

Provincia de Buenos Aires
D. G. C. y E.
Dirección de Enseñanza Artística
Escuela de Música Popular de Avellaneda

Proyecto de cátedra de la Materia
Historia del Tango II

Profesor

Alejandro Martino

2018

Provincia de Buenos Aires
D. G. C. y E.
Dirección de Enseñanza Artística
Escuela de Música Popular de Avellaneda

Proyecto de cátedra de la Materia

Historia del Tango II

Profesor

Alejandro Martino

Fundamentación

Los documentos

La Historia es una disciplina científica cuya metodología recurre al hallazgo y posterior análisis e interpretación de documentos de muy diversa índole.

La Historia del tango ha utilizado hasta hace pocos años (podríamos decir hasta la aparición de la obra de Lamas-Binda, 1998) una documentación escasa y ha adoptado la modalidad de basar sus investigaciones y análisis en textos ya existentes, rasgo por el cual un error en el primero de ellos se ha visto multiplicado exponencialmente.

En los últimos años han aparecido obras sólidamente documentadas, y muchos conceptos, considerados incuestionables hasta hace muy poco, han quedado de lado.

Para el caso particular del dictado de la Materia Historia del tango en la Escuela de Música Popular de Avellaneda esta historia bien podría enfocarse como la “Historia musical del tango”, ya que de ello se trata y entendiendo “tango” como género con sus especies más importantes: tango, milonga, vals, candombe y canción. En ese sentido los enfoques de la bibliografía anterior nos dan una visión muy “literaria”, “poética” o “anecdótica” por lo que proponemos utilizarla con sumo cuidado y realizar el análisis y la interpretación en base a los documentos históricos más pertinentes que le caben a la música: *las grabaciones*. El patrimonio del tango es riquísimo en ese sentido y hoy podemos encontrar grabaciones (entre las editadas comercialmente y las pertenecientes al ámbito de la investigación y el coleccionismo) desde 1902 hasta la fecha.

Las grabaciones

Hemos realizado esta búsqueda y hallazgo de grabaciones para componer el texto de nuestro libro “La flauta en el tango”, que iniciáramos en 1988 en esta misma escuela, que adoptó su primera forma completa en 2004 merced a una beca del Fondo Nacional de las Artes y que actualmente espera su edición.

Desde el año 2005 llevamos adelante, bajo los lineamientos de nuestro Proyecto Bicentenario, la realización del archivo documental de la Academia Nacional del Tango. Deseamos brindar a los docentes y estudiantes de la EMPA todo ese tesoro documental, y deseamos, también, volcar en el dictado de la materia toda la experiencia y los conocimientos adquiridos. En nuestra página web [alejandromartino.com.ar](http://www.alejandromartino.com.ar) pueden encontrar los catálogos ya realizados, en este enlace:

http://www.alejandromartino.com.ar/docencia_bibliotecologia_bicentenario.html

¡Escuchen a los músicos!

Sería muy propicio hacer fluir en las clases los documentos mismos (las grabaciones) y permitir que los estudiantes se acerquen al fenómeno musical desde la música en sí, sin la intermediación de textos, conceptos o símbolos, o haciendo intervenir a ellos en la medida imprescindible.

Los análisis anteriores no han sido realizados por músicos.

Sorprende comprobar que muchos de ellos, los músicos, brindaron su opinión en innumerables reportajes o en sus propias obras literarias (de memorias por lo general), pero a la hora de sacar conclusiones los autores de los libros no los han tenido suficientemente en cuenta. Hemos estudiado una bibliografía copiosa cuya nómina incluimos en los anexos (página xx) y aportamos para los estudiantes una nómina de esas obras a las que hacemos referencia (anexos, página xx).

La periodización

Otro fenómeno reiterado en los libros de historia del tango es dividir el panorama histórico en períodos limitados por hitos concretos (la agrupación de los hermanos De Caro, la interpretación de Carlos Gardel del tango Lita, etcétera, etcétera) provocando una simplificación no acorde con la verdad musical, tendiente a hacer creer que los cambios se producen de un día para otro y que los músicos los acatan sin más, y tendiente a reducir la riqueza musical de cientos de artistas a un esquema general.

Las periodizaciones del tipo: Prehistoria, Guardia Vieja, Guardia Nueva, Vanguardia, no tienen una aplicación útil en la actualidad, especialmente, porque están basadas, como toda obra histórica, en una interpretación. Esta interpretación surgió alrededor de 1950 e implícitamente sugiere que la historia del tango ha concluido por esa fecha. Se llama Época de Oro a la década

del 40 y esto acarrea la negra filosofía de pensar que todo tiempo pasado fue mejor o, al menos, que lo más importante de la vida ya ha sucedido y que al hombre contemporáneo sólo le queda adorarla (ya que es de oro) para no morir de angustia existencial.

El concepto de interpretar a la historia representándola como una línea horizontal de progreso jalonada por hitos que la dividen, señalando ciertos antes y después, a la manera de muros divisorios, nos han hecho caer en demasiados errores. Hoy pensamos en una representación gráfica similar a un tejido horizontal-vertical, a la manera de trama o estructura, e incluso, con sectores de expansión y contracción que modifican la intersección permanentemente ortogonal de sus hilos. Porque así como la música transcurre horizontalmente en su discurso diacrónico de melodía y ritmo, y verticalmente en el sincronismo de armonía y orquestación, la historia de los hechos musicales procede de igual forma. Para comprender una época musical debemos ordenar todas sus manifestaciones en, al menos, dos dimensiones, como ya dijimos. No dejar de observar tanto su camino diacrónico como los fenómenos sincrónicos del momento, caso contrario caeríamos en una simplificación semejante a la que resulta de intentar analizar una sinfonía observando exclusivamente su planteo melódico.

Además, aquellos antes y después usados por algunos cronistas, se producían observando los aportes de los grandes nombres, descollantes creadores y minimizando la actividad de todos los demás. La creación musical en el tango, y en cualquier música de raíz popular, queda tanto en manos de la comunidad como de los individuos, sean estos destacados o no. Los materiales a que recurren los nuevos creadores están en la tradición a la que pertenecen y ellos aportan los suyos, modificando y dando continuidad a la nueva-antigua tradición. Por eso el tango se mantiene vivo. Porque es un organismo de gran complejidad, a la manera de un ecosistema. Permanentemente encuentra formas de cambio que le permiten mantener su rasgo más sobresaliente y esencial: el de estar vivo.

Los críticos

Estos cambios han hecho pronunciar a los críticos la frase más descalificadora y destructiva: *Esto no es tango*. En la remota fecha, para la historia del tango, de 1913 ya hubo un crítico que la pronunció públicamente en el diario más importante de entonces, descalificando a toda la producción discográfica naciente. Algo similar ocurre en los medios de comunicación actuales que tienden a reducir al género a unos pocos y conocidos nombres, como si los demás no existieran o *no fueran tango*.

Entendemos que en el desarrollo musical del tango no existe un creador que cambia rotundamente las cosas, sino más bien un conjunto de creadores que tejen o modelan la trama en permanente metamorfosis. Esa estructura mirada a la distancia puede compararse con otras y facilitar así la inteligibilidad del fenómeno.

El momento actual

El actual momento del tango es brillante desde el punto de vista artístico y oscuro y pobre desde el punto de vista de su difusión. Es imprescindible que los estudiantes reciban información de la producción actual en las clases de Historia, y así lo haremos. Sin embargo, la información musical de los períodos tratados en la materia se encuentra en Internet. Las búsquedas otorgan una cantidad de resultados abrumadora y muchas veces los estudiantes, ante tal cantidad, tienen una sensación de desasosiego de igual cariz a la de no encontrar nada. Trabajaremos en clase este particular fenómeno.

La Historia del tango, para nosotros, concluirá en el instante mismo del presente de cada clase y hasta allí haremos llegar nuestros contenidos y ejemplos. *Nuestros estudiantes harán el futuro.*

Marco institucional

La materia se inscribe dentro de la formación de grado de las siguientes Carreras que se ofrecen en nuestra escuela:

-Tecnatura en Música Popular

-Profesorado de Artes, especialidad Instrumento en Música Popular

1) Ubicación de la materia dentro del plan de estudios y su articulación con otros espacios de años anteriores, siguientes o del mismo.

Historia del Tango II está articulada con la materia Historia del Tango I que a su vez se articula con las materias de Apreciación Musical de los tres géneros y con Historia de la Música del Ciclo Básico.

2) Su rol en la concreción del perfil de egresado.

La materia Historia del tango II ayuda a formar un profesional conocedor de las diferentes épocas del género y, especialmente, conocedor del sonido actual del género, que es el período en el que se inserta.

3) Las concepciones de enseñanza y aprendizaje que sustentaran la materia.

La principal característica en este sentido es que la materia ayuda a pensar, adoptar posiciones estéticas concretas y desarrollar la intuición.

Respecto a la información hay un cúmulo de cosas que serán transmitidas por el docente, pero es objetivo fundamental que los estudiantes aprendan a encontrarla, ya que los medios técnicos actuales lo permiten.

El conocimiento se logra interrelacionando datos de esa información con un sistema de procedimientos determinados.

Para el desarrollo de la intuición es menester que los estudiantes no se avergüencen al compartir en clase ideas o visiones que en un principio, encuadradas en las costumbres de la vida cotidiana, parezcan insólitas, locas o incoherentes. Para ello hay un gran trabajo social de desinhibición y de confianza, para lo que el trabajo en equipos propiciado desde la primera clase ayudará.

Expectativas de logros (objetivos)

Que los estudiantes incorporen a su memoria musical el sonido del tango actual (1990 a nuestros días).

Que los estudiantes adquieran la destreza interna necesaria para administrar una superadora metodología de la audición.

Que los estudiantes construyan conocimiento nuevo desde el propio conocimiento consciente, el conocimiento intuitivo propio y el de sus compañeros de ambos tipos. No sólo desde los del profesor.

Que los estudiantes desarrollen la capacidad de dialogar y debatir, acordando o disintiendo, pero en armonía.

Que los estudiantes relacionen fenómenos musicales con hechos históricos.

Que los estudiantes adquieran y puedan valerse de un vocabulario estético-histórico-musical.

Que los estudiantes adquieran la destreza necesaria para aplicar herramientas de análisis desde la audición.

Que los estudiantes comprendan la necesidad de completar el conocimiento mediante la búsqueda permanente y personal de información.

Que los estudiantes apliquen los conceptos y herramientas recibidos, a medida que puedan incorporarlos como destrezas internas; especialmente en el segundo cuatrimestre donde la modalidad de trabajo para el conocimiento del período 1960-1990 estará moderada por ellos mismos organizados en equipo.

Propósitos del docente

El principal propósito del docente es que el estudiante egresado se incorpore a la realidad musical del tango en perfectas condiciones de actualidad. Que no exista en su fuero interno una brecha entre “la música de las aulas” y “la música de los escenarios”.

¿Qué podremos aportar nosotros?

En primera instancia la mirada y la experiencia de un protagonista del género que se inició como músico profesional, que luego se capacitó para ser docente especializado en tango y folclore, que ejerció la docencia, que se capacitó para la investigación histórica y musicológica, que produjo sus obras en esos campos y que, en la actualidad, continúa entusiastamente, con todas las actividades mencionadas.

Encuadre metodológico

Los estudiantes y el docente se sientan en círculo con el propósito de escuchar música, analizar, opinar y dialogar.

El docente, durante las primeras clases transmite los conceptos y herramientas que, una vez incorporadas, utilizarán los estudiantes para expresar su pensamiento.

El análisis musical se realiza aplicando una herramienta que es el núcleo estratégico de la materia: la metodología de la audición. Dada su importancia la desarrollamos brevemente en los anexos, página xx.

La participación de los estudiantes, especialmente cuando deciden preguntar, pueden conducir a la clase a espacios que, aunque pertinentes suelen quedar algo alejados del centro temático, serán aprovechados al máximo e incorporados al panorama de contenidos, por lo es fundamental que los estudiantes guarden un registro de ellos. En los anexos, página xx, incorporamos una ficha para tomar apuntes que quedarán a disposición de la clase desde el primer día.

Como ya ha quedado dicho, el trabajo en equipo será fomentado, especialmente en el segundo cuatrimestre donde los estudiantes adoptarán el rol de moderador que tuvo el docente en el primer cuatrimestre, organizados en equipos.

Recursos

Es imprescindible un muy buen reproductor de audio que permita escuchar tanto las frecuencias más bajas como las más altas, en un aula sin

interferencias sonoras (especialmente musicales), provista de acceso a Internet.

Un monitor grande (pantalla o proyector) se hace cada vez más necesario para poder funcionar como segundo monitor de la computadora del docente, que reproduce desde Internet y desde un dispositivo portátil de memoria.

Contenidos

Se estudiará la obra de los siguientes compositores y letristas del período 1990 a nuestros días, mediante diversos abordajes:

Edgardo Acuña, Lisandro Adrover, Pablo Agri, Bibi Albert, César Angeleri, *Pedro Aznar*, Néstor Basurto, Verónica Bellini, Fabián Bertero, Gustavo Beytelman, *Eladia Blázquez*, Máximo Blostein, Andrea Bollof, Patricio Bonfiglio, Marcela Bublik, Juan Carlos Cáceres, Richard Caapz, José Carli, Carlos Ceretti, Javier Cohen, Saúl Cosentino, Julio Coviello, Alicia Crest, Emilio de la Peña, Sacri Delfino, Ofidio Dellasoppa, Roque de Pedro, Héctor Dengis, Roberto Díaz, María del Mar Estrella, Mónica Fazzini, *Leopoldo Federico*, *Horacio Ferrer*, Leonardo Ferreyra, Juan Pablo Gallardo, Ramiro Gallo, Gerardo Gandini, *Raúl Garello*, Agustín Guerrero, Omar Giammarco, Jorge Giuliano, Javier González, Julián Graciano, Julián Hermida, Gustavo Hunt, *Victor Lavallén*, Nicolás Ledesma, Gabriel Lombardo, Juan Lorenzo, Franco Luciani, *Astor Piazzolla*, Ernesto Pierro, Oscar Pometti, Gabriel Rivano, Raimundo Rosales, Eduardo Rovira, Tape Rubín, Pablo Mainetti, Pascual Mamone, *Néstor Marconi*, Enrique Martín, Alejandro Martino, Matías Martino, Matías Mauricio, *Rodolfo Mederos*, Guillermo Meres, Bernardo Monk, *Mariano Mores*, Juan José Mosalini, Gustavo Mozzi, Juan Carlos Muñíz, Juan Pablo Navarro, Daniel Nakamurakare, *Héctor Negro*, Marcelo Nisinman, Jorge “Alorsa” Pandelucos, Julio Pane, Julián Peralta, Mariano Pini, *Osvaldo Piro*, Julián Plaza, Sonia Posetti, Máximo Pujol, Nélica Puig, Cesar Salgán, *Horacio Salgán*, Marcelo Saraceni, Frank Schmitt, Roberto Selles, Juan Seren, Diego Schissi, *Atilio Stampone*, Oscar Steimberg, Alejandro Szwarcman, Juan Vattuone, Nacho Whisky y Cristian Zarate.

La obra de los creadores del período 1960-1990 (los señalados en *italica* en la nómina anterior y los que se agreguen) será estudiada en base a la selección y elección de los propios estudiantes.

Se aplicarán para su estudio las siguientes herramientas y conceptos:

Herramienta principal: **Metodología de la audición.**

Como ya dijimos es el centro estratégico de la materia, por lo que lo desarrollamos brevemente en los anexos (página 20).

Otras herramientas y conceptos:

Hitos versus procesos

Artes presentativas / artes representativas

¿Fusión?

Forma y contenido

Apreciación del sentido múltiple

Mensaje

Proyección

Intuición

Frecuentación

Modo de hacer

Aire y papel

Adentro y afuera

Todo es forma / morfología

Traditio y paradidomenea

Versificación y poética

Para los estudiantes que lo deseen brindaremos también estos contenidos:

Armonización psicofísica

Metodología del estudio diario (del instrumento)

Bibliografía

En los anexos incluimos la bibliografía del docente (página 12) y la recomendada para los estudiantes (página 17).

Evaluación

Formalmente se realizarán dos evaluaciones parciales al término de cada cuatrimestre.

El docente realiza una evaluación permanente de cada estudiante, clase a clase, según su participación, e interviene para que esta mejore en los casos necesarios.

En la primera evaluación cuatrimestral o en la segunda, según la conveniencia de cada curso, se realiza una **autoevaluación** y una **evaluación del curso** por parte de los estudiantes. Para ello se les facilita una planilla que reproducimos en los anexos (página 19).

Acreditación

Los estudiantes que tengan el 80% de asistencia y obtengan entre 4 y 6 en sus calificaciones parciales podrán rendir el examen final.

Aquellos que con la misma asistencia obtengan 7 o más, siendo que dicho promedio no se dé nunca con una nota menor a 7 en el segundo cuatrimestre, podrán promocionar la materia sin rendir examen final.

Dadas las características particulares de la modalidad de trabajo ya mencionadas y justificadas, es propuesta de ese docente que la materia **no pueda aprobarse mediante un examen libre**.

Por supuesto que acatamos la decisión de la comunidad educativa expresada en el Régimen Académico Institucional, aunque contradiga lo aquí expresado.

Nota

Todo lo antedicho y mucho más material de interés sobre el curso, así como sus materiales didácticos, podrán consultarse y bajarse del sitio web:

alejandromartino.com.ar / Docencia/ Cursos / Historia del Tango II

O siguiendo este enlace:

http://www.alejandromartino.com.ar/docencia_historia2.html

Anexos

Anexos

1/ Bibliografía

1a / Bibliografía del docente (página 12)

1b / Bibliografía recomendada a los estudiantes (página 17)

2/ Ficha para tomar apuntes (página 18)

3/ Planilla de autoevaluación de los estudiantes y evaluación del trabajo en equipo y del curso (página 19)

4/ Metodología de la audición (página 20)

1a / Bibliografía del docente

ASTARITA, GASPAR J.

1977 *Argentino Galván: Talento, creatividad y autenticidad en la música popular argentina*, Fíguro Ediciones, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires

1987 *Piazzolla del 46*, Grafer Editores, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires

AZZI, MARÍA SUSANA

1990 “*La inmigración y la letra del tango en la Argentina*”, texto de la conferencia dictada en la Academia Nacional del Tango, Inédito

1991 *Antropología del Tango: Los protagonistas*, Ediciones de Olavarría, Buenos Aires

AZZI, MARÍA SUSANA Y COLLIER, SIMÓN

2002 *Astor Piazzolla: Su vida y su música*, El Ateneo, Buenos Aires

BATES, HÉCTOR Y LUIS J.

1936 *La Historia del Tango: Sus autores*, Talleres Gráficos de la Cía. Fabril Financiera, Buenos Aires

BINDA, ENRIQUE NORBERTO

1991 “*La primera grabación de una Orquesta Típica*”, conferencia dictada en la Academia Nacional del Tango, Inédito

“*Guardia Vieja*”, curso dictado en el Liceo Superior del Tango, Academia Nacional del Tango, Inédito

BISCHOFF, EFRAÍN U.

1966 *Córdoba y el tango: Crónica de un azaroso fervor*, Edición del autor, Córdoba

BOZZARELLI, OSCAR

1972 *Ochenta años de tango platense*, Editorial Osboz, La Plata

BRIAND, RENÉ

1972 “*Crónica del tango alegre*”, en *La historia popular: Vida y milagro de nuestro pueblo* N° 95, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires

BUCICH, ANTONIO J.

1967 *Juan de Dios Filiberto: La Boca. El Tango*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires

CADÍCAMO, ENRIQUE

1945 *Viento que lleva y trae: Poesías*, Fermata, Buenos Aires

1972 *El desconocido Juan Carlos Cobián*, Ediciones Sadaic, Buenos Aires

CANARO, FRANCISCO

1957 *Mis bodas de oro con el tango: Mis memorias (1906-1956)*, Edición del autor, Buenos Aires

CASCO, NÉSTOR Y PEPE, NICOLÁS

1958 *El violín en el tango*, Club de la Guardia Nueva, Montevideo

CERRUTTI, RAÚL OSCAR

- 1967 *El tango. Sus relaciones con el folklore musical y ubicación en la cultura argentina*, Departamento de Extensión Universitaria y Ampliación de estudios. U.N.N.E., Resistencia, Provincia del Chaco
- DE CARO, JULIO
1964 *El tango en mis recuerdos: Su evolución en la historia. (Gráficamente ilustrado)*, Centurión, Buenos Aires
- DE LA PÚA, CARLOS (CARLOS RAÚL MUÑOZ Y PÉREZ)
1954 *La crencha engrasada: Poemas bajos* (Segunda edición), Editorial Porteña, Buenos Aires
- DE PAULA, TABARÉ
“El tango: una aventura política y social 1910-1935”, en *Todo es historia*, Número 11, Buenos Aires
- DEL GRECO, ORLANDO
1990 *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, Editorial Akian, Buenos Aires
- DEL PRIORE, OSCAR
1975 *El tango de Villoldo a Piazzolla*, Editorial Crisis, Buenos Aires
1986 “Breve historia del tango”, en *Buenos Aires Ciudad Tango*, Ediciones Manrique Zago, Buenos Aires
1992 “Crónica del tango”, en *Tango*, libro de fotografías de Asher Benatar, Ars Editores, Buenos Aires
- DEL PRIORE, OSCAR Y AMUCHÁSTEGUI, IRENE
1998 *Cien tangos fundamentales*, Aguilar, Buenos Aires
- DICK, ROBERT
1978 *The other flute*, Edu-Tainment Publishing Company, Nueva York
- DIMARCO, ROBERTO CARLOS Y VELILLA, OSCAR A.
1985 *El tango en Junín*, Salido, Colección Ranchorión,
- DINAH, LESLY
1963 *Juan de Dios Filiberto: La canción porteña*, Edición del autor, Buenos Aires
- DINZEL, RODOLFO
1994 *El tango. Una danza: Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Corregidor, Buenos Aires
- ECO, HUMBERTO
1977 *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de investigación y escritura*, Editorial Gedisa, Barcelona
- FALCOFF, LAURA
2005 “Bailando a los cien años”, en diario *Clarín*, Sección Espectáculos, página 4, del martes 15 de febrero de 2005, Buenos Aires
- FERRER, HORACIO ARTURO
1960 *El tango: Su historia y evolución*, Editorial A. Peña Lillo, Buenos Aires
1980 *El libro del tango: Arte popular de Buenos Aires*, Antonio Tersol, Buenos Aires
Historia sonora del tango, Colección Historia sonora de la música, Serie Formas de Música Popular, El libro sonoro, Teoman S.A., Buenos Aires
- FERRER, HORACIO ARTURO Y DEL PRIORE, OSCAR
1999 *Inventario del tango*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
- FRANCO-LAO, MERI
1975 *Tiempo de tango: Historia, fondo social, textos, personajes, destino y revival*, Casa Editrice Valentino Bompiani and C°, Milán
1977 *Tiempo de tango: Historia, fondo social, textos, personajes, destino y revival*, América Norildis Editores, Buenos Aires
- GALLARDO, CESAR L.
1969 *Crónica montevideana del tango antiguo*, Club de la Guardia Nueva, Montevideo
- GALWAY, JAMES
Flute, Mc Donald & Co., Londres
- GARCÍA BRUNELLI, OMAR
1992 “La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Número 12, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires
2003 “Análisis de la Suite “La camorra” de Astor Piazzolla”, ponencia presentada en las Primeras

- Jornadas de Investigación “Astor Piazzolla”, Inédito
- GARCÍA JIMÉNEZ, FRANCISCO
 1964 *El tango: Historia de medio siglo 1880/1930*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires
 1965 *Así nacieron los tangos* (Primera edición), Losada, Buenos Aires
 1981 *Así nacieron los tangos* (Segunda edición), Corregidor, Buenos Aires
- GARCÍA, PATRICIA; BOCANEGRA, GUILLERMO Y LERMAN, F.
 2004 *Guardia Vieja y Vanguardia: Flautistas y saxofonistas en el tango*, monografía presentada en la Universidad de Cuyo, Inédito
- GESUALDO, VICENTE
 1961 *Historia de la música en la Argentina*, Ediciones Beta S.R.L., Buenos Aires
 1988 *Historia de la música en la Argentina*, (Segunda edición), Stella, Buenos Aires
- GILIO, MARÍA E.
 1988 “Reportaje a Aníbal Troilo”, en *Reportajes*, reediciones del archivo de Crisis, Editorial Idea, Letras, Artes en la Crisis S.A., Buenos Aires
- GOBELLO, JOSÉ
 1980 *Crónica general del tango*, Fraterna, Buenos Aires
 1999 *Breve historia crítica del tango*, Corregidor, Buenos Aires
- GÓMEZ, ROSA
 1981 *Juan de Dios Filiberto: Su vida y su obra*, Colombo, Buenos Aires
- GORLERO, PABLO
 2004 *Historia de la comedia musical en la Argentina*, Marcelo Héctor Oliveri Editor, Buenos Aires
- GRANDE, FÉLIX
 1999 *Memorias del flamenco*, Alianza Editorial S.A., Gran bolsillo, Madrid
- HAHN, RICHARD
The flute embouchure and the soda straw, The Instrumentalist Magazine
- HUNT, SIMON
Learning to play the flute, Pan Educational Music, Londres
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL TANGO
 1996 *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango*, Instituto de Investigaciones del Tango, Buenos Aires
- INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA
 1980 *Antología del Tango Rioplatense, Volumen 1, (Desde sus comienzos hasta 1920)*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires
 2002 *Antología del Tango Rioplatense, Volumen 1, (Desde sus comienzos hasta 1920)*, Edición en C.D. Rom, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires
- JOSÉ, ELENA TERESA
 1983 *La monografía*, Librería Rayuela, Salta
- KURI, CARLOS
 1992 *Piazzolla: La música límite*, Corregidor, Buenos Aires
 1997 *Piazzolla: La música límite*, Corregidor, Buenos Aires
- LAMAS, HUGO Y BINDA, ENRIQUE
 1998 *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Héctor L. Lucci, Buenos Aires
- LEDESMA, JUAN CRUZ
 2002 *Poemas*, Edición del autor, Barcelona
- LÓPEZ RUIZ, OSCAR
 1994 *Piazzolla loco loco loco: 25 años de laburo y jodas conviviendo con un genio*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires
- LORIENTE, HORACIO
 1990 “El tango en mis recuerdos: A. P. Berto, un genuino representante de la Guardia Vieja”, en diario *El país* del domingo 3 de septiembre de 1990, El país, Montevideo
 1991 “El tango en mis recuerdos: Manuel Pizarro”, en diario *El país* del domingo 27 de enero de 1991, El país, Montevideo
 1991 “El tango en mis recuerdos: Luis Teisseire”, en diario *El país* del domingo 8 de septiembre de 1991, El país, Montevideo
- MARTINO, ALEJANDRO

- 1995 *Sonoridades argentinas en la flauta traversa*, Ricordi Americana, Buenos Aires
- 1997 “El tango en la educación: Escuela de Música Popular de Avellaneda”, en *¡Viva el tango!* Número 7, Academia Nacional del Tango, Buenos Aires
- 2002 *Conferencia en la Academia Nacional del Tango del día 16 de setiembre de 2002*, Inédito
- 2003 “*La flauta traversa antes y después de Astor Piazzolla*”, ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Investigación “Astor Piazzolla”, Inédito
- 2004 “*La flauta traversa antes y después de Astor Piazzolla*”, conferencia dictada en la Academia Nacional del Tango del día 19 de julio de 2004, Inédito
- 2008 “*Aportes de Astor Piazzolla a la historia de la flauta en el tango*” en Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla, Omar García Brunelli compilador.
- MATAMORO, BLAS
- 1969 *La ciudad del tango: Tango y sociedad*, Galerna, Serie mayor / ensayos, Buenos Aires
- 1971 “Historia del tango”, en *La historia popular: Vida y milagros de nuestro pueblo*, Número 16, Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires
- NEGRO, HÉCTOR
- 1988 *Tanguitos para decir, milongas para contar*, Torres Agüero, Buenos Aires
- NUDLER, JULIO
- 1998 *Tango judío*, Sudamericana, Buenos Aires
- OUTEDA, RAÚL
- 1997 *La historia de 500 tangos*, Corregidor, Buenos Aires
- OUTEDA, RAÚL Y CASSINELLI, ROBERTO
- 1989 *Anuario del tango*, Corregidor, Buenos Aires
- PESCE, RUBÉN
- 1977 “La Guardia Vieja”, en *La historia del tango*, Volumen 3, Corregidor, Serie Mayor, Buenos Aires
- PIAZZOLLA, DIANA
- 1987 *Astor*, Emecé Editores, Buenos Aires
- PUCCIA, ENRIQUE
- 1997 *El Buenos Aires de Ángel Villoldo*, Corregidor, Buenos Aires
- PUJOL, SERGIO ALEJANDRO
- 1997 *Discepolo: Una biografía argentina*, Emecé, Buenos Aires
- PUPARELLI, LUCÍA
- 2003 “*Adornos y fiorituras: Estudio sobre la participación de la flauta en el tango*”, texto de una tesina, Universidad Nacional de Cuyo, Inédito
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
- 2003 *Diccionario de la Lengua española (Edición en CD-rom)*, Espasa Calpe, Madrid
- REDFIELD, JOHN
- 1969 *Música, ciencia y arte*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires
- ROMANO, EDUARDO
- Las letras de tango*, Buenos Aires
- ROSIÑOL, SANTIAGO
- 1911 *Un viaje al Plata*, Editorial, Madrid
- ROSSI, VICENTE
- 1926 *Cosas de negros* (Primera edición), Librería Hache-tte, Buenos Aires
- 1958 *Cosas de negros* (Segunda edición), Librería Ha-chette, Buenos Aires
- 2001 *Cosas de negros* (Tercera edición), Taurus, Buenos Aires
- SÁBATO, ERNESTO
- 1963 *Tango: Discusión y clave*, Editorial Losada, Buenos Aires
- 1997 *Tango: Discusión y clave* (Segunda edición), Editorial Losada, Buenos Aires
- SALAS, HORACIO
- 1986 *El tango*, Buenos Aires
- 1996 *El centenario*, Planeta, Buenos Aires
- 1996 *El tango* (Segunda edición), Aguilar, Buenos Aires
- 1997 *El tango* (Tercera edición), Planeta, Buenos Aires
- 2001 *Homero Manzi y su tiempo*, Javier Vergara, Buenos Aires
- El tango: Una guía definitiva*, Buenos Aires

- SANCHEZ UNCAL
El tango en Mercedes,
- SELLES, ROBERTO
 1988 *El origen del tango* (Primera edición), Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires
 2004 *El origen del tango* (Segunda edición), Ediciones Hécuba, Buenos Aires
Pies de tango (Poemas), Inédito
Mester de lunfardía (Poemas), Inédito
- SIERRA, LUIS ADOLFO
 1960 *Historia de la Orquesta Típica,* Music Hall, Buenos Aires
 1966 *Historia de la Orquesta Típica: Evolución Instrumental del Tango,* A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires
- SIERRA LUIS A.; SELLES, ROBERTO Y LAFUENTE MIGUEL ÁNGEL
 1985 *Ernesto Ponzio,* Editorial Las Orillas, Buenos Aires
- SILBIDO, JUAN (EMILIO J. VATTUONE)
 1964 *Evocación del tango: Biografías ilustradas,* Edición del autor, Buenos Aires
- SIMINOVICH, SERGIO
 1977 *Método de flauta traversa,* Barry, Buenos Aires
- SISA LÓPEZ, EMILIO
 1978 *Tiempo de ayer que fue,* Vanguardia, Montevideo
- SOBRINO, CONSTANTINO
 1971 *Diccionario del tango: Manual, guía, enciclopedia, crónica y diccionario del tango,* Instituto Docente y Editor Las Llaves, La patria toda, Buenos Aires
- SPERATTI, ALBERTO
 1969 *Con Piazzolla,* Galerna, Buenos Aires
- STILMAN, EDUARDO
 1965 *Historia del tango,* Brújula, Buenos Aires
- STRAVINSKI, IGOR
 1964 *Conversaciones con Stravinski,* Nueva Visión, Buenos Aires
- TAFFANEL Y GAUBERT
 1923 *Method Complete de Flute,* Edition Musicales Leduc, Paris (Segunda edición 1958)
- TALLÓN, JOSÉ SEBASTIÁN
 1959 *El tango en sus etapas de música prohibida,* Instituto Amigos del Libro Argentino, Cuadernos del instituto, Volumen 1, Buenos Aires
- ULLA, NOEMÍ
 1982 *Tango, rebelión y nostalgia,* Centro Editor de América Latina, Capítulo. Biblioteca argentina fundamental, Buenos Aires
- URBANEJA, ANTONIO S.
 1989 *Cantes, cantares y cantarillos: Teoría sobre la génesis del cante flamenco,* Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz
- VARIOS AUTORES
 1966 *La Razón: Ciento cincuenta años de país independiente,* La Razón, Buenos Aires
 1970 "Hansen", en *Todo es historia,* Número 44 de Diciembre de 1970, Buenos Aires
El tango: Un siglo de historia,
 2000 *Música tradicional argentina: Aborígen-criolla,* Editorial Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires
 "El tango" en *Todo es historia* N° ?, Buenos Aires
- VEGA, CARLOS
 1944 *Panorama de la música popular argentina,* Losada, Buenos Aires
 1998 *Panorama de la música popular argentina* (Segunda edición), Losada, Buenos Aires
- VIEJO TANGUERO
 1987 *El tango, su evolución y su historia: Historia de tiempos pasados. Quiénes lo implantaron,* Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires
- WOLTZENLOGEL, CELSO
 1982 *Método ilustrado de flauta,* Opus, Río de Janeiro
- ZUCCHI, OSCAR DAVID
 1998 *El tango, el bandoneón y sus intérpretes,* Ediciones Corregidor, Buenos Aires

2001 *El tango, el bandoneón y sus intérpretes: Generación 1910 (Primera parte)*, Corregidor, Buenos Aires

1b / Bibliografía recomendada a los estudiantes

ASTARITA, GASPAR J.

1977 *Argentino Galván: Talento, creatividad y autenticidad en la música popular argentina*, Fígaro Ediciones, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires

1987 *Piazzolla del 46*, Grafer Editores, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires

AZZI, MARÍA SUSANA Y COLLIER, SIMÓN

2002 *Astor Piazzolla: Su vida y su música*, El Ateneo, Buenos Aires

BINDA, ENRIQUE NORBERTO

1991 “La primera grabación de una Orquesta Típica”, conferencia dictada en la Academia Nacional del Tango, Inédito

“Guardia Vieja”, curso dictado en el Liceo Superior del Tango, Academia Nacional del Tango, Inédito

CANARO, FRANCISCO

1957 *Mis bodas de oro con el tango: Mis memorias (1906-1956)*, Edición del autor, Buenos Aires

DE CARO, JULIO

1964 *El tango en mis recuerdos: Su evolución en la historia. (Gráficamente ilustrado)*, Centurión, Buenos Aires

DEL GRECO, ORLANDO

1990 *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, Editorial Akian, Buenos Aires

1963 *Juan de Dios Filiberto: La canción porteña*, Edición del autor, Buenos Aires

GARCÍA BRUNELLI, OMAR

1992 “La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Número 12, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires

2008 Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla, Omar García Brunelli compilador, Gourmet musical.

LAMAS, HUGO Y BINDA, ENRIQUE

1998 *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Héctor L. Lucci, Buenos Aires

LÓPEZ RUIZ, OSCAR

1994 *Piazzolla loco loco loco: 25 años de laburo y jodas conviviendo con un genio*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires

PIAZZOLLA, DIANA

1987 *Astor*, Emecé Editores, Buenos Aires

SPERATTI, ALBERTO

1969 *Con Piazzolla*, Galerna, Buenos Aires

ZUCCHI, OSCAR DAVID

1998 *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires

2001 *El tango, el bandoneón y sus intérpretes: Generación 1910 (Primera parte)*, Corregidor, Buenos Aires

2/ Ficha para tomar apuntes (página siguiente)

Escuela de Música Popular de Avellaneda
Historia del Tango II

Profesor Alejandro Martino

Clase número del día / / 2018

Artista/s:

Obra/s:

Herramienta/s, concepto/s:

Vocabulario:

Búsqueda de la semana:

Búsqueda bimestral:

Noticias:

3/ Planilla de autoevaluación de los estudiantes y evaluación del trabajo en equipo y del curso

Escuela de Música Popular de Avellaneda

Historia del Tango II (2018)

Profesor Alejandro Martino

Estudiante (Nombre y apellido):

Autoevaluación

Calificar cada ítem, según corresponda, con 2 / 1,5 / 1 / 0,5 ó 0 puntos.
Luego hacer la suma.

- 1) Participación en clase.
- 2) Tiempo y trabajo dedicado a las búsquedas.
- 3) Registro en la memoria personal.
- 4) Incorporación y uso de recursos
(herramientas, conceptos, vocabulario, etc.)
- 5) Asistencia y puntualidad.

Calificación

Evaluación del trabajo en equipo

Calificar de 0 a 10 el trabajo personal durante el período de trabajo en equipo.
Considerando los planes propios y los resultados finales.

.....

Evaluación del curso

Desarrollar un pequeño texto (debajo y al dorso, si fuera necesario)

- 1) ¿Podrías dar tu opinión general sobre la materia?
- 2) ¿Cuál o cuáles de los objetivos trabajados creés que te quedaron incorporados como aprendizajes?
- 3) ¿Qué aspectos del curso te resultaron menos interesantes?
- 4) ¿Podrías dar algunas propuestas para mejorar el curso?

4/ Metodología de la audición

Esta *metodología de la audición* es un procedimiento posible y facilitador para frecuentar música nueva, sea ésta tango o no. Razones psicológicas hacen que, ante lo desconocido, tengamos una reacción adversa que va desde bajar la vista, e ignorar, hasta huir, salir corriendo, a la manera de los animales o nuestros ancestros, los habitantes de las cavernas. Dependiendo, claro está, de la naturaleza, o cualidad, de lo desconocido. Sucede que lo desconocido en el hombre primitivo era sinónimo de riesgo de muerte, de peligro en grado superlativo. Este atavismo, que el hombre moderno sigue viviendo a pesar del confort que lo rodea, está totalmente injustificado para el caso de la música. Vamos a decirlo con humor: ninguna obra artística nueva ha matado a nadie; ningún compositor o autor ha matado a nadie con su obra y creo que no lo haremos jamás, dado que nuestra tarea no es matar sino todo lo contrario... a la manera de las antiguas parteras, estamos aquí para ayudar a nacer a las personas al mundo del arte.

La metodología pone en juego a nuestros cuerpos, tanto el físico, naturalmente, como los más sutiles —emocional, espiritual, intelectual, ético— en momentos diferenciados y hace que la audición quede enmarcada, y regida, por cada uno de ellos en su oportunidad.

Veámoslo:

Primer momento	Intuitivo-emocional. Poético (Proyección, sinestesia, sueño despierto) <i>¿Qué nos dice la obra?</i>
Segundo momento	Intelectual. Analítico o de las definiciones (Forma, orquestación, ritmo, melodía, armonía — FORMA—, arreglo, interpretación, compositor, autor, fecha de grabación, etcétera). <i>¿Cómo está construida e interpretada la obra?</i>
Tercer momento	Ético. Crítico-comparativo <i>¿Cómo posicionamos a la obra en su tradición, cuál es su aporte a ella?</i>
Cuarto momento	De las conclusiones

En cada uno de los momentos escucharemos la obra tantas veces como lo consideremos necesario.

Primer momento. *¿Qué nos dice la obra?* Es la instancia poética, con los cuerpos *intuitivo* y *emocional* en pleno juego, es el que nos permite conectarnos con los valores más nobles y propios del arte musical.

El conocimiento intuitivo es aquel conocimiento que poseemos aunque no sabemos que lo poseemos. Quién conoce intuitivamente se relaciona directamente con el objeto conocido, sin que medie un concepto entre ambos. Una buena definición psicológica de la música dice que ella es la suspensión de la razón. Cuando escuchamos música instrumental ya no razonamos, ya no pensamos, estamos suspendidos y entregados a la música y este es el plano deseable de alcanzar. La información sobre los autores, los intérpretes, la fecha de grabación, etcétera, es un conocimiento necesario para cerrar otro momento (el segundo), pero es totalmente irrelevante para este inicio, ya que puede dejar de ser un conocimiento y pasar a ser un prejuicio, un obstáculo. Antes de escuchar música no es necesario informarse sobre éstos u otros aspectos, incluso saber el título de la obra es un obstáculo a la hora de conectarnos con ella.

Referido a la emoción, traeremos un hecho ilustrativo.

Hermeto Pascoal, el extraordinario compositor y multi-instrumentista brasileño, fue invitado a dar una charla en la Berklee, la escuela de jazz más importante del mundo. Él es conocido, como maestro, por llenar en breves minutos pizarrones enteros con miles de melodías y acordes mientras los canta, los toca y los explica; sin embargo el auditorio —estudiantes y profesores— quedó totalmente desencantado, e incluso, incómodamente interpelado cuando Hermeto dijo: *“La música no es teoría, la música no es técnica, la música es emoción. Si ustedes no empiezan a trabajar por la emoción no arribarán a la música”*.

La variedad de emociones que podemos experimentar escuchando música son comparables a la percepción de los colores, existen miles de colores, existen miles de estados emocionales. Generalmente calificamos a la música, con ligereza, como triste o alegre, eso no está mal ¡pero es tan poco! Alegría y tristeza son dos emociones básicas y extremas, importantes, sí, pero sólo dos, vayamos por las otras miles.

Si cuando escuchando no aparece ninguna emoción claramente identificable, subyace una, la *emoción estética*. Esta emoción *mínima* no es poca cosa porque nace del contacto de nuestro ser con la belleza. Superada durante el siglo XX la unívoca e inquebrantable vinculación entre *estética* y *belleza*, es útil recordar que la etimología de la pa-

labra *estética* es griega y dice *yo siento*. ¡Cuánto más edificante es trabajar para saber lo que *yo siento* a esperar recibir esos incomprensibles campeonatos entre artistas que engendra y promueve la mala crítica!

Es deseable para las primeras audiciones de una obra recibirla con la emoción que ella misma genere en nosotros, dejándonos llevar a ese lugar de fascinación que nos era tan accesible en la infancia, cuando conocer el mundo era deslumbrarse. Cuánto bien nos haría hoy recordar la potente emoción que tuvimos al conocer el mar, a los animales, a ciertas personas. Una nueva obra de arte es un nuevo mar, es un nuevo deslumbrante animalito, es una persona entrañable.

Permítanme, ahora, hacer una breve referencia al mensaje que la música transmite. En primer lugar, el mensaje transmitido será muy distinto si se trata de música instrumental o de una canción. Si bien es cierto que en el lenguaje cotidiano decimos que las canciones son música, en rigor, una canción es música y literatura inquebrantable y artísticamente unidas.

Las palabras de la canción, por más que pertenezcan al mejor plano poético, están poniendo en nosotros el límite de libertad de percepción de sentido que conlleva cada palabra. Si escuchamos la palabra “mesa”, el concepto “mesa” ocupará nuestra mente, si escuchamos la palabra “angustia”, es probable que, imbuidos en el concepto “angustia”, hasta lleguemos a revivir una situación angustiosa. Mientras que la música instrumental —también llamada *música pura*— solamente nos presenta los sonidos, ruidos y silencios que la constituyen y ello le permite sugerir infinitud de sentidos. Ante una misma obra instrumental puede haber tantos mensajes distintos como oyentes haya, e incluso ese mensaje puede variar en cada oyente, según la situación particular que esté atravesando en cada audición. La música comienza donde se acaban las palabras y lo que la música dice no puede decirlo arte alguno.

En sentido contrario, esta cualidad de abstracción torna a la música pura impotente para hacer oír un mensaje claro, inequívoco y único. ¿Cómo podría hacer la música pura para transmitir lo siguiente?: *Los jacarandás de Rosario florecen antes que los de Buenos Aires. El color, a la deriva, también es obra del río.*

Como bien puede verse, la literatura lo ha dicho con concisión, verosimilitud, e incluso, con belleza poética.

Si logramos ubicarnos en este plano de entrega intuitiva y emocional, el mensaje surgirá cristalino y durante la audición desarrollaremos, sin demasiado esfuerzo, las siguientes capacidades: proyección, sinestesia y sueño despierto, entre otras.

Proyectar es ver en la obra lo que queramos, o podamos ver, recibir el mensaje personal que ella tiene para darnos. Como la música pura es abstracta, sucede lo mismo que ante la contemplación de un cuadro abstracto, no veremos cosas concretas de la realidad física. Veremos mucho más de lo que nosotros somos —proyectándonos en él— que de lo que el cuadro muestra. A partir de fines del siglo XIX, y durante el siglo XX, todas las artes, con excepción de la arquitectura, aspiraron a parecerse a la música en su alta capacidad de abstracción, ya que ella es abstracta por naturaleza desde su remoto y milenario origen. La arquitectura y la música son hermanas entre las artes ya que son las dos únicas que no *representan*, sino que *presentan* y de aquí viene el hecho que se llame a la música “arquitectura en movimiento” y a la arquitectura “música congelada”. Traigo la comparación con la pintura porque actualmente vivimos en un mundo preponderantemente visual, hasta el punto de que muchas personas han conocido a la música a través del cine o de la televisión. El cine tiene aproximadamente 130 años, el cine sonoro aún no cumplió 90, la televisión, alrededor de 70, mientras que la música supera los 50.000.

La sinestesia existe cuando la imagen sonora se transforma en nuestro cerebro en una imagen de otro de los sentidos, la más frecuente y accesible es la visual. Vasili Kandinski, uno de los primeros exploradores de la abstracción en la pintura, afirmaba que, en oportunidades, pintar le resultaba muy fácil, simplemente ponía música y pintaba lo que “veía”. Homero Expósito llegó a “ver” un color en el sabor del mate amargo, obviamente que no es el verde ya que lo vio en las trenzas de una mujer.

Sueño despierto. A diferencia de la *proyección*, donde el oyente puede ser sólo un espectador, en el sueño despierto el oyente es el protagonista de lo que sucede, con el consiguiente cambio de potencia emocional. He comprobado que en los 60 segundos que dura aproximadamente cada una de las *Nueve miniaturas* de Ramiro Gallo —que serán analizadas con profundidad más adelante— las personas tienen imágenes oníricas similares a las de toda una noche de sueño normal.

Segundo momento. *¿Cómo está construida e interpretada la obra?* Es la instancia intelectual, cambiamos radicalmente el enfoque y nos ponemos a pensar, a analizar. En las audiciones de esta etapa prestamos atención a la forma, la orquestación, el ritmo, la melodía, la armonía, el arreglo, la interpretación, ubicamos a la obra dentro de un género y una especie –o subgénero– intentamos reconocer a los posibles autores, deducimos una fecha de grabación viable, etcétera. Dados los múltiples aspectos a analizar es seguro que necesitaremos varias audiciones. Si trabajamos en grupo ellas pueden ser

menos ya que sumaremos el análisis de cada uno. ¡Aquí sí que usamos el intelecto! Ustedes me dirán, con razón, que para atravesar este momento hace falta aprender, estudiar. Sí, hace falta aprender, pero lo que necesitamos saber se aprende rápido. ¿Cuánto tiempo nos llevó aprender Geometría o Matemáticas? ¿y Geografía? Les aseguro que en un cuatrimestre, se aprende todo lo necesario para llevar adelante, con éxito, este momento. No hace falta aclarar que este análisis nunca deja de estar dedicado a valorar la obra, no se trata de pretender volcarla al papel con signos musicales, ya que esa es una tarea muy distinta.

Tercer momento. *¿Cómo posicionamos a la obra en su tradición y cuál es su aporte a ella?* Es la instancia crítica. En este momento se realiza una operación importantísima, *la comparación*. Con todos los datos que obtuvimos de los momentos uno y dos, comparamos. Se compara una obra —o algún aspecto de ella— con otra del mismo compositor, o con obras de otros compositores, con obras del mismo período o de períodos anteriores, etcétera. Aunque parezca mentira, nuestra capacidad de comparación es tan grande y el cerebro compara tan velozmente que podemos llegar a comprar una nueva obra con toda la música que conocemos.

¿Por qué decimos que aquí ponemos en juego el *cuero ético*? Lo hacemos porque es muy fácil tentarse por cuestiones extra musicales, generalmente sentimientos o ideas preconcebidas, para teñir a nuestra crítica de positivismo o negatividad. Es imprescindible ser absolutamente sinceros con nosotros mismos.

Y por último, **el cuarto momento**, *o de las conclusiones*. Si hemos pasado por los momentos anteriores, el *poético*, el *analítico* y el *crítico*, nos encontramos en condiciones de concluir. Podemos decir, por ejemplo, “voy a comprar todos los discos de Diego Schissi”, o podemos decir, “todavía no estoy preparado para escuchar a Marcelo Nisinman”, o viceversa. Recién en este último momento tenemos los fundamentos necesarios para afirmar: “me gustó” o “no me gustó”. Como ya dijimos varias veces, toda música necesita ser escuchada reiteradamente para alcanzar su verdadera magnitud, por lo que es prudente no aventurarse en la primera audición a dar una opinión tan subjetiva y variable como es el gusto personal, que, indefectiblemente, teñirá los momentos siguientes. Por otra parte, el gusto personal de oyente alguno no ha modificado, ni modificará jamás, una obra existente. Tampoco la obra desaparecerá porque a nosotros no nos guste, sólo podrá desaparecer de nuestro ámbito de frecuentación. Al público que asistió al estreno parisino de la *Consagración de la primavera* de Ígor Stravinsky la obra no le gustó.

Llegados a este punto de conocimiento del método se hace evidente el mismo principio que observamos al estudiar la *frecuentación*: hay un *oyente pasivo* y hay un *oyente activo*. La diferencia radica en que el *oyente activo* ha templado su espíritu y su sensibilidad acompañado por la música, deslumbrado a cada paso y valorándola en la medida que ella se merece.

Hace más de cincuenta años que pertenezco, orgullosamente, al segundo grupo, el de los *oyentes activos* y quiero transmitirles algo muy íntimo: la audición de la música me ha dado muchos de los momentos más hermosos de la vida. Borges estaba más orgulloso de su capacidad como lector que de su capacidad como escritor.