

Prof. María Mirtha Poblet de Merenda
Dra. Marta E. Castellino

El signo interpretativo en las obras para canto y piano mendocinas

Abordaje interdisciplinario

Introducción

Si bien se han realizado investigaciones sobre el movimiento musical local, hasta ahora no existen estudios sobre la especificidad del análisis interpretativo de las obras para voz y piano, que son en general las más abundantes. Se trata de un campo inexplorado y que se presta para un análisis que tenga en cuenta la riqueza artística de las composiciones en sus diversos aspectos: vocal, pianístico, compositivo y literario. Por ello es que, en el presente trabajo, nos proponemos realizar un estudio profundo e interdisciplinario, para el cual nos resulta muy útil el concepto de **signo interpretativo** musical.

Hablar de **signo interpretativo** requiere necesarias precisiones. Por un lado, explicitar el concepto de signo del cual hacemos uso y, por otro, del adjetivo, que aquí se deslizará en su riqueza significativa. En cuanto al signo diremos que, en una acepción general, es aquello que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter; la operatividad del término lo hace más que pertinente, ya que permite articular dos campos: el semántico (en relación con los semas o unidades significativas) y el sintáctico (en función de la articulación o estructuración de esas unidades).

Con respecto al uso del concepto de **interpretativo** diremos que de sus acepciones actualizaremos distintos significados en función del campo disciplinar desde el cual se lo utilice. De manera tal que en el marco del Análisis Musical partiremos de las distintas áreas, que son: Análisis Paramétrico, Articulatorio, Comparativo, Funcional y de Interrelaciones.¹ Dentro del campo de la literatura, el análisis será en cambio, métrico y estilístico, y en el campo del canto y del piano, será la manera específica de ejecutar las obras.

Nuestra hipótesis dice: *Existe una estética particular que atraviesa las obras de música académica compuestas para Canto y Piano, realizadas por autores radicados en Mendoza, que han compuesto durante el período que va desde 1940 y 2000.* Nuestra intención es plantear la invariante que subyace a lo variable; en otras palabras, lo constante, la estética, que a pesar de las diferencias individuales y locales, existe inalterable.

Desde el punto de vista organizativo, dividiremos el trabajo en tres partes: el plano poético, el plano neutro y el plano estético, tal cual lo hiciera Nattiez² El primero da cuenta del

contexto y del aspecto productivo. El segundo se refiere al análisis inmanente de las obras o de la estética en sí. El tercero habla de la construcción de las interpretaciones de la época, es decir, de los recursos que se despliegan para la construcción de una modalidad particular de percepción.

Plano poiético

Sin dejar de reconocer los importantes aportes de los compositores anteriores, empezaremos nuestros estudios a partir del año 1940, cuando inicia su actividad el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo³

Esta fue una época verdaderamente importante en cuanto a la creación musical, pues arribaron a nuestra provincia los maestros Higinio Otero, Ramón Gutiérrez del Barrio, Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz, Miguel Francese, Julio Perceval y Eduardo Grau, quienes desarrollaron su actividad docente y compositiva simultáneamente. Su labor creadora y educadora significó un verdadero aporte a la música de Mendoza, a la vez que tuvo repercusión nacional.⁴

Los distintos modelos de relación Estado-Sociedad, constituidos entre 1940 y 2000, pueden aparecer como marcas contextuales en la composición de los autores de este período, ya que el entorno social y su compleja trama imprimen sus huellas en toda manifestación artística, sea o no consciente el compositor de tal influencia. De allí, la necesaria mirada al contexto socio-histórico antes de emprender el estudio de las obras.

Así, en relación con el período establecido, advertimos que luego de la revolución de 1930, con Uriburu a la cabeza, se sucedieron los gobiernos de Agustín P. Justo (1932-1938), Roberto Ortiz (1938-1940) y Ramón Castillo (1942-1943) Desde el punto de vista sociopolítico, se produjo en el '43 otra revolución, cuya proclama expresaba *"los militares fieles guardianes del banal" de la patria, desean poner fin a la venalidad al fraude, al peculado y a la corrupción que el gobierno ha adoptado como sistema*". A mediados de la década del '40, el gobierno peronista produjo una gran expansión del aparato estatal y su rango de actividades, potenciando los instrumentos keynesianos que se venían utilizando en los años previos.⁶

En el '55 se produjo la Revolución Libertadora que derrocó al presidente Perón. En realidad, toda la década -marcada por la anti

nomia peronismo/antiperonismo- derivó en una proscripción de esta fuerza política en las elecciones que consagraron como presidente a Arturo Frondizi primero (1958-1963) y a Illia después (1963-1966).⁷

La continuidad institucional se quebró nuevamente en el '66 con un nuevo golpe de estado que determinó una sucesión de gobiernos militares hasta que el General Lanusse convocó a elecciones libres en 1973. En los comicios triunfó la fórmula encabezada por el Dr. Cámpora, quien al poco tiempo renunció al gobierno en favor del General Perón; pero éste no pudo cumplir su mandato, pues falleció a mediados del '74. En el '76 hubo otro golpe militar. Luego se recuperó la democracia con el gobierno del radical Alfonsín, en 1983, y en 1989 asumió la presidencia el justicialismo, con el Dr. Menem.

En lo que se refiere al campo artístico, vemos que en el siglo XX se desarrollaron plenamente la plástica y todos los géneros literarios, desde la poesía al ensayo, y desde la narrativa al teatro, en un contexto general de profundas convulsiones políticas y sociales, tanto internacionales como locales.⁸ Además, a partir de 1940 se consolidaron los núcleos artísticos regionales, a la vez que se dio una profunda comunidad entre las distintas manifestaciones estéticas, según lo testimonian las revistas culturales de la época⁹ En Mendoza se destacaron artistas cuyos nombres trascendieron las fronteras nacionales.

Los músicos que llegaron con motivo de la creación de la UNCuyo vinieron imbuidos de una formación académica europea, especialmente francesa, que luego transmitieron a la siguiente generación de compositores. Sin embargo, los recién llegados no se mantuvieron al margen de los ritmos regionales y nacionales; muy por el contrario, los asimilaron y volcaron en su música. Este es el caso de Perceval, el cual llegó a hacer alarde, en sus composiciones, de lo que son una melodía y ritmo locales, es decir, propios de algunas provincias de la Argentina. Entre ellos también se encontraban E. Dublanc, E. Rosáenz y M. Francese.

Plano neutro

Las obras encontradas y analizadas hasta el momento corresponden a los compositores Susana Antón, Carlos Barraquero, Carmen de Juan, Eliseo Castro, Emilio Dublanc, Jorge Fontenla, Miguel Francese, Eduardo Grau, Ramón Gutiérrez del Barrio, Julio Perceval, Julio César Rodríguez, Elifio Rosáenz, Juan

Salomone y Damián Sánchez. Presentaremos, primeramente, el análisis tanto musical como literario y, luego, como consecuencia de éstos, los criterios de interpretación vocal y pianística.

En el análisis interpretativo musical nos ceñiremos, por razones de espacio, a la organización de alturas, porque nos parece relevante y una muestra muy significativa. Igualmente, hemos seleccionado algunos aspectos que aquí trataremos de presentar de forma somera.

Estos autores, en general, se basan en el Sistema Tonal Funcional, aunque algunos de ellos emplean el Sistema Modal.

Julio Perceval, en *Te he soñado*, utiliza el Sistema Tonal Funcional, pero en el transcurso de la pieza presenta giros modales (ejemplo c.10 c/a al 13¹⁰). También se encuentra un juego de ascenso y descenso del tercer grado, juego característico de la música renacentista y de la música folklórica nacional (ejemplo c.14 al 17).

. Julio César Rodríguez apela al mismo procedimiento en *Romanza*, con texto de Carmen de Arrojo.

. En *Zagajelo de perlas* op. 21, Eduardo Grau musicaliza el texto de Lope de Vega en un definido eolio.

. Otro ejemplo es Eliseo Castro, quien en *Villa de Larca* comienza en do menor; sin embargo, tiene un tinte modal frigio por la insistente presencia del segundo grado descendido (ejemplo c.1 al 9) y por la libertad de enlace que realiza.

. Jorge Fontenla en *Madrigal*, escrita originalmente para canto y arpa y luego transcripta para canto y piano, y Elifio Rosáenz en *El Lucero*, manifiestan el uso modal, hecho que constituye un rasgo compositivo interesante.

En cuanto a la organización de alturas en simultaneidad, la marca principal es la influencia de la música europea, especialmente la francesa: predominio de acordes organizados por terceras, llegando a la oncena, acordes oscurecidos por notas agregadas y/o adornos, especialmente apoyaturas. También, se observa en las composiciones analizadas el empleo de complejos armónicos por cuartas, por quintas, biarmonías, procesos bitonales e inclusive acordes basados en la serie dodecafónica y la escala hexatona. En cuanto a lo expuesto, también citaremos algunos ejemplos:

. Susana Antón, en *Misterio*, presenta acordes por cuartas para cerrar pequeñas

unidades. Este procedimiento lo transpone a diferentes alturas (ejemplo c.1 al 10). Por otro lado, en el segundo número de Canciones utiliza la bitonalidad simultánea en el piano, otorgándole así a la obra una sonoridad especial.

. En homenaje a su hija, Miguel Francese escribe la pieza *Qué linda es la rosa*; en ella muestra un repertorio acórdico con notas agregadas y sustitutivas (ejemplo c.12 al 15),

La armonía en E. Dublanc tiene cierta influencia impresionista. En *Mi sueño*, de la colección *Tres canciones de soledad*, es llamativo el uso de notas agregadas, como así también de acordes por cuartas, acordes de novena y de oncena. Citaremos como ejemplo el segmento comprendido entre los compases 10 y 13.

. Barraquero, Rosáenz, Castro e inclusive Grau no escapan a este tipo de repertorio acórdico.

- En 1970, Carmen de Juan compone *Contemplación*, la cual consta de dos números. El primero está basado en una serie dodecafónica plasmada de manera libre. El segundo escrito en un sistema polarizado desfuncionalizado, presenta acordes por cuartas, por quintas, complejos armónicos sin tercera, con octava aumentada, entre otros.

Nos interesa destacar asimismo el tema de los **desvíos**, es decir, el paso de una tonalidad a otra. Estos artistas realizan desvíos a una o más quintas ascendentes o descendentes, es decir que la paleta se abre a tonalidades lejanas al punto de partida.

. En este aspecto, Rosáenz llega a tonalidades lejanas por diferentes vías. En *Encanto*, segundo número del ciclo *Paisaje*, cuya tonalidad inicial es Fa Mayor; a través de un acorde de quinta disminuida y séptima menor (acorde errante) produce el desvío (c.25) resolviendo en el c.26 en re bemol menor. Esta tonalidad es el trampolín para llegar a mi bemol menor (c.29).

. Otra obra del maestro es *El Lucero*, en donde algunos de los desvíos igualmente se hacen por vía cromática (ejemplo c.18).

La forma generalmente respeta la propuesta estructural del texto, y en cuanto a la textura, es compuesta, ya que se trata de melodías acompañadas.

En cuanto al aspecto literario, el corpus de obras analizadas exhibe variedad en cuanto a la procedencia de las letras musicalizadas. En

efecto, se advierte la presencia de textos antiguos y modernos, de autores españoles y argentinos. Una mención especial, dentro de los autores nacionales, merecen las composiciones de poetas mendocinos, como es el caso de Alfredo Bufano (1895-1950), tres de cuyos poemas: *Duraznitos de la Virgen*, *Primavera blanca* y *Calle Serrana*, cabal expresión del sencillismo regionalista, han sido musicalizados por el maestro Carlos Barraquero. También ha escogido, el maestro, textos de *Pequeños poemas*, cuya autora es Elda Boldini, para sus *Cuatro canciones íntimas*. Igualmente, podemos mencionar el caso del maestro Salomone, autor tanto de la letra como de la música de dos de las obras estudiadas: *Horas tristes* y *Como la flor de los ceibos*. El maestro Eduardo Grau, dentro de la variada fuente de inspiración de sus composiciones, ha utilizado textos propios en algunas canciones, como en las *Letanías Marianas* y *Canto a la madre*, en *Nana* o en *Niña en mi cielo*.

La poesía cuyana se encuentra representada también con las obras de tres poetas puntanos: Antonio Esteban Agüero, Berta Vidal de Battini y Delia Gatica de Montivero, que dan letra a canciones de Eliseo Castro, y que son respectivamente, *El hachón*, *Villa de Larca* y *Agua en la tarde*.

Entre los autores argentinos escogidos, se destacan las composiciones de Leopoldo Lugones (1874-1938), musicalizadas por Elifio Rosáenz: se trata de *Encanto* y *El Lucero*, que pertenecen ambas a *El libro de los paisajes*, de 1917.

En cuanto a los textos de autores peninsulares, recorren un abanico que va desde Gutierrez de Cetina (0520-1560), autor del famoso *Madrigal*, que comienza: "Ojos claros, serenos..", tan emblemático de la renovación poética renacentista encabezada por Garcilaso y que musicalizara Jorge Fontenla, hasta el popularismo de Manuel Machado (1874-1947), el hermano de Antonio, el cantor de Andalucía, de lo pasajero y fugaz de la vida, en la canción titulada *Misterio*, con música de Susana Antón, pasando por el decir castizo y sabroso de Lope de Vega, en la canción *Zagalejo de perlas*, de Eduardo Grau.

También la poesía popular, anónima, ha servido como fuente de inspiración a nuestros compositores; así por ejemplo, dos composiciones del maestro Julio Perceval: *Del rosál nace la rosa* y *Triste me voy a los campos*, que reelaboran módulos expresivos de la tradición oral argentina con sus cuartetos octosílabos:

"Del rosál nace la rosa y de la rosa el capullo..", construidas en base a paralelismos, reiteraciones y juegos simbólicos tan frecuentes en los cancioneros.

En cuanto a los metros de las composiciones escogidas por los compositores mendocinos, muestran un predominio de versos octosílabos, como los ya citados; hexasílabos: "Qué linda es la rosa que está en el rosál..." y, en general, versos de arte menor, los más comunes en la lírica hispánica. No falta empero el soneto, la forma por excelencia de la poesía culta, representada por el *Soneto del amor gozoso*, con letra de Martín Zubiría y música de Eduardo Grau. De todas maneras, prevalecen más bien los modos expresivos de la poesía popular y, en todo caso, se da un perfecto ajuste de fondo y forma, de tema y recursos, como así también de música y palabra.

La problemática técnico-pianística se encuentra poco desarrollada y reside en: a) el logro exacto de esquemas rítmicos propios del folklore (por ej. Acentuación binaria-ternaria), ya que los compositores toman de las manifestaciones folklóricas locales la esencia de sus temas y sus fórmulas rítmicas; b) el logro de un buen *legato*¹¹ en las respuestas temáticas del canto; c) la gran libertad en la conducción interpretativa del discurso musical (agógica).

Grau consigue el carácter y el color hispano, sobre todo a través de las articulaciones del sonido. En *Carmen* de Juan la atmósfera es el principal elemento, el cual se logra a través del manejo de una amplia gama de sonoridades, con la utilización de diferentes tipos de toques pianísticos, con una dinámica acentuada y un permanente uso del juego de pedales. Todo ello enriquece el aspecto tímbrico y la amplitud de vibración de la obra.

Desde lo técnico-vocal, existe un alto grado de dificultad que se evidencia, en general, en el predominio de tésituras agudas de las melodías analizadas y en el complejo juego de saltos y enlaces, como por ejemplo, en *Calle Serrana* de Barraquero. En el caso de *Triste me voy a los campos* (c.1 al 8) de Perceval, encontramos amplias líneas vocales que requieren abundante aire y un perfecto **legato** de la voz. En *Te he soñado*, el mismo autor hace uso del canto declamado (c.9 a 17) y de las dinámicas extremas (f-pp) en registros agudos de la voz (c.26 a 34). Además: saltos de sexta y octava en pp, filado¹², staccato, que también encontramos en numerosos ejemplos de los autores estudiados. Desde el punto de vista de la inter

pretación vocal es característica la sucesión de pequeñas articulaciones dentro de una gran frase (ver *Del rosal nace la rosa* de Perceval, *Duraznitos de la Virgen* y *Calle Serrana* de Carlos Barraquero, entre otras). Se puede observar que en las partes cantabile¹³ de las canciones, la expresión libera el ritmo, pues el uso de los colores vocales e inflexiones para lograr el clima que el texto sugiere, colaboran con el estado afectivo que la obra requiere. Como ejemplo podemos mencionar *¿Por qué?*, de *Tres canciones de soledad*, de Emilio Dublanc. El canto en esta canción se desarrolla a través de un diálogo entre la protagonista y su pena, en el que se deben aplicar timbres y expresiones para caracterizar a uno u otro personaje (timbre claro para la mujer y más' oscuro para su pena). Los cambios de velocidad describen las variaciones del estado de ánimo de la dama. La línea de canto es muy ligada dentro de una expresión más declamada en los ritenuiti¹⁴ de los compases 5,9,14,18 y 23; en el c.14 los acentos en las tres primeras corcheas ya retienen el tiempo. A partir del poco meno mosso del compás 16, el clima general de la obra cambia, ya que el protagonismo de la pena es casi total; esto se manifiesta aún más en los compases 23 y 24, donde la respuesta la tiene el piano, que representa la resignación de la protagonista y que conduce al *piu lento* final.

En cuanto a la interpretación, nuestras canciones -aún las más nacionalistas- son comparables a las canciones populares y académicas de otros países: *Volklied* y *Lieder* románticos alemanes, canciones populares rusas y canciones de Tchaikowsky o Mussorgsky, etc. De este modo, podemos establecer que nuestros autores componen para voces con una técnica de base en el canto lírico, lo que no significa cantar las canciones en el estilo ópera (defecto muy común entre los cantantes) pues las indicaciones de dinámica y articulación hechas por estos autores responden a su propia formación, lo que confirma que escriben para voces con bastante técnica del canto lírico.

Carmen de Juan y Susana Antón pertenecen a una nueva generación de compositores en cuyas obras netamente diferentes en su estética de los autores anteriores, tienen en cuenta la sintaxis del texto. Vemos en Antón como responde al uso tradicional de la voz, por ejemplo en *Misterio*, compases 3 a 13, mientras que Carmen de Juan, en *Contemplación I y II*, utiliza la voz a modo instrumental, sin texto,

experimentando timbres y colores. A partir de 1970 en adelante incorporamos al grupo de autores estudiados compositores como Ramón Gutiérrez del Barrio y Damián Sánchez, entre otros, quienes presentan una gran paleta estética. En ellos los recursos vocales abarcan desde las líneas tradicionales, el canto llano y simple de lo popular, hasta el tratamiento instrumental de la voz.

Plano estético

Los conciertos, la enseñanza y los simposios colaboran con la construcción de las formas particulares del percibir de una época. A continuación resumiremos los aportes de los formadores que desarrollaron su labor en la Escuela de Música.

En 1939 le fue encomendada a Julio Perceval labor de organizar el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, instituto que dirigió hasta 1955. Luego fue nombrado Director del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, cargo del que se jubiló en 1965. Su aporte a la música de Mendoza y del país abarca tres aspectos importantes: a) su labor como organizador del Conservatorio de Música; b) su actuación como organista e improvisador notable y c) su labor como compositor.¹⁵

Emilio Dublanc se desempeñó como profesor en la Escuela de Música, desde 1941 hasta 1959. Su producción musical comprende numerosas obras corales, como así también para canto y piano. En todas ellas hay una constante, reflejo de su sólida formación, el dominio contrapuntístico y la claridad formal. Es autor además del estudio analítico de la obra *Ludus tonalis* de Paul Hindemith, publicado por la Escuela Superior de Música de la UNCuyo.¹⁶

Elifio Rosáenz se incorporó a la Escuela de Música de la UNCuyo a partir de 1942 y se dedicó con esmero a la labor docente durante cuarenta años, desempeñándose como Director de la misma escuela en dos períodos. En 1938 fue nombrado Profesor Extraordinario de la UNCuyo en la categoría de Profesor Honorario. De su labor como compositor surgieron varias obras de distintos géneros, todas ellas estrenadas por organismos universitarios de la provincia de Mendoza.¹⁷

Eduardo Grau fue contratado en 1948 para trabajar con Francisco Kurt Lange en el Instituto de Musicología de la UNCuyo. Su labor abarca el campo de la musicología, la docencia y la

composición, con numerosas obras.¹⁸

En carácter de Director de Orquesta, Carlos Barraquero ofreció, desde 1957, numerosos conciertos sinfónicos y sinfónico-corales al frente de las Orquestas de la Provincia y dio a conocer, en primera audición, importantes obras de Rimsky-Korsakov, Copland, Mendelssohn, etc. En la Escuela de Música de la UNCuyo, se desempeñó como profesor de Armonía III y Morfología Musical, como así también de Instrumentación y Lectura de Partituras. Además, fue Director del Coro de Cámara del mismo establecimiento, desarrollando un importante trabajo.¹⁹

Jorge Fontenla, además de su tarea compositora, se desempeñó al frente de diferentes orquestas del país. En nuestra provincia, fue titular de la Orquesta Sinfónica de la UNCuyo entre 1968 y 1973, llevó a cabo un fecundo trabajo en el ámbito del concierto sinfónico y del espectáculo lírico y coreográfico.²⁰

Juan Salomone, oriundo de La Pampa, se estableció en Mendoza en 1941, con una beca instituida por la UNCuyo, para realizar estudios en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de esta universidad. Recibió varias distinciones, entre las que figura el Tercer Premio en el Concurso Municipal de Música (1947).

Miguel Francese se radicó en Mendoza en 1948, para desempeñarse como profesor en la Escuela de Música de la UNCuyo, alternando desde entonces su labor docente con la de compositor. Las *Tres canciones* fueron distinguidas en el Primer Salón Nacional de Música Argentina.

Susana Antón estudió y egresó de la Escuela de Música de la UNCuyo como Profesora de Piano y como Profesora de Armonía y Canto Coral. Es docente del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño en la asignatura Armonía. Además, como compositora de línea de vanguardia, ha recibido premios y distinciones por parte de diversas instituciones provinciales, nacionales e internacionales, entre los que se destacan el Segundo Premio del Concurso de Composición "DELTA OMICRON" en Filadelfia, Estados Unidos, en 1971, y el Tercer Premio Nacional de Composición por la obra *Occidión*.

Carmen de Juan egresó de la UNCuyo como Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral y como Profesora de Armonía y Canto Coral. Ha sido becada por la Junta Central Coordinadora de los Círculos Culturales Femeninos de Hispanoamérica para realizar

estudios de Contrapunto y Fuga en el "Real Conservatorio de Música de Madrid". Entre otros premios, ha recibido la Distinción Legislativa Anual "General José de San Martín" (1998). Actualmente desarrolla actividades como compositora y se desempeña como docente del Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes de la UNCuyo, en las cátedras de Contrapunto y Fuga.

Conclusión

En nuestro trabajo hicimos un breve recorrido: en primer lugar, el histórico-político y cultural que abarca desde 1940 al 2000, con la intención de articular algunas dimensiones significativas que han estado girando en torno al objeto de estudio planteado. Vimos que hubo muchas revoluciones y muchas crisis, y creemos que esto colaboró con el tumultuoso despertar de distintas corrientes artísticas.

En segundo lugar, hicimos un esbozo analítico del plano inmanente del objeto, desde las distintas disciplinas que aquí confluyen. Observamos los aspectos teóricos de la construcción de una estética híbrida europeanacional, tanto desde lo analítico musical como desde lo analítico literario. En tercer término, dimos cuenta del aspecto pragmático: su ejecución vocal y pianística. Por último, en el plano de lo estético, y a pesar de enfrentarnos con la dificultad de un lapso hartamente extenso e inacabado, descubrimos que muchos de los compositores han sido y son docentes, circunstancia por demás significativa a los fines de *enseñar* a escuchar una determinada estética. De manera que el Público Modelo es un Sujeto carente de cierta competencia, con quien se colabora para su edificación.

Ahora, y a partir de lo expresado, tenemos elementos suficientes como para arriesgarnos a corroborar la hipótesis planteada. La característica fundamental de lo nacional da como resultado un híbrido local-no local. En otras palabras, es la música del Viejo Continente que interactúa con el Nuevo, creando una nueva estética. Además, esta hibridación se mantiene a pesar de la extensión del período.

Los profesionales que escribimos este artículo estamos en la ardua y fascinante labor de semejante construcción perceptual. La transferencia no es sólo hacer música sino, a través de lo pedagógico -tarea sumamente delicada- crear conciencia de lo local, es decir, un modo específico de organizar la sensibilidad.

HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño, n°1, año 2001, p.72-78

Equipo de trabajo

Directora: Prof. María Mirtha Poblet de Merenda. Codirectora: Dra. Marta Elena Castellino.

EquiPo: Prof. Gloria Basso, Llé. Silvia Nasiff,

Prof. Dora De Marinis.

Formación de recursos humanos: Llé. Cecilia Zeid,

Srta. Mariana Flores, Srta. Silvia Funes, Sr. Sebastián Giorgi.

NOTAS

1 GRELA, Dante. Serie 5: La Música en el Tiempo. Santa Fe, Servicio de Publicaciones, Facultad de Humanidades y Arte, U.N.R., 1992, p. 3-14.

2NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse. New Jersey, Princeton University Press, 1989. Si bien esta metodología de análisis se desarrolla a lo largo de todo el libro, confrontar especialmente: Introducción, p. 3-40.

3OLIYENCIA de Lacourt, Ana María. La creación musical en Mendoza. Mendoza. Ediciones Facultad de

Artes, UNCuyo, 1993, p. 7. 4Ibidem,

p. 7. 5FERNÁNDEZ ARLAUD. Historial institucional argentina y americana. Buenos Aires, Stella, 1969, p. 379.

6ISUANI-TENTI. Estado democrático y política social. Buenos Aires, Eudeba, 1989, p. 16.

7FERNÁNDEZ ARLAUD. Historial institucional argentina y americana. Buenos Aires, Stella, 1969, p. 384.

8LAROUSSE. Enciclopedia Metódica 2000. Tomo 4: Las Artes. Buenos Aires, Larousse. 1999, p. 356.

9YIDELA de RIYERO, Gloria. Revistas Culturales de Mendoza. Mendoza, EDIUNC, 2000, p. 231.

10Las partituras obran en poder del equipo de investigación y una vez finalizado el trabajo, quedarán en la biblioteca de la Escuela de Música para su consulta.

11 Legato: ligado.

12Filado: uso de la dinámica pp o ppp sobre todo en los sonidos más agudos del registro.

13Cantabile: cantables.

14Ritenuiti: retenidos.

15OLIYENCIA de Lacourt. Ana María. La creación

musical en Mendoza. Mendoza. Ediciones Facultad de Artes, UNCuyo, 1993, p. 116.

16 Ibidem, p. 49.

17Ibidem, p. 131.

18Ibidem, p. 74.

19Ibidem, p. 20.

20Ibidem, p.56.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ ARLAUD. Historial institucional argentina y americana. Buenos Aires, Stella. 1969.

GRELA, Dante. Serie 5: La Música en el Tiempo. Santa Fe, Servicio de Publicaciones, Facultad de Humanidades y Arte, U.N.R., 1992.

ISUANI, Aldo y TEN TI. Emilio. Estado democrático y política social. Buenos Aires, Eudeba. 1989.

LAROUSSE. Enciclopedia Metódica 2000. Tomo 4: Las Artes. Buenos Aires, Larousse, 1999.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse. New Jersey, Princeton University Press, 1989.

OLIYENCIA de Lacourt, Ana María. La creación musical en Mendoza. Mendoza, Ediciones Facultad de Artes. UNCuyo, 1993.

YIDELA de Rivero. Gloria. Revistas Culturales de Mendoza. Mendoza. EDIUNC, 2000.