuvo una posición muy pro arte y fue siempre antes que nada un poeta.

Felizmente he tenido contactos con personas gracias a las cuales (y eso desde la adolescencia y en el principio de la fase en que estoy hoy) tengo ahora posiciones político-partidarias muy definidas.

Por suerte con los cambios que ha habido actualmente en Brasil puedo ejercer todo eso a través de mi palabra y de mi voto, cosa que antes no podía y ustedes tampoco. Los hechos políticos influyen en el músico totalmente, en la medida que tenemos un proceso como este que pasamos en Brasil en los últimos tiempos, la cuestión no se reduce incluso sólo a la censura. Yo he tenido ciertos problemas con la censura, pero no tantos porque yo hago predominantemente música instrumental, muy raramente hago música cantada, pero cuando pienso que tenía veinte o treinta amigos que estaban siendo podados, que estaban siendo cortados cotidianamente, entonces yo también me siento censurado porque en cierto sentido es mi clase la que está siendo cortada y está siendo perjudicada. Si varios amigos músicos, escritores, autores de obras teatrales, fueron masacrados durante años, considero que también lo he sido. Es evidente que eso influye en uno terriblemente.

Pero lo que me quedó claro es que independientemente del sistema político, o mejor, que todo sistema político cualquiera que sea tiene siempre una brecha por la cual, si la descubrías podés penetrar. Durante muchos años en Brasil una gran mayoría de artistas nunca ha dejado de ejercitar su talento creativo. Por ejemplo, en estos dieciseis años que

he estado en Río (durante la dictadura) nunca he dejado de hacer un disco por año y discos que iban en contra de este proceso que tendía a la comercialización. Esto pudo ser porque he aceptado lo que era posible.

Hubo un momento en que la grabadora me propuso grabar un disco con la condición de emplear solamente un músico más. Como tercermundista tengo que encontrar una solución y hacer algo con lo que tengo. Yo no puedo alimentar sueños europeos o americanos, sino hacer música con lo que tengo a disposición. Si tengo un tipo que sabe tocar muy bien botellas, hacerlo con él; si después pasan los años y tengo una orquesta muy grande puede ser que emplee esa orquesta. Pero ahora no quiero emplear orquesta porque estoy empeñado en la búsqueda de una música más personal, no digo íntima, digo personal. En Brasil las orquestas están compuestas en un 80% de europeos que infelizmente no han tenido ninguna posibilidad de ejercitarse en la música popular brasileña. Villa Lobos por ejemplo, es el tipo de la música para orquesta en Brasil, su música no suena muy brasileña cuando es tocada por orquestas, pero cuando la tocan con una guitarra, un cavaquinho y un pandero entonces sí suena muy brasileña. Con Villa Lobos aprendí esto y tengo que prepararme mejor para enfrentar una orquesta y cambiar ese punto de vista europeo. Esta es una manía que tengo y que espero solucionar algún día.

P: La música popular brasilera tuvo una proyección importantísima a nivel mundial y ha influenciado la producción de músicos de otros países que fueron atrapados por sus cadencias armónicas y esquemas rítmicos. En la actualidad pareciera que existe un estado de confusión creativa. Te parece que es así?

E: Creo que la música popular brasilera actualmente está muy activa. Después de la reforma política el país está volviendo a ser un campo muy representativo en términos de mercado fonográfico, llegando a estar 50 y bajando después a 70. Si tenemos en cuen-

ta que Estados Unidos es la primera gran ensalada del mundo en cuanto a mercado fonográfico y el Japón es la segunda gran ensalada, Brasil es entonces la quinta gran ensalada. Se mezcla todo: tomate, aceite, vinagre, zapallo. A mí me parece muy bien que haya muchos tipos de música en Brasil pero sólo puede referirme a uno que es el que tengo acceso. De los otros (Dark, Brega, Forro, etc.) tengo conocimiento de su existencia pero no tiempo de pasarme la vida analizándolos.

Dentro de lo que yo hago hay mucha gente nueva, tanta que puse un sello para producirlos.

P: Hablemos un poco de la interpretación

E: El tema es largo. La interpretación depende del material a ser interpretado. Si yo

hablo de las mías, bueno, en mis obras de guitarra, para interpretarlas hay que ser pianista. Yo hago piezas de guitarra empleando instrumentos de diez cuerdas en donde la mano derecha toca una cosa y la izquierda otra totalmente distinta. Esto es difícilísimo. En las interpretaciones busco una polirritmia donde logre una independencia muy grande de la mano izquierda con relación a la derecha. Hay músicas donde prefiero trabajar con dos o tres voces y no con acordes y melodías simplemente.

P: Son característicos tus unísonos de dos timbres.

E: Me gusta mucho porque al juntar un timbre con otro creo un tercero, por ejemplo me agrada usar píccolo con piano agudo.

por Guilherme de Alencar Pinto

El panorama de la vida musical en Río de Janeiro, andaba bastante negro ya hace algunos años. Lo que llegaba a nuestras radios, televisión y casas de espectáculos, mostraba un Samba totalmente estancado, los "superstars" surgidos en los años 60 y 70, convertidos en auto-caricaturas super-comercializadas conformistas (con las notables excepciones de CHICO BUARQUE y CAETANO VELOSO), con grupos solistas de rock proliferando como conejos (dicho sea: un rock escapista, subdividido en una línea romántica-perfumada y otra, pretendidamente irreverente).

Entretanto es obvio que la inteligencia y la imaginación, no habían sido suprimidas por "pase de magia"; simplemente los productores de cosas diferentes, vieron su espacio, violentamente reducido en pocos años; y entre éstos, aquellos con más garra trataron de "acomodarse" en el poco espacio disponible (bares, casas nocturnas, teatros pequeños en horarios alternativos, etc.) y paulatinamente criaron su público, independientemente de los medios de comunicación de masa.

Un gran estímulo, fue dado por la irrupción de la llamada: "Vanguardia Paulista" (o más objetivamente, de un grupo de propuestas musicales alternativas, surgido en SAN PABLO), en el inicio de los años '80. Ese movimiento, tuvo como centros: el teatro y el sello discográfico semi-independien-

te "LIRA PAULISTANA", y fue integrado por; (entre otros) ARRIGO BARNABE, ELIETE NEGREIROS, VANIA BASTOS, TETE ESPINDOLA, ITAMAR ASSUMCAO, PASSOCA, y por los grupos: RUMO, PRE-MEDITANDO O BREQUE y LINGUA DE TRAPO.

Por razones que un sociólogo explicará mejor, (que yo), en Río las cosas tienden a ser más dispersas, y la formación de grupos o movimientos, (La unión de fuerzas alternativas) acostumbra a demorar más que en otros medios.

Pasaron casi siete años desde que hizo eclosión el movimiento Paulista para que en Río, se esbozase el germen del que puede (llegar a) ser un movimiento similar.

La cosa sucedió en julio de 1986, a través de la iniciativa de los integrantes del grupo O ESPIRITU DA COISA y de su productora: Lia Segadas Vianna, que sorprendieran al TEATRO de BOLSO AURIMAR ROCHA (av. Ataulfo de Paiva Nº 269, en Leblón, con 147 localidades) dando de que hablar por algunos meses; gracias a una claudicación de último momento, la "DAKOTA-TAKAMURA" PRODUCCIONES ARTISTICAS Ltda. (compañía del grupo "ESPIRITU"...), firmó un contrato con el teatro alquilándolo desde el jueves 31 de julio al domingo 31 de agosto, para realizar funciones de miércoles a domingos a las 21 hs. La idea era reunir a quienes no tenían dinero para alquilar un



TIM RESCALA / Foto Guga Melgar

teatro grande, y organizar una exposición de la nueva música de Río.

En un período considerado malo para el show-bussines, convocaron una cantidad de grupos solistas, hasta entonces desconectados entre sí, cuyo común denominador era el "aprendizaje de carrera", el hecho de que quisieron imponerse por la calidad de sus productos musicales y no someterse al servilismo de los patrones comerciales dominantes.

El alquiler del teatro, a pesar de la pequeñés y de ser un espacio medio desconocido, era alto (500 cruzeiros por día, casi 22 dólares) y los autores del proyecto Musica No Bolso, salieron a la búsqueda de alguna empresa que los financie a cambio de la publicidad. Las transnacionales consultadas no se interesaron en vincular su nombre a músicos tan carentes de prestigio; la solución fue hacer un fondo común entre todos los participantes y realizar el proyecto en forma independiente.

Quien no pudo, o no quiso pagar la cuota de 100 cruzados (US\$ 4.00) y garantizar otros 750 cruzados (US\$ 33.00) para una eventualidad de desastre económico, fue ex-

cluído del proyecto.

Los más famosos, cuyo nombre sería responsable del público asistente al espectáculo, fueron exceptuados de la cuota. Las ganancias y pérdidas serían repartidas entre todos por igual, independientemente del público que acudiese a cada presentación. Los empresarios, productores y los grupos que no los tuvieran, deberían distribuirse el trabajo de divulgación con LIA SEGADAS VIANNA y su equipo. Aquí fue donde la cosa se resquebrajó.

En la primera semana de trabajo hubo una excelente promoción, evidenciada por la presencia masiva del público; pero a la hora en que cada grupo debía llevar material de divulgación y comparecer a las entrevistas designadas en los diarios y radios de la ciudad, se produjo la proverbial desorganización "Carioca", el individualismo, la pereza y la irresponsabilidad (naturalmente con algunas excepciones). El público fue declinando en su asistencia, con el paso de las semanas, y el proyecto concluyó con un total de 1.214 espectadores, de los cuales abonaron su entrada 1.004 personas; contra una capacidad total (entre todas las fechas) de 3.528 espectadores.

De las 24 presentaciones previstas, tres fueron canceladas por falta de público. El proyecto, terminó con un déficit de 10.000 cruzados (US\$ 435.00).

Para una ciudad con las proporciones de Río de Janeiro, el público fue poco expresivo. La prensa escrita, en el esfuerzo inicial de divulgación, no se presentó ni en una sola oportunidad para la crítica del espectáculo.

El triunfo del proyecto fue sobretodo didáctico: enseñó, precisamente lo que es posible con la unión de las fuerzas; y puso en evidencia las carencias que impidieron su éxito cuantitativo.

Como panorama de la nueva música de Río, a pesar de inevitables ausencias y presencias criticables, Música en el bolsillo fue bastante expresivo. De los grupos solistas presentados, dejaré de comentar tres que no tuvieron la posibilidad de asistir: la cantante

Lenniza Paulo y los grupos: Forrobodó y Cinema a Dois. Los demás pueden ser encuadrados en cuatro tendencias básicas (teniendo en cuenta que todo rótulo lleva siempre una gran dosis de arbitrariedad y limitación).

1) Aquellos que se insertan en el contexto de **rock** (que está en boga y predominando desde 1982) a su vez subdividido en diversas tendencias: Iván Santos, Lúcio Ricardo, Lula Queiroga, Murilo y los grupos: Urge y Evo. En su versión discográfica y de casas de espectáculos grandes, el grupo: O Espírito de la Cosa, también puede ser encuadrado en esa categoría.

2) Aquellos que están en una línea de continuidad con la MPB (música popular Brasileira), establecida en los años '70, prounda de **rock**, a la cual pertenecen los actuales **super-astros**. Dentro de éstos se encuentran: Clara Sandroni (en parte), Eduardo Rangel y Edylson. Los demás tienden, con más definición a propuestas nítidamente alternativas, diferenciándose dos grandes grupos que constituyen la 3^o y 4^o clasificación:

3) Los que proponen una renovación del vocabulario musical popular, incorporando elementos de la música erudita del siglo XX, especialmente de la primera mitad del mismo. Esta renovación, en algunos casos, no es más que un calco de otras renovaciones ya establecidas y consagradas por Caetano Veloso ó Arrigo Barnabé. En este grupo encontramos a: Arthur Kampela, Sergio Rojas y los grupos: Cao Sem Dono, Chama de Banda y Tal y Cual. El grupo Urge, bajo cierta óptica, puede ser encuadrado entre los anteriores. También, Clara Sandroni, teniendo en cuenta la importancia que asume en su trabajo la interpretación de las composiciones de su hermano: Carlos Sandroni y de otros jóvenes compositores de RIO y de SAN PABLO.

4) La última, es una tendencia reciente y fuerte, en la que el trabajo musical es relegado a un plano secundario, y en la cual la esencia de la información es transmitida por las letras y por el trabajo teatral. Entre estos destacar a TIM RESCALA, (en su trabajo "popular"), y los grupos: Coro come, Dupla

Especializada, O Espírito da Coisa y el Trio de Janeiro. Queda como incalificable, el multinacional: Planeta Tambô.

Los grupos que participaron del ciclo son:

CAO SEM DONO: (perro sin dueño), integrado por: Marcos Sacramento (voz) Paulo Bahiano (sintetizadores, secuenzer y coros),

Paulinho Roberto (bajo) y Bernardo Quadros (batería).

CHAMA DE BANDA: (llama de banda), cuyos integrantes son: Caio Sena (sintetizadores), Henrique (guitarra electro-acústica y voz), Vicente Riveiro (bajo), Bernardo Quadros (batería), Rita (voz principal), Tereza Inés (flauta y voz) y Dil (voz).

CORO COME: es un coro integrado por quince (15) vocalistas.

DUPLA ESPECIALIZADA: es un dúo formado por Alexandre Dacosta (cavaquinho eléctrico y voz) y Ricardo Basbaúnm (guitarra y voz).

EVO: integrado por: José Haikal (guitarra y voz principal), Ricardo Haikal (bajo y voz), Eduardo Borgerth (sintetizadores y coros) y anónimo japonés (batería digital pre-programada).

FAVIO Y CINEMA A DOS: grupo conformado por Favio (sintetizador y voz), Nelson Duriez (guitarra), Marcos Lobato (bajo), Sergio Naidin (batería) y Marcelo Lobato (percusión).

FORROBODO: integrado por Mauricio Barreto (guitarra), Paulo Sodré (bajo), Tando (batería), Lars (acordeón), Loro (percusión y voz), Teti Coube (percusión y voz) y Daudé (voz).

O ESPIRITO DA COISA: (el espíritu de la cosa) compuesto por: Dila Katita y Víctor (voces), Paulo Guerra (primera guitarra y voz), Claudio Barreto (guitarra rítmica y voz).

PLANETA TAMBO: formado por: Marcelo Lobato (sintetizador, batería y voz) Jorge Platero (percusión y voz), Bero Lopez (batería, percusión y voz), Tole Naguil (guitarra) y Dodo Ferreira (bajo).

TRIO DE JANEIRO: que está integrado

por: Teca Barcellos (guitarra electroacústica y voz), Dorys Daher (voz) y Marium Victor (voz).

URGE: compuesto por: Pedro (guitarra y voz), Margot (guitarra y voz), Fabricio (bajo y voz) y Sérgio Naidin (batería).

Los solistas de este ciclo fueron:

ARTHUR KAMPELA: autor, compositor y actor de teatro. Estuvo acompañado por: Guilherme Hermolín (saxo alto, flauta y flautín), Cosme da Silveira (clarinete), Marco Vinicius (trompa), Carlos Cardoso (cavaquinho, mandolín y guitarra), Paulinho Pedrasole (guitarra), Zé Roberto (bajo), y Ricardo Imperatore (batería).

CLARA SANDRONI: cantante solista, la acompañan: Edu Lopes (flauta), Carlos Sandroni (guitarra), Paulinho Roberto (bajo), y Edu Szajnbrun (batería).

EDYLSO: cantante y compositor, lo acompañaron: Sérgio Nacif (piano eléctrico) Serguinho (guitarra), Sérgio Sena (bajo) y Poubel (percusión).

EDUARDO RANGEL: cantante, autor y compositor.

IVAN SANTOS: cantante, autor y compositor, es acompañado por: Lucky Luciano (bajo) y Marcos Ama (batería).

LENNIZE PAULO: cantante, autor y compositor, lo acompañan: Eduardo Neves (flauta y saxo), Paulo Steinberg (guitarra y viola caipira), André Carneiro (bajo), y Xandy (batería).

LUCIO RICARDO: cantante, autor, compositor y guitarrista.

LULA QUEIROGA: vocalista, autora y compositora, la acompañan: Alex Madureira (guitarra), Sartori (sintetizadores), Lucky Luciano (bajo) y Candinho (bat.)

MURILO: Cantante, autor y compositor, está acompañado por Nabuco (guitarra), Joao Braga (piano), Papito (bajo) y Gustavo (batería).

SERGIO ROJAS: guitarrista, autor y compositor, lo acompañan: David Ganc (flauta en do y en sol, flautín y saxo algo), y Toni Mendes (bajo).

TIM RESCALA: cantante, autor y compositor (pianista).

Traducción: OMAR N. SCHEGTEL

Guilherme de Alencar Pinto: compositor,

cineasta / Brasil

Conversación con Hermeto Pascoal

H- Tengo cincuenta años por reloj, pero cinco espiritualmente hablando, ¿entendés? y soy músico desde que nací. Todo el mundo conmemora aniversarios, "treinta años de música", etc, etc., pero para mí treinta años de música no son nada.

Nací de noche, no sé la hora porque en esa época el único reloj que había en mi casa eran los rayos del sol, a la noche, con lluvia y tormenta, así que ¿cómo voy a saber la hora?. Era el 22 de junio de 1936 y ahí hice mi primer sonido como músico, porque yo ya vine con el Don musical, el Don viene con uno, ni antes ni después.

Hermeto Pascoal termina de dar su recital. Su excitación todavía lo liga más al escenario y al público que a la coherencia del diálogo.

P- Hace un tiempo vos declaraste que preferías una palangana a un sintetizador ¿seguí pensando lo mismo?

H- Ahora digo la misma cosa: prefiero una escupidera a un sintetizador. No estoy en su contra pero lo veo como una cosa muy preparada, muy premeditada. La creatividad es llevada para los botones y entonces yo prefiero crear con naturalidad.

Se va y vuelve. Presenta a una muchacha brasileña que ha viajado con ellos y dice que está componiendo mucho y evolucionando, que ésto último es lo importante porque los días no son todos iguales como dicen los pesimistas y él está empeñado en que no lo

sean. Se escapa de las preguntas, mira al grabador como si fuera un micrófono radial y envía un mensaje...

H- A mí me gustaría hablar en mi nombre, en nombre de mi grupo para los músicos jóvenes, para las escuelas: lo que saca adelante un país es justamente, en lo musical, su folklore. El interior de los países es su folklore y es ahí donde existe la música más fuerte. En todos los países más desarrollados musicalmente siempre comenzaron por el folklore. Yo no digo quedarse en aquello de tocar cuadrado, siempre las mismas cosas, ¿sabés?. Hay que (rítmicamente, armónicamente) modernizar la cosa.

Yo pienso que todos los países del mundo, en especial Sudamérica y América Latina, son muy ricos en folklore y lógicamente en músicos ya que el músico es el responsable por la música, por su calidad. Cuando la música de un país es mala el responsable no está en la prensa, ni en nada, el culpable es el músico. Ahora, cuando la música no es difundida entonces sí los mayores culpables son los dueños de los vehículos de comunicación. Vamos a seguir luchando contra eso, pasando hambre y sed pero con un objetivo que es la calidad de las artes y no solamente de la música. Y otra vez mando un recado para las escuelas y principalmente a los profesores: tienen que saber que cada alumno tiene una dirección diferente, tiene una formación diferente y entonces ellos no pueden



EDITORIAL MUSICAL

Adhiere a los fines de los
Talleres Latinoamericanos de
Música Popular y les ofrece
una amplia selección de
partituras para piano,
arreglos para guitarra, etc.

partituras de Leo Masliah, Alfredo Zitarrosa, María Elena
Walsh, Acalanto, etc.

Distribuidor: ELLISOUND - Tomas Hernandez
Solís 971 Cod. 1078 TE: 27-2114
Capital Federal Buenos aires Argentina

Paraguay 1583
1061 Buenos Aires - Argentina
Tel. 44-6635/41 - 2134 Cables: Melograf

padronizar la misma cosa para todos. Si tienen una escuela con 50 alumnos, son 50 casos diferentes y entonces cuidado con esto: no digan la misma cosa para todos. Vean la asimilación de cada uno. El profesor tiene la obligación de entender a uno por uno. Cuando él recibe el dinero de su salario, cada alumno pagó su parte individualmente y tiene derecho a aprender de acuerdo con lo que debe saber, lo que quiere y lo que puede entender. Entonces yo mando un beso para las escuelas de Argentina y de todo el mundo. No me despiden, sólo les dejo un abrazo eterno.

P- Quisiéramos que nos des tu visión del momento musical que atraviesa Brasil.

H- Me parece que la música brasileña no va muy bien. Los músicos son maravillosos, pero en la práctica, no están cumpliendo con lo que deberían hacer; están haciendo muchas concesiones con las grabadoras multinacionales, comercialmente hablando. Ellos están haciendo música de consumo, como los mayores compositores de Brasil, Milton Nascimento por ejemplo. Por su calidad como compositor, como cantante (que para mí es uno de los mayores del mundo) él no está haciendo condignamente la música que le gustaría hacer, que él puede hacer. Está comercial, mucha concesión... Cuando yo hablo es con amor, objetivamente, constructivamente; yo creo que Brasil tiene grandes musicistas, como los hay en Buenos Aires, como en Paraguay, en Uruguay, en otros países mas en la práctica está haciendo un poco de relajamiento musical en lo que se refiere a la calidad... Ahora, yo, Hermeto Pascoal y Grupo somos los únicos en el momento, en todo el mundo, que llevamos en serio la música. Voy a citar un ejemplo: en los Estados Unidos uno de los mayores pianistas Herbie Hancock, está haciendo música comercial; lo mismo sucede con George Duke, Chick Corea, Miles Davis, ino puede ser!. Los mejores músicos del mundo no pueden hacer esto porque ellos dan un mal ejemplo para los jóvenes que quieren aprender música de verdad. Si ellos empiezan haciendo una

cosa tan buena podrían evolucionar más, no decaer, entendés? Podrían crecer cada vez más. Entonces, eso ocurre en todo el mundo porque todo el mundo, infelizmente, limita a los Estados Unidos. Si en Estados Unidos tocan mala música, todo el mundo toca mala música. Menos yo, yo no, yo no toco (risas). Pero el mundo empieza a creer que esto es bueno. Weather Reporter, un grupo como el de Wayne Shorter... grandes músicos, haciendo música comercial. Y ellos saben hacer música, por qué no lo hacen? Miedo a qué? Concesión, los empresarios quieren mucha plata y la plata compra el alma, no puede ser. Entonces yo mando un recado para todos los jóvenes de la Argentina: Miren mis jóvenes, mucho cuidado con la calidad de la música. No se olviden de eso. Un abrazo de Papá Noel.

P- ¿Cómo ves la relación músico-política en el mundo y América Latina?

H- En Brasil yo siempre digo que los políticos son muy burros en lo que a música se refiere. Para ellos sólo existe la música clásica, son elitistas, son hombres de corbata, que no se la sacan porque tienen miedo (risas). Ellos creen que si se quitasen las corbatas perderían sus personalidades. Me parece que corbata no empieza con "P": COR-BA-TA , no tiene nada que ver con Porbata. Yo creo que a los políticos les falta personalidad; ellos tienen que ser más informales. Nada de elitizar las cosas, sabés? Entonces, cuando ellos hablan de música por ejemplo, cuando ellos hacen un proyecto, cuando el gobierno invierte, y no sólo en Brasil, en todo el mundo, principalmente en Sudamérica, en América Latina, ellos invierten en ballet, en música clásica repetida, porque los músicos, violinistas, músicos de orquesta, tocan lo mismo desde que nacieron. Ya lo memorizaron millares de veces, pusieron el pentagrama frente a ellos solo para decir que están leyendo, no están leyendo nada, ya saben todo de memoria! entonces, para el pueblo, es una mentira muy grande, el pueblo necesita saber que si Villa-Lobos estuviese vivo físicamente,

porque espiritualmente es eterno, si Chopin, Stravinsky, Debussy, o cualquiera de esos grandes compositores estuviesen vivos ellos les dirían a los imbéciles que no entienden nada: ¡por el amor de Dios, mejoren mi música o no la toquen más! ¡háganme el favor, no toquen! ya estoy cansado de escuchar mi música mal tocada; mi música no evolucionó como a mí me gustaría. Si yo estuviese en la tierra estaría haciendo otra música ¡no toquen más esas mierdas, háganme el favor...! (risas)

Alguien le pregunta por cierto Padre Cícero. "Papá Noel" responde que en fotografías se parecía más a un vivo que a un Padre. Gira sobre su memoria y encuentra a un tío que por pagar una promesa fue caminando de Lagoa da Canoa a San Pablo y una abuela que a toda hora estaba en misa. Ambos corrieron la misma suerte: murieron de cagadera —"Cuál es?"—.

P- ¿Cómo se está enseñando música a los niños en Brasil?

H- En Brasil no se enseña bien nada (risas), son unos burros. Eso es así en todo el mundo. Yo creo que los profesores todavía están muy padronizados, necesitan tener más coraje para no pensar sólo en el dinero o perder el empleo. Entonces el nivel de las escuelas de Brasil es muy bajo, ¿viste?. Las personas, los músicos son muy inteligentes pero el nivel es muy bajo.

P- ¿Y porqué? si los músicos son muy inteligentes...

H- Porque esos músicos inteligentes no

son invitados a enseñar nada. ¿Sabés como es?: el tipo asume un empleo por la municipalidad, de profesor, un tipo que no sabe nada de música y es profesor, tiene el nombre ahí y sólo va a recibir el sueldo a fin de mes y listo.

P- ¿Y en la calle se aprende bien?

H- Mucho mejor en la calle con la gente, en el teatro, fuera de las escuelas y al mismo tiempo dentro, pero sin el profesor. El profesor obstaculiza, el profesor no sabe nada, los que saben son las personas (con rarísimas excepciones, no quiero generalizar).

P- ¿Cómo está la difusión de la música que se escapa de los patrones que marcan las multinacionales?

H- En Brasil es igual que en los Estados Unidos, como te dije antes. Los músicos imitan a los norteamericanos. Entonces, un tipo que toca bien empieza por comprar un sintetizador, compra un montón de teclados sólo para exhibir y no para tocar. La gente se impresiona con todo esto, ¡500 toneladas de peso! ¡5 camiones para transportar el material!. Para mí no es importante. Lo importante es el peso de la mente.

En el Brasil los grandes músicos están haciendo condecoraciones. Esa es mi opinión y no quiere decir que toda la gente piense eso. Yo lo pienso.

REPORTAJE POR:
JASPER LOPEZ BASTOS
HECTOR DE BENEDICTIS

Regionalismos en la Argentina

Por Sibila Camps

Este proyecto se gestó en el año 1983, en el seno de la **Agrupación de Músicos Paranenses MAGMA**, con el propósito de alentar, en esa zona, una corriente de opinión favorable hacia las tendencias evolutivas de la música popular argentina. Para **Magma**, las tendencias evolutivas son aquéllas que se apoyan en el acto creativo como motor para concebir una cultura viva; aquellas expresiones que, a partir de lo legítimo, de lo representativo, se proyectan en forma abierta y posibilitan la cuota de participación histórica que les corresponde a las jóvenes generaciones en la edificación de la memoria colectiva de nuestro pueblo. Por su concepción se oponen a la mimetización y a los estereotipos culturales promovidos por las empresas comerciales que centran sus metas en lo inauténtico y en la trasculturación.

El primer ciclo de la AMA se desarrolló simultáneamente en las ciudades de **Paraná, Santa Fe y Rosario**, durante los meses de junio, julio y agosto de 1984. En **Paraná**, los recitales se desarrollaron en el teatro de la **Biblioteca Popular**, con capacidad para 350 espectadores.

En 1985, la programación del segundo ciclo se desarrolló en la Sala Mayor del **Teatro Municipal "Tres de Febrero"** (780 localidades). Bajo el impulso de su continuidad y de la aceptación del público paranense, se inauguró hacia fines de ese mismo año el **Anfiteatro Municipal de Paraná**, infraestructura

enclavada en el corazón mismo del Parque Urquiza, con capacidad para 2.000 espectadores.

Este lugar sirvió para la **Apertura '86 del tercer ciclo**, que amplió el espectro de la AMA hacia intérpretes y compositores de toda la región y que, al igual que la del '85, contó con la cobertura de varios medios de prensa oral y escrita de alcance nacional y regional. En abril de 1986, la AMA inauguró su **Café Literario**, en el "foyer" del Teatro Municipal "Tres de Febrero", que funciona en la temporada de invierno y que brinda un espacio más adecuado a expresiones cuyas características así lo requieran.

A partir de la **Apertura '87**, realizada en marzo en el Anfiteatro Municipal de **Paraná**, con el cuarto ciclo, la AMA inició una nueva etapa, proyectándose a nivel interprovincial. Ese encuentro —el de mayor trascendencia hasta entonces—, contó con la participación de 17 solistas y conjuntos provenientes de 10 ciudades y 8 provincias, y con el auspicio de diferentes organismos de cultura a nivel oficial.

En mayo de 1987, la AMA realizó su primer encuentro interprovincial fuera de **Paraná**. Tuvo lugar en el **Auditorio Provincial de Mar del Plata**, y su organización estuvo a cargo del trío **Corradini-Campos**. El segundo encuentro de estas características, de cuatro días de duración, se realizó en agosto de 1987 en la ciudad de **Córdoba**, y su estructu-

ración local fue responsabilidad del grupo Posdata. El tercer encuentro interprovincial de este año, en octubre, quedó delegado en las manos de los grupos El Altillio y Confluencia, de Santa Fe, en cuyo Centro Cultural Provincial se concretó.

Esta nueva etapa de la AMA busca plasmarse en una precooperativa de músicos que, con independencia política, puede desarrollar orgánicamente una tarea de difusión en todo el territorio nacional. Medios de distintas provincias y de la Capital Federal cubren permanentemente las actividades de la AMA, que poco a poco ha ido ensanchando su espectro. El salto cuantitativo y cualitativo dado en 1987 ha permitido la participación de creadores e intérpretes de las provincias de Entre Ríos, Santa Fe, Corrientes, Chaco, Tucumán, Córdoba, La Pampa, Misiones, Córdoba, Buenos Aires, Neuquén, Salta, Tierra del Fuego, Capital Federal, Mendoza, Santiago del Estero.

A principios de octubre de 1987, la AMA inauguró su propia sala, en el Instituto del Seguro de la Provincia de Entre Ríos, en Buenos Aires, que está destinada a difundir en la Capital a los solistas y conjuntos de las provincias.

La apertura del ciclo 88, que es a la vez el inicio del quinto año de funcionamiento de la AMA, realizada en la ciudad de Paraná los días 7, 8, 9 y 10 de enero, marca no sólo la consolidación de la etapa iniciada el año pasado, sino también el nacimiento de importantes pasos. Por un lado durante estos cuatro días, participaron 29 grupos y solistas, concretando el mayor encuentro realizado hasta el momento, contando con el apoyo de diversos organismos oficiales tanto de la Provincia de Entre Ríos como de otras provincias, y también de empresas y comercios. Por otro lado, por primera vez fueron invitados la murga Falta y Resto de Montevideo, Uruguay y Raúl Ellwanger de Porto Alegre, Brasil. De esta forma la AMA comienza a tomar contacto con otras experiencias de Latinoamérica.

Al fundarse en Mendoza el Movimiento del Nuevo Cancionero, en el segundo lustro de la década del '60, el hecho estaba sostenido por antecedentes y por motivaciones bastante distintas de las que fundamentan en la actualidad los músicos que transitan el repertorio de la Nueva Canción. En ese entonces, el movimiento del Nuevo Cancionero era una consecuencia directa del llamado "boom del folklore", y pretendía reflexionar sobre él, valorar los avances realizados (la conjunción poeta-compositor-intérprete, tal como había ocurrido años antes en el tango; una trilogía que justamente desapareció casi por completo en ese género en los '60, y descubrir los puntos en común con los cancioneros de la época de otros países latinoamericanos.

La década del '60 fue, precisamente, la marcada por la primer gran embestida de la penetración cultural angloestadounidense. Un fenómeno como los Beatles, de indudable validez, había servido para que se subieran al carro otras manifestaciones de menor o nulo valor que, ayudadas por la explosión de los medios de comunicación de masas (aunque habría que hablar de medios de difusión, antes que de comunicación), terminaron imponiendo una homogeneización de las expresiones urbanas de América latina; especialmente en las generaciones más jóvenes, a causa del desconocimiento de la cultura popular de los respectivos países, no inculcada desde la escuela.

Mientras tanto, la Nueva Canción descubría que, en el resto del continente, los músicos y los poetas se preocupaban por los mismos problemas, tenían los mismos ideales de emancipación socioeconómica y cultural; se reconocían en los mismos pequeños gestos de rescatar la historia no oficial, de mirar en derredor y descubrir al hombre del lugar en su paisaje, y de cantar a esa realidad con los ritmos propios de esa región.

Desde mucho antes, Atahualpa Yupanqui venía hablando en milongas del hombre de la pampa húmeda, y en zambas del habitante

del noroeste: Violeta Parra se refirió a los mineros en ritmos de cueca, sirilla y rin. Alfredo Zitarrosa utilizó la milonga, la chamarrita y el candombe. Daniel Viglietti amplió el espectro rítmico de la pampa en "Hombres de nuestra tierra". El Cuchi Leguizamón, Manuel J. Castilla, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Ariel Ramírez y muchos más, fueron utilizando el riquísimo lenguaje rítmico de nuestras regiones. La lista sería demasiado extensa, y basten estos pocos nombres a modo de ejemplo.

"Canción con todos" —que no es, estéticamente, la mejor expresión de la época—, se transformó en un himno latinoamericano porque supo sintetizar los gestos en los que se reconoció esa hermandad. En los años de las primeras grandes luchas estudiantiles en el cono sur, "La carta", "La tregua", "Funeral del labrador", "Adagio en mi país", tuvieron el valor de ser las primeras canciones que, sin demasiadas vueltas, se planteaban hacer abrir los ojos a una realidad.

En esos años, a ésta corriente de la música popular —que tenía un correlato en el folk estadounidense, en Joan Baez, Bob Dylan y Pete Seeger—, no le molestó ser llamada "canción de protesta", "canción política" o "canción testimonial". El panfleto estaba asumido como tal, a partir de ciertas urgencias, lo que no quita que numerosas obras hayan trascendido el mero valor coyuntural.

Con la práctica y con el enriquecimiento artístico, los mismos pioneros de la Nueva Canción fueron encontrando formas más bellas y perdurables de decir lo mismo: el qué se dice tuvo una mayor coherencia con el cómo se lo dice. Lamentablemente, esta etapa coincidió con las dictaduras militares que se iniciaron en la década pasada en América latina, y que impidieron que ese repertorio más elaborado del Nuevo Cancionero llegara a encontrarse con el pueblo.

Muchos viejos temas quedaron como símbolos, y no siempre a sus autores les fue posible —otras veces no se animaron a— reemplazarlos por los nuevos. La censura determinó exilios externos e internos. Algunos músi-

cos aguzaron el ingenio para encontrar formas de sortearlo (por ejemplo, el Canto Popular Uruguayo), mientras otros se quedaron en el facilismo y en la demagogia, algo en lo que también tuvieron su culpa algunos partidos políticos de izquierda, que respaldaron esas manifestaciones musicales.

Cada etapa de un país exige formas diferentes de representarla, de cuestionarla y de proponer soluciones; algo que no implica forzosamente que la música deba tener un mensaje explícito, pues eso implicaría, entre otras cosas, negar el valor de la música instrumental. No resultará fácil crear a un grupo como Los Violadores, que plantean que "todos somos latinoamericanos" y que "hay que acabar con la cultura afuera" en ritmo de rock'n'roll. La canción coyuntural tiene un sentido, pero posiblemente sea éste el momento de dejar cosas que no sólo sirvan para hoy, sino también para mañana.

No es tan complejo encontrar una forma de hacerlo, y es probable que las primeras condiciones para lograrlo sean la honestidad y la sinceridad, las que, a su vez, producen la verosimilitud. Pensar en el porqué de la aceptación internacional de Atahualpa Yupanqui, de Astor Piazzolla y de Mercedes Sosa, permite confirmar esta necesidad: ninguno de ellos necesitó recurrir a elementos temáticos y musicales externos para hacerse entender.

En la Argentina —un país de regiones culturales muy diferentes entre sí, una nación incomunicada en la que el federalismo es aún una utopía—, vale la pena tener en claro cuáles deben ser las prioridades. Así como a cualquier argentino se le van los pies cuando oye una chacarera, al habitante de la Patagonia no le hace gracia no escuchar por radio los ritmos de su región, ni oír hablar de sus problemas, que no siempre son los mismos que los de otras zonas. ¿Quién se referirá al petróleo y al aislamiento, si no lo hace él? Por otro lado, ¿un chaqueño, un correntino, lograrán creerle a un cuyano que les hable de inundaciones? ¿El cuyano podrá realmente contar de qué se trata?. La problemática no es idéntica en todo el país, ni en toda Améri-

ca latina, pero sí es equivalente, por ser las causas básicamente las mismas.

No es causal que, en los últimos años, se haya producido un redimensionamiento del regionalismo en varios puntos del país, en la mayoría de los casos enfocado musicalmente con contemporaneidad, incorporando los nuevos recursos técnicos e instrumentales. Una de las vertientes se da a través de obras integrales: la "Cantata Riojana" (Ramón Navarro - José María Gatica); la reposición de "La Forestal" (Ielpi - Cánepa - Bollea); el tardío estreno de "La pampa verde" (Hamlet Lima Quintana - Oscar Alem); "Tonada larga para el país del sol", (Armando Tejada Gómez - Daniel Talquenca), por el grupo mendocino Nacencia; "Auca Nahuel", por el grupo Ayuntay, de Azul; "Córdoba va" (Posdata - Francisco Heredia); el "Cancionero de los ríos" de la Pampa.

La otra vertiente es más individual, y quizá sus exponentes más visibles sean Antonio Tarragó Ros y Teresa Parodi. Pero no por azar en varias ciudades del país se están produciendo manifestaciones equivalentes en músicos de 20 a 30 años, la mayoría provenientes del rock, que cuando descubrieron los elementos fundamentales del cancionero folklórico, a veces incluso sin proponérselo tendieron hacia la síntesis.

Muchos han trascendido el trabajo artístico para buscar alternativas en los terrenos de la producción y de la política cultural: la Agrupación de Músicos Paranenses "Magma"; el trío Corradini-Campos, de Mar del Plata (Mario Corradini, ex integrante del grupo rosarino Irreal, había fundado el grupo MIMbre, Músicos Independientes Marplatenses Bregando); en Rosario, Acalanto, Jorge Fander mole y Adrián Abonizio, motores de los Talleres Argentino de Música Popular, ligados a los Talleres Latinoamericanos; en Buenos Aires, el trío Vitale-Baraj-González, emanado de lo que fue MIA (Músicos Independientes Argentinos); el arduo trabajo que se está realizando a favor de la música patagónica en algunas zonas del sur, especialmente en Comodoro Rivadavia.

A esto se suman expresiones individuales como las de Nacencia y Fernando Barrientos, en Mendoza; Cary Pico, en Gualeguay; Fito Páez. En cuanto a la música porteña —que reconoce a Piazzolla como fundador de la etapa contemporánea, y que ha perdido en el exilio a importantes eslabones como Rodolfo Alchourron, el Cuarteto Cedrón y Juan José Mosalini—, cabe recordar al ya desaparecido dúo Baraj-Barrueco, a Luis Borda, Rodolfo Mederos, Alejandro del Prado, Marcelo Boccanera, Saúl Cosentino, Nuevos Aires, Binelli-Romero, Patricia Clark-Adalberto Cevalasco, y algunos temas de la última producción de Marcelo San Juan, Juan Carlos Baglietto y Rubén Juárez.

Esto coincide, especialmente en las provincias, con una revaloración que los jóvenes músicos locales hacen de los pioneros del cancionero de proyección folklórica de su región. Ocurre que hay tanto por reconstruir, tanto por hacer y tan urgente que, sin pensarlo, cada núcleo de músicos suele empezar por lo que conoce mejor, que es su propio contexto.

El regionalismo esconde en ocasiones una excusa: en su nombre se cae a veces en el tradicionalismo exacerbado, que equivale a aquellos tangueros recalitrantes que todavía continúan negando a Piazzolla, como un escudo para no tomarse la molestia de evolucionar.

Y el universalismo y el latinoamericanismo, por su parte, también ocultan una trampa: como en general no existe material grabado de los nuevos repertorios regionales, y menos aún difusión del existente, a un grupo del interior le resulta más fácil comunicarse con todos los públicos echando mano al repertorio latinoamericano ya conocido. En estas últimas palabras está la clave: nadie canta los últimos temas de Eduardo Carrasco (Quilapayún), Daniel Viglietti, Horacio Salinas (Inti Illimani) y Patricio Manns, Chico Buarque, y los de la nueva trova cubana, que es mucho más amplia que Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Y se cuentan con los dedos de

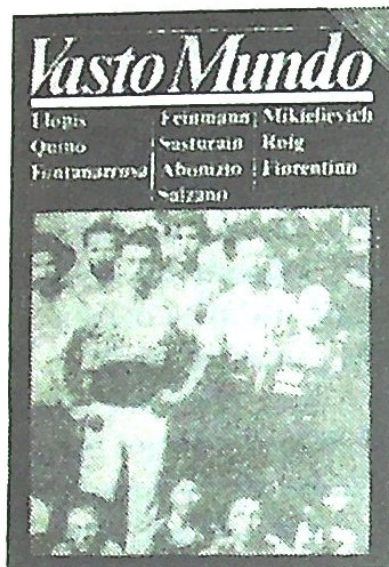
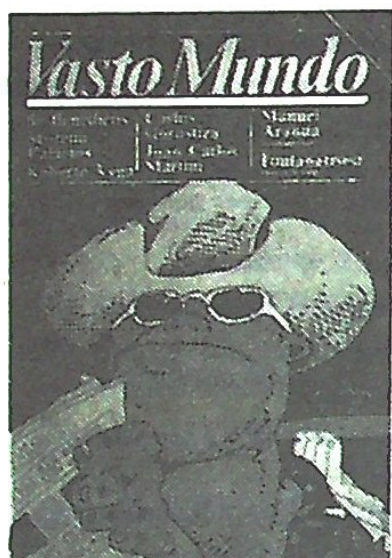
una mano los cantantes argentinos que se han atrevido a hacer nuevas interpretaciones —no meras versiones— de los temas clásicos.

Que la israelita Yaffa Yarkoni o un conjunto japonés interpreten en la Argentina "El humahuaqueño", podrá ser entendido como un gesto de cordialidad, pero no nos servirá de nada. No es la canción que mejor nos representa ahora, ni nos representa a todos. Nos será más útil definirnos a partir de lo autóctono, pues nos permitirá que nos conozcan. Así llegaremos a ver que, si bien los

mendocinos son distintos de los salteños, los entrerrianos de los pampeanos, los porteños de los rosarinos, nos unen problemas básicos que no es necesario explicitar teóricamente, porque es muy posible que hacer una tesis de la canción —en vez de que la canción sea consecuencia natural de una tesis—, marche en detrimento de la calidad artística y de la originalidad —o, al menos, de la personalidad, del propio estilo—, lo cual será el argumento definitivo para convencer a los oyentes.

Sibila Camps: periodista, difusora radial / Argentina

Vasto Mundo



Revista de la Subsecretaría de Cultura
de la Municipalidad de Rosario

Notas de: Rodolfo Bracelli, Daniel Briguet, Roberto Vacca, José Moset,
Ricardo Petunchi, José Pablo Feinmann, Marcelo Menichetti, Emilio Bellón.
Humor: Fontanarrosa y Crist.

Distribución libre y gratuita
San Martín 1080 - Centro Cultural B. Rivadavia - 2000 Rosario - Argentina

Algo más que un arreglador

Conversación con Ricardo Miralles

Serrat en Rosario. Gran parte de su trabajo depende de su arreglador, que accede gustoso a la entrevista. Faltan 2 horas para el recital, y detrás del escenario empieza la charla... "Bienaventurados los que lo tienen todo claro, porque ellos será el reino de los ciegos..."

P— Tu trabajo como arreglador, comienza paralelamente con las primeras grabaciones de Serrat?

R— Yo comencé a trabajar como músico a los 18 años en un cabaret, en realidad era una casa de baile, con la orquesta antigua, y había unos músicos increíbles. El dueño contrataba a los músicos por separado y el se encargaba de formar la orquesta, alguien tenía que hacer el arreglo y ese, normalmente, era el pianista y de esa manera aprendí el oficio de arreglador.

Los primeros arreglos los hice para Dyan-go que era amigo mío y además tocábamos juntos en el cabaret, el tocaba la trompeta.

P— ¿Cómo lo conociste a Serrat?

R— Yo hice la mili en Palma de Mayorca y vinieron a cantar unos cuantos de la nueva canción catalana, y ahí lo conocí.

También trabajé con otros integrantes de ese nuevo movimiento, realicé un disco con Pi de la Serra... yo tenía 21 años.

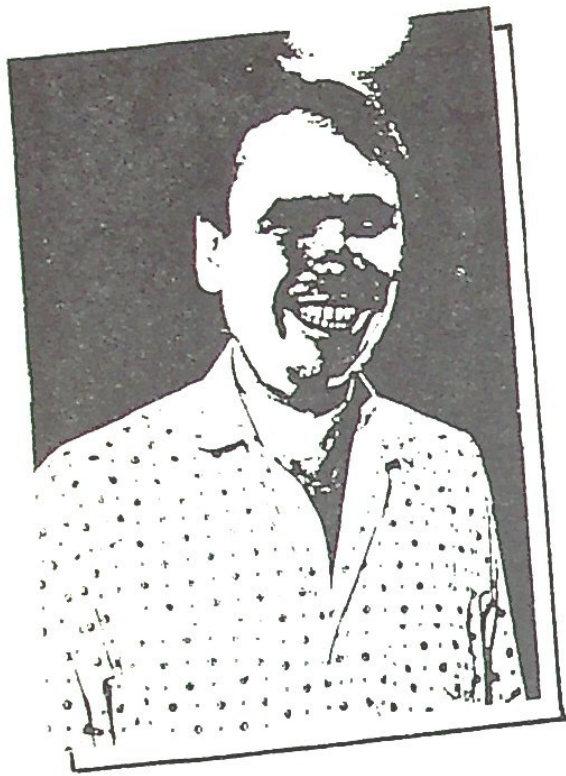
Empecé a tener fama de arreglador y fui contratado por la CBS, que por ese entonces

se llamaba Discofon, allí me pagaban bastante bien y dejé el cabaret. Más o menos en el verano del 69 a Serrat lo acompañaba Tete Monteliu, uno de los mejores pianistas del mundo; en un momento determinado el no pudo seguir con Joan, entonces me recomendaron a mí (yo era el lazarillo de Tete, con mucha paciencia trataba de que me enseñara algo de lo mucho que sabía, lo acompañaba a comer, a ensayar, a tocar...) y allí comencé mis primeros trabajos con Serrat, el tocaba la guitarra y yo el piano y así fue como grabamos el primer disco en catalán.

P— ¿Cómo trabajan la parte de producción con Serrat? En otra oportunidad nos dijiste que él te trae una mujer desnuda y vos tenías que vestirla...

R— No está desnuda del todo. Digamos que trae la canción tal como la compone una persona que no ha hecho estudios de música, el compone con los acordes que conoce, toca un poco la guitarra y eso le alcanza para hacer las cosas bien. Me muestra la melodía y la armonía que utiliza, si conviene lo armo un poco, pero respeto bastante lo que él ha hecho, no puedo deformarlo mucho. En primera instancia coloco inversiones, no siempre en estado fundamental, y trabajo con los cánones de la armonía tradicional (que yo estudié) y luego me aventuro sin traicionar la melodía. Trato de vestirla lo mejor posible.

P— Cuándo tienen armado el tema y van a grabar, ¿quién realiza la producción?



R— Todo yo, grabación, mezcla y el resultado final, de acuerdo con Joan. La figura del productor ha cambiado mucho, antes era el encargado de llevar el café, ahora un productor puede tener a un bajista tres horas tocando porque al señor productor no le gusta el sonido; creo que casi toda la estructura que se encarga de la grabación de un disco está a cargo de los técnicos y el arreglador.

P— Vos recibís la canción, hacés el arreglo. ¿También escribís todas las partes?

R— Sí, yo hago la orquestación y escribo todas las partes, después viene un copista.

P— ¿Siempre acertás con los arreglos?

R— La verdad que casi siempre se acierta, pero yo recuerdo que en el disco "El sur también existe", había una canción que era 'Defender la alegría', a la cual le había hecho un arreglo que no gustó y lo tuve que cambiar.

P— En la actualidad. ¿Estás viviendo de los trabajos que hacés con Serrat y otros cantantes?

R— Ahora sí, pero en un tiempo he hecho otras cosas, como jingles comerciales. También trabajé con Manolo Sanlúcar, un guitarrista flamenco que está a la altura de Paco De Lucía, con quien grabé un par de discos.

P— ¿Tenés algún tipo de imposición por

parte de la editorial, con respecto a tus arreglos?

R— No, la editorial no interviene para nada, no se si intervendrá en el asunto de costear la grabación... Joan Manuel es el productor de sus cosas, la empresa que él tiene se llama taller 83; el no admite imposiciones de nadie, es un artista que no se deja influir y, además, tengo que decir que siempre he defendido mis derechos frente a muchas presiones que he tenido, especialmente de las casas de discos. Yo hice un disco con Pablo Milanes en Cuba, a mí me gustó mucho, pero el disco no se vendió nada, entonces enseguida la culpa la tiene la orquesta (es como cuando acompañás atracciones, se equivoca un bailarín, pero la culpa la tiene el técnico) entonces, los señores de EGREM, aconsejaron que el arreglador tenía que ser un inglés que andaba muy bien.

P— ¿Se grabó en Inglaterra ese disco?

R— Si se grabó en Inglaterra y la voz creo que se puso en Madrid y bueno... se lo encargaron a este hombre y eran sones cubanos sin ningún tipo de gracia... es como si uno tuviera que hacer arreglos de paso doble y lo llamase a un sueco.

P— ¿No te parece que hay cosas recurrentes en los últimos discos? ¿Predilecciones tuyas?

R— A mí me gusta que el bajo trabaje melódicamente. A la caída de un compás el bajo siempre da en la nota básica de lo que es la disposición del acorde, lo que después sigue es un contrapunto complementario con todo lo que se hace por encima. Los cantantes cantan un poco libre, pero de todos modos, la melodía que yo tomo, la trabajo desde un punto de vista armónico y después, contrapuntístico.

La música popular tiene muchas posibilidades.

P— Siempre fue una característica tuya en los arreglos con Serrat, que la base rítmica estuviese muy marcada. ¿No te parece que vos marcaste una cosa muy importante, que incluso antes que se pusiera toda la onda del bajo melódico que impusiera Jaco Pastorius,

ustedes ya trabajan con ese tipo de cosas?

R— Menos mal que alguien se da cuenta, parece que eso se pierde con el paso del tiempo...

P— Puede estar ligado a la función del bajo en el barroco?

R— Hay una cuestión puramente contrapuntística que tiene que ver con la estructura, con el pilar armónico, viendo a la música de manera vertical, entonces yo pienso que hay que mover las piernas, quien no mueve las piernas, no mueve el corazón y aparte es más divertido; sobre todo cuando acompañas a cantantes. Mi padre también era músico, yo tocaba con él, tenía 15 años... y en aquel entonces el cantante era un señor más que venía a la orquesta..., pero a nosotros nos ha tocado vivir una época en donde una de las formas de ganarse la vida es acompañar a cantantes y si mi hubiera limitado a lo que exigen algunos cantantes, pues me hubiera aburrido muchísimo y en cambio en estas condiciones yo me divierto y los músicos también. Hay músicos muy importantes que andan por España con otros cantantes, y vienen a nosotros y nos dicen: "bueno, me gustaría saber si ustedes, en fin..."

De repente hay un músico que va con un cantante, que es un bajista de primera línea y ese hombre va a hacer una gira durante tres meses y tiene que tocar, DO, DO, SOL, DO..., y claro, por bien que se toque esto llega un momento que se le hace insoportable. Aquí no tenemos esos problemas, es un repertorio difícil para todos, hay que ensayar mucho y todos los temas tienen su detalle y así no nos aburrimos.

P— ¿Esto tiene base en lo folklórico español, o simplemente en el estudio de la música clásica?

R— Uno estudia en el conservatorio y luego empieza a trabajar en cabarets, y toca cha-cha-chás, rumbas, (más o menos a la gallega) paso dobles, te interesas por el jazz, y cuando ya pasan cinco o seis años que te dedicas a hacer de todo, y a escuchar de todo, ya adquieres una personalidad, todo lo que vas aprendiendo y experimentando es lo

que vas utilizando para hacer las cosas.

P— Y en este momento, esa experimentación, en tu caso, ¿en qué está basada?

R— En todo lo que me ha influenciado. Yo escucho todo lo que cae en mis manos, soy un gran aficionado a la música clásica y del jazz (básicamente, es lo que más me motiva), pero también me interesa muchísimo todo lo que venga de Iatinoamérica.

P— Estuvimos escuchando en la prueba de sonido algunos fraseos salseros...

R— Exactamente, hemos escuchado salsa, estuvimos en Cuba, aquí, en Méjico... quiere decir que todo influye, y no se trata de copiarlo, sino de asimilarlo y hacer un arreglo con tu propia personalidad.

P— ¿Y cómo te llevas con la música latinoamericana?

R— Me ha influenciado mucho, especialmente por lo que viví en las giras. Cuando vine por primera vez a Buenos Aires (en el año 69) recuerdo que alguien me preguntó si no había escuchado a Piazzolla. Yo pensé que se trataría de un nuevo Carlos Gardel pero al oírlo me dí cuenta de la genialidad de sus trabajos y lo considero un gran artista. He oído también a los brasileños Gismonti y Pascoal y me parecieron muy interesantes.

Creo que Cuba y Brasil son países muy musicales de los cuales tenemos mucho que aprender.

P— Da la impresión que los músicos tocan con naturalidad en el escenario. ¿Hay lugar para la improvisación, o algún lugar para la propia creatividad?

R— Todo está escrito, las partes más elaboradas, etc... los músicos aportan lo suyo, por ejemplo el guitarrista, que es una persona muy creativa, y después se charla entre todos.

Conmigo los músicos tienen un tipo de libertad, digamos una "libertad condicional".

P— Sobre el escenario se nota que ninguno está haciendo un trabajo sólo por el dinero, se nota que están muy a gusto...

R— Sí..., aquí no tendría cabida una persona que no estuviese a gusto a la gente que

trabaja conmigo le exijo que la música sea lo primero. estamos muy unidos humanamente y nos damos apoyo; la cuestión puramente musical es de mucha responsabilidad para nosotros, si hacemos una frase que no nos sale justa, nos jodemos vivos..

P— Ustedes son una base muy sólida, y le dan mucha libertad a un cantante que se mueve por el escenario, lo que le da soltura y tranquilidad...

R— Sí, digamos que va con la tranquilidad de poder hacer lo que quiere, nosotros tenemos asumido que acompañamos a un cantante y lo hacemos lo mejor que podemos.

P— El piano tiene una importancia fundamental en los trabajos de Serrat, hablemos ahora de los sintetizadores, me da la impresión de que como vos sos un arreglador de instrumentos clásicos, ¿está utilizado para suplir esos instrumentos?

R— No siempre. Cuando salieron los sintetizadores todo el mundo decía: "Mira qué cuerdas hace... mira qué trombones... mira esto, mira aquello..." y yo no oía cuerdas, ni trombones en ningún lado, solamente UUU... y entonces no me interesaba.

Después empecé a ver lo que se puede hacer con ellos con respecto a la creación de sonido. Tengo la intención de olvidarme de estos instrumentos como imitadores de otros, y empezar a considerarlos como nuevos recursos tímbricos, el Sampler tiene la máxima capacidad de imitación de instrumentos, consigue timbres que no pueden ser logrados por los instrumentos clásicos. He visto muchos avances en lo que se refiere a la orquestación y llegué a la conclusión que esto se consigue a través de la experimentación con los teclados, estos nuevos recursos motivan mucho al músico, aunque lo que más me motiva para crear nuevas cosas sea el silencio, cuando yo escribo no me gusta oír el piano ni nada, me pongo a escribir en el pentagrama y por procedimiento matemático se me ocurren cosas, no me voy a dormir sin escribir uno o dos compases, actualmente estoy escribiendo para una orquesta de cuerdas y

piano que no tiene ningún tipo de forma clásica.

P— ¿Vos estás trabajando en música contemporánea?

R— Sí, en realidad hago una especie de equilibrio, me gusta no repetir las notas y la partitura parece una pintura, ya que cuando uno termina, lo ve y dice: mira que bonito es esto y si te imaginas como suena, es mucho mejor.

P— ¿Hay alguna grabación de esos trabajos?

R— Sí, he grabado con un trío, en televisión, en un programa de música contemporánea, un homenaje a un excelente músico. Trato de lograr un equilibrio como arreglador de temas y como compositor.

P— ¿Hay mucha gente en España trabajando en música contemporánea?

R— Sí. Pero también hay mucha sanata, hay infinidad de gente que está en esto, y tiene buenos logros en estos nuevos códigos, pero por ahí viene un director de cine y les pide un tema de amor para su película y ahí es donde se les ve el plumero y hacen el wendolín (canción de Julio Iglesias) es decir, un asco.

P— ¿Qué otra cosa te hubiera gustado hacer en música?

R— Me hubiera gustado tocar jazz pero creo que para hacerlo hay que hablar inglés, no para comunicarse con la gente sino porque me parece que cuando los latinos hacemos jazz suena como si utilizáramos otro lenguaje que los americanos. Esto pasa porque nos falta conocer su idiosincracia.

P— ¿Quiénes son los músicos que te interesan dentro del jazz?

R— Lo primero que escuché fue Miles Davis, en aquellas grabaciones del 56 y me gustó mucho. También Charlie Parker, aunque lo fastidioso de él sea que sus discos nunca se escucharon bien, pero era fantástico de todos modos. Reconozco que lo primero que me hizo interesar por el jazz fue el Modern Jazz Quartet.

Pequeña crónica de una señora con vida

por Lucho González

SRA CHABUCA

Referirse a una persona que ya no vive implica un riesgo doble: dejarse llevar por la emoción que da recordarla y no tener en cuenta más que sus cosas positivas. Tratándose de la Sra. Chabuca, el riesgo es menor, ya que está en el conocimiento de todos su poder de haber sido buena compositora y buena persona, en el orden que Ud. quiera ponerlo.

Y además para quien disfrutó la suerte de tenerla tan cerca como yo, durante tantos años y tantas experiencias, implica apelar a una palabra: "MAGIA". Era una especie de maga, por eso su espíritu, como el del gran Houdini, todavía está con nosotros y no creo que desaparezca.

DE SU FORMA DE VIDA

Siempre vivió a través de la verdad. Su sinceridad e inteligencia le acarrearón la enemistad de sus contemporáneos, ya que no sólo se dedicó a darle un sentido a la música del Perú, sino que trató que dicho país estuviera habitado por gente que no mintiera y que fuera orgullosa de su tradición y su futuro.

DE SU FORMA DE COMPONER

No tocaba bien el piano, ni la guitarra, pero sabía qué pedirle a quien estuviera a su la-

do en determinado momento. Cuando algo o alguien la incentivaba a componer una canción, generalmente tenía la letra lista en primer término, luego le ponía una "musiquita" —según ella—, que en realidad era una melodía siempre original, con una armonía implícita que decidía de acuerdo a las propuestas del músico que la acompañaba en ese momento. Los resultados siempre eran satisfactorios, ya que a pesar que el músico creía que había "creado" junto a ella, lo que en definitiva quedaba era la decisión de Chabuca.

DE SU FORMA DE TRABAJAR

Nunca tuvo representante; cuando se requerían sus servicios había que hablarle directamente. Preguntaba qué capacidad tenía el lugar donde se pretendía que cantara, cuánto se pensaba cobrar la entrada y luego de establecida esta lógica ecuación, terminaba diciendo al eventual contratador que ella no hablaba de dinero, que le ofrecieran lo que creían que merecía. Si el que la llamaba pensaba pagar por ejemplo, mil pesos terminaba pagando mil quinientos. Repartía ese dinero de la siguiente manera: una tercera parte para ella (Chabuca Granda: La Figura), otra para el cantante y la tercera para el músico; una elegante forma de quedarse con dos terceras partes y darle la restante al músico que siempre significaba mucho más de lo que

cualquier instrumentista ganaría normalmente.

DE SU ACTITUD EN EL ESCENARIO

Las pruebas de sonidos de luces estaban centradas en el guitarrista. Era minuciosa para lograr una excelente presencia visual y auditiva de quien tocaba con ella, para después incertarse en esa presencia. Como su voz no era potente ni bella, lograba por medio de la magia antes mencionada la atención de la gente durante todo el recital. Antes de salir a escena hablaba del miedo que había que tener y cuando se le decía que quien tiene miedo no puede tocar, contestaba que se refería a esa sensación de "no poder fallarle al público", no al miedo, al hecho artístico. Uno al final terminaba entendiéndola y salía con seguridad pero también con humildad, lo que es fundamental para encarar no sólo un recital sino cada acto de nuestra vida. Decía cosas como: "Sólo el grande puede darse el lujo de ser humilde", "Sólo el fuerte puede ser tierno", "Sólo el importante puede pasar desapercibido". Era imposible no aprender a su lado.

DE SU ACTITUD FRENTE AL DINERO

Mantuvo a sus tres hijos siempre dignamente. Cuando trabajaba en el extranjero (casi siempre) guardaba una pequeña parte para ese mantenimiento y el resto lo gastaba en el país donde estuviera, compraba cosas de ese lugar para su casa, sus hijos, sus amigos, de manera de no "desangrar" la

economía de ese país, sino disfrutar de esa realidad. Ayudaba a gente que consideraba valiosa (generalmente poetas) a quienes recibía en su casa promoviendo largas tenidas, donde se creaba arte a fuerza de conversaciones, divergencias e intercambios de ideas y experiencias. En el momento más caliente de dichas reuniones se levantaba y organizaba algo de comer "a la suerte de la olla" de manera que quienes pasaban hambre físico y espiritual, terminaban siendo testigos de madrugadas llenas de satisfacción en ambos sentidos.

DEL AMOR

Amó el Perú profundamente, a Latinoamérica en su totalidad, con especial énfasis a la Argentina y Méjico. Amó la cultura y la ejerció; la lectura, la pintura, la escultura, fueron su pasión. Amó la elegancia de cualquier persona que perteneciera a toda clase social. Decía: "Yo?... Princesa o lavandera, jamás clase media", detestaba las medias tintas, la mediocridad lo que le daba la posibilidad de disfrutar de la pequeñas grandes cosas o de las grandes pequeñas cosas.

FINAL

Quien crea que esto es una reseña parcializada de Chabuca Granda quizás tenga razón, pero debe tener en cuenta que dicha reseña está estrictamente regida por la verdad, y la parcialización obedece tal vez al profundo amor de quien estuvo a su lado siete hermosos años no puede evitar seguir sintiendo.

Lucho Gonzalez: músico, docente / Perú



GOBIERNO DEL PUEBLO DE ENTRE RIOS

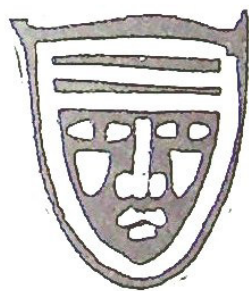


GOBERNAR CON TODOS

Muestra internacional de cine infantil y juvenil / Abril 88
Curso de inventario del Patrimonio arquitectónico - ICOMOS /Abril 88
Encuentro de músicos y poetas / Abril 88
Muestra 1º Congreso provincial de teatro / Junio 88
Seminario: "Identidad Cultural" /Junio 88
Salón nacional de dibujo / Julio 88
2º Seminario de formación profesional del patrimonio arquitectónico / Agosto 88
Muestra provincial de títeres / Octubre 88
1º Encuentro de cine independiente UNCIPAR
Fray Mocho 88, poesía

TODO LO HUMANO ES CULTURA

SUBSECRETARIA DE CULTURA DE LA PROVINCIA DE ENTRE RIOS



TALLER DE ARTES PLASTICAS



NIÑOS - ADOLESCENTES - ADULTOS

PROFESOR JULIO RAYON

DIBUJO - PINTURA - GRABADO - ESCULTURA
CERAMICA - BATIK - TECNICAS MIXTAS

9 DE JULIO 545

La armonía de vivir

Cuento de Adrián Abonizio

Era un músico joven, pálido como un ángel, melencólico y flaco, eternamente negro y los ojos tras unas gafas antiquísimas. La planta baja de la casa tenía forma alargada de piano, con balcones ateclados, cables como diapasones de donde colgaban plantas, enredaderas y el mismo corazón del instrumento, todo un velamen de otras dimensiones que sonaban con el viento. La parte superior de la mansión tenía una extraña curvatura de tuba, con dos chimeneas de clarinetes y una restante traversa. En el frente un xilofón liviano adosado al muro reemplazaba al timbre. Ni bien uno entraba, si se pisaba tal o cual parte romboidal de la alfombra (en realidad una extensa partitura de hule y piel) ésta emitía una escala diferente.

Lámparas como violines emitían una luz tenue. Por todos los sitios decoraciones que recordaban la Música: tumbadoras como ceniceros, cítaras como sillones, contrabajos como macetones y grandes cuadros de viejas épocas, naturalmente, naturalezas muertas con guitarras y laúdes. La escalera (al estilo Grandes Valores del Tango, piano blanquinegro pero más elegante) recordaba otro teclado ascendente, solo que el pasamanos eran largas trompas con sus llaves respectivas. Si uno se llegaba hasta el baño comprobaba que un corno inglés reemplazaba a un inodoro, enmarcado por un aro de aluminio que provenía de un redoblante de batería. El espejo la tapa de un Yamaja lustradísimo. Y el papel higiénico, tapas de discos prolijamente cortadas y enrolladas (debo deducir, como inteligentemente lo ha hecho el lector, que sería música profana para los oídos del joven). Un cuartito para melómanos dotado de la técnica más revolucionaria que no me atrevo siquiera a esbozar, un gramáfono oxi-

60 - la del taller

dado, pilas y toneladas de L.P.s En el respaldo del sillón (un saxofón con patas) a la altura de la cabeza, yacía un bandoneón muerto, cual apoya nuca. Si uno continuaba adelante se atravesaba un corredor infectado de flautas persas, ocarinas soviéticas, maracas noruegas, gaitas uruguayas, bongóes malvinenses, armónicas tailandesas, spinetas bolivianas, vales peruanos, chamarritas japonesas, habararas húngaras, gatos marcianos, tangos estadounidenses, dentaduras postizas con las notas, corbatas como fagots, tetas para percusión, flautines para fellatios, campanas como nalgas. Todo tan dispuesto sagazmente, pero a su vez tan recargado que entrando a la cocina y al final de mi requisa, ya me sentía levemente asqueado.

El lugar no se diferenciaba del resto, el mismo gusto, la misma afinación, el mismo color y timbre. Bombos reemplazando a las ollas, la Lonví un órgano de tubos adaptado, la mesada, libros de música protegidos del agua. Palpé distraídamente algunos utensillos, las batutas afiladas como cuchillos, los palos de batería para brochets, cucharas de castañuelas. Me dirigí hacia la mesa del centro. Allí estaba. Era (había sido) un músico joven, pálido (ahora más que nunca) como un ángel, melencólico y flaco, eternamente negro y los ojos (hoy cerrados) enmarcados en sus anteojos viejos. Yacía muerto, volcado junto al plato de sopa que había servido. Inspeccioné el contenido. Clarísimo. Caso cerrado, me dije. Intoxicación por exceso de semifusas. Y salí dando un portazo desafiado.

A.A. ABONIZIO

En las concavidades

acerca de la música popular tradicional
boliviana

por Jesús Durán B.

Vamos a partir diciendo que al ser la Música Popular Tradicional (M.P.T.) un abigarrado mestizo de culturas nativas y occidentales que compartiendo estéticas, estructuras, ritmos, técnicas, etc., se ha generalizado a la cueca, al bailecito, al huayño, el takirari, el carnaval, y alguna otra forma musical más, como la música boliviana por excelencia, también llamada música criolla. Los más altos valores músico-culturales de la patria (artistas y canciones) se concentran en ella, y nunca somos más patriotas que cuando la defendemos del vandalismo y piratería vecina.

Si escarbamos en la historia reciente de la MPT, veremos que en general se trata de música indígena blanqueada con música occidental, ésta última apropiada por el indio, transportada por el misti, su reflejo y reproductor. Mirando desde adentro y desde ahora, más parece ser producto del blanqueamiento constante de la música indígena, y lo que es más significativo, del blanqueamiento constante de la música indígena ya blanqueada, es decir de la música mestiza. Y así se difunde masivamente la música boliviana. Esto se manifiesta en casi todos los aspectos que interesan: los instrumentos, las voces, la interpretación instrumental, vocal, los arreglos. Es una meta mostrar que se puede interpretar música culta con charango, guitarra y quena, y que el charango suene como balalaika. Para algunos es el camino de la universalización de la música boliviana y sus instru-

mentos. Continuando, no se pueden dejar de lado las interpretaciones corales con voces y el uso de los sicus —las zampoñas— como instrumento solista, hoy símbolo y característica de la música criollo-mestiza. En esta carrera por temperar la música indígena, se han conseguido resultados en los sicus que ya casi suenan como flautas de pan, las quenás, y por cierto algunas voces, más allá del charango y de los propios estilos andinos de interpretación y temples de la guitarra española.

¿Cómo interpretar esta carrera incontenible? Carrera que blanquea en el disco casi toda nueva recopilación de música nativa y que busca con denuedo, llegar a la nivea cima del Alto Folklore... Los riesgos de aparecer como bloqueadores del progreso y la modernización, están a la vuelta de la esquina. Aún así vale descifrar los procesos.

En lo que va del siglo, hemos asistido a dos momentos trascendentales:

Primero, la consolidación de las formas musicales: Cueca, bailecito, huayño, aproximadamente entre los años 20 y 40, en ciudades como Sucre y Potosí —de las que damos fé— producto del encholamiento de intelectuales, o lo que es igual, de la proyección de la música desde las chicherías hacia la sociedad civil todavía fuertemente oligárquica. También consolidadas por músicos académicos y poetas bien conocidos: Simeón Roncal, José Lavadenz, Miguel Ángel Valda, Claudio Peñaranda, Nicolás Ortíz P.; y mucho más allá por eso que fue el gran encuen-

tro de los bolivianos: la Guerra del Chaco, punto de difusión, intercambio y aprendizaje en plena tragedia. Vale decir en este aspecto que antes que producir una nueva música popular, la Guerra sirvió como catalizador y escenario para que el pueblo se reconozca, cante y ejercite su capacidad literaria sobre viejas melodías. A nivel oficial se escriben marchas militares y boleros de caballería (forma musical emparentada con el yaraví y similar a la música de Semana Santa de Ayacucho), que aún subsisten en el aparato armado de manera marginal.

En términos políticos se da la ruptura de la cultura vigente, cuando las formas musicales mestizas e indígenas segregadas hasta entonces por la oligarquía afrancesada, conquistan el espacio hoy grandemente rendido a la cultura oficial.

Segundo, el desarrollo de los medios de comunicación permite la difusión masiva de la música y la somete a las leyes del mercado, en su punto más alto durante el período postrevolucionario del '52. Momento clave en el que la radio, jugando su papel integrador nacional, también abre paso a la ingerencia de las empresas, sus valores e ideología, que determinarán qué es lo comercial y qué no; en consecuencia qué se debe cantar y tocar, además de cómo hacer decente esa música de chichería y de indios...

Por razones de espacio y del carácter del artículo, estamos simplificando y obviando elementos, situaciones y procesos que intervienen en este complejo asunto, sin menoscabo de seguir afirmando que los dos elementos identificados, en su articulación arrojan como producto la música criollo-mestiza actual, en su otra connotación de asumírsela como música boliviana oficial.

Ni duda cabe que alcanzó este situial toda vez que se la interpreta de frac, en salones caros y se la pasea en giras casi diplomáticas, ahora que ya es una música cristiana. Pero cuesta en los días que vivimos cubrir con cuatro ritmos en traje de luces, toda la vasta desnudez musical del país. Desnudez moldeada y enriquecida por regiones, climas,

paisajes, historia, etnias y clases sociales. El Estado en su tarea de integrar a la nación ha avanzado en conseguir una música nacional oficial, que pretende uniformizar las formas musicales más bien típicas de los centros urbanos y de sus clases medias, para todo el país y su gente; siempre utilizando la fórmula de éxito: Dejar pasar y difundir la música indígena y mestiza, pero bien filtrada y maquillada, así como exportar consciente o espontáneamente lo más típico y auténtico de lo autóctono para contricción y consumo europeo. La maquinaria es tosca, incompleta y dependiente, pero funciona y lucra con melodías y letras fáciles, pegajosas, alegres... y huecas.

La MPT tiene sus raíces afirmadas entre los años 20 y 40 del presente siglo, que el pueblo se encargó de definir y legitimarlas. Recuperar el alto desarrollo alcanzado hasta entonces, es una tarea prioritaria, dado que el quiebre de ese proceso en beneficio del mercado, sumergió su riqueza, su contenido liberador, distorsionando los que de otra forma serían hoy aportes y avances de la MPT.

Pero no se pueden desmerecer la experiencia y aportes que relegamos más de una década, por ejemplo en composición, interpretación y texto popular de la Nueva Peña Naira, y aquella corriente de "folklore urbano" de los músicos de Ch'ijini encabezados por el charanguista Ernesto Cavour. Ellos, al desarrollo de la guitarra y el texto conseguido por Alfredo Domínguez, sumaron el de la quena de Lucho Cavour, y claro! El inicio de la zapoña solista con "Leño Verde" (del propio Ernesto). Además junto a las visitas de Alfredo, allí tuvo su sitio por primera vez la poesía y la música de Matilde Casazola.

Otra experiencia ineludible fue el trabajo de investigación y creación del grupo WARA, sincera incorporación del músico "rockero" a la música indígena, aunque también fue una buena incitación al autoctonismo de los siguientes años.

El mercado dió cuenta de tales corrientes, subsistiendo como sabemos, trabajos indivi-

duales de gran potencia popular.

La MPT, que en cuanto a la composición es principalmente empírica y se catapulta cada vez que intervienen la técnica musical, la poesía, mantiene su carácter popular a despecho de óperas incaicas, sinfónicas interpretaciones de "Siway Asucena" o "Altiplano" y otros engendros. Es en la interpretación vocal e instrumental donde se pueden apreciar más las diferencias, puesto que en la MPT auténtica, importa más la expresión natural, el pulso sensible que en general poco tienen que ver con los ritmos acelerados impuestos, para hacer que las cuecas, bailecitos, huayños, sean más "alegres", o quizás para que entren más temas en un solo disco...

No podemos en ésto dejar de mencionar el piano natural de Fidel Torricos por ejemplo, muy diferente a su piano rítmico de grabaciones discográficas, que es casi el mismo caso de la valiosa guitarra tradicional de Augusto Bleichner. Así tampoco podemos olvidar, las no pocas veces que se nos reclamó durante sendas fiestas populares, que para bailar se interpreten cuecas bolivianas y no zambas argentinas...

De ir afirmándonos y buscar, hemos encontrado conceptos, decires y productos muy válidos en el campo de la experimentación y la liberación de la música, el hombre y la sociedad. Creemos en estos conceptos, en ese trabajo, pero sobretodo en la necesaria articulación de estas perspectivas con nuestra realidad cotidiana: La cultura popu-

lar, también plagada de hechos e ideas que no por ser reaccionarias son menos parte de la sensibilidad y lucha de gente oprimida por ya casi 5 siglos, pero ni vencida, ni culturalmente castrada. Permanentemente advertimos la presencia de la estética popular concebida ideológicamente, no sólo en los casos ya citados, sino en un proceso constante de reconfiguración de los lenguajes musicales, donde el pueblo recupera su espacio a través de los propios músicos disqueros, sus estructuras, sus formas, sus instrumentos, en fin su idioma, inclusive al margen de su lógica. Durante el año '86 se ha escuchado el tema "Willaway Sambita" que sugiere diversas preguntas: Se trata de la excepción que confirma la regla? Es la maduración de un aporte largamente buscado? Es un chiripazo?

De todas formas estos son ejemplos entre varios del aporte de músicos populares que sobreviven marginales y marginados, así como de los que fulguran en el cielo raso.

Al concluir, quedan muchas cosas no dichas, pero una gran esperanza en los músicos que practican la MPT en sus vertientes criollo-mestizas, por la creciente conciencia de sus hechos musicales, su creciente información. Esperanza también que debiera traducirse en medidas concretas que ayuden a sobreponernos a las disposiciones del mercado, utilizar los actuales espacios y abrir nuevos en los medios de comunicación masiva, junto a los trabajadores de la información: Comunicadores, periodistas, radialistas, cineastas, comentaristas de discos.

JESUS DURAN B.: Compositor, arquitecto,
docente / Bolivia

La expresión

(cuento de Mario Benedetti)

Milton Estomba había sido un niño prodigio. A los siete años ya tocaba la Sonata N^o 3, Op. 5, de Brahms, y a los once, el unánime aplauso de crítica y de público acompañó su serie de conciertos en las principales capitales de América y Europa.

Sin embargo, cuando cumplió los veinte años, pudo notarse en el joven pianista una evidente transformación. Había empezado a preocuparse desmesuradamente por el gesto ampuloso, por la afectación del rostro, por el ceño fruncido, por los ojos en éxtasis y otros tantos efectos afines. El llamaba a todo ello "su expresión".

Poco a poco, Estomba se fue especializando en "expresiones". Tenía una para tocar la Patética, otra para Niñas en el Jardín, otra para la Polonesa. Antes de cada concierto ensayaba frente al espejo, pero el público frenéticamente adicto tomaba esas expresiones por espontáneas y las acogía con ruidosos aplausos, bravos y pataleos.

El primer síntoma inquietante apareció en un recital de sábado. El público advirtió que algo pasaba, y en su aplauso llegó a fil-

trarse un incipiente estupor. La verdad era que Estomba había tocado la Catedral Sumergida con la *expresión* de la Marcha Turca.

Pero la catástrofe sobrevino seis meses más tarde y fue calificada por los médicos de amnesia lagunar. La laguna en cuestión correspondía a las partituras. En un lapso de veinticuatro horas, Milton Estomba se olvidó para siempre de todos los nocturnos, preludios y sonatas que habían figurado en su amplio repertorio.

Lo asombroso, lo realmente asombroso, fue que no olvidara ninguno de los gestos ampulosos y afectados que acompañaban cada uno de sus interpretaciones. Nunca más pudo dar un concierto de piano, pero hay algo que le sirve de consuelo. Todavía hoy, en las noches de los sábados, los amigos más fieles concurren a su casa para asistir a un mudo recital de sus "expresiones". Entre ellos es unánime la opinión de que su *capolavoro* es la *Appassionata*.

(1950)

MARIO BENEDETTI: escritor, periodista/Uruguay

Material recibido

Chile

"Encuentro de canto poblacional", "Transformaciones de la industria musical", "La nueva canción en América Latina" por Anny Rivera y Rodrigo Torres, Anny Rivera y Eduardo Carrasco respectivamente. Publicaciones de investigación del CENECA de gran valor documental.



Argentina

"Hablando solo" y "Mirancio la casa de uno", primer y segundo cassettes del trío Corradini-Campos de la ciudad de Mar del Plata. Partiendo de raíces folklóricas el grupo consigue apartarse de influencias y muestra es estos trabajos cierto desprejuicio, muy sano, para el género. La edición es independiente y trae toda la información necesaria para conocerlos.

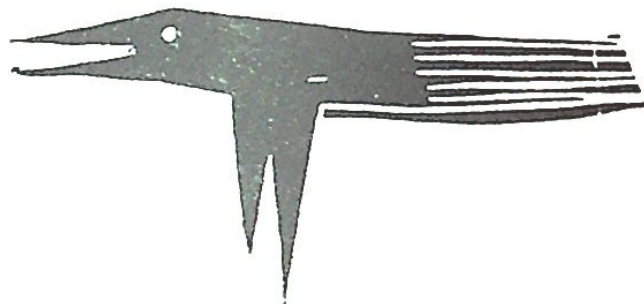
"Cartón Lleno", disco del arreglador Gabriel Senanes expone todo el oficio adquirido trabajando para distintos intérpretes durante muchos años. Como compositor se aprovecha de todo material sonoro burlándose de las convenciones y, rozando peligrosamente el eclecticismo. La producción de estudio es una de las mejores que hemos escuchado en la Argentina, apoyada en los músicos sesionistas más pulcros del país.

"Entre el vientre y el humo de la vida" (Dora Battiston) y "De nostalgias y Mitologías" (Elisa Asturi). Son algunos de los libros editados por la Provincia de La Pampa como parte de una recopilación del trabajo de sus poetas, sus leyendas y las diversas manifestaciones artísticas de la región.

"Grupo contemporáneo de Folklore". Demo de este grupo tucumano que pertenece al proyecto "Música Esperanza" creado por el pianista Miguel Angel Estrella. Con músicos que rondan los veinte años y que despuntan como excelentes instrumentistas, la composición todavía refiere a la de grupos de mayor trayectoria como Anacrusa.

"El Gualeguay". Periódico editado en la ciudad entrerriana homónima está dedicado a cubrir los aspectos culturales de ésta importante región y cuenta entre sus impulsores al músico Cary Pico.

"Terra Ballestra" y "Acordeón a Piano". Dos libros de poemas de uno de los creadores más originales del momento. Alberto Muñoz crea climas de fábulas infantiles cargadas de dobles sentidos dramáticos.



El quinto taller latinoamericano de música popular se realizará del 25 de marzo al 3 de abril en la ciudad de Bogotá. Este evento se suma a las múltiples actividades culturales que está llevando a cabo el Distrito Especial de Bogotá con motivo de la celebración de los 450 años de su fundación, que se cumplen el 6 de agosto de 1988.

Al igual que en los encuentros anteriores, éste tendrá una actividad muy intensa, siendo unas once horas diarias, distribuidas de la siguiente manera: de 8:00 a 10:00; de 10:15 a 12:00; de 14:00 a 16:00 y de 16:30 a 18:00 horas. Entre las 20:00 y 23:00 horas

se harán recitales, con posterior debate entre alumnos, docentes, intérpretes y asistentes.

En el encuentro estarán a disposición de los participantes libros, discos y cassettes, documentos visuales y audiovisuales, partituras, memorias, ponencias y documentos del taller, que podrán ser adquiridos a precios accesibles.

El 25 de marzo a las 8:00 horas comenzarán a hacerse las acreditaciones y a alojar a los participantes. Ese mismo día a las 19:00 horas tendrá lugar el acto de apertura del evento.

A los participantes se les entregará certificado de asistencia.

Uruguay

“La vuelta de los sueños”. Cassette para niños de Luis Trochón. Pocas grabaciones instrumentales se conocen en el terreno de la música creada para niños y éste es el primer desafío que se plantea Trochón, acertando en la utilización de tramas tímbricas semicaóticas producidas por fuentes sonoras contrastantes. La utilización de las voces amplía el panorama de lo convencional y no sólo en el género infantil. Creo que en general esta pareciera ser la obra de una persona cansada de escuchar pajaritos y xilofones, que se decide a demostrar (y lo hace) la no necesidad de recurrir a estos estereotipos y plantea un muestreo de posibilidades de libertad en la composición y el tratamiento que espero no sea pasado por alto por los “especialistas”. La edición incluye un libro con los textos y propuestas para la utilización del cassette en el trabajo escolar.

“Todo depende” Disco-debut de Mariana Ingold. Además de llenar todos los requisitos de una excelente cantante, Mariana tiene a su favor una rara combinación de timbre y expresividad sumamente original. Las canciones de este disco son en su temática y sus

textos algo desparejas, producto quizás de la recopilación de material de distintas etapas, no así su composición fuertemente personal.

“En Duplex”, Leo Masliah y Jorge Cumbo. Grabado en el estudio “casero” de éste último, con todo el tiempo de grabación y experimentación a su favor, Masliah y Cumbo producen una obra excelente. Trabajos como “holiday on Ice”, donde el uso de los medios técnicos (multiefecto SPX 90) como instrumentos al servicio de la composición produce un raro clima, mezcla de absurdo y tierna expresión infantil o la versión de la zamba de Yupanqui donde los conceptos de la música popular y la contemporánea laten a un mismo pulso desconcertando a los mediocres. La producción y especialmente los arreglos tienen la marca a fuego de quienes fueron sus responsables (Jaime Roos, Leo Masliah, Mateo) por las distintas direcciones que cada uno toma y la excelente capacidad profesional que poseen.

Cuba

"To a finland station", Arturo Sandoval y Dizzi Gillespie. Acerca de esta grabación nos comentó Arturo en su caso de La Habana: Este disco es para mí un orgullo. Está puesto en la pared como un cuadro.

Fue muy simpático porque nosotros estábamos tocando en Finlandia y él llegó a hacer un concierto con la orquesta de la Radio y TV, entonces me invitó a tocar también.

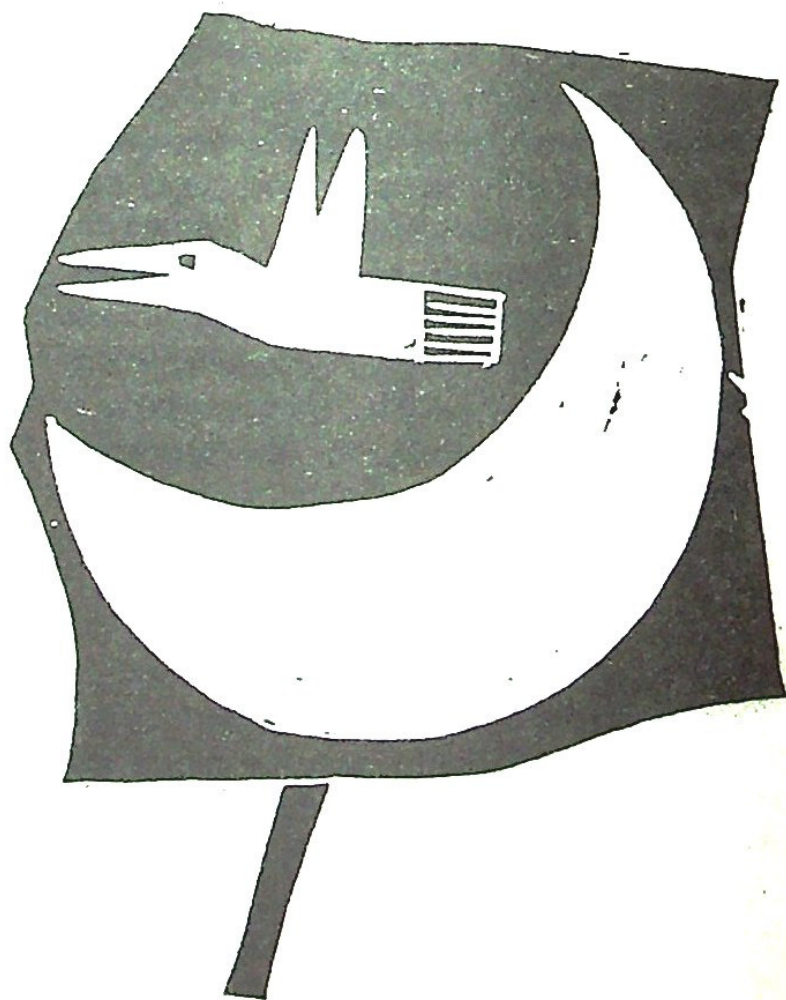
Me mudé a su hotel donde pasamos una semana de locura y un día me dice: "Chico, yo voy a estar una semana más aquí a tratar de descansar un poquito... ya tocamos un concierto... vamos a hacer un disco!", y yo le digo cómo vamos a hacer un disco? "Bueno, yo produzco todo y pago todo pero el disco lo vamos a hacer tú y yo solos".

Una noche al terminar un show que yo estaba haciendo en un club de Helsinki nos fuimos al estudio, él y yo solos, no permitió que entrara nadie. Se sentó al piano y me dijo: "Bien, ahora tú toca el bajo", y como yo no lo sé tocar lo saqué en sintetizador; él puso la tumbadora y yo la batería y después empezamos a ponerle el arpa judía, cosas de percusión y al final las trompetas.

Hicimos dos números y terminamos a las nueve de la mañana; entonces me dijo: "Oye, con estos dos números no hacemos nada", y entonces lo convencí de invitar músicos. Buscamos una sección rítmica de músicos finlandeses que habían tocado con muchos músicos de renombre, gente muy profesional y la otra noche nos fuimos otra vez a la una y media de la mañana y grabamos tres

números con ellos. Terminamos a las siete o sea que hicimos el disco en dos madrugadas, más o menos 16 horas.

Yo terminaba agotado en el club ese después de tocar tres sets desde las nueve, pero cuando llegaba al estudio me decía: ¡qué va! aquí no puedo pensar en cansancio ni mucho menos porque esta es una oportunidad que no se da dos veces. Eso fue tocar con una reliquia del jazz.



"Tierra en trance" y "Irakere con la Orquesta nacional", dos trabajos del grupo Irakere. Quizás todo el potencial jazzero de este reconocido mundialmente conjunto, se despliegue con mayor soltura en el primero de los nombrados. La grabación en vivo del concierto compartido no está, a mi gusto, dentro de las mejores producciones del grupo.

"Clave" números 1 al 5. Toda la información del acontecer musical cubano en estas revistas del Ministerio de Cultura. Sus responsables son Idalberto Suco y José Amer

Rodríguez, amigos con los cuales mantene-
mos intercambio constante de material y una
fraternal correspondencia.

"Los negros Curros" de Fernando Ortiz,
"Del canto y el tiempo", de Argeliers León y
"Cuba: dos siglos de música" de Gloria An-
tolitia. Obras importantes en el campo de la
musicología cubana, escritas por musicólo-
gos de trascendencia latinoamericana y
mundial.

Escocia

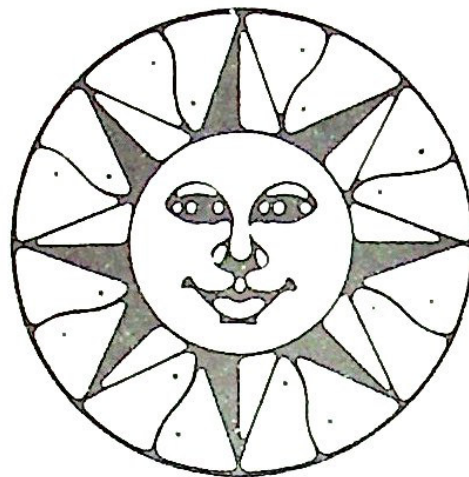
"The semiotics of experience and the
teaching of contemporary popular music:
somo Scottish developments", artículo de
Daniel Fleming que fuera presentado en el
ISME, seminario internacional de Viena.

Bolivia

"Golpes de tambor", libro de poemas de
nuestro compañero Oscar García Guzmán

Guatemala

"Tradiciones de Guatemala" y "La tradición popular", publicaciones del Centro de estudios folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Contiene trabajos de distintos autores en el campo de la cultura popular. Adivinanzas en la tradición oral guatemalteca, los baños de vapor, juegos infantiles en una comunidad indígena, baile de gigantes y otros temas aparecen profundamente investigados y con un diseño gráfico donde el material fotográfico complementa imprescindiblemente la lectura de los textos.



EE.UU.

"Ruth Pelham" cassette de canciones infantiles. Tónica-Subdominante-Dominante-Tónica y ritmos básicos de Folk americano dando marco musical a letras como éstas:
*¡Hola, hola/Cómo te va/Mi nombre es Ruth/
y me gustas tú/. O por ejemplo: Bajo un mismo
cielo/Somos una familia/Bajo un mismo
cielo/somos gente/somos animales/somos
flores/somos pájaros.
Y todo así.*



Mejico

"El corrido Sinaloense y su importancia en la literatura" una publicación del CREA (Consejo Nacional de Recursos para la atención de la Juventud) del trabajo de David Rubio Gutierrez. *"El corrido refiere en tono épico, las hazañas de héroes populares, de bandidos generosos que lucharon y murieron por un ideal; o bien nos cuenta tragedias sociales que han conmovido a los pueblos, como suelen ser terremotos, accidentes, etc."* *"La mayoría de los corridos mejicanos son anónimos, reflejan el sentir y la idiosincracia del pueblo mejicano"*.



Paraguay

"Ñande Reko", cuaderno de literatura popular, N° 3, publicado por el Programa de Cultura de Arte, Misión de Amistad, Asunción.

"Estudios" N° 1 y 2, revista que *"pretende ser una serie de propuestas para la interpretación de la realidad nacional a través de sus aspectos sociales, económicos, culturales, etc."*

Escuela de músicos

En Rosario, Argentina, un grupo de músicos se han reunido para crear un espacio destinado al estudio, investigación y práctica de la música popular. Carlos Cassaza, Juancho Perone, Iván Tarabelli, Carlos Velloso, Héctor De Benedictis, Jorge Fander mole y Alberto Callaci son los integrantes de la "Escuela de músicos", lugar donde no sólo se pretende aportar al alumno los elementos técnico-instrumentales, sino además aproximar al futuro músico a las distintas ramas de trabajo que deberá (probablemente) frecuentar si desea subsistir como profesional.

El plan de trabajo está estructurado sobre 4 módulos básicos:

- 1) Instrumento: piano, teclados, guitarras, bajo eléctrico, percusión.
- 2) Entrenamiento perceptivo.
- 3) Expresión Corporal
- 4) El "mosaico"

Este último es un espacio heterogéneo y multiforme donde nunca sucede lo mismo. Se trata de organizar la información que el músico recibe en forma dispersa y desde diversos ángulos.

Convergen en el mosaico la programación de sintetizadores, técnicas de grabación, análisis de géneros populares, mantenimiento de instrumentos, psicología del trabajo artístico, análisis de recitales y en videos, infraestructura de escenario, problemática de otras artes, etc.

Las clases son grupales atendiendo a la necesidad de un trabajo efectuado en una dinámica de solidaridad y confrontación.

Se organizan conciertos trimestrales donde alumnos y docentes se integran en grupos para mostrar materiales generalmente propios.



direccionario

- | | | |
|--|------------------------|----------------------------|
| * Oscar García | Casilla de Correo 7900 | La Paz, Bolivia |
| * Héctor De Benedictis | Ayacucho 1452, 6º B | 2000 Rosario,
Argentina |
| * Luis Trochón y
Guilherme de Alencar Pinto | 19 de Abril 1297 | Montevideo,
Uruguay |
| * Jorge Sossa | Apartado 46633 | Bogotá, D.E.,
Colombia |

Imprimió

La Familia

Ocampo 1812 / 2000 Rosario / Sta. Fe

L. Trochón	O. García y otros...
C. Prudencio	S. Camps
R. Salton	Lucho Gonzalez
H. de Benedictis	A. Jardim
G. de Alencar Pinto	Escriben: