



Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Doctorado en Artes

Tesis Doctoral

Monotopos: teoría tradicional y eurocentrismo en la formación profesional
del guitarrista académico. Aportes para una posible descolonización
cultural y epistémica.

Un estudio de caso en el primer conservatorio de la provincia de Buenos
Aires

Doctorando: Prof. Jorge Daniel Pappadopoulos.

Director de Tesis: Dr. Daniel Belinche (FBA – UNLP).

La Plata, septiembre de 2017.

Agradecimientos

A Leónidas Pappadopoulos, mi padre, por su esmero en inculcarme la reflexión como vía de conocimiento y la paciencia como estrategia de vida.

Al Dr. Daniel Belinche, por su generosidad en aceptar dirigir esta tesis y la permanente contribución de conocimientos, su lectura atenta, sus correcciones, su tiempo y espacio. Sin su confianza y aportes este trabajo no hubiera sido posible.

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por todas las posibilidades que me brindó para mi formación.

A todos los integrantes de la cátedra Acústica Musical (FBA – UNLP), pero fundamentalmente a su Titular, Ing. Gustavo Basso, por su ejemplo humano, académico y profesional.

A todos los integrantes de la cátedra Introducción a la Producción y el Análisis Musical (FBA – UNLP). Sus aportaciones permitieron pensar nuevos enfoques a los problemas del arte.

A Roxana Ynoub, Mario Oporto, Marta Zátonyi, Gustavo Samela, Daniel Belinche, Luis Maggiori y Alicia Entel. Todos docentes del Doctorado que me han permitido acercarme un poco más a la experiencia del conocimiento. Sus ideas y correcciones en mis trabajos de los seminarios doctorales han resultado esenciales en mi formación como investigador. La calidez humana de cada uno de ellos es un ejemplo para la docencia universitaria.

A la Dra. Alexandra Navarro por su paciencia, sus aportes y correcciones.

Al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL – UNLP). Un espacio académico de reflexión, investigación y producción fundamental para la construcción de nuevos saberes en el campo del arte. El tiempo que transcurrió en este lugar oyendo ponencias y charlas entre investigadores de extensa trayectoria me sirvió para apuntalar en múltiples facetas este trabajo.

A Judith Vescovo por la revisión de los borradores de este trabajo, su compromiso profesional, sus sugerencias y correcciones.

A los estudiantes de mi cátedra Metodología de la Investigación en Artes de la Escuela de Teatro de La Plata. Sus ideas y cuestionamientos me han permitido revisar y repensar los marcos teóricos pertinentes para la investigación en el campo del arte.

A Aixa y Luigi por la generosidad y hospitalidad recibida en Ushuaia, Tierra del Fuego y de la reflexión epistemológica. El contexto fue determinante para finalizar este trabajo.

A las autoridades y docentes del Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi”, quienes permitieron el acceso a una valiosa documentación que sirvió para profundizar las cuestiones históricas de este escrito, fundamentalmente por el trabajo y paciencia de las bibliotecarias de la institución.

A los docentes, algunos jubilados y otros en actividad, y ex alumnos del Conservatorio que confiaron en otorgarme diversas entrevistas para esta investigación. Sus historias de vida han contribuido enormemente a este escrito, posiblemente mucho más de lo que imaginan.

A los familiares y amigos que me ha dado la vida y el arte a los cuales he tenido que postergar muchísimas veces con el objetivo de concretar este trabajo. Sin embargo, ahí están. Siempre.

A Griselda Panis por su colaboración en la edición de los Apéndices.

¿Qué es lo que está ausente en este libro? Todo lo que no está dicho, porque yo no lo sé, porque todavía no lo elaboré, porque todavía no lo entiendo, porque todavía no lo veo. Cuando lo sepa, se abrirán otras puertas a otras preguntas, a otros no saberes.

Marta Zátanyi (2002)

Índice

Nómina de abreviaturas.....	7
Introducción General.....	8
Estado de la investigación sobre el tema.....	8
Justificación y fundamentación del problema.....	10
Objetivos.....	14
Sustento teórico y fundamentación de hipótesis.....	15
Perspectivas filosóficas.....	15
Perspectivas pedagógicas.....	19
Hipótesis de trabajo iniciales.....	30
Metodología.....	31
Instrumentos.....	31
Muestras.....	32
Plan de tratamiento de datos.....	34
Delimitación.....	35
1. Capítulo 1. Marcos teóricos en la pedagogía de la guitarra clásica.....	38
1.1. Introducción.....	38
1.2. Iniciadores del currículum instrumental.....	41
1.2.1. La Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega.....	41
1.2.2. Iniciadores del marco pedagógico en Argentina: Hilarión Leloup. Mario Rodríguez Arenas. Julio Sagreras. Jorge Martínez Zárate.....	60
1.2.3. Iniciadores del marco pedagógico. Los decimonónicos.....	69

1.2.4. Las Series Didácticas y la Escuela de la Guitarra, de Abel Carlevaro.....	76
2. Capítulo 2. El programa de estudio del Profesorado de Guitarra.....	130
2.1. Introducción.....	131
2.1.1. Definición. Períodos. Contextos pedagógicos.....	131
2.1.2. Te bañarás en el río dos veces.....	132
2.1.3. Crónicas de las primeras aulas.....	135
2.2. Todo lo sólido se desvanece en el aire.....	139
2.2.1. Taxonomías.....	146
2.2.2. Colonialismo o la subjetividad esclavizada por el amo europeo.....	155
Capítulo 3. Conclusiones.....	165
Notas.....	170
Apéndice I. Registros documentados de ingresos a la Musicoteca del Conservatorio Provincial “Gilardo Gilardi”.....	174
Apéndice II. Documentación fotográfica (resumen).....	181
Bibliografía y fuentes.....	267

Nómina de abreviaturas

- EDG.....Escuela de la Guitarra
- ERG.....Escuela Razonada de la Guitarra
- DTG.....Iniciales ficticias de la docente fundadora del Profesorado de Guitarra en el Conservatorio Provincial “Gilardo Gilardi”.

Introducción General

En un mundo democrático Schönberg es un músico popular. En un mundo excluyente, un Beethoven es hermético -con todo mi amor a Beethoven-. La democracia pasa por la educación y no por el arte.

Marta Zátonyi (2009)

... pero en gran medida hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo.

Marshall Berman (1988)

Lo que hay que hacer es algo muy distinto: liberar la producción del conocimiento, de la reflexión y de la comunicación, de los baches de la racionalidad/modernidad europea.

Aníbal Quijano (1992)

Estado de la investigación sobre el tema

Presentamos como antecedentes de esta tesis las siguientes investigaciones:

1. Belinche, Daniel. *Arte, Poética y Educación*. Tesis (Doctorado en Artes) La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2010.
2. Carabetta, Silvia. *Sonidos y Silencios en la formación de los docentes de música. Una mirada desde el Conservatorio de Música de Morón*. Tesis (Licenciatura en Ciencias de la Educación) Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Humanas, 2007.
3. Di Matteo, María Cristina. *La forma escolar del arte en la Provincia de Buenos Aires (1940 – 1960)*. Tesis (Magíster en Educación con mención en Ciencias

Sociales) Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Humanas, 2002.

Los trabajos académicos citados circunscriben el tema de este escrito y contribuyen sustancialmente al bagaje conceptual que presentamos. No obstante, el problema de investigación está delimitado sobre una disciplina particular – la formalización de la enseñanza de la guitarra en un conservatorio – y con características que le son propias y únicas y, por lo tanto, los marcos teóricos difieren en algunos aspectos, denotando la especificidad de la cuestión.

El antecedente más directo de la investigación es el trabajo final escrito para el seminario *Teoría y Crítica Cultural en América Latina* a cargo del Dr. Daniel Belinche y presentado en formato papel y digital ante las autoridades académicas el día 26 de abril de 2014.

Finalmente, en relación con la *vacancia temática*, existe una gran cantidad de investigaciones en torno a la educación artística argentina (y de hecho algunas forman parte del insumo teórico de esta investigación) pero conjeturamos como original la cuestión de abordar específicamente la formación instrumental en el contexto de un conservatorio y, más aún, acotarla a la especificidad de la guitarra.

Justificación y fundamentación del problema

La educación musical formal disponible para alguien de mi generación (nacido en 1946) fue clara: la música de los Viejos (preferentemente Muertos) Chicos Blancos de Europa era la única música para ser tomada en serio.

Robert Fripp (2002)

El tema de investigación se delimita al estudio del paradigma educativo de la educación artística en el primer conservatorio de la provincia de Buenos Aires. Hemos seleccionado por caso a la pedagogía instrumental de la guitarra como disciplina incorporada en el curriculum institucional desde su origen durante el primer peronismo y que continúa, aún hoy, de forma ininterrumpida.

La elección del instrumento se relaciona al impacto que éste tiene dentro de la comunidad educativa, ya que se trata de una de las carreras con mayor cantidad de inscriptos debido al vínculo cercano que posee con la sociedad argentina en particular y latinoamericana en general. En este sentido, la guitarra abarca una extensa historia en nuestro continente. Importada a estas tierras por los españoles durante la colonización, fue hundiendo sus raíces en muy diversas estéticas, adaptándose a distintos contextos musicales y es un símbolo indiscutible de la música en la región. Tan indeleble es su huella, que los conservatorios en general adaptaron sus currículas para integrar a este instrumento que no pertenece a la formación tradicional de una orquesta, exceptuándolo del tratamiento que se le dio al resto de las especialidades instrumentales que se enseñan en ese contexto pedagógico.

En esta investigación abordamos, más específicamente, el recorrido completo de la *formación instrumental*, que incluye los niveles de Iniciación, Ciclos Medio y Superior, aunque focalizamos en el Profesorado de Guitarra como carrera académica y artística, cuya complejidad implica varias perspectivas de análisis.

Desde nuestra perspectiva, el programa de estudio para la formación instrumental del Profesorado de Guitarra¹, intenta posicionar lo académico con ciertos privilegios por sobre lo popular. Los contenidos incluyen no solamente un repertorio eurocentrista, sino un conjunto de perspectivas teóricas que abrevan en los antiguos tratados instrumentales

clásicos de la historia musical europea. Además, la influencia de dichos enfoques teóricos en los programas se da a lo largo de todo el recorrido disciplinar, es decir, trasciende íntegramente sus niveles: desde el ingreso del estudiante hasta que finaliza la carrera.

Utilizaremos los términos currículum y programas de estudio (o, en forma abreviada *programas*) como sistema y subsistema respectivamente. Evitaremos ingresar en discusiones teóricas sobre las posibles precisiones y alcances de cada uno de estos conceptos en las diversas corrientes pedagógicas, ya que excederían los objetivos de este trabajo y al campo de estudio de la misma. No obstante, definiremos el concepto de “programa de estudio” para esta investigación como *la planificación que realiza el docente a cargo del espacio curricular organizando una trayectoria de enseñanza y pautando objetivos de aprendizaje, ejercicios, estudios y obras (repertorio) que deben aprender los estudiantes de guitarra*. Eventualmente, utilizaremos el concepto de *currículum específico* para designar a los mismos *programas*, con el objetivo de evitar reiteraciones y facilitar la lectura.

Dichos programas fueron definidos por docentes del Conservatorio, y vienen establecidos por pares predecesores que han desarrollado los mismos previamente, fundando una tradición fuertemente arraigada en la historia estética institucional, por lo que la posibilidad de insertar modificaciones es muy reducida, cuando no es directamente nula. Indicamos, además, que los programas de estudio analizados en esta tesis son parte integrante del currículum general del cual depende la formación del estudiante de este instrumento en el Conservatorio.

Por otra parte, diferenciamos el concepto de diseño curricular, que es un plan educativo más complejo en términos burocráticos, que abarca el conjunto de saberes o habilidades que requiere el docente - instrumentista y que ha ido modificándose con el paso de diferentes gestiones administrativas de la Educación Artística en la provincia de Buenos Aires. Los diferentes diseños curriculares que se han sucedido a lo largo de la historia del Conservatorio no están tratados como objeto de estudio en este trabajo, ya que implicaría indagar cuestiones referidas a muy diversos espacios curriculares, asignaturas, talleres o materias. Sintetizando, centraremos nuestro trabajo en el estudio de la práctica instrumental, sobre el cual inciden directamente los programas.

Desde un tiempo a esta parte, los programas de estudio han quedado establecidos en documentos de la biblioteca del Conservatorio y son refrendados con la firma de los docentes del instrumento. Si bien durante los últimos cuarenta años se modificó la

denominación de los niveles, ajustándose a los cambios de los diseños curriculares, los contenidos son esencialmente los mismos. Además, en el funcionamiento interno de la institución queda regido que los nuevos docentes que ingresan al Conservatorio sigan las pautas marcadas por los programas ya vigentes. Es decir, actuando como una cátedra única con varios docentes a cargo, los cuales no trabajan con un proyecto o programa propio, sino que reciben una suerte de “herencia” estética y teórica (lo cual no necesariamente evita que haya diferencias conceptuales o prácticas en su labor pedagógica).

Los autores y compositores abordados se encuentran vigentes y presentes en los sucesivos niveles de la trayectoria formativa, a través de ejercitaciones o fórmulas con diversos grados de dificultad. Además, han sido elegidos por docentes responsables de la carrera en un pasado difuso, ya que la documentación oficial no certifica cabalmente la autoría de la mayor parte de estas selecciones.

Si bien los diseños curriculares de la Dirección de Educación Artística, dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, fueron adaptando sustancialmente sus contenidos, trayectorias, años de curso, etc., a los cambios políticos, sociales y culturales, en general, presumiendo nuevas necesidades del currículum, se percibe como algo controversial el hecho de que los programas de estudio de guitarra hayan quedado prácticamente intactos desde su origen - hace casi setenta años - hasta la actualidad. En términos de Lákatos, podríamos decir que la rigidez que mantuvo a través del tiempo conforma un verdadero *núcleo duro* que resiste su puesta en debate y sobre la cual descansan los argumentos sobre su validez educativa, presuntamente apoyados en aprobaciones trascendentales provenientes del campo de la estética eurocentrista.

Se pretende, entonces, indagar en los aspectos centrales de la formación profesional académica de la guitarra, revisando sus orígenes históricos, su marco teórico, la trayectoria desde su institucionalización en los diseños curriculares de la provincia de Buenos Aires hasta la actualidad, como también la inclusión de la técnica (o *mecanismo*, dependiendo del autor teórico abordado) como guía central en la producción del arte y como aparente objetivo de aprendizaje, despojando u olvidando a la obra artística en su plano metafórico. Entendemos esta cuestión como un aspecto de *colonización interna* inmune - al menos en apariencia - a ciertas críticas *intra* académicas, conformando un campo de conocimiento parcial o segmentado y actualmente con un *status quo* que

funcionaría como férrea aduana estética conservadora. En este sentido, referimos a dos autores con el objetivo de especificar nuestra mirada teórica en relación al colonialismo cultural y epistémico. Por un lado, Quijano (1992: 3) afirma que:

La cultura europea u occidental, por el poder político-militar y tecnológico de las sociedades portadoras, impuso su imagen paradigmática y sus principales elementos cognoscitivos, como norma orientadora de todo desarrollo cultural, especialmente intelectual y artístico. Esa relación se convirtió, por consecuencia, en parte constitutiva de las condiciones de reproducción de aquellas sociedades y culturas, empujadas hacia la europeización en todo o en parte.

Ampliando lo anterior, Mignolo (2014: 17) suscribe a la idea de que la colonialidad del poder implica el control de la subjetividad y del conocimiento, es decir, que:

La colonialidad del poder remite a la compleja matriz o patrón de poder sustentado en dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (*aesthesis*)... es en última instancia una red de creencias sobre la que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias.

Este escrito también pretende tomar una posición en torno a los nuevos paradigmas políticos y educativos latinoamericanos. Repensar nuestras estructuras de formación profesional implica una necesaria revisión del pasado para poder comprenderlo, reconocernos en él como sujetos históricos, discutir ideologías hegemónicas y revisar su dominación cultural. De esta forma, las miradas teóricas que nos asisten provienen del revisionismo histórico, del campo pedagógico, de la matriz filosófica crítica y del propio mundo del arte guitarrístico. Pretendemos un debate entre diversos autores y corrientes filosóficas para, eventualmente, arribar a la incipiente posibilidad de revisar la formación del guitarrista que aprende en la Academia.

La pretensión no es derivar en un nacionalismo chauvinista o en una mirada antieuropea. No se intenta jerarquizar *lo latinoamericano* por sobre *lo europeo*, reduciendo el problema de investigación a categorías esquemáticas e incluso obvias. Más bien, el complejo entramado histórico, social y político desde el cual derivaron los diseños curriculares en la provincia de Buenos Aires (en este caso para la formación instrumental del guitarrista) merece una comprensión crítica que identifica en el eurocentrismo un factor esencial en la enseñanza artística de los conservatorios.

Además, valoramos en este trabajo los testimonios brindados por los protagonistas de esta historia. Las informaciones de fuentes primarias brindadas por testimonios orales contribuyen de manera sustancial a su validación epistemológica.

El trabajo está centrado en dos perspectivas de abordaje:

- Colonialismo cultural y epistémico: Estudio empírico sobre los documentos emanados por la institución elegida para el desarrollo de este trabajo y de los testimonios orales de referentes vinculados a su historia y desarrollo, dando cuenta de aspectos históricos, sociales, políticos, culturales e ideológicos. La cuestión de la *inmutabilidad* a través del tiempo es otro aspecto relevante a nuestros intereses.
- La *razón instrumental* como principio organizador de la trayectoria escolar en la educación artística instrumental y la injerencia de la teoría tradicional² como pensamiento fundante de las habilidades que debería adquirir el estudiante.

Objetivos

1. Identificar y analizar los rasgos generales teóricos que aparecen explicitados en los programas de guitarra incluidos en la enseñanza oficial del Conservatorio provincial “Gilardo Gilardi”.
 - 1.1 Caracterizar aspectos conceptuales que permitan establecer aproximaciones ontológicas al sistema de enseñanza instrumental - en nuestro caso de la guitarra - en el ámbito de la citada institución.
 - 1.2 Describir posibles trayectorias escolares en esta institución, durante su recorrido instrumental, desde la información que proviene del marco normativo y los testimonios orales recogidos.
 - 1.3 Realizar un itinerario diacrónico sobre los momentos históricos relevantes en relación con la creación y vigencia de los programas, desde una mirada política y cultural interna institucional.
 - 1.4 Identificar y caracterizar los conceptos claves en relación con el marco pedagógico en el que se inscribe la enseñanza de la guitarra desde lo normativo.

2. Analizar aspectos constituyentes de la práctica instrumental incorporados en los programas de enseñanza.
 - 2.1 Visibilizar posibles ejes axiológicos presentes en la pedagogía instrumental.
 - 2.2 Examinar cuestiones significativas del repertorio instrumental establecidas en la formación del guitarrista académico.

Sustento teórico y fundamentación de hipótesis

Perspectivas filosóficas

El abordaje conceptual recoge aportes de diversos autores y corrientes de pensamiento cuya confluencia, en este escrito, propone un entramado analítico teórico que permita comprender las dimensiones del objeto de estudio. Incluye parte de los autores abordados durante el trayecto formativo del Doctorado en Artes e incorpora aquellos específicos sugeridos por el director de esta tesis y otros seleccionados por el autor.

Por otra parte, haremos referencia a Horkheimer, Adorno, Benjamin y Marcuse como representantes de la llamada Teoría Crítica, incorporando, además, escritos posteriores y actuales que sostienen una mirada teórica similar situada en América Latina y Argentina. En este último caso, citamos el pensamiento de Alicia Entel, Daniel Belinche, Juan Acha, Adolfo Colombres, Ticio Escobar, Walter Mignolo e integrantes del colectivo *Modernidad-Colonialidad-Decolonialidad*.

En relación con los autores mencionados *ut supra*, se incluyen algunas citas que servirán de anclaje a la perspectiva teórica. El orden seleccionado de las citas no implica necesariamente ningún tipo de preponderancia o jerarquía entre las mismas. La primera de ellas refiere a Adorno y Horkheimer (1998: 107):

El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su autoconciencia, es virtualmente la destrucción del sí mismo a cuyo servicio se realiza, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra cosa que lo viviente sólo en función del cual se determina el trabajo de la autoconservación, en realidad, justamente aquello que debe ser conservado.

Este primer extracto nos remite a la Odisea homérica, resignificada en el “Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración” de *Dialéctica de la Ilustración*. En este capítulo los autores consideran a un Odiseo como símbolo de la renuncia del Sí mismo por medio del sacrificio y cuyo dominio (del *Sí mismo...*) se produce a partir de la razón.

Forzando el análisis, se puede considerar una posible analogía con la formación instrumental de la guitarra propuesta desde los programas pertenecientes al Conservatorio: el estudiante resigna (sacrifica) su subjetividad en la búsqueda estética, metafórica y poética en pos de obtener aquello que le permitirá avanzar por las turbulentas aguas de la carrera que es la técnica o mecanismo instrumental. Debe desoír las voces de las sirenas que no son sino aquellos cantos de la subjetividad que intuitivamente podrían formar lo en el conocimiento del arte a través de caminos no racionales. De esta forma, lo *viviente* – lo que debe ser conservado - en el estudiante termina reprimido. Aquella libertad con que contaba en sus primeras experiencias con la guitarra tiene como destino un mástil al cual atará sus tentaciones o placeres. El estudio instrumental encontrará así la *renuncia* y el *sacrificio* como únicos caminos válidos hacia el *perfeccionamiento*, y el ascenso hacia la titulación final se dará a través de la secuenciación progresiva de la *técnica*.

Como se menciona en el título de esta tesis, la teoría tradicional es una cuestión en debate. Definirla, y por ello delimitarla, implica invitar en la discusión a una abundante producción teórica que, además, proviene de escuelas de pensamientos diversos. No evitamos la complejidad teórica que ello supone, sino que profundizamos este fenómeno a través de autores que provienen de las perspectivas críticas que conforman nuestro bagaje conceptual. En esta dirección, definiremos a la teoría tradicional como el *sistema de pensamiento proveniente de la Modernidad frente a la cual los pensadores de la Escuela de Frankfurt confrontan la teoría crítica*. Max Horkheimer (2003: 228) la define esencialmente como aquella que:

Opera con proposiciones condicionales aplicadas a una situación dada. Si se dan las circunstancias *a b c d*, debe esperarse un resultado *q*; si desaparece *d*, resultará el acontecimiento *r*; si se agrega *g*, el acontecimiento será *s*, y así sucesivamente. Un cálculo de esta índole es propio de la estructura lógica del saber histórico, así como de la ciencia natural. Es la forma en que opera la teoría en el sentido tradicional.

Horkheimer (2003: 223-224) también propone una comparación entre el pensamiento de las ciencias naturales, la Física, y los fenómenos sociales:

El mismo aparato conceptual creado para la determinación de la naturaleza inerte sirve para clasificar la naturaleza viva, y una vez que se ha aprendido el manejo de ese aparato, es decir las reglas de deducción, el sistema de signos, el procedimiento de comparación de las proposiciones deducidas con los hechos comprobados, es posible servirse de él en cualquier momento.

Ese *aparato conceptual* único, universalista, es el que, entendemos, subyace bajo el marco teórico de la enseñanza de la guitarra en el Conservatorio, y está determinado por la principal y permanente pretensión en los programas de guitarra de que todo aquello que debe aprender un estudiante se basa en *lo técnico*, es decir, lo objetivo, medible y cuantificable. En esta dirección, encontramos en forma constante dentro de la documentación oficial y en los testimonios orales conceptos tales como arpeggios, escalas, velocidad, traslados, ligados, contracciones, distensiones, fórmulas, desplazamientos, presentación, adiestramiento, trémolo, etc. Es en este sentido que advertimos la profunda influencia de la perspectiva teórica tradicional, positivista: los contenidos que el estudiante intentará aprender no están vinculados a la mirada poética del arte, sino a destrezas corporales que le permitirían *ejecutar* (en el estricto sentido del término) música. Al decir de Daniel Belinche (2011: 25):

Los diseños y planes educativos anclan en la técnica. Las carreras se denominan Grabado, Pintura, Escultura, Guitarra, Piano. Hacen referencia a la técnica y a los instrumentos. Es un criterio que merece revisión, muy resistida en el conjunto de los sectores progresistas.

Por otra parte, Marcuse (1967: 50) brinda una definición conceptual que contextualiza la discusión que pretendemos dar al sistema de formación instrumental:

Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores de la civilización, colocando a aquel por encima de ésta.

La separación del mundo anímico-espiritual aparece implícita en los programas de estudio. De esta manera, no se explicita ningún contenido que vincule la práctica

instrumental con el interior del estudiante, con la exploración de interpretaciones posibles, con la búsqueda de alternativas válidas por sí mismas que discutan modelos previos estratificados. Por el contrario, se verificaría un buen ejecutante si respeta la tradición sobre la cual descansa el conservadurismo musical, cuestión ésta que se circunscribe no solamente al repertorio que establece aquella visión sino también – y fundamentalmente – por los *modos de producción*.

Indagando la documentación recolectada para esta investigación, encontramos permanente referencia a contenidos medibles, cuantificables, susceptibles de evaluar con una escala numérica e incluso aspectos del tiempo que también se miden en unidades vinculadas a magnitudes físicas: el minuto. De hecho, los estudiantes que recorren ese trayecto escolar encuentran su aprobación cumpliendo – entre otras cuestiones que detallaremos con mayor profundidad en el Capítulo 2 – con un *tiempo* medido en minutos y una *cantidad* de obras o estudios medida en números. Caben aquí algunas interpelaciones: ¿Dónde encontraríamos la metáfora del arte en estas mediciones físicas? ¿En qué lugar halla el estudiante la poética de la obra musical? ¿Cómo opera la propia subjetividad del estudiante en la búsqueda estética del arte? O de manera más general: ¿Cómo conoce el mundo a través del arte?

En relación a esto, Alicia Entel (2008: 94) afirma que:

Reivindicar el arte como vía de conocimiento, así como la alegoría como forma expresiva, y el alegato como modo de argumentación implica descentrarse de los modos tradicionales que la Modernidad convalidó para legitimar el discurso filosófico.

Este enfoque del aprendizaje imbuido de una racionalidad palmaria recuerda la mirada taylorista de la producción industrial: el estudiante (aunque *alumno* sería más pertinente en este contexto) ejecuta tareas independientes con el objetivo de concatenarlas hacia el final de la producción: la obra musical. De esta forma, *aprende* escalas, arpeggios, ligados, traslados, etc. a modo de *training* (Gimeno Sacristán, 1986: 17) que le permiten estar a la altura de las exigencias técnicas y mecánicas de la pieza en cuestión. Cuanto mayor sea el estudio sobre cada uno de los eslabones de la cadena de producción, mayor será la eficacia del estudiante. Así, vemos la idea de *cumplir objetivos* como esencia del aprendizaje instrumental.

Por otra parte, en las hipótesis de este trabajo se sostiene la idea de *eurocentrismo* implícito en el repertorio instrumental. Definir este concepto resulta, entonces, sumamente relevante a los propósitos de nuestra investigación. Samir Amin (1989: 9) precisa al respecto que:

El eurocentrismo (...) se presenta como un universalismo, en el sentido de que propone a todos la imitación del modelo occidental como única solución a los desafíos de nuestro tiempo.

Este último concepto, al igual que la cuestión decolonial, se verá principalmente asociado al capítulo 2.

Perspectivas pedagógicas

En el siguiente apartado, se incluyen cuestiones vinculadas al campo concreto de la enseñanza, miradas desde perspectivas históricas y teóricas. Los autores seleccionados para integrar esta sección del marco teórico provienen de la pedagogía general, de la artística y de la específicamente instrumental (en este caso de la guitarra).

En primer lugar, resulta relevante incluir la mirada teórico-pedagógica de la educación artística en el paradigma conocido como “Pedagogía por Objetivos” (Gimeno Sacristán, 1986), al menos en algunos de sus aspectos esenciales. En dicho esquema pedagógico, el rendimiento está vinculado a una mirada cuantitativa de la cuestión, mientras que los indicadores del éxito escolar se relacionan a tiempos, porcentajes y números (Gimeno Sacristán, 1986: 16), de manera similar a lo que referimos en la página anterior. Se nos presenta en forma de metáfora, donde la escuela simula ser una fábrica, el docente es un técnico especializado en su función, y el alumno un trabajador. Si bien en los programas analizados no aparece explicitado el concepto de *tarea* (Gimeno Sacristán, 1986: 17), sí podemos emparentar dicho concepto a *las acciones tendientes a la obtención tanto de un mecanismo como de una técnica instrumental*. En ese sentido, Fernández (2003: 3) determina al mecanismo como: “el conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra”, y define a la técnica como “los procedimientos a seguir a efectos de dominar un pasaje o una dificultad dados”. Es decir, la tarea se convierte en lo que el estudiante debe cumplir en sus momentos de ejecución por fuera del aula, el objetivo de aprendizaje que debe lograr para *dominar* determinada obra musical, al menos en sus aspectos ajenos a la poética. Estas tareas son diversas y bien

delimitadas, graduándose las mismas de acuerdo al nivel en que se encuentre el estudiante, es decir, se las secuencia progresivamente. En términos de Gimeno Sacristán (1986: 23):

Aparece la idea de que un objetivo complejo es la suma de objetivos más específicos, así como que una destreza compleja es un conglomerado de otras más elementales, lo mismo que supone creer que un trabajo complejo, como transformar una materia prima en un producto elaborado, no es sino la suma de tareas parciales debidamente secuencializadas. La *secuencialización* de microobjetivos para el logro de macroobjetivos estaba ya, pues, en el aire. Necesitaba una teoría psicológica que la apoyara más <<científicamente>>, algo que prestará el conductismo.

Entendemos que la relación entre objetivos específicos y complejos que menciona este autor queda plasmada en los programas de estudio al escindir la técnica instrumental de las obras musicales. En tal sentido, el pensamiento subyacente en los programas escritos, implica el aprendizaje de ciertos movimientos corporales, tales como los arpeggios, ligados, traslados, etc. (objetivos específicos) que posibilitarían el abordaje de las composiciones (objetivos complejos). La *secuencialización* de tareas aparece en dos vertientes. La primera, como la progresión sincrónica en la adquisición de esos objetivos específicos para el aprendizaje de una obra concreta en un nivel determinado. La segunda, en una mirada diacrónica a través de todos los años de estudio, graduados en dificultad.

En cuanto al rol docente, el mismo autor determina ciertas características en este modelo pedagógico (Gimeno Sacristán, 1986: 18):

El educador es el experto, mecánico que no filósofo, cuya función no consiste en pararse a pensar qué hay que hacer, sino en ofrecer una técnica eficiente para cumplimentar lo que se dice que tiene que hacer; debe encontrar los caminos y los medios para hacer lo que se le pide (el subrayado es nuestro).

Desde nuestra perspectiva, y apoyados en la cita anterior, percibimos *cierta tendencia* en el rol docente de este contexto educativo, que no implica la toma de decisiones sobre las condiciones de creación artística, sino más bien sobre una *reproducción de lo ya dado, lo existente y lo procedente*. Sus acciones están centradas principalmente, aunque no exclusivamente, en brindar herramientas técnico-mecánicas eficientes que propongan, mediante su puesta en práctica, que el estudiante reitere productos ya conocidos y aceptados por la comunidad artística. No obstante, debemos

aclarar que este modelo de rasgos tecnicistas existió (y aún perdura, a nuestro criterio) en conjunto con otros previos, como pueden ser el escolanovismo, la escuela tradicional o la educación por el arte, entre otros posibles paradigmas, aunque los indicios hallados en la documentación oficial y en el relevamiento de testimonios orales, hacen presumir la preponderancia de rasgos distintivos de este modelo pedagógico en el estudio instrumental. Incluso más, el tecnicismo tuvo su mayor vigencia durante los años 70, pero verificamos sus indicios y aproximaciones categoriales con anterioridad a su apogeo.

Mas allá de posibles espacios de resistencia (Giroux, 1985), tal como surge de la Entrevista 1 que citaremos en el capítulo 2 (apartado 2.2), éstos quedan invisibilizados en la estructura educativa formal de la institución, esto es, nuevamente, la bibliografía de estudio y los contenidos de los programas correspondientes.

En relación al modelo tecnicista y su relación con las habilidades cuantificables y el tiempo, Giroux (1985: 33) afirma:

Como parte de los aparatos del Estado, las escuela y universidades juegan un papel importante en la promoción de los intereses económicos de las clases dominantes. Varios teóricos han argumentado que las escuelas están involucradas activamente en el establecimiento de las condiciones de la acumulación del capital, y señalan específicamente una serie de instancias donde el Estado interviene para influir en este proceso. Por ejemplo, mediante requerimientos de certificados establecidos por el Estado, los sistemas educativos se inclinan fuertemente hacia una racionalidad altamente tecnocrática que descansa en una lógica extraída principalmente de las ciencias naturales. (...). Este sesgo también presiona a las escuelas para que utilicen métodos de consulta y evaluación que subrayen la eficiencia, la predicción y la lógica de las fórmulas matemáticas.

En tal sentido, coincidimos en indicar que el modelo habitual de evaluación, para este instrumento y en el contexto educativo analizado, como ya mencionamos, mayormente parece fundarse en lo sustancial de una duración temporal segmentada en unidades específicas – minutos – y donde las observaciones estriban en que el alumno demuestre las habilidades motrices adquiridas, tanto mecánicas como técnicas, en detrimento de una mirada más holística, a una totalidad de la obra de arte. Entonces, la acumulación de capitales puede verse como el proceso de acopio técnico-mecánico generado durante toda la carrera, con la premisa de que esos conocimientos permitirían incrementar el nivel de dificultad técnica de las obras musicales. Pero, además, el

incremento del tiempo de evaluación (Figura 36), derivaría en una eficacia mayor en la profesionalidad del futuro egresado.

En similar dirección, desde la pedagogía crítica Carr y Kemmis (1986: 144) comparan el predominio de las ciencias naturales en todas las esferas sociales, incluidas, por supuesto, las instituciones educativas:

El papel de la ciencia se convertía en técnico: alimentar el razonamiento instrumental y proporcionar los métodos y los principios para resolver los problemas técnicos de la producción de resultados determinados previamente; en cuanto a la ciencia misma, se había convertido en doctrinaria, convencida de tener resueltos los problemas esenciales de la naturaleza de la verdad, y se había reducido a la filosofía de la ciencia el campo de la epistemología. Se tenía la convicción de que la ciencia había llegado a ser << científicista >> y se creía en su poder supremo para responder a todas las cuestiones significativas.

Aplicado este esquema, es entonces coherente la inclusión de los modelos de enseñanza y evaluación aplicados, además del distanciamiento con enfoques alternativos que pudieran incluir cuestiones diversas que, al no ser mensurables en dicho paradigma, caen por sospechosas en su grado de fiabilidad. Agregan Carr y Kemmis (1986: 146) que “la racionalidad pasaba a definirse exhaustivamente en función de la conformidad para con las reglas del pensamiento científico, y como tal quedaba privada de toda potencialidad creativa, crítica y valorativa”, es decir, de la posibilidad para la elaboración de imágenes ficcionales y poéticas (Belinche, 2001: 11).

Al respecto de los autores vinculados estrictamente con la pedagogía de la guitarra, relevaremos en este espacio a dos de ellos – ambos extraídos de la documentación oficial y presentes en los relatos de las entrevistas realizadas – que aportan evidencia teórica para sostener nuestras conjeturas.

El primero de ellos es Emilio Pujol, cuyo aporte más importante a la enseñanza instrumental se encuentra en su serie *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Este autor presenta a través de los cuatro tomos que contiene su obra teórica más importante, una serie de exposiciones técnicas que se abordarán con el objetivo de revisar la mirada conceptual. Es, quizá, quien mejor ha sistematizado y completado el marco teórico que sirvió de modelo en los inicios de la educación artística de la guitarra en el Conservatorio y que aún hoy continúa presente en el plan de estudios de este instrumento. Este tratado

– *La Escuela Razonada de la Guitarra* – nos revela ya desde su título los primeros indicios de la concepción filosófico-pedagógica en que se cataloga. Una breve cita de su contenido posibilita identificar los núcleos temáticos (Pujol, 1956: 13):

Existen dos géneros de facilidades independientes uno del otro. El primero abarca la facilidad mental que permite comprender, retener y deducir ampliamente, todos los problemas de carácter musical y artístico aplicados al instrumento, lo cual determina una gran ductilidad de espíritu. El otro, consiste en una facilidad que radica, sobre todo, en las facultades físicas de las manos, acompañada de cierto dinamismo cerebral; una especie de habilidad deportiva, hija del sentido acrobático y que un espíritu de audacia puede llevar a la realización de verdaderas proezas, por poco que las demás facultades acompañen.

Por otro lado, incluimos además a Abel Carlevaro como teórico fundamental en la Guitarra académica del siglo XX por varias cuestiones. La primera de ellas es que lo presumimos como un continuador de la perspectiva pedagógica de Pujol, aunque con algunas diferencias que detallaremos en el capítulo 1. Carlevaro es autor de la que, probablemente, sea la obra más relevante desde el punto de vista teórico instrumental en los últimos cuarenta años: *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Esta obra forma parte esencial del acervo conceptual del instrumentista del Conservatorio, y por esta causa fue seleccionada para su estudio. Se ha transformado, con el tiempo, en un método de aprendizaje estandarizado no solamente a nivel regional sino, además, a nivel nacional e internacional. Conjuntamente al texto anterior, incluimos en nuestro análisis la *Serie Didáctica* del mismo autor.

Otro referente a partir del cual sostendremos algunas ideas es Robert Connell, autor que desarrollaremos en el capítulo 2, condensando para esta Introducción General un fragmento de su artículo “La justicia curricular” (Connell, 2009: 6):

Evidentemente, todos los currícula implican una codificación. Pero algunos descansan sobre cuerpos de conocimiento cerrados y definen la enseñanza como instrucción autorizada en unos contenidos determinados. Otros abarcan el cambio cultural e investigan en la creación de nuevos significados. La enseñanza de la música es un ejemplo ilustrativo, con el conflicto entre una codificación cerrada (el curriculum autoritario de los conservatorios) y otro abierto (generalmente basado en las aportaciones de la música rock).

La imagen de algo cerrado o, como dijimos anteriormente, de un *núcleo duro*, parecería apropiada para asistarnos a nuestra discusión. Implica la idea de una “interioridad” y una “exterioridad” que legitima la pertenencia o ajenidad a la Academia.

Esta cuestión abre varios puntos de análisis. En primer lugar, cabe preguntarse: ¿quiénes escribieron el aparato conceptual teórico sobre el cual se sostienen los argumentos legitimadores de la existencia (o su ausencia) de los contenidos específicos en la formación del instrumentista? La respuesta inmediata parecería direccionarnos hacia la Europa de hombres (y no de mujeres...) blancos, cristianos y centrales (no existen prácticamente referencias de países como Grecia, Portugal, Noruega, Finlandia, etc.). También, es necesario preguntarse cómo es el mecanismo por el que se sostiene a través del tiempo ese núcleo duro de autores/repertorio, que ha derivado en sí mismo como contenido obligatorio de aprendizaje. Además, ¿cuáles son las raíces de un pensamiento que deriva en la “ajenidad” de una obra? Todas estas preguntas implican reflexiones que tenemos presentes como esenciales para nuestra investigación.

Se pondera asimismo el aporte de la historia argentina, en relación con el contexto en el cual se creó el primer Conservatorio de Música en la provincia de Buenos Aires, que sirvió como caso de análisis. Para ello incluiremos voces de historiadores y referentes filosóficos. Uno de esos aportes lo brinda Adriana Puiggrós (2003: 139), quien afirma:

El Primer Plan Quinquenal consideraba problema de Estado la promoción y el enriquecimiento de la cultura nacional. Preveía dos vías principales para la acción cultural: por la enseñanza y por la tradición. La primera se desarrollaría a través de las escuelas, los colegios, las universidades, los conservatorios, las escuelas de arte, los centros científicos y los centros de perfeccionamiento técnico. La segunda, mediante el folklore, la danza, las efemérides patrias, la religión, la poesía popular, la familia, la historia y los idiomas. Fomentaría el Estado centros de difusión de las bellas artes y las ciencias, conferencias, teatro, letras, publicaciones, radio; centros de investigación científica, literaria, histórica, filosófica, filológica, artística, etnológica; academias de ciencias, de artes, de letras, de lengua y de historia; centros de estudios en folklore, lenguas autóctonas, danzas nativas, creencias religiosas, literatura popular y tradiciones familiares regionales. (El subrayado es nuestro).

Este punto extiende la discusión al proceso político y social que se vivió en los primeros años del peronismo. Las decisiones y acciones implementadas en materia educativa en la provincia de Buenos Aires durante ese período interesan por varias cuestiones; entre ellas, las tensiones presentadas sobre modelos educativos antagónicos

del primer peronismo: uno representado por quien fuera el primer Ministro de Educación Gache Pirán, de perfil más humanista y liberal, y otro por Ivanissevich, que encarnó una reacción conservadora frente a las propuestas del anterior. Destacamos la expresión de Puiggrós (2003) sobre el triángulo que propone entre cultura nacional – enseñanza – conservatorio. La pregunta que nos surge es: ¿en qué medida puede identificarse una Institución musical centroeuropea con la cultura en la capital de la provincia de Buenos Aires?

Para profundizar el complejo proceso histórico en el cual surge el Conservatorio, nos referenciamos en la siguiente nota publicada en un diario de la época, que incluye una fotografía tomada en el acto inaugural de la institución.



Figura 1. Recorte periodístico en archivo del Conservatorio. 1949.

El título del artículo destaca la presencia de quien fuera gobernador de la provincia, aunque la fotografía ilustra también la presencia del arzobispo de La Plata, monseñor Tomás Solari, que realizó el ritual de bendición en el edificio original. Nos resulta significativa la presencia de la jerarquía eclesiástica en una institución educativa de gestión pública, aun existiendo sectores del peronismo antilaicistas en aquel momento, lo cual evidencia el disímil entramado político y social del momento. En tal sentido, los liberales y los nacionalistas católicos pugnaban por imponer sus ideas en los asuntos educativos, y encontraban controversial, por ejemplo, el hecho de asignar por ley un

porcentaje de música nacional en las radiodifusoras de aquel momento (Puiggrós, 2003: 129). Incluso más, esta cuestión podría explicar la imposición en los programas de estudio instrumental de un autor argentino en cada nivel, asunto que desarrollaremos en el capítulo 2. No obstante, nos interesa señalar la fundación de una institución donde convivían contenidos predominantemente europeos, con esbozos de influencias nacionalistas, y la incorporación, además de los instrumentos tradicionales, del símbolo musical del mundo religioso, como es el órgano, vinculado directamente a la iglesia católica y luterana, tanto en el uso eclesiástico como en el repertorio. Cabe mencionar que el docente fundador de la cátedra fue un presbítero formado en composición musical con el primer director de la institución Alberto Ginastera.

Retomando a Puiggrós (2003: 130) en el contexto histórico de la fundación del Conservatorio, ésta afirma que:

Una profunda fractura dividía los discursos políticos pedagógicos de los dos grandes movimientos nacionales, el radicalismo y el peronismo; los socialistas habían acentuado sus componentes liberales. Junto con los radicales y los demócratas progresistas formaban un bloque con mucha influencia en la docencia, que defendía la educación estatal, laica, obligatoria y gratuita y la reforma universitaria. Los educadores escolanovistas que eran socialistas como Delia Etcheverry, demócratas progresistas como Olga y Leticia Cosettini, radicales como Antonio Sobral y también los vinculados al Partido Comunista, como Luis Iglesias, se alinearon en la defensa de los principios educativos liberales contra el avance del nacionalismo, identificando peronismo con fascismo, sin comprender su raigambre popular y sus posibilidades democráticas.

La tensión entre el campo popular y los academicistas más puritanos, aún con ciertos signos de progresismo, queda evidenciada también en el siguiente documento de la fecha inaugural.

Dentro de los Postulados de la Revolución el Fomento del Arte debe Tener un Contenido Popular

De acuerdo con lo anunciado, quedó inaugurado ayer por la mañana, por el primer mandatario de la Provincia, coronel Domingo A. Mercante, el Conservatorio de Música y Arte Escénico, ubicado en la calle 7 número 1141 de esta ciudad.

La ceremonia contó con una crecida concurrencia. Poco después de las 10, llegó al local el coronel Mercante, en compañía del ministro secretario de la Gobernación y era aguardado por el vice gobernador señor Juan B. Machado; arzobispo de La Plata, monseñor Tomás J. Solari; presidente de la Suprema Corte, doctor Francisco Brunet; jefe de la Base Naval de Río Santiago, contraalmirante Román L. Chretien; camaristas; intendente municipal Ing. Vital Bertoldi; rector de la Universidad Nacional de La Plata, señor Mariano Arrieta y altos funcionarios de la administración pública.

Desarrollo del acto

La ceremonia se inició con la ejecución del Himno Nacional, que fué coreado por las autoridades y el público y estuvo a cargo de la Banda de Policía. A continuación monseñor Solari, procedió a bendecir el local donde funcionará el Instituto y de inmediato el primer mandatario provincial usó de la palabra para destacar la importancia del acto que se realizaba y la finalidad de la iniciativa del Poder Ejecutivo.

corone sus esfuerzos, y con esas becas les facilitamos el cumplimiento de sus anhelos y el seguimiento de su vocación, sin ser gravosos para la economía de sus modestos hogares.

Obras como ésta, prestigian a la Revolución, y responden bien a su ideario y a su programa. No se ha limitado, como sabéis, mi gobierno, a las realizaciones materiales y no se conforma con haber obtenido que la justicia social sea en toda la provincia una realidad auspiciosa. Debemos hacer que la Patria sea espiritualmente grande por su cultura, como lo quiere el General Perón, y estaremos más seguros entonces de que no habrá de traicionarse nunca la firme decisión proclamada en el preámbulo de nuestra Carta Magna, de "constituir una Nación socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana".

Por eso, la Honorable Convención Constituyente que tuvo el honor de presidir y que sancionó la Constitución Nacional, incorporó a ella la solemne declaración de los Derechos de la Educación y de la Cultura, y al enumerar los Derechos del Trabajador, proclamó el Derecho a la Ca-



ARRIBA: El arzobispo arquidiocesano, monseñor doctor Tomás J. Solari, procede con el ritual correspondiente, a impartir la bendición al edificio y las instalaciones del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia.

Figura 2. Recorte periodístico en archivo del Conservatorio. 1949.

En el entramado educativo, entonces, aparecen en juego diferentes líneas pedagógicas, ideológicas, políticas, sociales y estéticas, con intersecciones y enfrentamientos, y desde el título de la nota se percibe ya una clara direccionalidad hacia los sectores más reaccionarios, que veían en lo popular una amenaza hacia sus valores, tal como vieron con desconfianza la incorporación en las escuelas públicas y universidades de los hijos de los obreros.

En un extracto de su discurso inaugural, el entonces gobernador Mercante afirmaba:

Obras como ésta, prestigian la Revolución, y responden a su ideario y a su programa. No se ha limitado, como sabéis, mi gobierno, a las realizaciones materiales y no se conforma con haber obtenido que la justicia social sea en toda la provincia una realidad auspiciosa. Debemos hacer que la Patria sea espiritualmente grande por su cultura, como lo quiere el General

Perón, y estaremos más seguros entonces de que no habrá de traicionarse nunca la firme decisión proclamada en el preámbulo de nuestra Carta Magna, de “constituir una Nación socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana”

De esta forma, la *justicia social* que menciona Mercante en su discurso, intentaba, entre otras cuestiones, incorporar saberes populares como contenidos curriculares en la educación, compitiendo con aquellos que se presumían legítimos por la Academia, aunque con exiguos logros en la institución analizada (esto es, en la disciplina específica) según entendemos.

Además, el sistema educativo de aquel momento proponía becas para los estudiantes del Conservatorio, y ampliaba la formación propedéutica instrumental, promoviendo cursos de capacitación previos al ingreso del Profesorado.

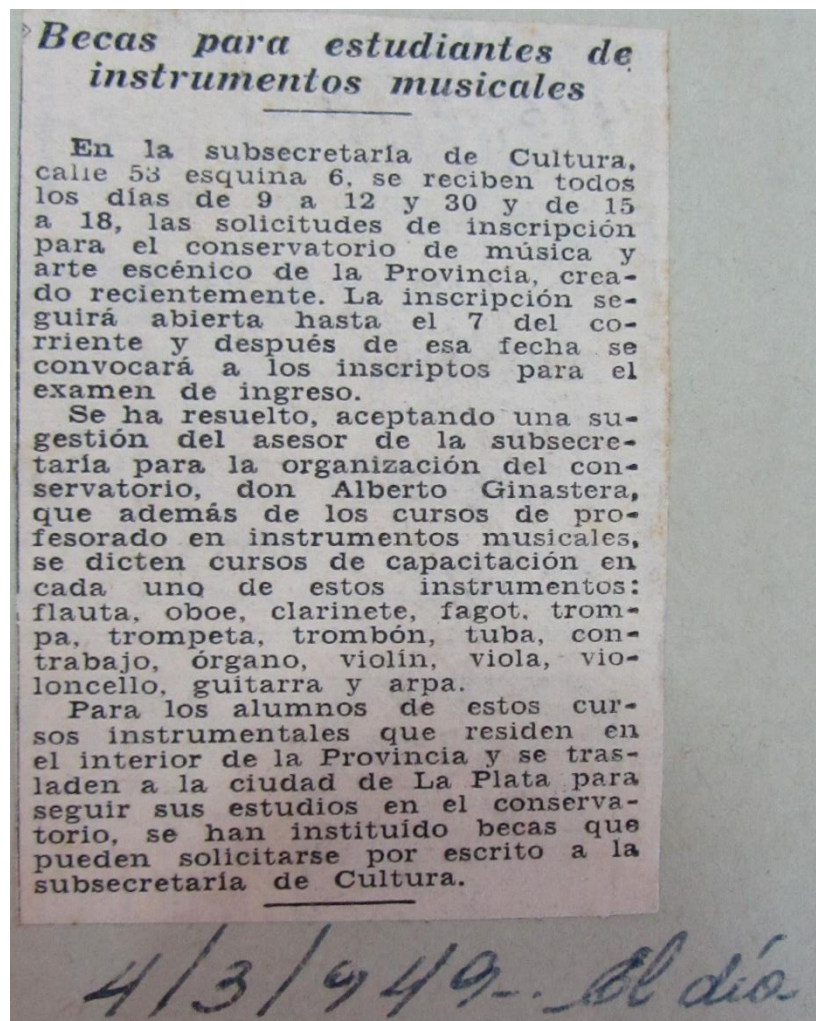


Figura 3. Recorte periodístico en archivo del Conservatorio. 1949.

Las pujas ideológicas y políticas en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata finalmente hicieron eclosión cuando las autoridades políticas impusieron el nombre de “Eva Perón” a la institución. Alberto Ginastera, su director en ejercicio, se resistió a tal denominación, alejándose en 1952 del cargo que ocupaba. Posteriormente, fue elegido interventor del Conservatorio en 1956, luego del golpe de Estado de 1955, que derrocara a Juan Domingo Perón de la presidencia (Scalisi, 2012: 19). Su relación con el peronismo quedaría fracturada. El 26 de febrero de 1973, en una carta dirigida por Ginastera desde New York a su hija, aquel afirma (Scalisi, 2012: 17):

Querida Georgy: En San Salvador todo fue muy bien, con muchas distinciones y atenciones. Creo que era la primera vez que iba un compositor de nuestra época y mis conferencias tuvieron mucho éxito, entre ellas el *Cello Concerto*, que tocó Aurora. En Nueva York estoy terminando el arreglo para sacarle las partes habladas y la orquestación del segundo *Piano Concerto* que se estrena el mes próximo, así que aún estaré por lo menos una semana encerrado.

Cuando llegué me encontré tu última carta en la que me sugieres que viaje a Buenos Aires. Me gustaría mucho ir, pero tenemos que esperar las elecciones, no sea que por ahí vuelva “el que te dije” y luego yo no pueda salir.

Hipótesis de trabajo iniciales

Hipótesis general 1: la formación instrumental y docente de la guitarra - como instrumento académico - tiene influencia de una corriente positivista educativa y sus postulados impactan en el acervo artístico del estudiante durante toda la carrera. Piensa al estudiante como una maquinaria al servicio de la técnica, y es ésta quien mide *objetivamente* los avances a través de logros mecánicos.

Hipótesis derivada 1.1: los diversos autores teóricos referidos en la documentación oficial pertinente - los programas - promueven un paradigma sustentado en la teoría tradicional, caracterizado por fundamentos vinculados a las mismas raíces de la ciencia moderna y a los modelos clásicos del tecnicismo.³

Hipótesis general 2: los programas de guitarra (también podríamos denominarlo *el repertorio musical que el estudiante debe aprender*) inscriben un conjunto de composiciones mayoritariamente centroeuropeas y conforma un núcleo duro sobre el cual establece un “adentro” y un “afuera” determinado por la retórica de la modernidad en términos de pertenencia o ajenidad.

Hipótesis derivada 2.1: los programas de guitarra carecen de especificidad en relación a lo que éstos denominan como “contenido teórico” y “contenido práctico”. En efecto, si las obras prácticas (repertorio) no pueden ser modificadas, estas mismas se convierten mediante su inmutabilidad temporal en contenido.

Hipótesis derivada 2.2: la selección del repertorio instrumental lleva implícita una ideología tecnicista que marca la idea de *progreso* y concede particular preponderancia a contenidos centroeuropeos regulando, de esta forma, la mayor parte de los aspectos pedagógicos instrumentales.

Metodología

Instrumentos

1. Entrevistas en profundidad

Dada la especificidad de esta investigación donde, entre otros factores, interpretamos la información proveniente de sujetos que fueron participantes activos de la historia que indagamos, creemos que la metodología de entrevista en profundidad propone un aporte sustancial a este trabajo y una adecuada posibilidad de aplicación.

De acuerdo a Marradi, Archenti y Piovani (2007: 216), definimos a este tipo de entrevista como:

(...) una forma especial de conversación entre dos personas dirigida y registrada por el investigador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional continuo y con cierta línea argumentativa por parte del entrevistado, acerca de un tema de interés definido en el marco de la investigación

Ambas hipótesis generales fueron contrastadas durante las entrevistas, ya que las dos son susceptibles de análisis mediante esta modalidad (aunque no únicamente por ésta, tal como se especifica más abajo).

En relación a la tipología, el tipo de contacto fue personal para aquellas fuentes a las cuales se pudo acceder mediante esta modalidad y virtual para aquellas fuentes no inmediatas. La interacción fue mediada principalmente por una entrevista de tipo semiestructurada. También las condiciones del tiempo y lugar fueron delimitadas para otorgar el mayor confort y seguridad al entrevistado.

En cuanto a la identificación de las fuentes, se ofreció la posibilidad de que fuesen de carácter anónimas. La totalidad de los entrevistados aceptaron esta propuesta. Esta opción se concedió en forma previa a la entrevista. La calidad del anonimato se justifica a partir de cuestiones laborales, ideológicas o en relación con jerarquías o instancias superiores que, eventualmente, comprometerían o afectarían la veracidad de la información recolectada.

Todas las entrevistas fueron registradas en audio digital.

2. Análisis documental de fuentes primarias institucionales y oficiales

Otro instrumento utilizado para recoger información fue la documentación oficial institucional, puesto que brinda valiosos aportes a nuestra investigación, toda vez que construye sentidos significativos y representa una mirada al pasado cuya interpretación es parte de nuestra labor.

La documentación que se analizó proviene principalmente de tres sitios:

- Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi”.
- Dirección de Educación Artística (DGC y E) de la Provincia de Buenos Aires.
- Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Estos sitios fueron seleccionados por razones de poseer la garantía de información histórica, oficial y fidedigna. En tal sentido, las firmas, sellos y similares signos de autenticidad han sido tenidos en cuenta para legitimar la documentación. Además, su relevamiento se dio por escaneo o fotografía digital.

Muestras

En el caso de fuentes para entrevistar, hemos seleccionado para explicitar en este trabajo cinco *casos paradigmáticos del universo* (Ynoub, 2010: 23), dado que nuestra trayectoria profesional e historia de vida en el contexto educativo donde se implementa la investigación nos permite elegir casos particulares que representan significativamente al conjunto total de posibilidades. En términos teóricos, implementamos un tipo de *selección intencional* (Ynoub, 2010: 23). La totalidad de los entrevistados posee una amplia trayectoria, que se inicia en el año 1962, es decir, trece años posteriores a que comience a funcionar el conservatorio en cuestión hasta la actualidad.

En relación al tópico de este apartado, las muestras seleccionadas son, a nuestro criterio, relevantes y suficientes principalmente por tres motivos. El primero es que en la investigación participaron muchos otros casos entrevistados, docentes jubilados y en función de la Institución, con la particular condición de no ser mencionados en el trabajo. De esta forma, quienes sí accedieron a registrar sus entrevistas, fueron cotejados con el conjunto de respuestas y aportes de quienes decidieron no hacerlo. En tal sentido, podemos afirmar que, ante la reiteración de ciertas respuestas, la muestra se consideró

saturada. Además, los casos seleccionados que efectivamente dieron la aprobación para ser registrados en grabaciones, comprenden a especialistas de extensa trayectoria en el contexto educativo analizado, alcanzando la mayoría un mínimo de 30 años de experiencia como estudiantes primero, y luego docentes. Finalmente, la *población* (Marradi, Archenti y Piovani, 2007: 88), es decir, el universo de posibilidades para analizar - en nuestro caso los docentes de la Institución - no es un número significativamente extenso, más bien reducido y discreto si tenemos en cuenta a aquellos que tuvieron una permanencia pedagógica representativa.

En relación con la documentación para analizar, hemos tenido en cuenta la totalidad que estaba en existencia y/o vigente en el momento del relevamiento en las tres instituciones mencionadas anteriormente y en directo vínculo temático con nuestro objeto de estudio. La exhaustividad, pertinencia y exclusividad de la búsqueda se dio a partir de consultas con autoridades y responsables de las áreas pertinentes.

En este sentido, en la muestra de la Musicoteca institucional se relevaron para esta investigación 16.826 textos y partituras⁴ que representan la totalidad de las existentes en el Conservatorio al momento de finalizar el recogimiento de la documentación⁵. Algunos datos seleccionados para este estudio se incorporaron en el Apéndice II. Cabe mencionar que el recorte de los mismos se justifica más por la excesiva extensión que por su pertinencia.

En el caso de los programas de estudio se verificaron para este estudio 567 folios procedentes tanto de la Dirección de Educación Artística de la provincia de Buenos Aires, como, también, del Conservatorio Provincial “Gilardo Gilardi”.

Además, se incluyeron en este trabajo el relevamiento de fotos antiguas, programas de concierto, recortes periodísticos y libros de firmas que añaden un total de 424 documentos.

La totalidad de la documentación analizada se encuentra digitalizada y resguardada por copias de seguridad en discos rígidos, pen drive y en disco virtual (Gdrive).

A su vez, se realizó la reconstrucción de documentación perdida o inexistente en la actualidad a partir de los testimonios orales provistos por las fuentes.

Plan de tratamiento de datos

En forma general hemos determinado dos tipos de técnicas para el tratamiento de los datos relevados, tanto para la documentación que se analizó como para las entrevistas:

- Interpretación y análisis hermenéutico del discurso, en contraste con el marco teórico y la información de los datos.
- Subsidiariamente al punto anterior, realizamos un análisis de tipo estadístico para aquellas variables y/o valores que lo requirieron, con el objeto de profundizar algún aspecto del estudio.

En relación con el tratamiento de datos provenientes de la bibliografía del marco teórico de los programas de estudio, nuestro análisis tuvo una primera fase de tipo estadística. El protocolo implementado relevó principalmente valores de porcentajes y de moda⁶ de los conceptos claves analizados que surgieron tanto de la documentación oficial como de las entrevistas. La justificación para este tipo de estudio en su etapa inicial se vincula a la posibilidad de descubrir correlaciones posibles en las dimensiones de análisis elegidas para la presente investigación. Los datos estadísticos no fueron incluidos en forma explícita en el cuerpo central del trabajo, sino que formaron parte de la etapa exploratoria del tema. De esta forma, por ejemplo, en el Apéndice I puede verificarse la importancia que se le otorga a cierta bibliografía en detrimento de otras posibles, es decir, la preponderancia de ciertos autores por sobre otros.

Además, se tuvieron en cuenta datos que aparecían como relevantes desde el punto de vista conceptual, que pudieron vincularse significativamente con nuestro marco teórico, y que, eventualmente, no fueron incorporados en la matriz de datos del Plan de Tesis original.

Incorporamos, también, un análisis de tipo hermenéutico - interpretativo para los datos recolectados en las entrevistas, los programas de estudio y en el relevamiento de la bibliografía oficial. De esta forma, el estudio se inscribe en el marco de una investigación de tipo descriptivo – interpretativo, proponiendo un análisis por el método de comparación constante.

Esta investigación no refiere a temas de análisis musical (al menos desde las perspectivas tradicionales de esta disciplina), sino que nos remitimos a él por proximidad ontológica con el objeto de estudio.

Acordamos con que validar inductivamente un modelo posible de pedagogía para la guitarra debería efectuarse mediante el contraste con una gran cantidad de casos, lo que excedería los objetivos propuestos para esta investigación. En relación con la posibilidad de generalizar las conclusiones alcanzadas en esta tesis, convenimos con Hans-Georg Gadamer (1993: 11) en que:

(...) el conocimiento histórico no obstante no busca ni pretende tomar el fenómeno concreto como caso de una regla general. Lo individual no se limita a servir de confirmación a una legalidad a partir de la cual pudieran en sentido práctico hacerse predicciones. Su idea es más bien comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única. Por mucho que opere en esto la experiencia general, el objetivo no es confirmar y ampliar las experiencias generales para alcanzar el conocimiento de una ley del tipo de cómo se desarrollan los hombres, los pueblos, los estados, sino comprender cómo es tal hombre, tal pueblo, tal estado, qué se ha hecho de él, o formulado muy generalmente, cómo ha podido ocurrir que sea así.

A propósito de la cita, decimos que no tenemos en este trabajo pretensión alguna de generalizar los resultados, al modo de la lógica deductivista, sino entablar *un modo posible* de comprender el modelo pedagógico, verificando su pretendida posibilidad de implementación en la práctica artística.

Delimitación

El objeto de estudio de esta investigación se circunscribe al desarrollo histórico, perspectivas teóricas implícitas y referencias estéticas del Profesorado de Guitarra en el Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi”, en un corte diacrónico desde la implementación de esta oferta formativa docente en la mencionada institución en el año 1948 hasta el 2016. De esta forma, incluimos en nuestro análisis únicamente el título habilitante que se obtiene en la institución seleccionada, que se corresponde con el Nivel Terciario y perteneciente a la Rama Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. A manera de excepción, añadimos algunos ejemplos sobre el recorrido pedagógico que realiza el estudiante que ingresa en el profesorado, llamado en la actualidad Ciclo de Formación Básica (Fo.Ba.), dado que, de

hecho, se transforma en un paso casi obligatorio para el conjunto de los alumnos y proporciona información valiosa *ab origine* del Profesorado.

La institución sobre la cual se realizó este trabajo fue creada a partir de la sanción de la Ley provincial N° 5322 el día 29 de octubre de 1948 y promulgada el 23 de noviembre del mismo año. Las actividades pedagógicas y artísticas se iniciaron el 18 de mayo de 1949, bajo la dirección de Alberto Ginastera.

El citado establecimiento se presenta como sumamente relevante como caso particular puesto que fue el primer conservatorio en la jurisdicción de la provincia de Buenos Aires. De esta cuestión señalamos que los planes de estudio – aprobados por la Resolución 138/48 de la Secretaría General de la Gobernación – y ciertas líneas pedagógicas que aquí analizamos se han replicado en los demás conservatorios fundados posteriormente en Buenos Aires.

En el cuadro siguiente se verifica el desarrollo histórico y territorial de esta institución musical.

Conservatorios de la Provincia de Buenos Aires	
Año de fundación	Lugar
1948	La Plata
1951	Banfield
1957	Chivilcoy
1957	Bahía Blanca
1960	Gral. Pueyrredón
1965	Chascomús
1966	Vicente López
1969	Morón
1979	Junín
1979	Gral. San Martín
1979	Olavarría

1980	Tres Arroyos
1981	Tandil
1982	Lincoln
1983	San Pedro
1985	Mercedes
1985	Pehuajó
1989	Pergamino

Por último, referimos también que este análisis de corte diacrónico comprende los momentos fundantes del objeto de estudio (los programas) tanto como su devenir histórico, pero focaliza la atención especialmente en los últimos cuarenta años aproximadamente, dado que las diversas fuentes y los testimonios orales a los cuales nos remitiremos sustentan con mayor solidez la historia reciente. Además, creemos que esta mirada actualizada contribuiría de mejor modo a una eventual discusión en torno al desarrollo de los tópicos aquí presentados.

Capítulo 1

Marcos teóricos en la pedagogía de la guitarra clásica

El método de la autoridad, entonces, es aquel método que consiste en resolver una cierta duda mediante la adopción de aquella creencia que nos es transmitida por otros sujetos que están investidos de autoridad

Juan Samaja (2010)

1.1 Introducción

Para la reflexión sobre los núcleos conceptuales que se han consolidado en el currículum específico de la enseñanza instrumental para la guitarra en el Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi”, hemos seleccionado las obras teóricas que aparecen especificadas en los programas – históricos y vigentes – que poseen mayor desarrollo en relación con las definiciones o precisiones conceptuales, con especial interés en la posibilidad de generar categorías de análisis que permitan poner en debate la perspectiva filosófico-pedagógica en las cuales se sustentan.

La pertinencia de este análisis se fundamenta en que los autores referenciados en el citado currículum específico - los programas de estudio - desarrollan con exhaustividad y profundidad teórica una serie de contenidos que conforman, a nuestro entender, el marco teórico sobre el cual se sustenta el conjunto de la pedagogía instrumental.

De acuerdo a lo expuesto y a la documentación oficial relevada y analizada, quienes aparecen como mayores exponentes son, en orden histórico, Emilio Pujol (España, 1886 - 1980) y Abel Carlevaro (Uruguay, 1916 - 2001).

En el primero de los casos, las producciones teóricas de Pujol comienzan a editarse a partir del año 1934, luego en 1935, posteriormente 1954 y culminan en 1971, lo que evidencia dos aspectos: en primer lugar, que el inicio de sus escritos antecede en más de una década a la fundación del conservatorio elegido para esta investigación, y en segundo lugar, su continuidad en el tiempo da cuenta del impacto que tuvo en la pedagogía

instrumental su teoría, que lo recibió como insumo pedagógico apto para la enseñanza académica.

Abel Carlevaro, a diferencia de Emilio Pujol, publicó sus obras conceptuales con posterioridad al origen del primer programa de guitarra oficial en la provincia de Buenos Aires. No obstante, afirmamos que estos escritos están integrados al aspecto teórico de la enseñanza de la guitarra, que ya estaba vigente, evidenciados por la sostenida inclusión que de ellos se ha dado en los programas. No percibimos una ruptura, una discontinuidad, más bien una sistematización, en ciertos aspectos divergente, pero que mantiene los rasgos característicos de la tradición pedagógica. Ambos autores aparecen reiteradamente mencionados por los entrevistados, adjetivándolos como *pertinentes* e, incluso, *necesarios*.

También incluiremos en el análisis de este apartado a las producciones bibliográficas de Hilarión Leloup (España, 1876 – 1939). Este autor se elige a partir de su importancia en la inserción dentro de los programas del instrumento, en la aplicación de sus conceptos y metodologías de estudio por parte de los docentes y por conformar lo que algunos especialistas denominan “Escuela de Tárrega” junto a Emilio Pujol, que pareciera ser el paradigma vigente en la enseñanza de la guitarra académica en el conservatorio.

Por otra parte, y siempre de acuerdo a la documentación histórica relevada y a los testimonios orales recogidos mediante entrevistas, agregaremos en nuestro trabajo breves referencias a las obras y autores con similares características a Pujol y Carlevaro, pero cuyo desarrollo teórico no está mayormente regido por texto académico sino por la producción con fines pedagógicos en soporte de partituras. Estos son los casos de Jorge Martínez Zárate (Argentina, 1923 – 1993), Mario Rodríguez Arenas (Argentina, 1879 – 1949) y Julio Sagreras (Argentina, 1879 – 1942).

También, y en sentido similar al párrafo anterior, incluiremos someramente algunas cuestiones sobre los métodos instrumentales que se publicaron en la Europa del siglo XIX, citando autores como Dionisio Aguado, Ferdinando Carulli, Napoleón Coste, Mauro Giuliani, entre otros. No obstante, la inclusión de estos últimos no se aprecia como sistematizada en una mirada diacrónica de los programas, pero constituyen un sustento con significativa carga histórica del instrumento. En tal sentido, se verifica explícitamente, una gran cantidad de obras musicales de tales autores, con lo cual sus métodos aparecen en forma solapada o recurrente en forma esporádica, más librada a la

elección del docente o al estudiante con características de investigador que al estudio organizado desde el currículum específico.

A diferencia de ciertos textos de educación, a veces olvidados, otras respetados, o directamente indiferentes al interés de la comunidad educativa, los métodos instrumentales incorporados en el programa oficial son obras a las cuales el estudiante recurre día a día. Forman parte de su rutina cotidiana. De esta manera, el estudiante que ingresa al Conservatorio adopta – involuntariamente o no – un método que eligieron por él y seguirá el mandato de su autor. Es interesante señalar que el término *autor* es, etimológicamente, la raíz de *autoridad*. La independencia del estudiante, su autonomía, queda relegada al modo en que cumplirá con el método, con la forma en que recorrerá el camino que otros trazaron por él.

Picco (2014: 16) afirma que el currículum se ocupa de *lo que se debe enseñar*, mientras que la didáctica atiende cuestiones vinculadas al método, al *cómo enseñar*. Precisamente, este capítulo de nuestra investigación recupera la bibliografía teórica que figura como obligatoria en el currículum específico de la guitarra - es decir, *lo que se debe enseñar* - en el contexto académico elegido para el presente estudio, e incluye aquellas que permiten contrastar conceptos o marcos teóricos evidenciados mediante texto académico por sus autores.

Hablar de bibliografía teórica obligatoria en los programas de enseñanza de un instrumento, que son eminentemente prácticos, parecería *a priori* una contradicción. Sin embargo, en nuestro análisis incorporamos aquellos textos que contienen desarrollo conceptual, en forma previa al uso de partituras o acompañando ciertas explicaciones, y que por esta razón permiten contrastar términos vinculados a nuestro marco teórico.

Como mencionamos anteriormente, al finalizar la primera parte de este capítulo agregamos en forma excepcional algunos autores que no incluyen un sustancial desarrollo teórico, pero que comulgan, a nuestro entender, con el contexto normativo en cuestión. Son estos los casos de la mayoría de autores europeos que desarrollaron los métodos durante el siglo XIX y que revisten importancia por su inclusión en los programas en su origen, pero más aun teniendo en cuenta la vigencia actual que poseen en la formación instrumental en el Conservatorio. En tal sentido, mencionaremos algunos de ellos, aunque sin analizarlos en forma exhaustiva ya que escaparía a los objetivos de nuestra investigación⁷: *Método Completo para guitarra* (Dionisio Aguado), *Método para la guitarra* (Fernando Sor), *Método completo de guitarra* (Fernando Carulli), *Método completo para Guitarra* (Mateo Carcassi) y los *Estudios para la Guitarra* (Mauro

Giuliani). En ellos pueden verificarse ciertos procesos de sistematización, con similares categorías de contenidos y referencias teóricas apuntadas a ejercitaciones musculares, a posiciones corporales adecuadas, en detrimento de otras prohibidas, a la búsqueda de sonidos “llenos, redondos, puros y agradables” (Aguado, 1843: 3), entre otras caracterizaciones de similar enfoque.

1.2 Iniciadores del currículum instrumental

1.2.1. La *Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega*

En el siguiente apartado analizaremos los textos teóricos de Emilio Pujol (1886 – 1980) que se encuentran incluidos en los programas de guitarra del Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi”, tanto históricos como actuales (no se expresan diferencias sustanciales en un corte diacrónico de los mismos).

La Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega consta de cuatro volúmenes publicados sucesivamente por su autor a lo largo de casi cuarenta años.

El primer volumen fue editado en Buenos Aires en el año 1934; el segundo en 1935; luego, el tercero en 1936 y, finalmente, el cuarto en 1971. Si bien Pujol menciona un quinto libro, nunca fue terminado el borrador para su publicación.⁸

De acuerdo a la documentación relevada del primer Conservatorio Provincial de Música, la *Escuela Razonada de la Guitarra (ERG en adelante)* ingresa formalmente a la Biblioteca de la institución el 7 de octubre de 1952⁹, es decir, tres años después de iniciar sus actividades. Se constituye, de esta forma, en uno de los primeros textos teóricos que localizamos para el estudio de la guitarra en el citado contexto educativo,¹⁰ y por ello encontramos como sumamente relevante la indagación conceptual que planteamos al respecto.

ERG parece indicar desde su título la matriz del pensamiento que subyace bajo su concepción: la *razón* como estructura de un pensamiento que organiza, selecciona y

ejecuta una serie de acciones con un fin concreto que es, principalmente, el dominio del *sí mismo* y del instrumento. Horkheimer (1973: 15) denomina a este tipo de pensamiento como razón subjetiva, y afirma que:

Ella tiene que habérselas esencialmente con medios y fines, con la adecuación de modos de procedimientos a fines que son más o menos aceptados y que presuntamente se sobreentienden. Poca importancia tiene para ella si los objetivos como tales son razonables o no.

Y continúa Horkheimer (1973: 17):

Según esta última (la *razón subjetiva*, N. del A.) únicamente el sujeto puede poseer razón en un sentido genuino; cuando decimos que una institución o alguna otra realidad es racional, usualmente queremos dar a entender que los hombres la han organizado de un modo racional, que han aplicado en su caso, de manera más o menos técnica, su facultad lógica, calculadora. En última instancia, la razón subjetiva resulta ser la capacidad de calcular probabilidades y de adecuar así los medios correctos a un fin dado.

La obra, estructurada en cuatro volúmenes, recorre una serie de contenidos cuya secuenciación se genera a partir de una creciente problematización mecánica. El primero de los volúmenes contiene especificaciones de orden teórico, mientras que los restantes están centrados en ejercitaciones concretas sobre contenidos determinados que, presupone el autor, debe incorporar el estudiante de guitarra. Analizaremos las concepciones educativas que surgen en este material a partir de sus referencias teóricas.

Una breve cita de su contenido permite identificar los núcleos temáticos que evidencian su marco conceptual:

De una manera razonada y ordenadamente progresiva, desarrollará las facultades de sus dedos y el conocimiento de la técnica del instrumento por medio de ejercicios preparatorios (escalas, acordes, arpeggios, trémolos, ligados, trinos y demás procedimientos instrumentales), que constituyen la base primordial de la facilidad necesaria para una ejecución perfecta. Practicándolos con atención y método, resolverá en cada ejercicio no solamente las dificultades del ejercicio en sí, sino el principio de muchas dificultades derivadas (Pujol, 1956:17)

La *razón* es el método esencial para poder ejecutar¹¹ la guitarra - según Pujol - y además la forma en que el estudiante debe estudiarla será *ordenadamente progresiva*. Tomando en cuenta la perspectiva teórica que parece sustentar su autor, es posible

circunscribir este tipo de argumentación al campo de la teoría tradicional y a la razón subjetiva, que citamos de Horkheimer (1973) anteriormente. La promesa de este método es que el estudiante aprenda una serie de contenidos técnicos que le permitirán arribar sin esfuerzo, y sin reflexionar sobre el sentido de tales contenidos, a cualquier obra del repertorio académico que desee ejecutar. En otros términos, subyace bajo este método la premisa de que el estudiante no debe pensar por sí mismo en cómo resolver los problemas del arte (es decir, formales, materiales, técnicos o estéticos), sino que el autor ya presenta las soluciones posibles, al menos desde el aspecto mecánico del instrumento. La *tarea* del estudiante será aprehenderlas y utilizarlas con los *fines* previstos. Al respecto, Horkheimer (1973: 34) sostiene:

Tal como a menudo y con justicia se ha sostenido, la ventaja de la matemática – el modelo del pensamiento neopositivista – consiste precisamente en esta “economía del pensamiento”. Se realizan complejas operaciones lógicas sin que realmente se efectúen todos los actos mentales en que se basan los símbolos matemáticos y lógicos. Semejante mecanización es un efecto esencial para la expansión de la industria; pero cuando se vuelve un rasgo característico del intelecto, cuando la misma razón se instrumentaliza, adopta una especie de materialidad y ceguera, se torna fetiche, entidad mágica, más aceptada que experimentada espiritualmente.

Por otra parte, intuimos, desde nuestra perspectiva, la construcción de un proceso de mimesis no estética, sino más bien mecánica. El estudiante imita los ejercicios planteados en estos volúmenes con el propósito de que en algún momento se transformen en arte ¿En qué momento esto ocurrirá? No lo sabemos. De esta forma, el estudiante intenta producir arte por un camino maratónico, donde encontrará centenares de ejercicios diferentes en los cuales deberá ocupar su tiempo. No se sabe cuándo llegará a destino. Según el mismo Pujol, el destino es “*la ejecución perfecta*” (Pujol, 1956:17). Quizá se transforme en un *emulador* del arte, pudiendo replicar los ecos de lejanas musas inspiradoras. Incluso, al modo de Platón, podríamos pensar en *qué distancia* se encuentra el estudiante de poder producir arte: si para el filósofo griego el arte copia una realidad que a su vez imita la idea, el estudiante que sigue este método podrá realizar numerosos ejercicios que no son sino fragmentos inconexos de un escenario ajeno a la música, con la promesa de que luego estos (los ejercicios) le permitirán integrar en la resolución de las dificultades técnicas de una obra (la realidad), pero que dista aún más de una posible producción poética musical (la idea).

Descubrimos en este contexto también la idea del *fetichismo por la mercancía* ¿Cuál es aquí la mercancía para el estudiante? Está compuesta de diferentes tipos de *bienes* que aparecen clasificados en forma de disímiles contenidos establecidos por el autor: escalas, acordes, arpeggios, ligados, trémolos, tipos de pulsaciones, posición adecuada del cuerpo, entre otros con similar mirada teórica. Para acceder a estos bienes, el alumno deberá invertir su tiempo, involucrando su cuerpo y su psiquis en el esfuerzo que remite a la obtención de las destrezas técnicas.

Se produce entonces un proceso de acumulación de partes-contenidos, que ahora vemos como la *mercancía* del estudiante. Siguiendo a Lukács, citado por Entel (2008:31):

[...] el problema del fetichismo de la mercancía es un problema específico de nuestra época, un problema del capitalismo moderno. Como es sabido, ya en estadios evolutivos muy primitivos de la sociedad ha habido tráfico mercantil y, con él, relaciones mercantiles objetivas y subjetivas. Pero lo que aquí importa es otra cosa. En qué medida el tráfico mercantil y sus consecuencias estructurales son capaces de influir en la vida entera de la sociedad, igual la externa que la interna. Importa pues, el problema de la medida en la cual el tráfico mercantil es la forma dominante del intercambio o metabolismo de una sociedad, y esa cuestión no puede resolverse de un modo simplemente cuantitativo concorde con las modernas costumbres de pensamiento, ya cosificadas bajo la influencia de la forma dominante. (El subrayado es nuestro).

Si aceptamos la concepción de Lukács que el capitalismo y las relaciones mercantiles influyeron en la existencia del hombre occidental, la enseñanza de un instrumento en una institución estatal no puede estar ajena a esta circunstancia, y la conglomeración teórica sobre la cual se sustenta también estará impregnada con esta perspectiva. De esta forma, el surgimiento de métodos normalizados para el estudio de un instrumento se da en forma exponencial durante el período inmediato a la revolución industrial, y copia de este sistema aspectos de tipos organizacionales, jerárquicos y funcionales.

En términos de Adorno y Horkheimer (1998:150), planteamos que: “El encanto pasa al mero obrar, al medio, en suma, a la industria. La formalización de la razón no es sino la expresión intelectual del modo mecánico de producción. El medio es convertido en fetichismo: y como tal absorbe el placer.”

El proceso queda resumido en un movimiento que va desde la fragmentación de la realidad, del arte en nuestro caso, hacia una transformación en fetiche mercantil de esas partes, que son ahora contenidos de aprendizaje en un instrumento.

Tal como ocurre con el fetiche erótico, lo esencial no ocurre en el objeto *en sí* tomado como hechizo (Acha, J; Colombres, A.; Escobar, T, 2004:233) sino en todo aquello del fenómeno que queda descartado como tal. Vemos aquí un proceso de desinterés por otros aspectos del arte, que al quedar fuera del hechizo placentero no reviste interés alguno para la producción. Y como sucede con el fetiche erótico, la apariencia, lo externo queda elevado a una categoría superior por sobre la esencia. Lo que recubre deslumbra, y el contenido profundo de la totalidad se pierde por imperceptible para quien está fascinado.

A diferencia de las artes colectivas como el teatro o la danza, el guitarrista del profesorado pasará momentos de soledad con su fetiche. Se convertirán en momentos íntimos. Esta es una condición fundamental para su preservación: debe estar ajeno a las miradas externas. Y esta cuestión es algo recurrente entre los estudiantes de un instrumento como este: las horas de trabajo sobre la guitarra son generalmente campos solitarios. La pulsión es sublimada con el arte y ese proceso es conducido por el placer que produce el fetiche.

Acerca de esto, Colombres *et al* (2004: 233) advierte sobre dos tipologías de objetos con cualidades fetichistas:

- a) “Simples objetos que de por sí carecen de poder, y que llegan a tenerlo en virtud de una transferencia que le hace un hechicero durante un ritual;
- b) Objetos a los que se considera ya depositarios de cierto poder, aunque tampoco faltará aquí el rito del hechicero para reforzarlo o encauzarlo en una dirección determinada”.

Definido el objeto, resta aún precisar quien toma el lugar del hechicero, que es condición determinante para la mutación en fetiche. Este lugar podría ser ocupado por otros dos integrantes del proceso pedagógico: el modelo docente y el artista modelo surgido de la grabación, que es la industria cultural, y/o del ritual generado en un concierto. Tanto el docente como el artista pueden *tomar* ese objeto – la técnica – y mediante el ritual del concierto, de la clase o de la escucha del producto industrial (el disco, aunque en épocas de la proliferación masiva del *streaming* de audio es casi obsoleto

hablar de este soporte) transformarlo en una piedra filosofal que entonces el estudiante debería hallar. La técnica tiene ahora el encantamiento necesario para cautivar, para ser deseada. La pretensión de poseerla propone al estudiante el sacrificio debido, y la *ERG* canaliza *razonablemente* ese deseo a través de sus fórmulas y definiciones. Incluso las páginas de *ERG* nos pueden vincular, casi a modo de texto sagrado, con una entidad suprema, también mágica, que “fue el más admirable guitarrista de todos los tiempos y uno de los más nobles y elevados espíritus consagrados a la música” (Pujol, 1956:12), es decir, Francisco Tárrega, sobre quien Pujol afirma haber sistematizado las enseñanzas en los cuatro tomos de *ERG*. El estudiante se convierte ahora en un recipiendario de un ritual estricto, y como tal deberá respetar cada instancia, cada momento y repetir los pasos que otros han señalado para él. La promesa es acceder a un nivel superior de perfeccionamiento y el precio es la voluntad de ser guiado. No se perciben espacios para la reflexión o el pensamiento crítico, más bien se espera de él que cumpla con el mandato y sostenga, de esta manera, la tradición. Así, el estudiante, obsesionado por alcanzar la pretendida perfección mediante la mecanización de su trabajo, dedica su *tiempo* – que es también su existencia – a la repetición de ejercicios que, a priori, no se vinculan con una composición “real” sino que aparecen como la preparación necesaria que se requiere para luego tener la competencia adecuada al momento de ejecutar el programa establecido. La estrategia consiste en presentar el estudio de un instrumento como una única vía posible a recorrer, que sería idéntica a la que ya transitaron los grandes maestros del pasado. El conservadurismo se explicita a través de las páginas del método, que conforma un todo razonado y coherente en sí mismo y elimina cualquier lugar a lo poético, desconfiando de su capacidad de producir conocimiento verdadero, distanciado de lo cierto, al mismo modo que Platón desconfiaba de los poetas. La lógica se transforma, en este sentido, en una herramienta - guía insustituible e indiscutible. Las categorías de contenidos que integran el mundo de la enseñanza instrumental quedan conformadas de manera definitiva y surge, entonces, el concepto de ajenidad, esto es, aquello que no debe pertenecer a este conjunto de saberes. Esta impertinencia fue puesta en crisis fundamentalmente durante la producción de compositores en el siglo XX.

Una obra como *Ko – Tha: Three Dance of Shiva* de Giacinto Scelsi (Fig. 4) no parece tener lugar en las prácticas previstas por *ERG*, permanece en una dimensión extraña a ella. La composición genera un retorno a lo percusivo, al pasado prehistórico donde se sitúa el origen ritual de la danza y la música. La materialidad tímbrica es otro aspecto que propone en sí mismo una metáfora: la guitarra requiere un espacio y un

tiempo paralelos a la existencia convencional. El propio compositor demanda al intérprete un conocimiento de Shiva, advirtiéndole que aquellos a quienes les parezca un dios destructivo deberán utilizar cuerdas de metal; mientras que quienes creen que se trata de una fuerza que expresa la euforia, tendrán que implementar el uso de las cuerdas de nylon. La materialidad tímbrica traza un puente imaginario entre lo metafísico y la sonoridad. Aún más decisiva parece la ruptura buscada por el compositor al tratar la guitarra desde lo espacial con una disposición horizontal, descansando de obligaciones estéticas e imposiciones corporales generadas por casi ciento cincuenta años de tradición centroeuropea.

Intentar una analogía entre *Ko – Tha* y *ERG* parecería *a priori* un esfuerzo inútil. Una sostiene el pasado, garantizando la perpetuidad de una época, mientras que la otra parece un retorno al pasado, pero desde un *aquí y ahora*. Marta Zátanyi quizá diría “estás comparando un gato gordo con un gato blanco”¹².

KO-THA pour guitare
traitée comme un instrument de percussion

OUVRIAGE PROTÉGÉ
 PATENTÉ EN FRANCE
 DÉPOSÉ EN SPAGNE
 DÉPOSÉ EN ITALIE
 DÉPOSÉ EN SUISSE
 DÉPOSÉ EN ALLEMAGNE
 DÉPOSÉ EN BELGIQUE
 DÉPOSÉ EN PAYS-BAS

2 Lento (♩ = 50) I Giacinto SCELSI

© 1989 by Editions Salabert, Paris
International copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chaucer, 75009 PARIS

E.A.S. 18425

Tous droits réservés
pour tous pays

Figura 4. Giacinto Scelsi. *Ko – Tha: Three dances of Shiva*. 1967.

Por otra parte, creemos pertinente reflexionar sobre una evidente *fragmentación de la realidad*, de corte claramente positivista: la producción de arte con la guitarra queda reducida al *estudio de las partes* que propone este autor a través de los volúmenes de su

método. Estas partes son *clasificadas y ordenadas* por el propio Pujol que sistematiza en Lecciones (con sus correspondientes instrucciones de cómo deben ejecutarse) claramente diferenciadas en términos de cuáles partes aprenderá el estudiante, la progresividad en que lo hará y la secuencialidad que deberá respetar.

Foucault se inspiró en Borges cuando escribió *Las Palabras y las Cosas*, y cita esta clasificación proveniente de un cuento del mencionado escritor argentino:

“[...] los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”.
(Borges citado por Foucault 2008: 9)

Sobre el ejemplo anterior, Foucault (2008:11) afirma que durante mucho tiempo lo hacía reír ¿Qué es lo que causa gracia en este extracto? Parecería que *lo inesperado* de las características elegidas por la imaginaria enciclopedia china borgeana es *lo divertido*. Siendo las clasificaciones una de las características propias del enciclopedismo, deben seguir cierto orden - alguna razón de ser - que el pensamiento lógico pueda aceptar. La taxonomía empleada para segmentar lo animal *a priori* nos impacta por su apariencia irracional, por su condición de absurdo. Agrupar las especies según esta enciclopedia parecería imposible. Sin embargo, ahí está: existiendo en cada lectura y desafiando las reglas establecidas por la tradición científica.

En el caso de *ERG*, su autor elige la siguiente clasificación para construir su marco pedagógico para la enseñanza de este instrumento:

a]Nomenclatura de las partes que lo componen, b]Cualidades necesarias en una guitarra, c]Las cuerdas, d]Afinación, e]Extensión, f]Diapasón, g]Equisonos, h]Intervalos, i]La escritura para guitarra, j]Digitación, k]Sonido, l]Colocación de la guitarra, ll]Las manos, m]Advertencias sobre la manera de estudiar, n]Signos, abreviaciones y términos guitarrísticos.(Pujol, 1956:8 y ss.)

Etiquetar, dividir en secciones al fenómeno, es una de las tareas esenciales del positivismo. La superficie, lo observable y medible por la experiencia directa se transforma en la única verdad demostrable. Como señala Marta Zátonyi (2002: 84), esta perspectiva teórica no descorre los velos sobre el fenómeno, es decir, impide *develar*,

imposibilita trabajar en las profundidades del sistema. Más bien se conforma con lo evidente.

La clasificación es también una pertenencia. Lo que no existe en la clasificación pautada es ajeno al conjunto y como tal, extraño a los saberes que se abordarán en el recorrido pedagógico ¿Qué posibilidades podría tener la formación instrumental y que Pujol – y por lo tanto el *establishment* de la guitarra académica – deja por fuera de la clasificación mencionada anteriormente? El más claro parece ser el rasgueo. Con sus infinitas variantes, con su arraigamiento en la canción popular, con su identidad latinoamericana, el rasgueo es cercenado de la educación instrumental en *ERG*. Como mencionamos anteriormente en el ejemplo de Scelsi, el siglo XX propuso una crítica a estos sectores conservadores y por caminos divergentes planteó una inclusión, desde las vanguardias, de elementos cercanos al campo popular.

Otros claros ejemplos de esta perspectiva son las producciones de Alberto Ginastera, Luciano Berio y Helmut Lachenmann para este instrumento.

En el primer caso nos referimos a la *Sonata* para guitarra, dedicada al artista brasileño Carlos Barbosa Lima, quien es un amplio difusor de la música académica y popular para este instrumento. En su *Finale*, Ginastera (Fig. 5) lleva al límite las posibilidades del rasgueo sobre la guitarra, influenciado en este movimiento por el gesto percusivo corporal del malambo y la chacarera argentina. En una nota al pie, se aclara que el rasgueado y la tambora son esenciales para las intenciones del compositor, algo que podría explicarlo tanto Barbosa Lima como casi cualquier guitarrista popular.

IV. Finale

11

Presto e foso $\text{♩} = 160$ ($\text{♩} = 320$), sempre $\text{♩} = \text{♩}$
 * *rasgueado*

The musical score consists of five systems of guitar notation. Each system begins with a *rasgueado* marking. The first system is marked *pp cresc.* and includes a *rasgueado* section with a $\phi 1$ measure. The second system is marked *p* and includes a *rasgueado* section with a $\phi 3$ measure. The third system is marked *mf* and includes a *rasgueado* section with a $\phi 3$ measure and a *f cresc.* section. The fourth system is marked *f* and includes a *rasgueado* section with a $\phi 10$ measure. The fifth system is marked *fff* and includes a *rasgueado* section with a $\phi 9$ measure, a *harm. 19* marking, and a *tostiera* marking. The score concludes with a *fff* dynamic marking.

* The combination of "rasgueado" and "tumbora" is a percussive effect which marks the rhythms at the off beat. The "rasgueado" is achieved by a fast, energetic brushing by the fingers of the right hand. The "tumbora" chords are played by the right hand's clenched fist which hits the strings over the soundhole dryly with the last phalanx of all fingers in order to subdue all vibration. At *farrisimo* the strokes must be sufficiently energetic to cause the strings to rebound against the fingerboard. This effect of Argentinian popular style playing is essential to the fulfillment of the composer's intentions.

Figura 5. Ginastera, Alberto. Sonata. IV Movimiento *Finale*. 1976.

Por su parte, Berio plantea en su *Sequenza XI* (Fig. 3) una disposición de elementos rítmicos y tímbricos cercanos al flamenco árabe – español. Otra vez, el rasgueo ausente en los cuatro tomos de Pujol conforma un aspecto central para la interpretación.

for eliot fisk

sequenza XI
per chitarra sola
(1988)



luciano berio

$\text{♩} = 50$, ma liberamente, come preludiando

$\text{♩} = 60$

dolcemente *improvvisamente violento*

3''

vibr.

*) T = tambora
**) So schnell wie möglich wiederholen / Repeat as fast as possible
© Copyright 1988 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 19 273

Figura 6. Berio, Luciano. Sequenza XI. 1988.

für Wilhelm Bruck und Theodor Ross
Salut für Caudwell
 Helmut Lachenmann (1977)

Edition Breitkopf 8399

Wb. 1776

© 1985 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
 Printed in Germany

Figura 7. Lachenmann. Salut für Caudwell. 1977.

En *Salut für Caudwell* (Fig. 7), Lachenmann nos propone una fantasía sonora que explora posibilidades tímbricas poco frecuentes. Los guitarristas utilizan sus propias voces como material de producción en combinación con el instrumento. Las construcciones tímbricas en la fonación conjugan una instancia de ensoñación en la obra. Según las palabras del compositor, la obra está dedicada a Christopher Caudwell, un marxista que creía que el arte debía confrontar la realidad en múltiples dimensiones contradictorias. El tiempo se constituye en un constante fluir de impresiones atravesadas por contrapuntos de fonemas y materiales dialécticamente contruidos entre ambos instrumentistas. La poesía original, desintegrada en fonemas, es ahora diluida por el presente y nos propone una nueva temporalidad.

Desde un punto de vista físico, las frecuencias fundamentales que resultan de las alturas elegidas por el compositor multiplican los valores esperados, habituales y llevan al instrumento a los límites mismos de la audición humana. Las cuerdas, en el caso de Pujol, se erigen en un rango acotado entre los 82 Hz de la sexta cuerda hasta la última nota pisada sobre el diapason, que tiene aproximadamente unos 990 Hz. Lachenmann desafía la tradición construyendo sonidos cuyas fundamentales llegan a 10 KHz – 15 KHz, lo que transforma las líneas melódicas en fronteras con los sonidos sin tonicidad, percusivos.

Las anteriores producciones confrontan la tradición instrumental misma. Implican en el intérprete reflexionar acerca de los límites posibles de la creación sonora. Exceden casi cualquier tratado o método escrito para la guitarra ya que no pueden encorsetarse en cánones convencionales. Percibimos como una paradoja que Pujol quede superado por el tiempo de las vanguardias, pero trasciende su existencia en un recuerdo del pasado decimonónico. Parece complejo hallar vínculos entre los contenidos presentados en *ERG* y los necesarios para el intérprete de estas obras.

Nuevamente en relación con el rasgueo, no deja de parecer una cuestión desmerecida por su cercanía con el campo popular. Quizá la tradición de la guitarra académica haya obtenido cierto reconocimiento desde los sectores más conservadores de la música clásica justamente por evitar este contenido en sus producciones más relevantes. Una vez más, la paradoja asiste a nuestro encuentro cuando verificamos que la obra más representativa y escuchada de la guitarra clásica probablemente sea el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (Fig. 8) e inicie su primer movimiento *Allegro con spirito* con rasgueos.

A Regimo Sainz de la Maza
CONCIERTO DE ARANJUEZ

Digitado por
RENATA TARRAGO

PARA GUITARRA Y ORQUESTA
GUITARRA

JOAQUIN RODRIGO

Allegro con spirito (♩ = 84)

La 6ª cuerda en RE

pp Rasgueado *rigue*

C. 6ª

C. 2ª

cresc.

C. 2ª

C. 7ª

ff

C. 7ª

p *cresc.* *f*

ff *pp*

1 17

© Copyright 1939 by Joaquín Rodrigo - Madrid.

Figura 8. Rodrigo, Joaquín. *Concierto de Aranjuez*. Primer movimiento: *Allegro con spirito*. 1939.

El sospechoso rasgueo se vinculaba en el pasado con las frases “aprender por tonos” o “aprender por música”, con la consabida superioridad de esta por sobre aquella. En relación con estas prácticas pedagógicas diferenciadas, nuestros entrevistados relatan experiencias simultáneas donde el profesor del barrio generalmente enseñaba canciones y acordes, y en el Conservatorio aprendían a leer música y tocar obras punteadas. En una entrevista realizada para esta investigación se relata lo siguiente:

Uno era la cosa seria y lo otro el divertimento. Como que la música folclórica era otra cosa, era... en cambio lo clásico... encima mi mamá que se había formado también con una profesora muy estricta en piano, le gustaba que tuviésemos esa enseñanza de otro nivel, en el conservatorio. Y a mí me gustaba mucho la otra porque era, estudiar guitarra y canto, pero mucho más relajado, yo no mezclaba, no tenía problema, eran cosas separadas: por un lado, estaba el conservatorio y por el otro el profesor de folclore. Eran cosas antagónicas para mí, eran dos cosas distintas. En una sufría. (Entrevista 2, 2016)

Emerge inmediatamente la idea de oposición entre lo popular y lo académico, que son categorías que funcionan actualmente en el imaginario colectivo. Las sensaciones de aquella niña de diez años que disfrutaba haciendo música (“*amaba la guitarra*”, manifiesta en otra parte de su discurso) también se contraponen con el sufrimiento que le producía la enseñanza estricta del Conservatorio¹³. En forma solapada, surge también la idea de que la enseñanza estricta garantizaba su excelencia. Daniel Belinche (2011: 183) también refiere sobre la idea aquí presentada: “Estos aprendizajes vergonzantes¹⁴ – junto a la no menos repudiable práctica de puntear melodías – jamás fueron conocidos por mi entrañable profesora que, implacable, siguió con su teoría, su solfeo y sus escalas diatónicas y cromáticas”.

Las preguntas inmediatas que se abren son: ¿existe la posibilidad de una formación instrumental en la cual esa categoría popular sea complementaria a lo académico? ¿Cuáles son los límites específicos de cada una? ¿Qué autoridad garantiza la pertinencia de un contenido y la ajenidad de otro?

Construyendo una analogía de esta problemática con el campo de las Letras, Roberto Arlt elabora una temática similar discutiendo a través de sus escritos con los puritanos del lenguaje. En *El idioma de los argentinos* (artículo incluido en las *Aguasfuertes porteñas*) defiende el uso del lunfardo esgrimiendo argumentos decoloniales (“Nos mandan sus artículos con leyendas en inglés, y muchos términos

ingleses nos son familiares” [Arlt, 2010: 66], dice en una sección) y atacando el conservadurismo de la escritura, argumentando la inusual distancia entre ese estilo y el lenguaje popular. En sus propios términos: “Este fenómeno nos demuestra hasta la saciedad lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos”. (Arlt, 2010: 66).

Desde nuestra perspectiva, rehuimos a confrontar un paradigma con otro. La cuestión de fondo consiste, en nuestra opinión, en revisar la hegemonía de un método que ha quedado alejado de una vasta cantidad de producciones artísticas que representan diversos sectores de la sociedad, fundamentalmente las estéticas vanguardistas del siglo XX, y que también excluye contenidos que hacen a la habitualidad de la práctica profesional del docente.

En otra entrevista, se nos manifiesta lo siguiente:

A la vuelta de mi casa vivía Fermín Favero, el papá de Fernando, él tenía una escuela de música completa, enseñaba piano, violín, todos los instrumentos y guitarra entre ellos. A esa escuela lo mandaban a mi hermano, porque esa escuela era más que nada por tonos, como para entretener, y como mi situación era que yo no podía resolver qué era lo que la profesora enseñaba, entonces fui a pedirle ayuda a Fermín Favero, un hombre grande y también imponente pero que me causaba menos temor que mi profesora. Me dijo un par de cosas, pero de persona a persona, no a larga distancia como eran en las clases grupales, y con eso me manejé, practiqué y cuando me tocó el turno de pasar a exponer no fui humillada como otros y así resistí, resistí un año, resistí otro... (Entrevista 3, 2016)

En la descripción brindada por la entrevistada surge la antigua concepción de que “aprender por tonos” era algo menor, sin importancia, sin profundidad académica: “para entretener”. Por oposición, la perspectiva pedagógica del Conservatorio entonces no debía entretener. No obstante, y quizá sea una paradoja, ese profesor de barrio supo enseñarle a aquella estudiante los contenidos institucionales que debía aprender, pero que el método no podía proporcionárselo. La modalidad del taller donde se aprenden varios instrumentos, generalmente con un currículum abierto, proporcionó ciertos conocimientos allí donde el método no tenía éxito. Es, cuando menos, curiosa la expresión acerca de la humillación que padecían los estudiantes y que nuestra entrevistada pudo superar a fuerza de resistir, según sus propios conceptos.

El método también propone un modelo de enseñanza que creemos obsoleto, distanciado de la mayor parte de los desarrollos que se han hecho en el campo pedagógico. Citamos a continuación dos ejemplos que permitirán extender nuestras consideraciones:

El discípulo es para el maestro lo que el enfermo es para el médico. El Método será el formulario en el cual puedan encontrarse los medios eficaces para la curación total. Para ello es necesario que el discípulo obedezca con fidelidad y con atención inteligente, y que el maestro procure no equivocarse el tratamiento. (Pujol, 1956:18)

La analogía entre docente-médico, método-recetario y estudiante-enfermo va de suya. En la fórmula también se incluye la sumisión abnegada que deberá tener el alumno. El modelo formativo mira al estudiante como un sujeto al que se debe curar, es decir, modificar su actual malestar, su carencia de conocimiento, aplicando las recetas que prescribe el método. La sapiencia del docente se demostrará a partir de la adecuada administración de la medicación. Para ello, deberá identificar con precisión los síntomas que evidencie el alumno, ahora devenido en paciente. Como Jano, el método mira para ambos lados: a través de la analogía que propone, el docente se construye como poseedor del saber y debe disponer de acuerdo a lo que requiera la situación, mientras que el estudiante debe verse a sí mismo como poseedor de una patología que debe corregirse mediante la aplicación de la correspondiente medicina. La clase se ha transformado en una consulta médica y el Conservatorio en un hospital. Además, si aceptamos el modelo propuesto por el autor, deberíamos reflexionar sobre el lugar en el que se percibe a sí mismo Pujol. Es decir, si el docente que sigue el método se transforma en médico y el alumno es diagnosticado como enfermo ¿Qué lugar ocuparía implícitamente Pujol? Evidentemente estaría por sobre ambos actores, en un espacio no dicho pero sugerido. Él creó el método que puede remediar cualquier patología. A su vez, el libro está basado en los secretos nunca escritos de esa leyenda romántica llamada Francisco Tárrega. Todo esto tiñe de cierta idealización, devoción, por un tiempo cada vez más lejano donde los saberes quedan encapsulados y no aparece un espacio de progreso, más bien de regreso. Como ocurre con la clasificación de drogas utilizadas en el tratamiento de enfermedades, en este método también hay una taxonomía adecuada para la problemática del arte y de ahí su obsesiva clasificación de ejercicios que darán solución a la práctica instrumental: arpeggios, ligados, pulsaciones, escalas, traslados y otros.

Desde esta perspectiva, el alumno no se vale por sí mismo para aprender. No parece fomentarse su autonomía, su búsqueda de una propia identidad artística. Más bien debería adecuarse a la uniformidad que propone el método, a una *estandarización de instrumentistas*.

En relación con la llamada *Escuela de Tárrega*, a la cual Pujol alude reiteradamente (incluso desde su título), el musicólogo español Javier Suárez-Pajares (1995: 326) indica: “Atribuirle (a Tárrega) la creación de una Escuela es un perfecto desatino; intentar románticamente explicarle como un islote de talento en un mar de estulticia – es decir, haciendo abstracción de sus precedentes históricos – es, asimismo, la mayor falacia”.

El punto de vista de Suárez-Pajares es concluyente. Como mencionamos con anterioridad, aún persiste cierta mirada romántica relacionada con ese compositor que lo sitúa en un espacio jerárquico casi intocable. Pero la mejor prueba de su notable influencia en el paradigma de la pedagogía instrumental en el Conservatorio se vincula a la cantidad de obras existentes en el repertorio, cuestión que abordaremos en profundidad en el capítulo 2.

Retornando a Pujol (1980: 11), en otro fragmento de su método afirma: “Todas las dificultades que presenta la guitarra son vencibles si el que se propone dominarlas, cuenta con facultades naturales y consigue someterse a un trabajo consciente y ordenado, durante el tiempo necesario para vencerlas.”

El Diccionario en línea de la Real Academia Española (2017) contiene dos acepciones para el término *dificultad*. Son las siguientes:

f. Embarazo, inconveniente, oposición o contrariedad que impide conseguir, ejecutar o entender algo bien y pronto.

f. Duda, argumento y réplica propuesta contra una opinión.

Creemos que la primera de ellas se acerca más al probable significado que tiene para Pujol. La oposición que *impide ejecutar la guitarra* no es otra cosa que la naturaleza. Su *dominio* mediante la razón, que para el autor es el trabajo consciente y ordenado, es la base para construir cualquier tipo de nuevo conocimiento, o al menos para los que él (el autor) propone. El desencantamiento, es decir, la inhibición del encanto (*en-canto*) de la

guitarra también es condición para aprenderla. Cualquier forma de pensamiento, que no sea el científico, parece vedada.

La confrontación con dificultades forma parte del paradigma pedagógico que sustenta el autor: vencer, dominar y poseer ciertas facultades naturales (probablemente se refiere a habilidades innatas) son rasgos esenciales para hacer Arte con este método. No se especifican en el método cuáles serían esas dificultades, es decir, cuáles son los enemigos a los que el estudiante debe *dominar* y, finalmente, *vencer*. El estudiante – sujeto – debe cumplir ciertas maniobras, ciertas premisas, para dominar el saber, ahora objeto. La incorporación de ese nuevo conocimiento se manifestará en el acto de vencerlo. Al derrotarlo estará en condiciones de enfrentar nuevos desafíos, nuevos enemigos. La estrategia consiste en cumplir con su *deber*, es decir, actuar *razonablemente* sobre el propio cuerpo de forma tal que este consiga el triunfo sobre la naturaleza que, de acuerdo a esta mirada, se opone a sus propósitos.

El concepto *deber* tiene una profunda implicancia sobre el paradigma educativo que sustenta este método. En Argentina fue (¿es?) habitual escuchar la frase “*hacer los deberes*” (generalmente en el hogar donde habita el estudiante) siendo utilizada en diferentes niveles educativos como recurso para expresar la necesidad del cumplimiento de determinadas acciones vinculadas al aprendizaje. Deber y aprendizaje parecen aspectos diferentes de un mismo fenómeno.

1.2.2. Iniciadores del marco pedagógico en Argentina¹⁵: Hilarión Leloup, Mario Rodríguez Arenas, Julio Sagreras y Jorge Martínez Zárte

He de recomendar muy especialmente al principiante que al atacar las cuerdas lo haga sin brusquedad, evitando golpes inútiles, así como martillar sistemáticamente, pues nada de ello significa escuela Tárrega

(Leloup, s/f a: 5)

Los textos de Leloup *Método elemental para Guitarra. Preparado y digitado de acuerdo a la verdadera Escuela moderna de Tárrega* (Fig. 9) y *Escalas, Acordes y ejercicios técnicos para Guitarra* (Fig. 10) revisten singular importancia para la presente

investigación. La particularidad que los distingue se vincula a la reiteración de ingresos documentados a través de compras y/o donaciones a la Biblioteca de la institución, lo cual se explica por el uso e impacto en la trayectoria pedagógica de los estudiantes.

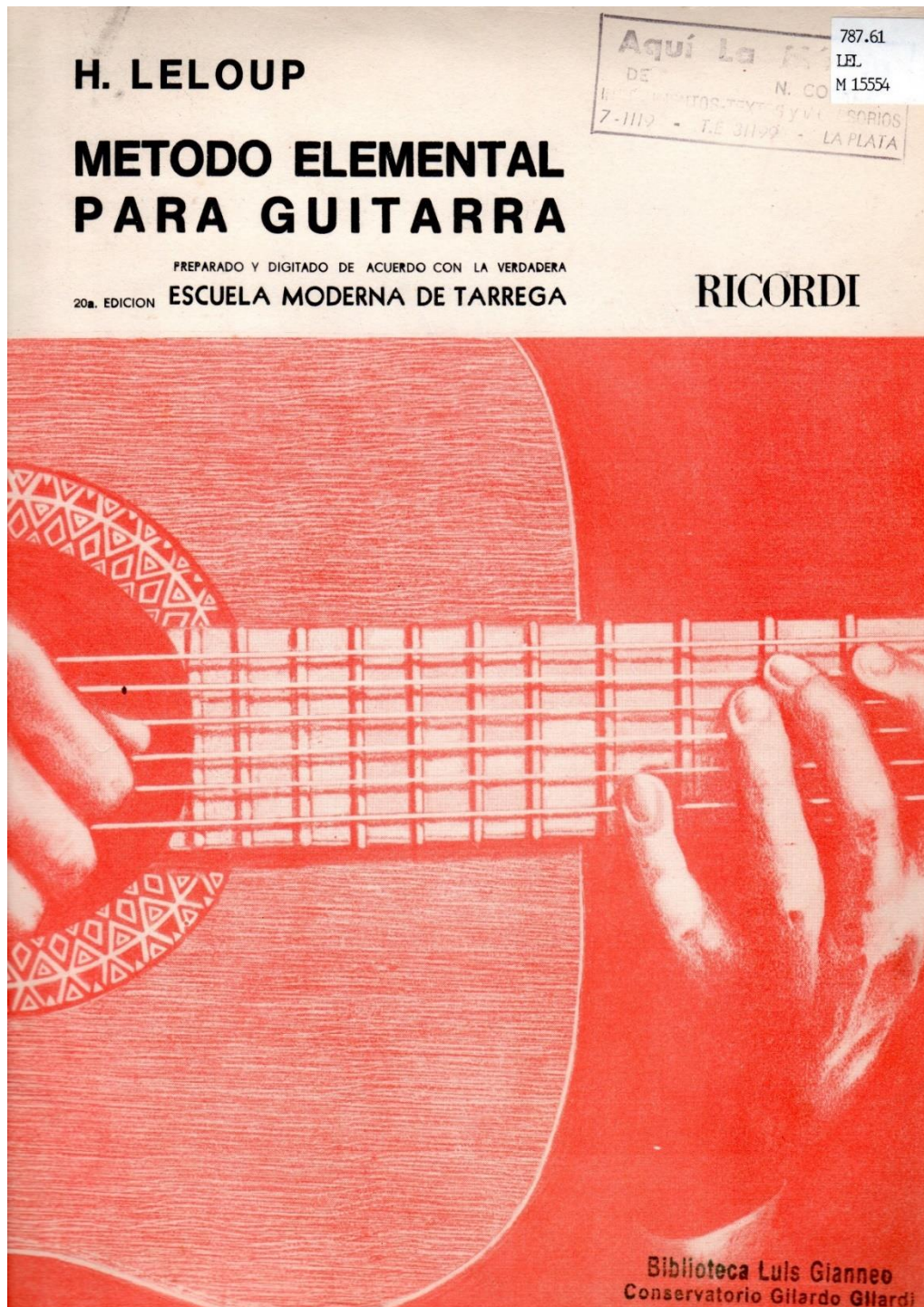


Figura 9. Leloup, H. (1951). *Método elemental para Guitarra. Preparado y digitado de acuerdo a la verdadera Escuela moderna de Tárrega*. Buenos Aires: Ricordi.

Su contenido teórico, si bien no es abundante, permite analizar ciertas categorías que pondremos en tensión con el marco teórico presentado.

Diremos en forma inicial que la fragmentación de la realidad es un recurso presente en ambos textos. La presentación de un orden, de un esquema, de una taxonomía, que articule la *técnica* con las composiciones *verdaderas*, parece ser el propósito esencial del autor. Una vez más percibimos una escisión presente en el campo de la producción de música. Por un lado, sus textos proponen la desintegración de la interpretación en componentes que se convierten en sí mismos en contenidos aislados: escalas, arpeggios, ligados, traslados, etc. Es decir, el estudiante debería incorporar objetos separados, desmembrados de un cuerpo con sentido poético, para, posteriormente, hacer uso de ellos en el contexto de una obra musical. El trayecto entre ambas instancias, es decir, del aprendizaje del contenido insular a la interpretación de la música, nunca queda claro. O al menos no se especifica con suficiente contundencia teórica el porqué de esta cuestión. Parecería ser un proceso que el estudiante debería resolver por sí mismo en algún momento de su aprendizaje. La indeterminación de tal instancia nos parece una cuestión central para poner en debate. *A priori*, la ausencia de justificación, que no es otra cosa que *explicitar la justicia de algo*, podría indicar un formato pedagógico signado por los *usos y costumbres* cuyos inicios se pierden en la noche de los tiempos. En otros términos, las piezas de esa fragmentación han quedado instauradas en un modo silencioso pero eficiente. Mantienen su poder mientras la tradición los sostiene, en tanto no haya instancias de la estructura que construyan una dialéctica con el pasado que permita una nueva instancia en la historia, una nueva perspectiva en la educación instrumental. Se han transformado en una base tan sólida y obvia que se ha vuelto casi invisible para el conjunto de sujetos que integran la estructura.



Figura 10. Leloup, H. (1968). Escalas, Acordes y ejercicios técnicos para Guitarra. Buenos Aires: Ricordi.

Leloup (s/f b: 3) propone con énfasis el estudio de la técnica, que en este contexto parecería más un objetivo a alcanzar, un fin, de tal forma que manifiesta un cronograma que citamos a continuación:

Todo instrumentista está obligado a estudiar un plan técnico determinado, como es natural, cada uno elabora el suyo; si la técnica es poca se estudia todos los días; si es regular, se hace en dos secciones, una los lunes, miércoles y viernes, otra, los martes, jueves y sábados; si es numerosa, se hace en tres secciones, lunes, y jueves una, martes y viernes otra, y miércoles y sábados la última, quedando para segundo lugar las obras en general (sic) (el subrayado es nuestro).

En la propuesta del autor, la música - *las obras en general* - están en una segunda instancia. La clasificación en *poca, regular y numerosa*, aludiendo, aparentemente, a una propiedad cuantitativa de la técnica, también es sugestiva. La medición del tiempo dedicado al estudio del mecanismo y su distribución temporal está predeterminada en el método. El arte, la imagen poética de una composición sonora, es abandonada a una segunda instancia. No se especifica cuándo el estudiante debería intentar la producción musical. El material del trabajo son aspectos integrantes de la música, pero nunca *es* la música. Así, desfilan por sus páginas fórmulas para realizar mordentes, trinos, arpegios, ligados en múltiples circunstancias, aunque siempre aisladas de cualquier construcción de sentido. Se torna una obsesión la idea del progreso infinito.

En el caso de los textos de Mario Rodríguez Arenas, su producción denominada *La Escuela de la Guitarra* consta de siete volúmenes en los cuales el autor determina núcleos temáticos sobre los cuales el estudiante debería enfocarse. Cumplido el recorrido técnico – mecánico, el autor anuncia:

Ahora que el discípulo ha estudiado todo este volumen, conoce ya todas las dificultades del mecanismo, pero si quiere recoger entero el fruto de su trabajo y llegar a ser un verdadero guitarrista, será necesario que durante algún tiempo insista en tocar diariamente todo este libro. (Rodríguez Arenas, 1974:84)

La frase expresa sintéticamente el paradigma que rige el método: conocer *todas las dificultades del mecanismo* implica haberlas aprendido, lograr el dominio de la naturaleza. Pero ahí no concluye la norma, sino que advierte que, si el estudiante desea convertirse en un verdadero guitarrista, deberá repetir todos los procedimientos agregados en el último volumen diariamente. Siguiendo la línea de pensamiento del autor, quienes no cumplan su recomendación (aunque en este contexto pareciera más una orden) serán

guitarristas falsos, lo que equivale a decir mentirosos, falaces, que no expresarán la verdad con su instrumento. Sin embargo, como retribución a sus esfuerzos podrán incorporar movimientos que, en mayor o menor medida, pueden emular a aquellos necesarios para construir un discurso sonoro, aunque escindido de poética. En esta dirección, Adorno y Horkheimer (2006: 64) expresan:

Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo, el en sí de las mismas se convierte en para él.

El objetivo del método es que el instrumentista se apropie de los desafíos técnicos que el autor plantea. Subyugados éstos a la voluntad del estudiante, podrá a partir de ese momento aplicarlos en diversos contextos de obras musicales. Esta lógica implica que en este paradigma el estudiante concibe las composiciones como un conjunto de problemas técnicos a los que debe vencer, y no como la construcción de una imagen sonora metafórica. Esta hipótesis se confirma en cierta manera al secuenciar las obras de los programas de estudio en términos de mayor o menor dificultad técnica cercenando, una vez más, su poética¹⁶.

Por otra parte, el conjunto de contenidos incluidos en los siete textos se corresponde con la tradición de métodos que discutimos en este capítulo, es decir, la segmentación de la realidad en convenciones concretas, cerradas y aceptadas por la academia, de corte científico-positivista, lo que es sinónimo de decir Modernidad. Si bien el autor no abunda en conceptualizaciones o debates teóricos (lo cual probablemente podría brindar más herramientas para su análisis), reitera los esquemas de enseñanza y aprendizaje modernos, es decir, la lógica de estudios de *escalas* en diversas tonalidades, *ligados* con diferentes combinaciones, *arpeggios*, *intervalos*, etc.

En la misma línea se ubican Julio Sagreras (Fig. 11) y Jorge Martínez Zárata (Fig. 12). En el caso del primer autor, publicó originalmente la serie de *Lecciones* en la primera parte del siglo veinte, siendo reimpresso en decenas de ocasiones.

JULIO S. SAGRERAS
LAS SEGUNDAS LECCIONES DE
GUITARRA

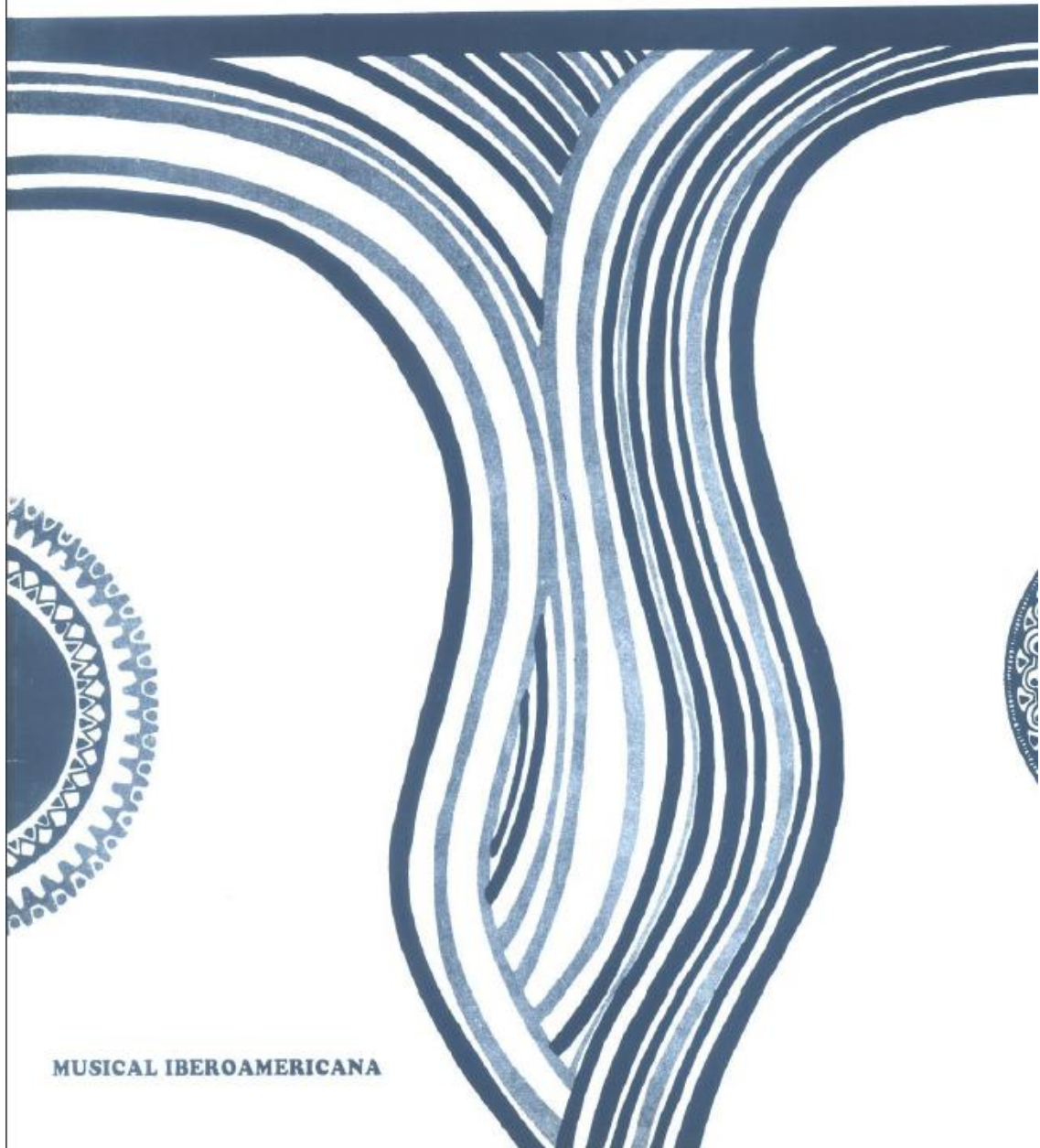


Figura 11. Sagreras, J. (1936). Las segundas lecciones de guitarra. Buenos Aires: Editorial Musical Iberoatinoamericana.

Indica este autor: “Es también conveniente que los maestros hagan estudiar a los alumnos que nada saben, las explicaciones que transcribo más abajo, dedicadas a ellos”. (Sagreras, 1936:3)

Intuimos en la anterior definición a la tabula rasa como metáfora del estudiante y la sugerencia sobre la conveniencia de que el docente emplee ciertas explicaciones propuestas por el autor, que serán, desde la perspectiva pedagógica implícita, las primeras *impresiones* que se realicen sobre el discípulo. El *alumno que nada sabe* (en la cita aludida figura en plural) se asemeja a aquél antes aludido de Pujol que estaba *enfermo*. No tiene experiencia, no tiene historia, ha llegado a la clase de guitarra por gracia divina o por imposición. Afortunadamente ahí está el Maestro para brindarle su primera guía en el mundo del arte que es, de acuerdo al autor, mencionar que los dedos de la mano izquierda se numeran *1, 2, 3 y 4*, mientras que los de la derecha se denominan con *p, i, m, a* (Sagreras, 1936:4) (el meñique no aparece en ninguna referencia de estos métodos tradicionales). Es decir, el primer paso en el mundo del arte aparece conceptualizando el cuerpo, utilizando dos categorías preexistentes en el mundo de la enseñanza de este instrumento. De esta manera, el *alumno que nada sabe* ahora conocerá que su cuerpo tiene números y denominaciones objetivas que deberá memorizarlas para aplicarlas cuando sean necesarias. Esa será su primera experiencia con la guitarra, su primer aprendizaje. Ahí vemos la primera fragmentación en la concepción de la enseñanza del arte. El cuerpo del instrumentista tiene, desde la primera clase, números y nombres. El instrumento no conforma una unidad con el músico, sino que es algo exterior a él que, por supuesto, también tiene partes con sus respectivos nombres.

Su autor también se propone como una superación a los anteriores métodos tradicionales (algunos de los cuales aparecen en el punto *c* de este apartado), dada una cierta progresividad en lo que a técnica se refiere, ausente - según Sagreras (1936:4) - en los tratados previos. Consideramos sustancial este punto, dado que coincide con la lógica aplicada en los programas de estudio analizados en el capítulo siguiente, es decir, la secuenciación de contenidos técnicos regulados desde grados de dificultades.

En relación con los dos textos de Martínez Zárata, reiteran en sus contenidos dos aspectos centrales del paradigma analizado. Por un lado, replican el eurocentrismo presente en la estética de las obras escogidas para la enseñanza del instrumento. De esta manera, la selección incluye obras de Bach, Gluck, Brahms, Mozart, entre otros, y canciones populares inglesas o alemanas. En el final del primer libro se deja un espacio para seis obras latinoamericanas: una guatemalteca, una brasileña, otra venezolana, un yaraví anónimo y dos del propio autor (*Vidalita* y *Aire de Zamba*).

El otro aspecto presente en los libros de Martínez Zárata se relaciona con la división de las composiciones en Técnica, Estudios y Obras, brindando espacios aislados y estratificados a cada una de ellas, inclusive especificándolos desde el subtítulo de ambos textos. En vinculación con esta idea presente en la visión hegemónica de la pedagogía instrumental la desarrollaremos con mayor énfasis en el siguiente punto, donde intentamos encontrar las raíces de esta perspectiva.



Figura 12. Jorge Martínez Zárata. Argentina (1923 – 1993). Imagen recuperada de <http://www.barryeditorial.com.ar/index.php?page=autores&sub=ver&id=45>

1.2.3. Iniciadores del marco pedagógico. Los decimonónicos

A diferencia de los referentes anteriores, los autores de los métodos creados para guitarra durante el siglo XIX que, además, forman parte de los programas de estudio del Conservatorio, tienen una profusa producción de composiciones reconocidas para este instrumento. De esta manera, su impacto es doble: por un lado, la inclusión en los mencionados programas de las obras que les pertenecen, las cuales conforman la trama histórica y estética de este instrumento y condicionan la jurisdicción del repertorio académico; por otra parte, esa misma producción legitima los métodos que sus autores proponen. En otros términos: el reconocimiento y la inserción en el repertorio oficial transforma en útiles, imprescindibles y necesarios a los textos *teóricos*¹⁷ creados por los compositores del siglo XIX.

Como hemos indicado, esta sección se corresponde con los métodos escritos por Aguado (Fig. 13), Giuliani, Tárrega, Coste, Cano, Sor¹⁸, Carcassi y Carulli. Con la excepción de Aguado, el conjunto de estos métodos reúne contenidos vinculados a ejercitaciones escritas en partituras, con lo cual dejaremos de lado su análisis toda vez que esta investigación se relaciona con las producciones teóricas que los autores editaron. No obstante, es importante mencionarlos ya que acompañan el trayecto académico de los estudiantes de este instrumento durante la mayor parte de la carrera.

Debido a la enorme cantidad de investigaciones realizadas sobre estos métodos¹⁹, es redundante analizarlos en profundidad en este trabajo, además de que escapan a nuestros objetivos oportunamente planteados. Sin embargo, en estos textos académicos se encuentran las raíces del paradigma pedagógico que se instaló en los conservatorios para la enseñanza de la guitarra, fundamentalmente por dos cuestiones:

- Las fechas de edición coinciden con las fundaciones de los primeros conservatorios europeos, con lo cual, presumiblemente, estaban diseñados para sistematizar la enseñanza que en este contexto se proponía.
- La estructura fragmentada de corte positivista ya está planteada en los contenidos que proponen estos métodos. Es decir, se explicitan los núcleos temáticos que serán, a partir de entonces, replicados por el conjunto de la estructura: arpeggios, ligados, traslados, posiciones, cejillas, etc.

El establecimiento de un orden implica la creencia de que la fatalidad, la casualidad o el destino incierto estarán ausentes en todo momento en la producción del arte. Afortunadamente, a nuestro entender, nada más lejos de la realidad. La elaboración de una producción en términos de ideas y materiales contiene múltiples instancias donde el azar - lo aleatorio - está presente incluso más allá de aquellas producciones que deliberadamente la utilizan, como podrían ser los casos de Cage, Stockhausen, Brouwer o Kagel. Sin embargo, la hegemonía conceptual logró sustanciar un profundo impacto sobre el arte y la pedagogía instrumental. Uno de los aspectos esenciales son los contenidos de los programas de estudio, en los cuáles se replican las mismas categorizaciones que planteaban los autores de métodos decimonónicos. El siglo XX no produjo rupturas categóricas frente a esto. Tal como afirma Ester Díaz (2005: 15):

Cuenta la leyenda que Ruiz Díaz de Vivar murió en su tienda de campaña, durante el transcurso de una lucha incierta. Sus hombres lo cubrieron con los atributos de caballero. El corcel lo sostuvo erguido en su armadura. Entró así al fragor del combate. Los moros, al ver avanzar la gallarda figura del Campeador, huían y gritaban: "¡Mío Cid! ¡Mío Cid!". He aquí una posible metáfora del fin de la modernidad. La modernidad estaría en el campo de batalla. No sabemos si viva o muerta. Aún pelea.

Consideramos fundamental la contribución que a la pedagogía instrumental han realizado estos métodos clásicos. Como referimos anteriormente, la división de la práctica instrumental en unidades de análisis únicas y excluyentes (ligados, arpeggios, traslados, etc.) y la nivelación en dificultades de acuerdo a ciertas destrezas adquiridas en relación con ellas es probablemente el rasgo central de estos textos. En términos epistemológicos, comprender un fenómeno, en este caso la producción sonora de una imagen poética y ficcional en la guitarra, siempre y únicamente desde las mismas *unidades de análisis*²⁰, implica un sesgo a la experiencia vital de la creación artística. Conforman una visión hegemónica que brinda confort y seguridad a quienes acuerdan con el sistema, aunque esclerotiza el devenir fatal del tiempo y sus posibilidades dialécticas. Más aún, convierten a esos núcleos de aprendizaje técnicos en *necesidades* y, como tales, ineludibles, obligatorios. La producción de necesidades y la satisfacción de éstas, es también una instancia de la apropiación del sujeto por parte del sistema. Allí donde podría existir un conjunto probablemente infinito de posibilidades, el capitalismo y sus formas de producción impone lo que debe ser hecho, bajo sanción de quedar excluido del sistema.

En el caso de Aguado, están claramente explicitadas y definidas estas necesidades. El autor genera así un corpus de principios y contenidos que posibilitará el dominio del instrumento. Tal como otros métodos debatidos en este escrito, el dominio de un “algo” externo al estudiante forma parte de la estrategia pedagógica. La guitarra es vista como objeto neutral, que desafía las posibilidades del alumno para realizar una producción artística y, por lo tanto, se espera que este pueda “vencerla” en la medida de sus posibilidades. Aguado deja en claro esta posición cuando indica que “el guitarrista se ha de proponer llegar a hacerse dueño del cuerpo sonoro, o sea, las cuerdas” (Aguado, 1843: s/p). De esta forma, aparecen los conceptos de arpeggios, intervalos, acordes, modos de pulsación, ligados, ceja, etc. que, reunidos todos, generan la impresión de constituir un sistema completo y bien articulado. De todas maneras, siguiendo la lógica de Aguado, aparece la indagación: ¿con qué objeto el estudiante practicaría *mordentes* por infinidad de horas si antes no llega a comprender el carácter de una danza barroca, como podría ser una *gigue*, y el sentido del uso de este recurso interpretativo en un contexto musical?



Figura 13. Dionisio Aguado exhibiendo su trípode para apoyar la guitarra. Nótese la curiosa posición de la mano derecha tocando sobre la zona donde mayor tensión tiene la cuerda, además de sus elegantes zapatos. 1843. Imagen recuperada de <http://sologuitarist.net/aguado.html>

Si, como afirma Foucault (2008: 88), “en cuanto se trata de poner orden en las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal como se dan a la experiencia), es necesario constituir una taxonomía y, para ello, instaurar un sistema de signos” y la

enseñanza tradicional transcurre casi en forma exclusiva por el sistema de signos que conforma la partitura, entonces la taxonomía queda constituida y las relaciones entre el papel y el objeto sonoro resulta linealmente definido. El orden queda impuesto y se espera que no existan cuestiones azarosas. Todo queda previamente automatizado para que el producto final se inscriba en los cánones deseados.

En el sistema presentado también surge una práctica que continúa hasta nuestro presente en este contexto académico, y se relaciona con la idea de que existe una clasificación de *eventos sonoros* segmentados en:

- Ejercicios técnicos (repeticiones de movimientos mecánicos que carecen de interés estético).
- Estudios (fragmentos generalmente breves de música *ligera*).
- Obras / composiciones musicales (obras consideradas como *serias* dentro del repertorio universal).

En el caso del método de Aguado, podemos encontrar tanto ejercicios como estudios, aunque el autor prefiere el nombre de *lecciones* para estos últimos. Es decir, un método completo para aprender a producir música con la guitarra, pero que en ninguna instancia articula en forma directa saberes con una obra concreta, ni siquiera del mismo autor.

En sentido similar, en una de nuestras entrevistas se narra lo siguiente:

Estaba frente a mí (se refiere a la docente del Conservatorio), controlaba la postura... tenía un banquito plegable... controlaba la postura, las manos (...) lo que sí me acuerdo es de repetir escalas, y escalas y escalas y escalas, muchísimo, para arriba y para abajo, para arriba y para abajo... (...). Eso sí aprendí siendo tan chiquita, pero si yo me puedo acordar de algo es de esa sensación de temor frente a ella que era muy pero muy exigente, mucha escala y mucha preocupación, porque no me iba a salir si no estaba con una buena postura. (...) me quede con muchas ganas de tocar guitarra... (Entrevista 2, 2016). (El subrayado es nuestro).

La entrevista abordó los recuerdos de nuestra fuente en relación con el paso por el Conservatorio, en este caso durante la década de 1960 – 1970. De su relato surge la idea del control de movimientos y la repetición de escalas. Ambas cuestiones son presentadas por Aguado y los continuadores de este paradigma. No podríamos decir que fue Aguado quien inauguró una *escuela*, sino que el paradigma incluye a los compositores y pedagogos que influenciaron a la pedagogía guitarrística desde la Modernidad

centroeuropea, que claramente lo incluye. Para graficar estas cuestiones bastan algunos ejemplos de su método en la figura 14:

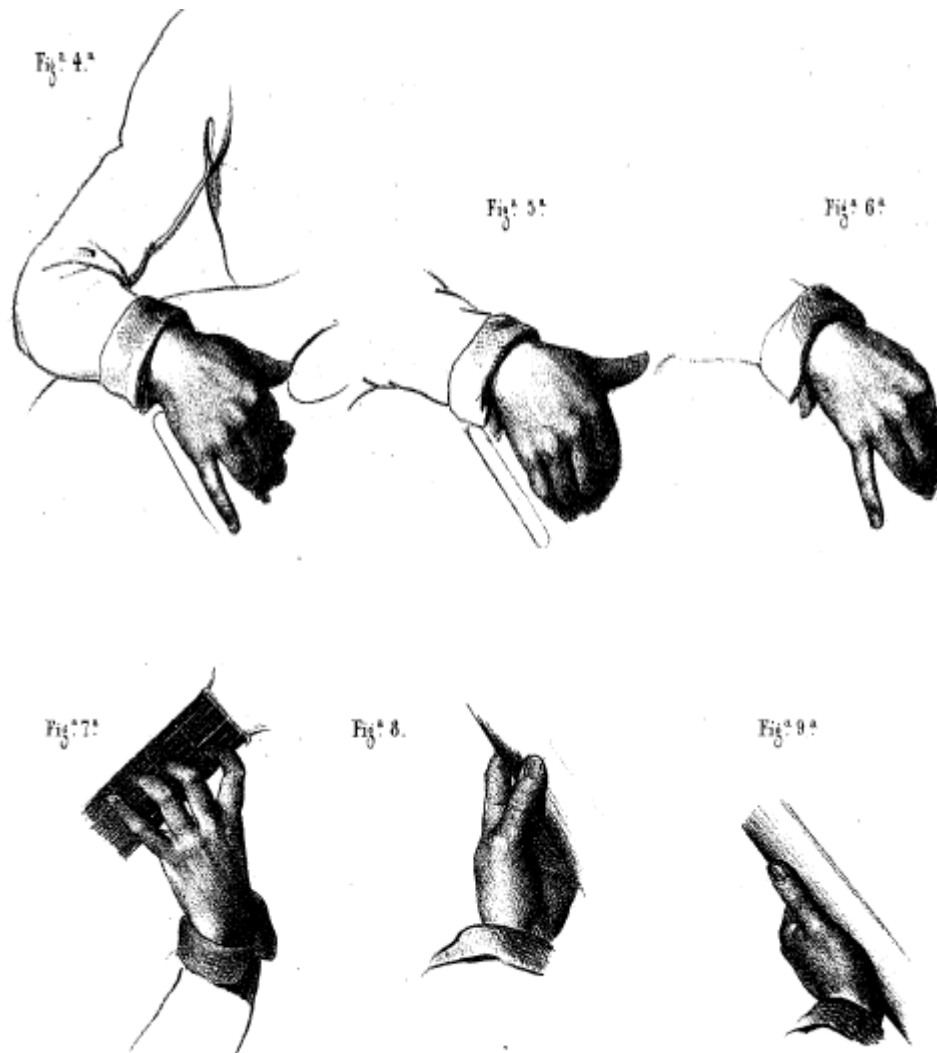


Figura 14. Ejemplos de posiciones incluidas en el libro de Dionisio Aguado (1843: 13).

La característica de incluir gráficos del cuerpo se verá continuada por otros métodos y se analiza con detalle en la siguiente sección de este capítulo (en el momento de abordar la producción teórica de Abel Carlevaro), pero nos basta con mencionar que son estas figuras las que servían de control, de modelos de posicionamiento corporal, aún con la imposibilidad de analizar el resultado sonoro que estas producían. No obstante, consideramos de mayor importancia la cuestión de los cuerpos como entidades individuales y con características que les son propias y únicas. La tendencia positivista a

generalizar una observación se desliza por el método, anulando la capacidad propioceptiva del estudiante y el subjetivo discernimiento del cuerpo.

En otro encuentro con una fuente, se nos afirma lo siguiente:

[...] en sí ella (se refiere a la profesora del Conservatorio) nos daba mucho material para hacer técnica, trabajábamos mucha escala, trabajábamos muchos ligados, trabajábamos mucho las notas repetidas, cosa de maniobrar mejor los dedos fuera de las obras, para después cuando ir a la obra resolver un ligado, resolver una cejilla, una apoyatura, un trino, (...) eso era muy valorado, el trabajo de la técnica (...) (la profesora) te tomaba las escalas, con medio y anular, cosa que vos no te olvides de usarlas. No te las saltees. Primero se hacia la técnica y luego la obra. Es decir, si vos no resolvías la obra la recriminación era: “A que no estudiaste la técnica...Si no resolvés la técnica de un ligado, andá a hacer técnica mi’jita”. Cerraba el libro y andá a practicar a tu casa. (Entrevista 3, 2016)

Del último relato surge nuevamente la taxonomía planteada por el paradigma pedagógico, por un lado, y, por otro, la secuencialidad lineal de la técnica como forma de abordaje inicial y aislada para una obra musical. Incluso la sanción de la docente en caso de que la estudiante no pudiese lograr la producción era una cuestión razonada de causa y efecto: si no se estudia la técnica (o el mecanismo para otros autores), entonces no existe posibilidad de generar una producción concreta, por más mínima y/o en estado exploratorio en que ésta se encuentre. En este sentido, creemos que existe una coherencia entre lo dicho por los textos bibliográficos para la pedagogía de la guitarra y las prácticas docentes que efectivamente se desarrollaron en el aula.

Finalmente, afirmamos que aún sigue vigente esta tendencia toda vez que la inmensa mayoría bibliográfica y las categorías que podemos hacer emerger de los relatos surgidos en las entrevistas, repiten los mismos ejes axiomáticos.

1.2.4. Las Series Didácticas y la Escuela de la Guitarra, de Abel Carlevaro

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.

El peligro (...) es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante

Walter Benjamin (2007)

Los pies son palancas...

Abel Carlevaro (1979)

En el presente capítulo analizaremos en clave filosófico-pedagógica la bibliografía de Abel Carlevaro utilizada en la documentación oficial para la enseñanza de la guitarra académica en el Conservatorio y su impacto - manifiesto unas veces, implícito otras - en el diseño de los programas de estudio de este instrumento.

Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental (EDG en adelante) de Abel Carlevaro fue editado por primera vez en el año 1979 en Buenos Aires. Representa el mayor aporte teórico que brindó su autor, tanto por su extensión como por la profundidad de conceptos allí vertidos. Lo seleccionamos como objeto de análisis debido a que sintetiza y complementa sus cuatro tomos de la *Serie Didáctica* (Carlevaro, 1966, 1967, 1969, 1974) que forman parte sustancial de varios niveles en los programas de enseñanza de la guitarra en el Conservatorio. Incluiremos algunos fragmentos de la mencionada *Serie Didáctica* (tomos I a IV) para profundizar algunos aspectos conceptuales que consideramos relevantes.

La Serie Didáctica de este autor tuvo su primera aparición pública de acuerdo al siguiente cronograma:

1. Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 1. Escalas diatónicas. Buenos Aires: Barry, 1966.
2. Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 2. Técnica de la mano derecha (Arpegios y Ejercicios Varios). Buenos Aires: Barry, 1967.

3. Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 3. Técnica de la mano izquierda (Traslado de la mano izquierda en el diapason). Buenos Aires: Barry, 1969.
4. Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 4. Técnica de la mano izquierda (Conclusión). Buenos Aires: Barry, 1974.

En relación con los aspectos documentales específicos relevados en esta Institución, hallamos como primer antecedente registrado de la anexión al corpus teórico perteneciente al Profesorado de Guitarra un documento que data del año 1978:

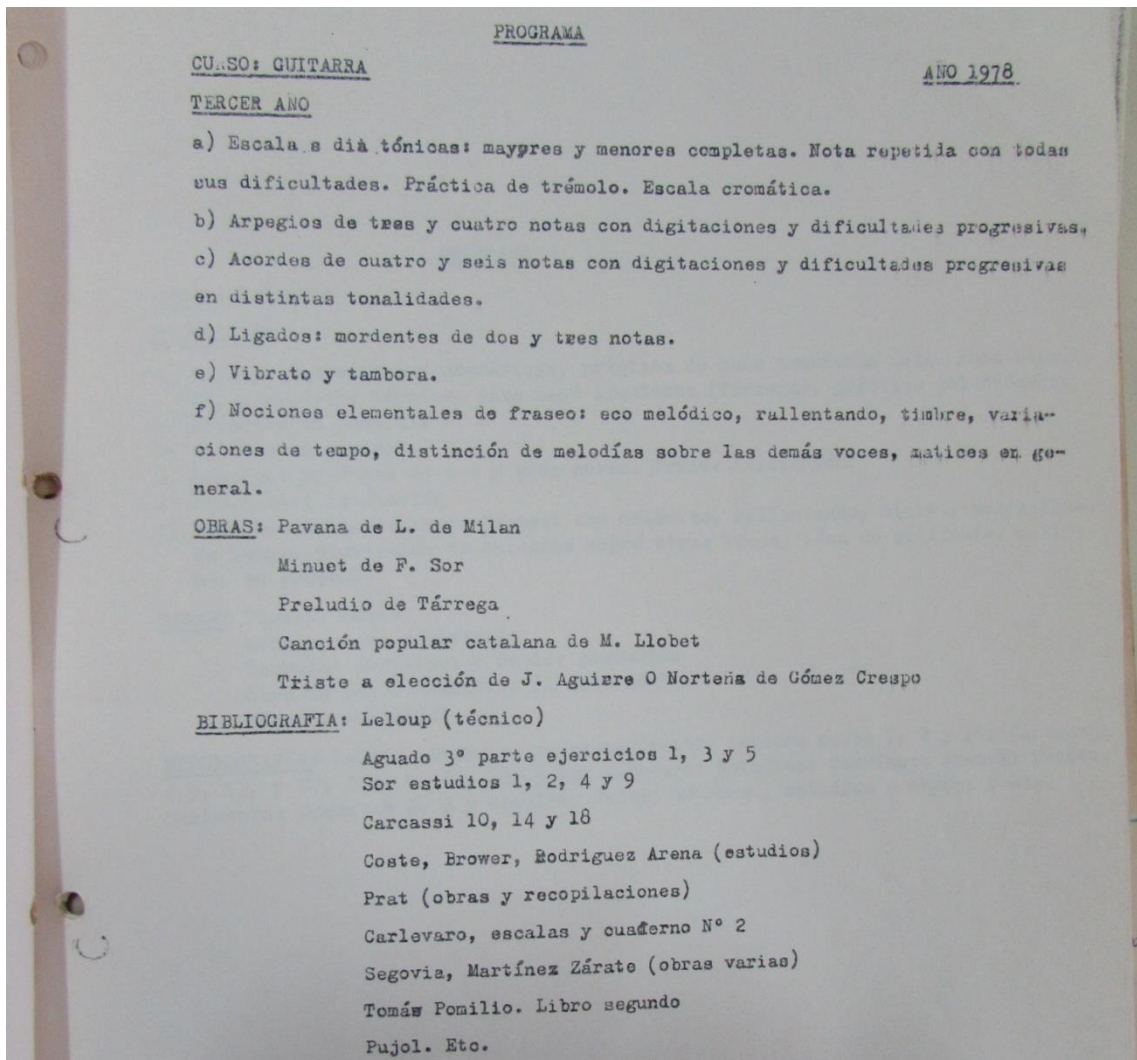


Figura 15. Programa del curso de guitarra para tercer año, Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, año 1978.

Además, se relevó la adquisición de la Serie Didáctica por primera vez el 13 de mayo de 1982,²¹ de acuerdo a la siguiente documentación digitalizada de la Musicoteca del Conservatorio:

118

Fecha	Nº de Catálogo	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Parte	Pág.	Observaciones	Pa.
13-5-82	M-5396	Carlevaro, Abel	Cuaderno N°4. Serie didáctica p. guitarra	Buenos Aires	Bary	1975	-	guitarra	54	L. Cooperación	6-
13-5-82	M-5397	Bach, Johann S.	Composiciones para órgano. trans. piano	Ba. Ar.	Ricordi	1966	-	piano	98	"	6-
17-5-82	M-5398	Vivaldi, Antonio	Conc. en 3 tocs. en F. Mayor	Italy	Ricordi	1970	-	cauto piano	72	fotocopia	6-
20-5-82	M-5400	Pozzoli, Hector	Sollos, balladas y cantados. 1º curso	Ba. Ar.	Ricordi	1971	-	-	73	Donación P. Manera	1-
20-5-82	M-5401	Pozzoli, Hector	" " " 1º curso	"	"	"	-	-	73	" "	1-
20-5-82	M-5402	Pozzoli, Hector	" " " Opuscula al 1º c.	"	"	"	-	-	69	" "	1-
20-5-82	M-5403	Pozzoli, Ettore	" " " Curso 2º	"	"	1973	-	-	78	" "	1-
20-5-82	H-5403	Guy Reboutz, J.	Enseñanza del Solf. Libro 1º	"	"	1973	-	-	69	" "	7-
20-5-82	H-5404	Guy Reboutz, J.	" " " "	"	"	"	"	"	69	" "	7-
20-5-82	H-5405	Guy Reboutz, J.	" " " Libro 2º B	"	"	1972	"	-	61	" "	7-
20-5-82	H-5406	Guy Reboutz, J.	" " " Libro 2º B	"	"	1972	"	-	61	" "	7-
20-5-82	H-5404	Guy Reboutz, J.	" " " Libro 3º	"	"	1970	"	-	75	" "	7-
20-5-82	H-5408	Guy Reboutz, J.	" " " Libro 3º	"	"	1970	"	-	75	" "	7-
20-5-82	H-5409	Suffern, E.	Solfes. Vol. 2.	"	"	1951	"	-	151	" "	7-
20-5-82	H-5410	Suffern, E.	Solfes. Vol. 2.	"	"	5/1.	"	-	151	" "	7-
18-6-82	M-5411	Jordtger, Guillermo	Loza y cosa que sera?	Ba. Ar.	Ricordi	1970	-	cauto piano	19	-	9-
18-6-82	M-5412	Legg, John Anton	Sarita A-Boll	Wien	Universal	s.f.	-	guita	5	Fotocopia	9-
20-6-82	M-5413	Bach, J. S.	El clare bien atemperado 1º W.	Ba. Ar.	Ricordi	s.f.	-	guita piano	118	Consuat.	9-
1-7-82	M-5414	Journod, Ch.	Haut	New York	Schirmer	s.f.	-	-	323	Donación Abel Carlevaro	9-
1-7-82	M-5415	Puccini, Giacomo	Madama Butterfly	Milano	Ricordi	s.f.	-	cauto piano	363	"	9-
1-7-82	M-5416	Leonavallo,	Pagliacci	New York	Schirmer	1902	-	cauto piano	363	"	9-

Figura 16. Registro en Musicoteca del ingreso de la Serie Didáctica de Abel Carlevaro. Año 1982.

Debido a la diferencia cronológica entre el primer ingreso oficial de este libro de la Biblioteca y su implementación en los programas oficiales de estudio, es legítimo creer que esta bibliografía no sólo se utilizaba antes de que los estudiantes pudiesen acceder a copias en la Biblioteca (verificado en la documentación expuesta) sino que además es probable que incluso, previamente a que se agregasen al programa, los métodos de este autor ya eran conocidos y utilizados pedagógicamente. No obstante, la certeza de esta última presunción no afecta los intereses de este trabajo, sino que comprende la posibilidad de una continuidad de modelos pedagógicos, aunque no surjan explícitamente en la documentación.

El autor de estos textos, Abel Carlevaro, se encuentra incluido en el repertorio para el estudio de la guitarra clásica de los diversos conservatorios de la provincia de Buenos Aires, ya sea por algunas obras musicales que compuso o – principalmente – por

los libros teóricos mencionados. En tal sentido, representa una cuestión central de lo que es actualmente la enseñanza de la guitarra en un contexto académico. Conforman el *núcleo duro* - en términos de Lakatos - del paradigma que rige el estudio de este instrumento en los conservatorios y/o escuelas de arte actualmente en la provincia de Buenos Aires. Vale agregar que *EDG* se ha traducido a varios idiomas, entre ellos el inglés, chino, japonés, coreano, alemán y francés, lo cual denota su impacto a gran escala en el imaginario de lo que *debe ser* la formación para este instrumento, además de la consolidada idea de que, si un texto es editado en varios idiomas, entonces se trata de algo *valioso* o *verdadero*.

La matriz pedagógica que dio origen a este método (*EDG* y las *Series Didácticas*) se reitera en otros métodos aceptados como oficiales por el Conservatorio que le preceden en el tiempo, tanto por el año de edición como por la implementación dentro del currículum oficial. En ese sentido, existe una coherencia sobre las miradas de cómo se debe formar al instrumentista que permite generar un conjunto rígido, homogéneo en sus perspectivas y contenidos, y que, al no poseer divergencias notorias, garantiza una continuidad, una perduración a través del tiempo. Hay un consenso, una suerte de *establishment*, que endosa la perpetuidad, el dominio sobre el sistema de enseñanza. El dominio, como forma de poder, trae aparejada una asimetría notoria entre los diversos integrantes del sistema docente – estudiante – saber. Esta dominación disimula en parte su poder en el momento en que el estudiante puede elegir un pequeño porcentaje de las obras que interpretará en su formación, siempre que lo autorice el docente. Esta perspectiva fue implementada en los últimos años, aunque era negada anteriormente. Si aceptamos la tesis del dominio dentro del sistema educativo, entonces deberíamos admitir la posibilidad de existencia de un explotado. Este último debe ceder a sus condiciones de libertad, de acercamiento al arte por caminos alternativos, y transitar la única vía aceptada como correcta. La tercera parte en disputa en el conjunto *dominio* y *explotación* es el *conflicto*. ¿Cuándo se hace presente el conflicto para discutir las condiciones de existencia? Las manifestaciones se suceden con frecuencia al momento de pensar al estudiante egresado como una parte articulada con el sistema de enseñanza. El título de Profesor de Guitarra es actualmente habilitante para la enseñanza en todos los niveles de Educación Artística de la provincia de Buenos Aires. De esta forma, si se comparan (aunque no es objetivo de esta tesis hacerlo) los contenidos que deberá enseñar el docente en los diversos niveles, se percibe una cierta distancia, una tensión, una desarticulación entre los aprendizajes realizados en el instrumento y aquellos que debe enseñar. De este modo, el docente de guitarra que trabaja, por ejemplo, en una

escuela primaria debe readaptar sus saberes a un contexto que poco tiene que ver con una sala de conciertos. En sentido muy similar, refiere Daniel Belinche (2011: 89):

Otro problema es que la formación en las carreras de instrumento – Fagot, Corno, Cello – de estricta orientación clásica, no brinda elementos para afrontar una clase con 35 niños de tercer grado. El docente toca fagot, no encuentra empleo en las orquestas que a menudo tienen los cargos cubiertos por décadas y, entonces, se anotan en una escuela para enseñar música mientras dan cursos particulares. Y fracasan porque no cuentan con las herramientas que les dejen crecer en esa tarea fundamental y compleja. Esto horada su compromiso y descalifica su rol.

Además, los autores de los tratados o métodos instrumentales incorporados en los programas oficiales han logrado una trascendencia que, en términos de Peirce, llamaríamos *Método de la Autoridad* para generar creencias. La condición necesaria e inmediata para que se pueda dar esta autoridad es la vida comunitaria y su característica es, esencialmente, la tradición. En nuestro caso, la vida comunitaria hace referencia directa a la comunidad educativa en tanto sujetos y normas institucionales en la cual se inserta nuestra investigación. Como sugerimos más abajo en una cita a un entrevistado para este trabajo, el Conservatorio es desde su denominación, pero fundamentalmente desde sus prácticas, un espacio de preservación de lo ya dado, de lo aceptado por un sector de la población que lo pondera como adecuado, al menos en la enseñanza de la guitarra. Lo permitido y el tabú sobreviven inmanentes al sistema, y con frecuencia indiscutidos por sus integrantes que han sufrido un proceso de invisibilización de las creencias dadas. Las raíces del sistema se hunden en la historia de América Latina como tierra colonizada que aún debate sobre alternativas posibles a las diversas condiciones de existencia. La lengua es una condición paradigmática para la transmisión comunitaria de estas creencias, y de ahí que el análisis sobre los textos de estos métodos permita procesos posibles de interpretación.

Para sintetizar las características del *Método de la Autoridad* referimos a Samaja, quien expone que dicho sistema posee las siguientes características: en primer lugar, existe una *mediación didáctica* porque es un tipo de conocimiento que se aprende en alguna institución. De esta manera este saber es algo que se puede *comunicar*, es decir, utiliza el lenguaje como mediador. En segundo lugar, requiere una *colectividad* que defienda y pregone sus saberes con la intención de proteger sus intereses. Por ser un rasgo fundamental para la existencia de cierto sector social, sus saberes se transforman en

inmutables y trasciende a lo individual, es decir, es *supraindividual*. Por último, posee carácter *indiscutible* y se sostiene en referencia a la *historicidad*.

Por su parte, en el abordaje del texto teórico principal de Carlevaro (1979: 9), *EDG* se observa que comienza con las siguientes palabras:

El problema básico que se le presenta al guitarrista que se inicia es el de la estabilidad del instrumento con respecto al cuerpo. Debe crearse una unidad entre éste y la guitarra: unidad anatómica y estimulante, evitando toda postura forzada y facilitando a la vez cualquier movimiento al servicio de la mecánica instrumental.

El problema básico – según Carlevaro – que se le presenta al guitarrista no es el arte. Tampoco es la construcción de sentido. Menos aún la metáfora o la poética de una obra: es *la estabilidad del instrumento respecto al cuerpo*. Es decir, de la relación física de equilibrio, de fuerzas igualmente antagónicas, que existe entre dos cuerpos. La primera instancia de aprendizaje debe resolver, desde esta perspectiva teórica, cómo lograr una condición estable entre dos cuerpos separados: estudiante e instrumento. Entonces, la Física sella con su impronta el primer paso en el aprendizaje musical, aunque no solamente intervendrá en esta instancia, sino que reaparecerá de modo recurrente en el abordaje de otros contenidos presentados, estableciendo un paradigma teórico que explica los saberes en términos de causas y efectos. Además, cobra relevancia la obligación del cuerpo a facilitar los movimientos propios de la mecánica instrumental. El cuerpo no es un cuerpo poético, sino que es concebido como un conjunto de engranajes, palancas y poleas que deben mantenerse estables y al servicio del mecanismo.

En sentido similar, Belinche (2011: 13) afirma:

[...] la precariedad que envuelve actualmente a la educación artística tiene su germen en el pasado y que la pérdida del componente poético metafórico como contenido esencial de su aprendizaje la sumergió en una serie de crisis secuenciales que se van agravando con los años.

Ese *pasado* citado en el párrafo anterior, alude a la tradición y a una institución como el Conservatorio que “conserva, que de ahí viene, (...) de conservar las viejas costumbres (...) muy aferrado a las viejas tradiciones” (Entrevista 1, 2016). La raíz etimológica del concepto *tradición* remite al que entrega algo, al que es transmisor de algo, aunque con un sugestivo giro simbólico Cayo Cornelio Tácito usa *traditor* como

figura de traidor. Cabe preguntarse, con un juego de palabras, qué es lo que podría estar traicionando el acto de transmitir.

Volviendo a la última definición citada de Carlevaro, usamos el término *cuerpo* en el sentido *físico* del concepto, tal como lo vincula el autor referenciado. En esta dirección, identificamos en el autor algunas palabras claves que, estimamos, nos permitirán establecer ciertos vínculos teóricos que subyacen implícitos, y otros que se evidencian explícitamente. De esta manera, Carlevaro expone en forma reiterada conceptos tales como *palanca, mecanismo, técnica, estabilidad, anatomía, fuerzas, sustentación, movilidad, cuerpo*, entre otros, que parecerían provenir de un libro de Física más que de un texto dedicado a la enseñanza del arte.

Probablemente el rasgo más sorprendente en este método o tratado teórico es la utilización reiterativa de ciertos conceptos: las palabras *mecánica-motor-palanca-técnica* (por nombrar las más citadas), multiplican sus apariciones en comparación con términos estéticos o artísticos, tales como *música, interpretación, tiempo, forma o intuición*, generando en el estudiante una subjetividad más propia de lo industrial que de lo metafórico. Parecería más un libro de Ingeniería que literatura pensada para aprender a tocar un instrumento. Siguiendo a Belinche (2011:140), consideramos que:

[...]el rasgo que señaló en el campo de las ciencias sociales el apogeo de las políticas neoliberales consistió en restaurar en la práctica el empirismo arcaico con base teórico-iluminista que, ante su fracaso por negar la subjetividad y el cariz histórico del conocimiento, fue capaz de construir una subjetividad “objetiva”, nuevamente dispuesta a especular sobre las leyes naturales e inexorables que rigen el mundo físico.

Los tecnicismos son un denominador común en el método referido. Los conceptos utilizados - con frecuencia como contenidos a ser aprendidos por los estudiantes - revisten una fuerte impronta proveniente de un mundo objetivo, medible y cuantificable. Estas características advierten sobre la base teórica que sustenta la mirada. Creemos implícita, además, la idea de progreso infinito, ligada a este modelo de enseñanza donde la aplicación de un modelo racional podría asegurar un avance lineal en la obtención de saberes acumulativos, muy ligada a la visión del laboratorio y la fábrica, de la empresa y el ingeniero, la tecnología y su matriz subjetiva. La reproducción y la acumulación son dos características inmediatas a este tipo de modelo que se propone como el ideal, legítimo e indiscutible. Además, existe una coherencia estructural interna del método que

exime cualquier oportunidad de otras voces. La técnica es única, no múltiple. Las subjetividades de los estudiantes quedan reducidas a un solo modo posible de interpretación, y como tales, colonizadas por un solo modo posible de hacer, de producir. La acción mecánica propone engranajes sostenidos por una estructura rígida, lubricada por la *ratio* cartesiana. El pensamiento dialéctico no aparenta espacio alguno, no encuentra sector donde erigirse como alegato ante lo hegemónico. De esta forma, el sistema se protege a sí mismo frente a cualquier amenaza externa. Lo universal es celebrado por sobre lo particular, lo que implicaría una diversidad que intimidaría la mirada de la modernidad sobre el asunto. El saber tiene un transmisor, el docente, y un receptor, el alumno, mediados ambos por el método unívoco. Propone una sola dirección, un solo sentido posible de circulación del contenido. El término *alumno* no puede tener mayor adecuación en este contexto. Lo estático es garantía de conservación del modelo y es tensionado por la dinámica de la historia social, en nuestro caso directamente vinculada a las prácticas de enseñanza de los docentes del área artística, que se encuentra en permanente transformación. Precisamente, aquellos que fueron formados por este modelo generalmente han resultado en reproductores del mismo, ya sea por acción u omisión, naturalizando sus propias prácticas en un proceso de colonización de su propia subjetividad. La permanencia diacrónica de los contenidos en los programas de estudio, avalados por docentes egresados, da cuenta de esta situación. Se afirma la ilusión de un modelo universal que permite establecer herramientas técnicas para ejecutar música que abarca estéticas tan disímiles como pueden ser la creación de un laudista alemán – Silvius Leopold Weiss, por caso – y una composición del argentino Carlos Guastavino. La pretensión de universalidad, de adecuación a todas las existencias posibles, reviste una falacia en sí misma. La contradicción surge al momento de verificar que esas existencias posibles, composiciones musicales diversas en nuestro caso, implican rasgos estéticos cuya complejidad es desconocida y deslegitimada, además de sustraída su identidad.

En tal dirección, cabe preguntarse si la permanente utilización de conceptos técnicos - objetivos - en este método, incluido en la bibliografía obligatoria de una carrera artística, se vincula a la definición que brinda *EDG* en relación a la pertenencia, al dominio de la técnica por parte de la razón. En correspondencia con esta cuestión, su autor afirma que:

El espíritu y la materia son dos fuerzas que deben unirse para la creación del arte. Entonces la materia se hará un poco espíritu y el espíritu tomará formas concretas. El arte pertenece al dominio del espíritu; la técnica es

patrimonio de la razón. De la unión de estos dos elementos nace la manifestación artística, verdadera simbiosis creada por el hombre. (Carlevaro, 1979: 32)

La escisión materia/espíritu es también una característica del pensamiento burgués. Según la anterior definición, ambas entidades están separadas y vinculadas al arte de maneras disímiles. Por un lado, de acuerdo al autor, el espíritu *es* el arte o, al menos, *está* contenido dentro del territorio ontológico del mismo. Pero el guitarrista, para producir arte - *otro* arte, o *manifestación artística* -, deberá servirse de la razón que, manifestada través de la técnica instrumental, devendrá en su fase posterior - en un *progreso* del estado anterior - en una metamorfosis de características alquimistas que lo *espiritualizará*. Por otro lado, no aparece específicamente cómo es el proceso de *materializar* el espíritu, ni como se fusionan tales campos conceptuales que generarían una entidad nueva. Tales procedimientos parecerían ser dejados en el devenir del estudiante. Además, el arte, según el autor, debe tener características racionales, construidas a partir de la técnica, para existir como tal.

Horkheimer y Adorno (2006: 153) afirmaron la separación del espíritu y la materia como cualidad burguesa, en el “Excursus II: Juliette, o la Ilustración y la Moral”, de la siguiente forma:

Espíritu y cuerpo son separados de la realidad, como habían exigido aquellos libertinos, en cuanto burgueses indiscretos. <<Una vez más...>>, declara Noirceuil de forma racionalista, <<me parece que son cosas muy diferentes amar y gozar... Porque los sentimientos de cariño se conceden a las relaciones de humor y de conveniencia, pero no se deben de ninguna manera a la belleza de un seno (...), y estos objetos que, según nuestros gustos, pueden excitar vivamente los afectos físicos, me parece, sin embargo, que no tienen el mismo derecho a los afectos morales.>>

Ampliando sobre esta cuestión, Alicia Entel *et al* (2008: 87) afirman:

Horkheimer y Adorno resultan hasta reiterativos en la idea de que, como esclavos de los “hechos”, los filósofos y científicos despojaron a la naturaleza de toda posibilidad de ser pensada desde lo inconmensurable. El procedimiento señalado, teniendo en cuenta hitos históricos, va desde la referencia al maná en la naturaleza hasta la disociación espíritu/materia, desde el lenguaje que aún signo y sacralidad hasta el lenguaje instrumental de la ciencia, desde la sustitución específica en la magia hasta la sustitución generalizadora del pensamiento abstracto; desde el lugar del arte como lugar

también del aura hasta el fanatismo religioso cuyos iluminados guían ya a la sociedad hacia la barbarie.

Tal forma de ver la cuestión, esto es, la dicotomía materia/espíritu, impactó considerablemente en la docencia artística especializada en este instrumento, generando todo un paradigma - en el sentido kuhniano - de la educación de la guitarra académica o clásica²². Como afirmamos antes, los programas de estudio de guitarra²³ - elegidos y aprobados año a año en el Conservatorio que tomamos como caso particular de lo posible - responden a esta perspectiva. La presencia de los libros de técnica de Carlevaro es una constante, y el mundo teórico y conceptual de *EDG* está presente en todos ellos.

Otro aspecto interesante a nuestros objetivos es que el autor pareciera imaginar un guitarrista único y universal. Este músico abstracto es visto desde arriba por el lector en la tapa original del libro (Fig. 14), que simula más un plano de arquitectura que un texto dedicado al estudio de un instrumento musical.

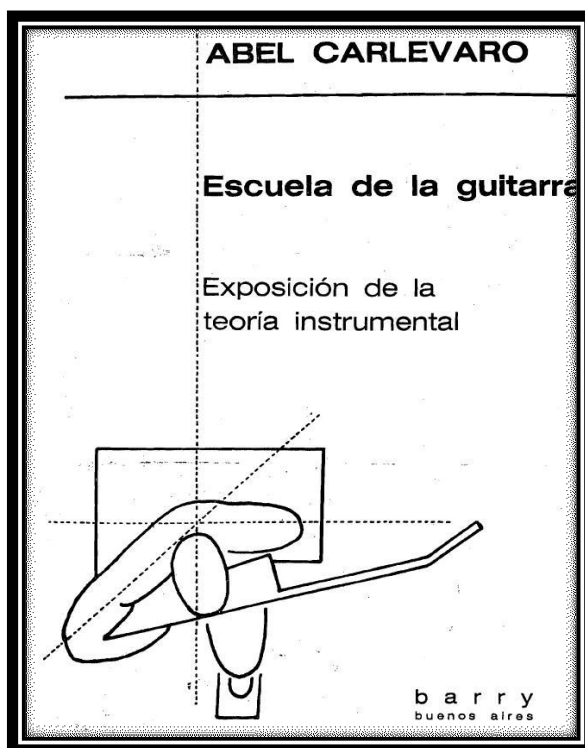


Figura 17. Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.

El guitarrista ideal imaginado por el autor, supone una persona con características físicas muy particulares (y no otras). Aparentemente el cuerpo de este instrumentista

posee dos brazos, dos pies, sus manos tienen cinco dedos cada una, sus piernas poseen movilidad completa, todos los guitarristas son diestros o al menos ubican la guitarra como si lo fueran, entre otras ideas descriptivas similares. En otras palabras, Carlevaro propone un libro de técnica dedicado a aquellas personas que cumplan determinadas características físicas. Las preguntas necesarias que surgen de manera casi inmediata son: ¿qué ocurre con aquellos estudiantes que tienen capacidades motoras diferentes? ¿Qué sucede con su inclusión en el ámbito educativo? ¿Cuáles son los límites, si es que los hay, para que cualquier estudiante pueda ser intérprete de la guitarra? ¿Paul Galbraith, Kazuhito Yamashita o Ricardo Gallén podrían haber sido estudiantes en tal sistema? Señalamos estas cuestiones porque nos parecen significativas, aunque evitaremos la extensión en esta discusión debido a que nos apartaría de las cuestiones centrales de este trabajo.

La mirada teórica de este método está sumida en un proceso de abstracción por generalización. Se piensa en un guitarrista único, que ejecutará un repertorio específico (es difícil imaginar cómo podría interpretarse el inicio de *Memorias de El Cimarrón* de Hans Werner Henze siguiendo los preceptos de este método) y que podrá resolver todas las implicancias poéticas de una obra. Sumido en este proceso, se crea entonces una materialidad convencional que respeta la tradición y no busca una ruptura frente a la expectativa social artística, que a su vez lo legitima dentro de la historia. Cabe aquí preguntarse cómo podría ser tratado lo material desde una mirada alternativa. En tal sentido, Mariel Ciafardo (s/f: 4) proporciona una definición al respecto: “Los materiales pueden ser considerados no convencionales en tanto interfieran la expectativa social entre el tipo de obra y el material preestablecido por la tradición disciplinar”.

La materia sonora constituida a través de la práctica sistematizada en este método (*EDG* y *Serie Didáctica*) conforma, de esta manera, una estética predeterminada, una perspectiva sesgada y coherente con los intereses de cierto sector artístico. En términos del autor, la existencia del cuerpo sonoro “corresponde a un grado evolutivo avanzado puesto que se necesita primero desarrollar conscientemente una aptitud funcional de la mano, condicionada a la fuerza y velocidad, para recién luego poder alcanzar un dominio en la forma de ataque” (Carlevaro, 1979:41).

Evolución y dominio emergen por un lado como condiciones necesarias para concretar la materia sonora, pero, por otro, ocultan un proceso de racionalización que implica un tiempo lineal sobre el cual se tomarán decisiones racionales que se aplicarán

en forma instrumental. Fuerza, velocidad y ataque aparecen como conceptos que se explican desde las leyes de la Física y como tales pueden ser cuantificados. Tienen sus bases en la mecánica clásica newtoniana, por un lado, y en la teoría acústica, por el otro. La lógica implícita sustituye cualquier proceso alternativo. La materia debe ser una e igual para todos, y se podrá crear a partir de superar exitosamente las etapas evolutivas. Como una relación de causa y efecto, la estética lograda podrá ser universal, homogénea y ajustada a los parámetros instituidos y consolidados. Esto garantiza la subsistencia de la tradición, dado que los límites que impone el sistema restringen cualquier acción no racional, y la eficacia en el cumplimiento de las normas perpetúa su legitimidad.

Podemos afirmar que, en términos estéticos e históricos, la guitarra académica enseñada y aprendida en el Conservatorio ha tenido una fuerte impronta de la llamada *Escuela de Tárrega*. Emilio Pujol, discípulo del compositor español, escribió el texto *El dilema del sonido en la guitarra* que remite a la idea de lo bello en el material sonoro de este instrumento y da cuenta de la particular mirada sobre este concepto. En él, Pujol (s/f: 1) categoriza al sonido como:

[...] una clasificación predominante que tiende a ser considerada como definitiva. Esta es la resultante de una serie de sufragios de superior capacidad, inspirados en los principios de una estética largamente tamizada y definida por los públicos más severos, las mejores escuelas, los mejores intérpretes y los más eminentes artífices de todos los tiempos. (el subrayado es nuestro).

La materialidad sonora es, desde esta perspectiva, algo acabado, terminado. Cumple con las normas prescriptas, entre otros factores, por “los públicos más severos”. En general, este público riguroso parecería habitar en los países europeos hegemónicos – los que poseen “las mejores escuelas” -, que conservan la capacidad de decidir sobre las variables requeridas para lograr la sonoridad adecuada, el material pertinente, y prohibir lo ajeno a ello. Finalmente, la idea remarcada en la cita anterior (“sufragios de superior capacidad”), nos basta para remitirnos al concepto político del voto calificado que restringe la posibilidad de elegir a quienes posean determinadas características, dejando librada a quienes tienen mayor peso social esta responsabilidad.

Citamos aquí a un entrevistado refiriéndose a los inicios de la educación de la guitarra en este contexto académico:

Yo creo que la época, el tiempo en que surgieron los representantes primeros y a posterior, como ser de la escuela de Tárrega, Prat, Pujol, y los alumnos de ellos, Llobet, Anido, fueron determinando, a través de la experiencia, (...) seleccionando lo que les daba mejor rendimiento. (Entrevista 4, 2016)

Se vincula así, desde la creación del Profesorado de Guitarra en el Conservatorio, el paradigma estético en el cual se inscribió la Institución. El modelo restringe posibilidades, interpretaciones eventuales, y ordena un estándar que se propone como único y adecuado.

Como el infinito, que es “una verdadera intuición al mirar al cielo” (Borges, 1998: s/n) según Borges, el amplio espectro de posibilidades que presentan las composiciones escritas para este instrumento queda reducido a fórmulas preexistentes a las creaciones, a procedimientos repetitivos que carecen de intencionalidad musical, a esfuerzos equivalentes a crear un guitarrista universal que sea capaz de ejecutar con solvencia todas las notas escritas en un pentagrama. Siguiendo este razonamiento, Carlevaro (1979: 32) propone una segmentación de movimientos que luego darán como resultado la posibilidad de “relacionar todos los elementos aislados para formar entonces la correcta técnica, el verdadero mecanismo”, es decir, que la sumatoria de habilidades mecánicas obtenidas a partir de la repetición e incorporación de las fórmulas propuestas, nos dará como resultado necesario una destreza en la ejecución que difícilmente interponga ante el intérprete una obra cuya dificultad técnica no pueda ser superada, aunque esta etapa de evolución se dará luego de que el estudiante sintetice todo aquello que conoció de forma aislada. Aparenta ser una relación explicativa de lógica cuya validez es intuitiva, y que podría expresarse según el siguiente modelo:

1. La técnica para interpretar el universo de composiciones para la guitarra es susceptible de ser dividida en fórmulas independientes. (Premisa Mayor).
2. El estudiante de guitarra incorpora las fórmulas independientes en su acervo técnico. (Premisa Menor).

Se concluye necesariamente que:

3. El estudiante estará en condiciones de interpretar el conjunto existente de composiciones para este instrumento.

Es decir, la aplicación de un modelo deductivo en el aprendizaje del arte. De esta forma, si el estudiante cumple con los preceptos indicados por el método - que según el

deductivismo son proposiciones que se asumen como verdaderas - necesariamente llegará a la instancia de que “la combinación, la correcta relación de las acciones nos dará al fin la perfección y exactitud que buscamos” (Carlevaro, 1979:33), que es una conclusión alternativa derivada de las premisas anteriormente expuestas. No se expresa en este método cómo ni cuándo ocurrirá esta alquimia de saberes, ni de qué manera se relacionará con la poética de la obra musical.

Por otra parte, el concepto de *repetición* como condición del aprendizaje remite a múltiples lecturas. La reproducción de fórmulas, que en los textos denominados *Series Didácticas* el autor solicita que se realice mediante traslados sobre todo el diapasón del instrumento, parece ser una herramienta esencial para obtener el saber buscado. El modelo pedagógico propuesto por el autor reafirma la reiteración de movimientos físicos, mecánicos, guiados, supuestamente, por la atención del estudiante como estrategia didáctica para la producción del arte. No queda claro a qué cuestiones debe el estudiante atender, hacia dónde irá enfocada esa atención pretendida por el autor como condición necesaria para su estudio.

Asimismo, llama la atención que la repetición planteada por Carlevaro esté basada en patrones construidos reiteradamente sobre acordes disonantes, según la concepción más tradicional del análisis armónico. En varias de sus ejercitaciones, el acorde disminuido con séptima es ascendido por semitonos, recorriendo casi la totalidad del diapasón, para luego descender con las mismas distancias de trastes o casilleros. Desde lo sonoro, el estudiante se rodea de una permanente sensación de tensión armónica que, con la premisa de la repetición, es transformada en una composición minimalista *a priori* involuntaria, como puede verse en algunas propuestas del autor (Fig. 18).

Técnica de la MANO DERECHA

ACCION CONJUNTA DE LOS DEDOS PULGAR Y ANULAR.

JOINT ACTION OF THUMB AND RING FINGER

Los dedos deben sentirse completamente libres los unos de los otros.

Fingers must feel free from one another.

Fórmula 1

The image shows two staves of musical notation for guitar exercises. The first staff is labeled 'Fórmula 1' and contains four measures of arpeggiated chords (a m i m) and two measures of a more complex arpeggio (a m i n). The second staff contains two measures of arpeggiated chords (a m i m) and two measures of a more complex arpeggio (a m i n). Fingerings and dynamics (p) are indicated throughout.

Figura 18. Carlevaro, A. (1967). Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N°2. Técnica de la mano derecha (Arpegios y Ejercicios Varios). Buenos Aires: Barry.

También podríamos relacionar la idea del párrafo anterior a la hipótesis de que el progreso de la técnica viene dado por la insistencia en mover ciertas partes del cuerpo, mientras otras permanecen en aparente reposo, y la calidad del movimiento logrado se dirigirá de manera inevitable hacia la perfección (según entiende la perfección este modelo pedagógico). La acumulación de reiteraciones “de buena calidad” es garantía de ascenso artístico.

La repetición puede pensarse, desde otra perspectiva, como el retorno a un pasado específico, concreto, con la promesa de operar un cambio sobre él desde el presente. El pretendido cambio sería el progreso técnico generado por la insistencia en el retorno, y ese perfeccionamiento, además, tendría carácter de infinito, tal como lo planteaba la Ilustración. En ese *eterno retorno* el estudiante está forzado a volver una y otra vez sobre lo mismo, que ya no sería igual, y ese acto de repetición garantiza la perpetuidad del sistema. No hay posibilidad de sustraerse del material al cual se vuelve ya que está escrito en el método. El pasado está esperándolo con la autoridad de los grandes maestros que pertenecieron a él y lo avalan. Cada retorno es, además, una muestra de voluntad por optimizar (en el sentido tecnocrático) las habilidades, las herramientas, que permitirán estar a la altura de las circunstancias en el momento de enfrentar la partitura, que es la

perenne estampa que deberá respetar el ejecutante. No hay lugar para el azar. Lo aleatorio es negado, reprimido por imposibilidad de dominarlo, de ejercer un control adecuado sobre él. La concentración exigida al estudiante debe circunscribirse a la función de aplicar una vigilancia permanente sobre el sonido producido, sobre su calidad, y evitar fundamentalmente la posibilidad de lo extraño, de lo ajeno, del desorden. Marta Zátonyi (2010) brindó en una de sus clases una definición extraordinaria, tanto por su simpleza como por su profundidad simultánea, de lo que es la suciedad: “todo aquello que se desubica, que está fuera de lugar”²⁴. Siguiendo esta perspectiva pedagógica, el azar no es un aliado para la creación artística por sus mismas características de ingobernable, de desconocido, de bárbaro ajeno al mundo civilizado del orden y la limpieza. Más aún, es sinónimo de algo tan temido como recurrente: el error. Freud (1930: 92) afirma que la limpieza y el orden son exigencias culturales al mismo tiempo que útiles a la tendencia higienista. Define el orden como un “compulsión de repetición que, una vez instituida, decide cuándo, dónde y cómo algo debe ser hecho, ahorrando así vacilación y dudas en casos idénticos” (el subrayado es nuestro).



Figura 19. Orden. Núremberg, 1934.

Como Sísifo, condenado a elevar la piedra que invariablemente volverá a caer, el seguidor metódico deberá empujar con su voluntad una y otra vez las fórmulas prescriptas, las recetas presuntamente infalibles que ha preparado la autoridad responsable y reconocida, tal como los dioses que castigaron a Sísifo. Éste es el esfuerzo

que debe realizar quien desee interpretar música en la guitarra. No hay debate posible. No hay conflicto interno en el sistema. Las reglas existen, son aceptadas y esperan ser cumplidas. La legitimidad del papel firmado en carácter de programa insta un estado de las cosas invariable. Sólo queda resolver las fórmulas planteadas. El impulso de la perseverancia - lo volitivo - en el estudiante es la clave que le permitirá llegar a la cima, aunque una vez allí en su destino está escrito que la piedra rodará hacia abajo y nuevamente deberá insistir, con su determinación, para alcanzar el progreso. Intuimos también algo de absurdo en todo este proceso de aprendizaje. Si bien el autor reitera, insiste, y hasta diríamos que advierte al lector-estudiante que el método está construido bajo una perspectiva racional, demandando igualmente que el ejecutante de sus fórmulas o modelos de aprendizaje analice “la fundamentación razonada de todos los movimientos y fijaciones a efectuar” (Carlevaro, 1979: 33), esta idea de movimiento reiterado, de procedimientos predeterminados que vuelven sobre sí mismos, presentados como estrategia para que, en alguna instancia indeterminada de su trayecto pedagógico, el estudiante obtenga como premio a su tesón, a su férrea voluntad de insistir, a su “educación de la mente que regirá todos nuestros impulsos y movimientos de los dedos” (Carlevaro, 1979: 37), la posibilidad - temprana acaso, aunque tardía las más de las veces - de poner en el atril una partitura y tocar la guitarra.

Si pensáramos en un tiempo lineal y pusiésemos en práctica el pensamiento racional con el que el autor del método propone sus ideas, un cálculo sencillo nos permitiría interpretar el impacto de las fórmulas de la *Serie Didáctica* sobre el estudiante. La colección completa contiene 476 fórmulas que se deben aprender. Supongamos que un estudiante esmerado, esforzado en aprender estos contenidos, dedica diez minutos de su estudio diario a cada fórmula y puede estudiar tres horas por día. El total de las fórmulas le insumirá casi un mes en ser tocadas *una sola vez*. No hubo arte, no hubo metáfora en *todo este tiempo*. No existió la posibilidad de una melodía interpretada con diferentes intencionalidades, con producción de sentido. Ahí vemos un absurdo. Todo el sistema parece racional hasta que indagamos su verdadera esencia.

La piedra de Sísifo llegó a la cima después de un arduo esfuerzo, y una vez allí el destino refiere que caerá. El estudiante, con dispares sensaciones durante la subida de la montaña, ve deslizarse hacia abajo el fruto de su trabajo. Como el obrero que repite a diario su labor en la fábrica, ahora deberá retornar a su punto de partida nuevamente para reiniciar sus deberes. Los dioses lo han condenado a una servidumbre absurda y en el

momento en que tome conciencia de esa condición, quizá la haga aún más penosa. Pero intuimos, además, en sus movimientos algo maquinal. Una suerte de conjuntos de engranajes, palancas y poleas corporales que articulan sus movimientos en sincronía con el artefacto externo - la piedra rodante – y que para que la labor sea eficiente debe tener absoluto control de cada acción. Albert Camus (1985: 59) refiere al mito en cuestión de la siguiente forma:

Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento, pero igual, hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia.

La descripción de la tarea de Sísifo parece repetirse en el guitarrista imaginado por Carlevaro. La obsesión por la eficiencia y el control se reitera en *EDG* y en la *Serie Didáctica*. Supone un cuidado sobre las acciones propias, una concentración indeleble en cada uno de los movimientos. No solamente hay una sentencia a repetir una acción determinada por las autoridades, además hay que cumplir con una exigencia formal. Verificando el adecuado funcionamiento de todo el conjunto cuerpo-artefacto externo, se llegará a consumir el objetivo: la estandarización, que es también la pretensión de universalización del guitarrista. Si expresado con claridad el protocolo, éste se implementa a través del sistema educativo (los programas en este caso), entonces deriva necesariamente en un arte normalizado: todos los guitarristas tendrán características similares, posibilidades semejantes y aquello que emerja como extraño o diferente, debe censurarse en la clase o disminuir la calificación en una evaluación final. La individualidad, lo subjetivo de cada alumno, aquello único que puede aportar a su producción teniendo en cuenta su historia, sus condiciones sociales, sus experiencias de vida, sus reflexiones epistémicas, sus formas de pensar la realidad, no parecen tener la posibilidad de coexistencia.

La condición del absurdo aparece en otro sentido, menos reflexivo - aunque creemos no excluir esta condición - que pragmático. Todo el método pretende ser una preparación, una instancia previa para confrontar con su, presuntamente, *verdadero fin*: el arte. No obstante, y siguiendo la lógica impuesta por este modelo, parecen ser exiguos los momentos “de aplicación inmediata”, por llamarlo de alguna manera, de las fórmulas presentadas como soluciones al arte. En ese sentido, nos remitimos al ejemplo gráfico

antes presentado (Carlevaro, 1967: 3) para contrastar con dos ejemplos frecuentados en el repertorio para guitarra que se estudia en el Conservatorio (Figs. 20 y 21).

24. MILONGA
(Uruguay)

Jorge CARDOSO

Figura 20. Cardoso, Jorge. (1962). “Milonga” (extracto de la obra). *24 obras sudamericanas*. Unión Musical Española Editores. Madrid, España.

Suite No. 1
BWV 1007

New edition, with revisions by
Revidierte Neuauflage von
John W. Duarte

J. S. Bach

I Prelude

⑥ = D

Figura 21. Bach, J. S. *Suite N°1, BWV 1007* (extracto de la obra) Nueva edición, con las revisiones de John W. Duarte.

Ambos ejemplos utilizan lo que el modelo tradicional de pedagogía musical clasifica como “arpeggios”. Sin generar definiciones que exceden el interés de este trabajo, cuando Carlevaro plantea sus propios modelos de arpeggios lo hace pensando en la aplicación sobre ejemplos como los presentados. En efecto, en el cuaderno N.º 2 se dedica a la mano derecha como objeto de estudio y focaliza su método en generar 230 fórmulas para tocar arpeggios y acordes. A priori resulta muy complejo verificar qué fórmula podría satisfacer las posibilidades de interpretación de la milonga elegida o del preludio seleccionado. Quizá la intención del autor sea identificar similitudes, obligar parecidos entre lo formulado – las recetas magistrales – y las composiciones para este instrumento. Emerge de este modo la pregunta acerca de cuáles aspectos han sido tenidos en cuenta para establecer nexos categoriales, aún si suscribimos a la hipótesis de que tales nexos pueden ser posibles.

La distancia epistémica entre la fórmula y la obra concreta – las notas en la partitura – es considerablemente incierta. Las limitaciones parecen evidentes al plantear las similitudes y las diferencias entre lo formulado y la composición. Pensar las diferencias obliga a suponer que la distancia entre uno y otra puede ser variante, más extensa o cercana, pero no podrían en ninguna circunstancia *ser lo mismo*. Si aceptamos esta hipótesis, entonces cabe preguntarse sobre el porqué de la inclusión en un Plan de Estudios de un texto que presenta *diferencias* con las obras que el estudiante va a interpretar. Una respuesta tentativa podría ser: porque ese objeto de estudio diferente es *otra cosa*, otro *contenido en sí mismo* y suponer que está articulado con las obras “reales” es erróneo.

Intuimos en estas fórmulas, también, la idea de un simulacro. Un tipo de repetición ficticia del método, cuya carga de significación parece vacía. Hay algo no verdadero en el simulacro, una mecanización de acciones repetidas que preparan de algún modo para un futuro incierto, que puede darse o no. Es azaroso y, por lo tanto, incontrolable. Representa entonces una aparente contradicción para un modelo que se presume como un “control total de las acciones” la circunstancia de no establecer claramente el espacio donde aplicará esas acciones. Hay una vacancia, un vacío empírico sobre la topografía del destino de tales acciones. Podríamos admitir, por citar un ejemplo, que existen obras escritas para guitarra que utilizan en determinados pasajes la combinación de dedos de mano derecha p, i, m, a^{25} aunque resulta complejo hallar casos donde esta se repite invariablemente. Las circunstancias interpretativas, las decisiones de producir sentido en

la composición, parecerían imposibles de cuantificar mediante estereotipos pretendidamente generalizables. En este aspecto, verificamos un tipo de reflexión aplicada en este método que presupone un modelo científico de experimento en el cual las circunstancias de laboratorio son aisladas de variables que no puedan manejarse, y las constantes quedan especificadas en el contexto del experimento para que, si éstas se verifican bajo las mismas condiciones – es decir, se replican – obtengan el status de verdadero. En este sentido, afirmamos con Deleuze (2002: 24):

Pero la experimentación constituye medios relativamente cerrados, en los cuales definimos un fenómeno en función de un pequeño número de factores seleccionados (dos como mínimo; por ejemplo, el espacio y el tiempo para el movimiento de un cuerpo en general en el vacío). No cabe, entonces, interrogarse acerca de la aplicación de las matemáticas a la física: la física es inmediatamente matemática, puesto que los factores retenidos o los medios cerrados constituyen por eso mismo sistemas de coordenadas geométricas. En estas circunstancias, el fenómeno aparece necesariamente como igual a una relación cuantitativa entre factores seleccionados. Se trata, pues, en la experimentación, de sustituir un orden de generalidad por otro: un orden de semejanza por otro de igualdad. Se deshacen las semejanzas con el fin de descubrir una igualdad que permita identificar un fenómeno en las condiciones particulares de la experimentación.

Las relaciones entre *EDG / Serie Didáctica* y la perspectiva científica tradicional se vinculan y profundizan con el concepto de *combinación*, que aparece con frecuencia citado en el texto. Teniendo el supuesto objetivo de establecer posibles conexiones entre las fórmulas presentadas, se afirma como recurso para establecer su aplicación en la totalidad de los casos posibles. Esta perspectiva se vincula a la rama de la matemática denominada combinatoria y la herramienta aplicada es la de *permutación de elementos con repetición*. Estos elementos son, en el caso que citamos más abajo, los dedos de la mano derecha durante la ejecución de arpegios. Carlevaro ejecuta una restricción a este recurso matemático que la determina de acuerdo a la imposibilidad de repetir un dedo consecutivamente. Es decir, descarta las combinaciones tipo *a, a, m, i*, o también, *m, m, i, a*. Cabe aclarar que no aplica esta misma restricción al uso del dedo pulgar. A continuación, extraemos los mencionados casos.

En el primer ejemplo²⁶, las permutaciones expresadas a modo de fórmulas ejecutan un arpegio que inicia con el dedo *a*, pero limita sus posibilidades a la restricción impuesta: la de no repetir dedos iguales en forma consecutiva.

Todos los ejercicios se harán en la misma forma que el 1º, es decir: se repetirá la misma Fórmula en 2ª, 3ª, etc. posición hasta la 11ª; luego se descenderá hasta la 1ª posición.

All exercises will be executed in the same manner as the first one; e.g. the same Formula will be repeated in the 2nd, 3rd, etc. positions until the 11th, and then will descend to the first position.

Fórm. 2 

Fórm. 3 

Fórm. 4 

ACCION CONJUNTA DE LOS DEDOS PULGAR Y MEDIO

JOINT ACTION OF THE THUMB AND MIDDLE FINGER

Figura 22. Carlevaro, A. (1967: 5). Serie Didáctica. Cuaderno N°2. Técnica de la mano derecha (Arpeggios y Ejercicios Varios). Buenos Aires: Barry.

En el siguiente ejemplo (Fig. 23), el criterio del autor es el de especificar permutaciones que inicien con el dedo *m*, actuando en simultáneo con el dedo pulgar (al igual que el anterior y posterior).

ACCION CONJUNTA DE LOS DEDOS PULGAR Y MEDIO

JOINT ACTION OF THE THUMB AND MIDDLE FINGER

Fórm. 5 

Fórm. 6 

Fórm. 7 

Fórm. 8 

B&C-4007

Figura 23. Carlevaro, A. (1967: 5). Serie Didáctica. Cuaderno N°2. Técnica de la mano derecha (Arpeggios y Ejercicios Varios). Buenos Aires: Barry.

En el caso tercero (Fig. 24), el autor elige las permutaciones que comienzan con el dedo índice y sigue los mismos atributos que los dos casos anteriores.

ACCION CONJUNTA DE LOS DEDOS PULGAR E INDICE

JOINT ACTION OF THE THUMB AND FIRST FINGER

The image displays four musical exercises, labeled Fórm. 9 through Fórm. 12, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The exercises consist of a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. Above the first few notes of each exercise, fingerings are indicated with letters: 'i' for index, 'm' for middle, and 'a' for annular. Below the staff, there are vertical lines representing the guitar strings, with a 'p' (pizzicato) marking at the beginning of each exercise. The exercises are:

- Fórm. 9: i m a m
- Fórm. 10: i a m a
- Fórm. 11: i m i a
- Fórm. 12: i a i m

 Each exercise concludes with 'etc.' to indicate it continues.

Figura 24. Carlevaro, A. (1967: 6). Serie Didáctica. Cuaderno n°2. Técnica de la mano derecha (Arpegios y Ejercicios Varios). Buenos Aires: Barry.

Parece lícito afirmar que el sistema de pensamiento lógico - la *combinatoria* en este caso (rama de la matemática discreta) - fue la herramienta teórica que permitió desarrollar este método. Su aplicación aparece desarrollada a lo largo de este texto, modificando el contenido, pero no la forma de abordaje, es decir, la impronta pedagógica implícita.

Con el objeto de verificar la construcción combinatoria utilizada en este método y comprender, por este camino, la lógica implícita en él, exponemos a continuación las permutaciones posibles utilizando los mismos elementos del conjunto (dedos para el caso de los guitarristas) que Carlevaro elige para sus fórmulas, y eliminando posteriormente aquellas que violen la ley de *no repetir el mismo dedo de forma consecutiva*.

Permutaciones para 3 elementos diferentes, con repetición de uno de ellos:

- | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|
| 1. $\{[aa](m)(i)\}$ | 2. $\{[mm](i)(a)\}$ | 3. $\{[ii](m)(a)\}$ |
| • <i>aima</i> | • <i>miam</i> | • <i>imai</i> |
| • <i>aiam</i> | • <i>maim</i> | • <i>iami</i> |
| • <i>amia</i> | • <i>mima</i> | • <i>imia</i> |
| • <i>amai</i> | • <i>mami</i> | • <i>iaim</i> |
| • <i>aaim</i> | • <i>mmia</i> | • <i>iima</i> |
| • <i>aami</i> | • <i>mmai</i> | • <i>iiam</i> |
| • <i>imaa</i> | • <i>imma</i> | • <i>mii</i> |
| • <i>iama</i> | • <i>imam</i> | • <i>miam</i> |
| • <i>iaam</i> | • <i>iamm</i> | • <i>maim</i> |
| • <i>miaa</i> | • <i>aimm</i> | • <i>aaim</i> |
| • <i>maia</i> | • <i>amim</i> | • <i>aimi</i> |
| • <i>maai</i> | • <i>aimm</i> | • <i>amii</i> |

Aplicando la mencionada regla de “no repetir consecutivamente el mismo dedo”, las permutaciones posibles resultan ser las siguientes:

- | | | |
|---------------------|---------------------|-------------------|
| 1. $\{[aa](m)(i)\}$ | 2. $\{[mm](i)(a)\}$ | 3. $[ii](m)(a)\}$ |
| •— <i>aima</i> | •— <i>miam</i> | •— <i>imai</i> |
| • <i>aiam</i> | •— <i>maim</i> | •— <i>iami</i> |
| •— <i>amia</i> | • <i>mima</i> | • <i>imia</i> |
| • <i>amai</i> | • <i>mami</i> | • <i>iaim</i> |
| •— <i>aaim</i> | •— <i>mmia</i> | •— <i>iima</i> |
| •— <i>aami</i> | •— <i>mmai</i> | •— <i>iiam</i> |
| •— <i>imaa</i> | •— <i>imma</i> | •— <i>mii</i> |
| • <i>iama</i> | • <i>imam</i> | • <i>miam</i> |
| •— <i>iaam</i> | •— <i>iamm</i> | •— <i>maim</i> |
| •— <i>miaa</i> | •— <i>aimm</i> | •— <i>aaim</i> |
| • <i>maia</i> | • <i>amim</i> | • <i>aimi</i> |
| •— <i>maai</i> | •— <i>aimm</i> | •— <i>amii</i> |

Posteriormente a este procedimiento de eliminación de variables indeseables, el autor genera conjuntos con aquellas permutaciones que comiencen con la misma letra, es decir, que empiecen la ejercitación con el mismo dedo, quedando agrupadas de la siguiente forma:

1.

- *amim*
- *aimi*
- *amai*
- *aiam*

2.

- *mami*
- *mima*
- *maia*
- *miai*

3.

- *imam*
- *iama*
- *imia*
- *iaim*

De esta forma, Carlevaro aplica el pensamiento racional y la posibilidad de experimentación científica, tal como enunciamos más arriba en los términos de Deleuze. El pensamiento lógico-matemático es empleado con la premisa de que los resultados esperados sean replicados en cada aula de estudio de este instrumento, con el objetivo de corroborar un descubrimiento de tipo científico. Es decir: controlando todas las variables puestas en juego, el resultado del mismo será exacto, y, por lo tanto, satisfactorio. Del libro escrito a la experiencia práctica no deberá existir distancia alguna, a condición de respetar las variables. De no ser así, cualquier modificación podría afectar los resultados esperados. El conjunto de experiencias posibles con un instrumento artístico queda restringido, entonces, al cumplimiento de órdenes, de condiciones previas a su utilización como medio expresivo. Estas restricciones tienen, a nuestro entender, dos funciones principales. La primera es la de acotar el conjunto de posibilidades de interpretación estética a aquellas que coincidan con el formato establecido por la autoridad dado que, a igualdad de movimientos, a repetición de mecanismos, ajustando con precisión los engranajes que conforman la maquinaria, se generarán similares productos finales²⁷. La segunda función es delimitar las formas de comprender la guitarra como instrumento de música. En este sentido, establecer un canon de axiomas correctos y señalar aquello que no condice con la normativa, espera tener como resultado un *Código Artístico* (a manera, por ejemplo, de un Código Civil y Comercial en una legislación nacional) donde se indica lo permitido y lo prohibido. La búsqueda de la *igualdad en los resultados* es el objetivo de la enseñanza bajo esta perspectiva. Las diferencias son percibidas con desconfianza y la reparación de las circunstancias que las permiten debe aplicarse de forma imperativa. Se excluyen lo extraño, lo ajeno por lo esperado. La tradición se asegura su continuidad influenciada bajo estas condiciones. En esta dirección, Deleuze afirma que la repetición²⁸ es el pensamiento del porvenir (Deleuze, 2002: 30), o sea un presente que construye en algún sentido lo que vendrá. Y la construcción de lo que vendrá no se realiza bajo cualquier norma, sino aquellas establecidas en el método. De esta forma, las restricciones normativas, y que en este contexto educativo son también estéticas, operan sobre las posibilidades, limitándolas a un número específico – aunque desconocido – de entre las que podrían ser, pero no serán. Si la repetición quiebra la norma bajo alguna circunstancia, por ejemplo, transgrediendo el mandato de no duplicar consecutivamente un mismo dedo de la mano derecha durante la ejecución de un arpeggio, entonces se viola el método, se pone en tela de juicio la estructura axiomática que sostiene el conjunto de creencias. Para evitar esta posibilidad, el desafío del método es lograr una coherencia de lógica interna

que permita excluir en toda instancia cualquier contradicción. Las operaciones a realizar deben ser claras, específicas y no dar lugar a interpretaciones erróneas. Es decir, los casos existentes serán los *posibles*, lo que significa que están predeterminados. El tiempo y espacio es pensado en un plano bidimensional cartesiano, o sea, lineales. El devenir de los sucesos, de las acciones, tendrá la característica de algo esperable, no incierto, sino pronosticable.

En el caso de la enseñanza de la guitarra en el contexto académico seleccionado como caso, verificamos la inclusión de los textos de Carlevaro en el currículum instrumental a partir de algunos extractos del programa de estudios del año 1981²⁹ (Figs. 25, 26 y 27).

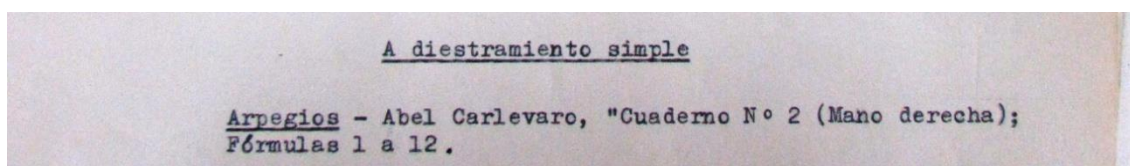


Figura 25. Programa de estudio. Ciclo Básico, primer año. Año 1981.

En el ejemplo anterior (Fig. 25), las fórmulas 1 a 12 son las mismas que se representan en los ejemplos ut supra expuestos.

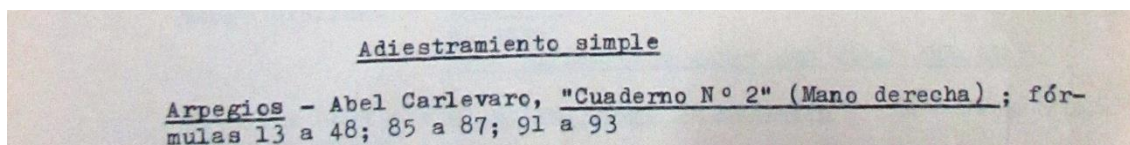


Figura 26. Programa de Estudios. Ciclo Básico, segundo año. Año 1981.

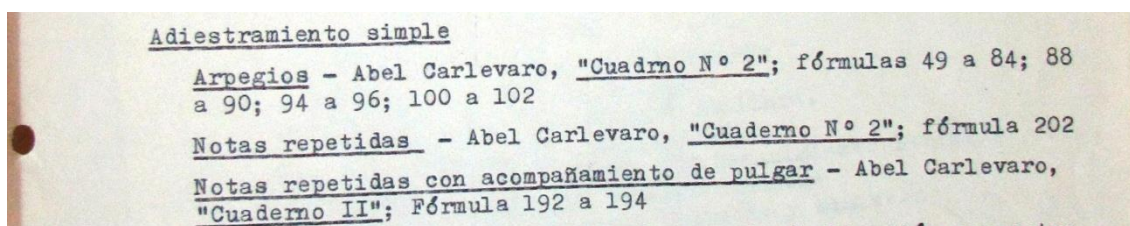


Figura 27. Programa de Estudios. Ciclo Básico, tercer año. Año 1981.

Para Carlevaro, el objetivo a consumir no es solamente cantidad de veces que el estudiante cumple su protocolo estandarizado, sino en lo cualitativo de la realización. Se espera una conducta invariante, un rigor puesto en práctica que impida cualquier desvío del camino señalado. Lo pulcro, lo higiénico, lo inmaculado, es la condición *sine qua non* para la creación artística. Un oído permanentemente atento hará las veces de corrector. El error está a cada flanco del camino y es fácil ceder ante él. Por lo tanto, la atención y el cuidado deben estar en su máximo nivel. Parafraseando a un extraordinario deportista argentino, a veces más famoso por sus excentricidades fuera de la cancha de fútbol que por sus genialidades dentro de ella: “*El sonido no se mancha*”.

Además, se advierte una conceptualización del error en el arte. En otros términos, algo que *es*, que *no debería ser* en el futuro. Una eliminación basada en la detección de movimientos o sonidos extraños, ajenos a los que deben emplearse para producir arte. Desechado éste, aquel – el sonido adecuado – comienza a existir y entonces está en condiciones de inscribirse en la estética sonora que se corresponde con el pasado, con la tradición conservadora, o con la postura corporal que exige el método. Lo bello está ya determinado por el pasado; lo correcto e incorrecto tienen el poder de invocar u ocultar esa belleza. No puede esa belleza, o no debería, ser susceptible de cualquier modificación. A propósito de esto, existe una frase que suele ser atribuida a Miles Davis (Nachmanovich, 2004: 105): “No teman a los errores. No hay ninguno”.

Como referimos antes, en conceptos del autor de este método, el término *sonido* está estrechamente vinculado al fenómeno perceptual del timbre y es una preocupación - menos estética que descriptiva - constante en el texto. Citamos a continuación al autor:

En la medida de la fuerza dinámica, los dedos índice, mayor y anular no deben doblar su última falange, porque actuando de ese modo se produce como consecuencia un sonido áspero y con ruidos paralelos (trasteo o chasquido de la cuerda sobre el diapasón). En cambio, en el toque por color es necesario doblar la última falange para poder obtener un destaque tímbrico, pero no excediendo el ámbito dinámico que corresponde a este toque. (Carlevaro, 1979: 68) (El subrayado es nuestro).

Encontramos así las advertencias, sino órdenes, del autor para con el estudiante. La prohibición de ciertos movimientos que atentarían contra la estética buscada, aunque no se especifica cuál es ese sonido deseado. Resulta dificultoso pensar en cómo podría describirse un tipo de sonido concreto, “real”, por medio de palabras o conceptos. El

método de la observación directa se torna en un eje central en el proceso de enseñanza y aprendizaje. La perspectiva positivista, la seguridad en la información proveniente de los sentidos (en este caso el ángulo de los dedos, la clasificación del sonido producido, etc.), aparece como reguladora necesaria en la instancia de interpretar un instrumento de música. Los datos de la experiencia inmediata se configuran como elementos claves para la toma de decisiones. Esos datos, a su vez, están previamente incluidos dentro de una taxonomía propia a este método que asegura, una vez más, su coherencia interna lógica. El ejemplo antes citado de “doblar la falange” (en alusión al ángulo que se forma entre falanges) es un ejemplo de clasificación. De esta manera, se espera que los datos empíricos aportados por la observación directa del estudiante se adecúen a las condiciones particulares previstas para cada movimiento descrito en el texto.

Profundizando algunos aspectos de la llamada filosofía positivista con el objetivo de contrastar los aportes de *EDG* y ciertas conceptualizaciones que consideramos pertinentes a este análisis, citamos a Leszek Kolakowski (1988: 15) quien afirma: “Tenemos derecho a registrar lo que se manifiesta efectivamente a la experiencia; las opiniones sobre existencias ocultas de las que las existencias sensibles serían sus manifestaciones, no son dignas de fe”.

Tanto la *Serie Didáctica* como la *EDG* son manuales basados en experiencias sensoriales. Las ejercitaciones propuestas no apuntan a una reflexión epistémica sobre el arte, ni a conocer la esencia de tales adiestramientos. Esas *existencias ocultas* – que generan desconfianza para el positivista – sin embargo, participan necesariamente en la construcción del paradigma ideológico. Negar la esencia por no poder ser medida o cuantificable, no limita su posibilidad de acción ni su representación en formas invisibles. Lo que se manifiesta en la experiencia directa parece ser lo central en dichos textos. Más aún, la organización de la práctica artística queda supeditada al control de agentes abstractos tales como la física o la geometría, lo cual confluye en un cierto tipo de saber específico, en coherencia con el modelo positivista. En el mismo sentido Kolakowski (1988: 19) refiere:

Nuestro saber tiende a ordenar estos hechos y se convierte, por consiguiente, en un saber verdadero, es decir, algo que puede utilizarse de modo práctico y que permite prever ciertos acontecimientos en función de otros acontecimientos. En estos sistemas organizados incluimos todos nuestros conceptos abstractos, todos los esquemas de las ciencias matemáticas y todas las ideaciones de las ciencias naturales. Gracias a ellos podemos dar a nuestra experiencia una forma coherente, concisa, fácil de

recordar, libre de todas las fluctuaciones contingentes y de todas deformaciones que cada hecho individual lleva invariablemente.

De acuerdo a lo anterior, queda expresado con suficiente precisión que para este modelo pedagógico la individualidad está sujeta a peligrosas deformaciones o vacilaciones negativas. Se refuerza así la idea de un modelo reproducido a escala global, una generalización de los resultados esperados. El estudiante está sujeto a un sistema que excluye su individualidad en tanto voz propia, única y diversa, sus experiencias, su historia de vida, su contexto social. Quien está sujetado al sistema es una persona innominada y sometida: es Odiseo atado al mástil de su nave marítima. Por el contrario, el individuo deriva de lo indivisible y esta característica lo torna inadecuado para un modelo que requiere categorizar de acuerdo a las clasificaciones - a las divisiones - de las entidades que permitan agruparlas en ciertos conjuntos de identidades o semejanzas. La búsqueda parece ser, entonces, crear un modelo universal que permita aprender un instrumento restringiendo adecuadamente las variaciones posibles. En sintonía con este molde formativo, podríamos mencionar las llamadas pruebas PISA, donde la estandarización de los aprendizajes parece ser el objetivo pedagógico, desconociendo que la realidad que afecta a un estudiante que habita la Puna argentina podría ser sustancialmente diferente al de un estudiante porteño.

Desde la perspectiva pedagógica, los textos analizados cumplen con las características de la filosofía positivista en materia educativa que explicita Dussel en relación a la secuenciación de los contenidos, es decir “ordenados según la complejidad creciente y la generalización decreciente” (Pineau, P.; Dussel, I.; Caruso ,2007: 65). De esta forma, la *Serie Didáctica* reúne en sus fórmulas un ordenamiento que sea capaz de iniciar en el estudiante movimientos corporales sencillos e ir *evolucionando* hacia combinaciones más complejas en términos físicos, es decir, de digitaciones musculares. Además, a medida que se avanza en los diferentes niveles, se percibe una direccionalidad hacia lo específico, hacia lo reducido. Precisamente esa especificidad, esa delimitación concreta en el saber es la que, a nuestro entender, genera un absurdo al mostrarse como solución al conjunto de composiciones escritas para este instrumento. No obstante, la devoción permanente por la ciencia es en este método una pretensión de eternidad, de verdad irrevocable, de ley que permanecerá hasta tanto sea debidamente refutada desde un ámbito filosófico idéntico al cual se inscribe. El manejo de la materialidad del arte - en el caso del guitarrista es su cuerpo, su instrumento y su sonido - está dado por el

conocimiento y aplicación de las leyes físicas que lo rigen. La implementación de esta matriz haría posible el progreso técnico y, siguiendo la perspectiva teórica que sustenta el autor, de la música.

En el siguiente gráfico (Fig. 28), una muestra (Carlevaro, 1979: 12) extraída de *EDG* permite extender aún más algunas de estas perspectivas:

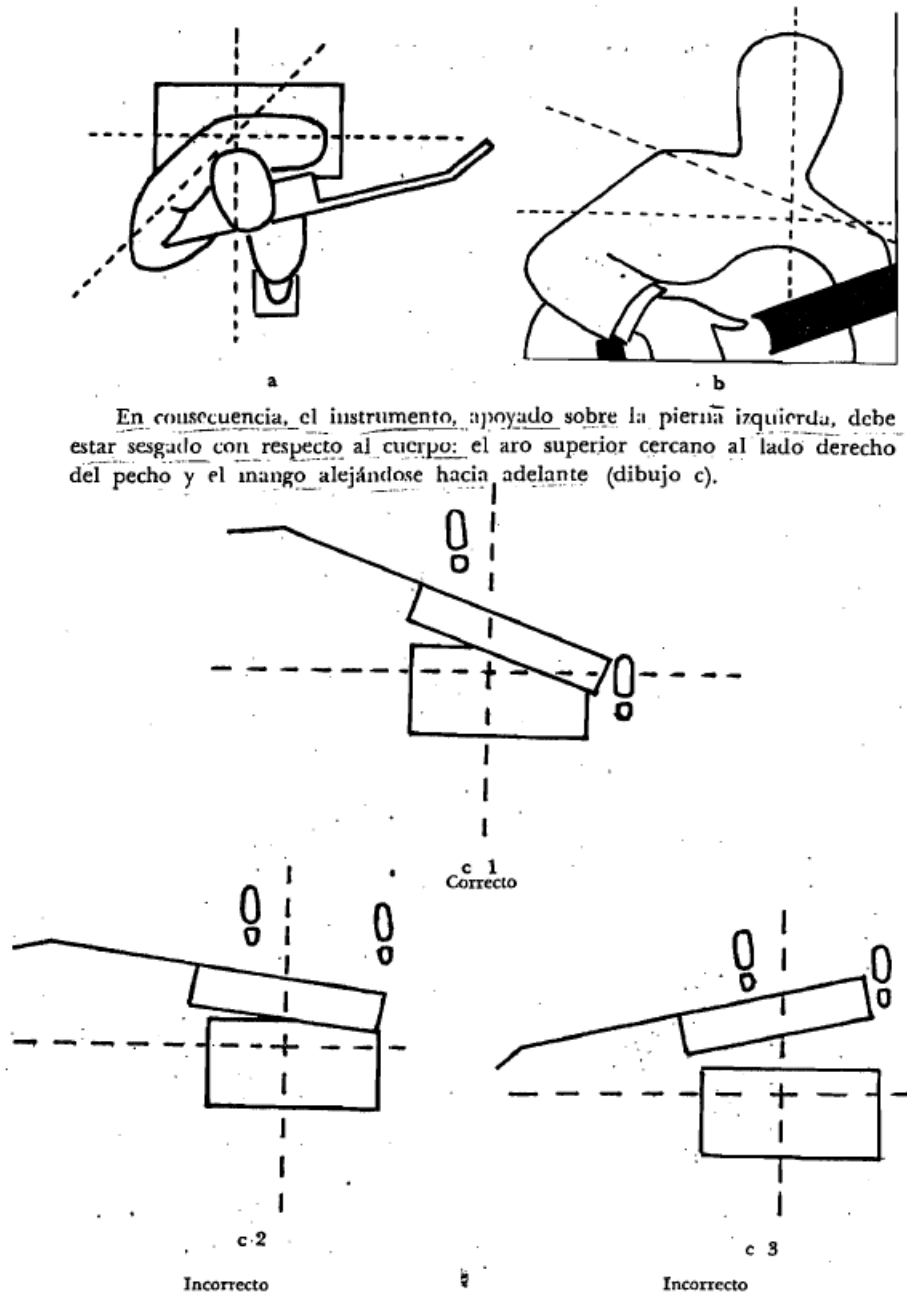


Figura 28. Carlevaro, A. (1979: 12). *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.

En el ejemplo último, el autor propone en el caso *a* una vista superior cuyo observador debería ser alguien externo al guitarrista. El absurdo surge nuevamente al comprobar que las aulas de música y los docentes que dan clases en ellas no participan de esa vista, incluso es difícil – sino imposible – que ocurra ¿Cuál será el sentido de la existencia del ejemplo *a*? Vemos en la figura también tres ejes, frecuentemente designados como *x*, *y*, *z* sobre los cuales el inaudito músico no debería posicionarse. La geometría asiste al educador para comprobar que los ángulos sean los adecuados. El modelo presentado es insustentable debido a la carencia del equilibrio necesario para sostener adecuadamente el instrumento. Esa figura de trazo negro sobre un fondo blanco emerge indubitablemente para establecer los cánones sobre los cuales deberá regirse el discípulo.

En la figura *b* percibimos algo ominoso. El músico no tiene rostro. Es anónimo. Su identidad, su persona, le fue negada y sólo puede existir como un modelo siniestro. Quizá represente al conjunto de todos los guitarristas académicos: el *guitarrista universal*. Ignoramos si la ilustración se corresponde con una entidad real. Freud (1919) escribió acerca de lo ominoso, definiéndolo como lo ajeno, lo no familiar y cita a Jentsch:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o es un autómatas, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema, y, como hemos dicho, si tal hiciera desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento. E. T. A. Hoffmann ha realizado con éxito, y repetidas veces, esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos.

Como Olimpia en “El Hombre de Arena” de Hoffman (2006), el músico de la figura *b* tampoco tiene ojos y quizá también incluya un sistema autómatas que determine su carácter inanimado. El autor ha quitado los ojos del estudiante quizá en forma deliberada. De esta forma el estudiante no puede ver ya por sí mismo, sino que requiere ayuda externa, o sea, del docente que sigue este método. Tampoco incluye la boca para articular palabra alguna, ni oídos, ni nariz. Sus posibilidades de percibir fueron anuladas y sólo se espera de él que actúe como un sujeto debidamente programado. Las líneas dibujan una vista frontal donde nuevamente queda imposibilitado el arte dada la no configuración de los ángulos apropiados. Una vez más la simetría, tan preciada y

condición necesaria para el equilibrio, está ausente. Los aspectos mecánicos del cuerpo deben buscar una inmovilidad que pueda garantizar los grados apropiados de los ángulos. La normatividad del cuerpo propone entonces una estandarización de sus posibilidades. No hay lugar a cuerpos diferentes. No existen patologías. Total normalidad.

Desde otra perspectiva, Marta Zátanyi (2011: 222) afirma que la carencia de ojos en una imagen antropomorfa impide constituirse como sujeto y, a su vez, constituir al otro con idéntica cualidad, quitándole al primero su condición humana. De esta manera, compara la ausencia de mirada con las momias egipcias, con la muerte. El concepto de rostro (Zátanyi, 2011: 228) nos remite etimológicamente al termino griego *κάρα* (cara) que, por metonimia, nos lleva a *πρόσωπον* (prósopon - persona). Es decir, la ausencia del rostro indica la ausencia de la persona, de lo *humano*. Nuestra existencia no se ve afectada mientras contemplamos la imagen *b*, pero no logramos empatía con lo que vemos: *eso* no nos mira, por lo tanto, nos niega.

La figura *c* (la 1, 2 y 3) aparenta un plano de vista superior corte en planta de tres - inferimos - guitarristas. Analizándola con mayor detalle percibimos, nuevamente, lo siniestro. No hay cuerpos en verdad. Los reconstruimos eventualmente por las reglas de la Gestalt. Aparece un rectángulo que haría las veces de banco sobre el cual reposaría un cuerpo. Luego el instrumento y dos suelas que se atribuiría a dos pies. Además, reaparecen los ejes cartesianos reglamentando el cuerpo y su disposición espacial. La correspondencia entre los ángulos formados por los ejes y el espacio ocupado por el instrumento y los pies configuran la noción de correcto o erróneo. De las tres figuras, dos prohíben y una exhibe lo correcto. Solamente existe una posibilidad de acertar la configuración corporal, y, por lo tanto, las diversidades de otras probabilidades no pertenecientes a la normativa aplicada quedan cercenadas, evidenciando, además, su carácter de *incorrecto*, según los propios conceptos del autor.

Con la autoridad que propone una afirmación categórica, Carlevaro (1979:12) considera que: “El instrumento, apoyado sobre la pierna izquierda, debe estar sesgado con respecto al cuerpo”. Instrumento y cuerpo son concebidos como entidades separadas. Los límites que impone la definición expresada suponen que es la Física lo que determina dónde empieza uno y termina el otro. Luego la geometría impone el *topos* que le corresponderá a cada uno de ellos. El cuerpo ausente del punto *c* (1,2 y 3) es tomado como punto de referencia invisible, ahora reconfigurado en trazos cartesianos. El ángulo del sesgo no es preciso en términos de valores numéricos pero el gráfico lo pronostica.

Todos los elementos concurren a una inmovilidad manifiesta. A modo de un *mannequin challenge*³⁰ infinito, el estabilizado y fijado músico debe sostenerse en el tiempo. De este modo, el gráfico y su debida representación en la clase de guitarra se transforman en lo mismo. Se reiteran. Se unifican. El dibujo se materializa en el discípulo seguidor del método, se hace corpóreo en el estudiante, ahora sujeto de representación.

Por otra parte, alegamos que existe en las fórmulas propuestas por este método - o sea en la repetición del movimiento - otra característica que alude a la estabilidad del sistema: la posibilidad de conocer el futuro, de predecir lo que vendrá. En ese sentido, *lo que es*, lo que viene dado, pertenecerá luego de unos instantes al pasado, pero retornará invariablemente. La particularidad de crear fórmulas repetitivas es análoga a la de crear leyes en el sentido en que se exponen para las ciencias duras. Las leyes físicas existen para predecir lo que ocurrirá y de esa manera calcular lo necesario ante cualquier contingencia. Sin duda brindan seguridad, confianza, casi infalibilidad. No obstante, cercenan. Al existir un destino seguro – el que plantea la resolución de la fórmula prescripta – dejan de ser todas aquellas posibles circunstancias que *serían*, de no haber existido la fórmula. Pierden así su espacio las alternativas, las divergencias con el sistema, lo impredecible. Quedan callados, ocultos, otros mundos posibles. Permanece impedido el pensamiento lateral, la creatividad en el sentido amplio del concepto. No hay un horizonte amplio en este paisaje pedagógico. Más bien un estrecho sendero, bien acotado por antiguos linderos impuestos por los representantes de la *verdadera* estética, de quienes conocen la autenticidad del arte.

Creemos interesante a nuestros objetivos señalar la etimología del concepto que reitera exhaustivamente EDG y la Serie Didáctica: *fórmula*. Este vocablo deriva de *forma* (Monlau, 1856: 279), que es una metátesis del griego *morpha*, que a su vez significa molde o modelo. Distinto al uso que se le da a la figura, que está referida al perímetro o contorno de un objeto, la forma es el orden en el que se constituyen para existir en el todo. Como concepto es difícil de hallar en la literatura dedicada al estudio del arte, sino más bien en aquellos textos vinculados a las denominadas ciencias duras. En éstos últimos, la significación que adquiere es la de una: “ecuación o regla que relaciona objetos matemáticos o cantidades” (RAE, 2017)

En otra acepción se afirma que es un:

“medio práctico propuesto para resolver un asunto controvertido o ejecutar algo difícil”. (RAE, 2017)

De este modo, la fórmula es ley y quien la impone conlleva autoridad, legisla sobre los recursos pedagógicos que se impondrán en el recorrido del estudiante. Quien acata las fórmulas, por un lado, acepta su veracidad, confía en la promesa de resolución a los conflictos que – siempre según el método – se generan al momento de aprender un instrumento. Por el otro, es un subordinado. Pensamos junto a Adorno y Horkheimer (2006: 69) que: “El sí mismo, que aprendió el orden y la subordinación en el sometimiento del mundo, identificó muy pronto la verdad en cuanto tal con el pensamiento ordenador, sin cuyas firmes distinciones aquélla no podía subsistir”.

La subordinación es, por definición, *ser* por debajo del orden. Coincide, de esta forma, con la definición de sujeto que referimos algunas páginas antes. Predecimos en la subordinación una inhibición de las posibilidades de existencia del otro que, ahora, ante la presencia de lo elevado, lo que está por encima de él, rinde involuntariamente sus capacidades de modificar cualquier circunstancia, incluso las de innovar desde lo estético. El subordinado acata órdenes, reglas, y queda bajo estas. Las asimila para sí mismo y las reproduce para terceros. Incluso las defiende si es necesario. Siendo la única posibilidad de existir, la adaptación al orden instituido es su supervivencia dentro del sistema y obedecer se percibe como un consuelo ante la angustia de la duda. Todo ello garantiza el *statu quo* que, ahora que está liberado de amenazas internas, se fortalece con la permanencia en el tiempo. No hay momento de escape a esta realidad, no existe posibilidad de especular sobre las inconveniencias del sistema. No se accede a un rango superior, por así decirlo, en el cual se transforme el sujeto para poder ser ahora quien da las órdenes. No deja de ser subordinado porque aún en un nivel de responsabilidades mayor, digamos por caso el docente o maestro, va a reiterar las mismas órdenes que le fueron impuestas oportunamente. Él mismo está integrado al sistema, sin posibilidad de insurgencia alguna.

Las fórmulas planteadas son, entonces, la garantía del progreso técnico que, a su vez, se transforma en el sello identificatorio del modelo teórico-pedagógico planteado. Estudiar un instrumento musical implicará acumular recetas que irán siendo resueltas por repetición, con la promesa posible de ser aplicadas posteriormente a las composiciones del programa. El proceso racional de aprendizaje es también la quita de libertades individuales del estudiante. Sin esa libertad, la homogeneización del resultado final es posible. La adecuación a un estándar aceptable es el objetivo final, reconstruyendo el modelo de mecanización industrial. Optimizar los recursos para un estudio eficiente. En

palabras del propio autor: “El verdadero estudio se realiza en poco tiempo y mayor concentración mental” (sic). (Carlevaro, 1979: 36)

Las similitudes del fragmento anterior con el *just in time* de Taichii Ohno, creador del Sistema de Producción Toyota, parecen evidentes. El estudiante debe cumplir tareas asignadas por un jerárquico – en este caso el autor del libro y su réplica en el docente – en el menor tiempo posible. No debe haber ocio, sino su propia negación: un negocio. El método es empleado en función de satisfacer el objetivo, reduciendo el uso del tiempo. Cumplido el objetivo, se determina uno nuevo y se procede nuevamente mediante el mismo mecanismo. No se perciben espacios para la reflexión o la comprensión de lo aprendido. Incluso el autor se reafirma a sí mismo cuando indica poseer la clave pedagógica: “el *verdadero* estudio.” La hipótesis que desliza Carlevaro intentará ser demostrada bajo los parámetros de la razón ordenadora y defendida por conclusiones deductivas regidas por ella. El *mythos*, lo poético, lo ficcional, deja paso al *logos* que, como instrumento de pensamiento racional, propone una secuenciación lógica de lo que debe realizarse para alcanzar la meta fijada. Luego quedará en el estudiante la compleja tarea de ficcionalizar lo que aprendió como racional. Donde Atahualpa Yupanqui propone lo poético del camino nocturno siguiendo la Cruz del Sur (Fig. 29), el alumno percibiría escalas, ligados, traslados y rasgueos porque así aprendió a clasificarlos según este método. De esta manera, imaginar la metáfora presente en la obra y transmutarla en sonoridades - interpretarla - se divisaría como algo ciertamente distante.

The image shows a musical score for guitar, consisting of five systems of music. The first system (measures 162-165) is marked with *rasguído* and includes a 4-measure phrase, a *m¹* marking, and a *p* dynamic. The second system (measures 166-169) features *golpe en madera con dos manos* and another *rasguído* section. The third system (measures 170-173) includes *en madera*. The fourth system (measures 174-177) is marked *rasgueo* and includes a *m* marking. The fifth system (measures 178-181) is marked *apagado con m* and includes an *i* marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Figura 29. Atahualpa Yupanqui. (s/f). *Cruz del Sur* (fragmento). Sin edición.

Transcripción de Javier Contreras.

La imaginación queda encorsetada por los tecnicismos aprendidos, por las fórmulas aplicadas. Queda, también, deslegitimada la intuición como forma de conocimiento: en tensión con el respeto por modelos preexistentes, la intuición – que es siempre individual, solipsista – no tiene el rango de validez que se le otorga a la razón.

Pensar una composición como *Espiral*, de Jorge Tsilicas (Fig. 30), donde el tiempo y el espacio confluyen en un material de construcción sonora cuya complejidad requiere un abordaje desde diversos campos cognitivos para comprenderlo en diferentes dimensiones, parece escindido a la posibilidad de solo ver un conjunto de compases articulados en movimientos mecánicos. En esta composición, las manos que recorren las cuerdas y crean nuevos espacios y tiempos, no lineales, ficticios, se apoyan y sueltan mientras transitan la producción, proponen diversos caminos – sólo limitados por la imaginación – y de esta forma las interpretaciones posibles tendrían lo aleatorio y la fluctuación como rasgos de creación artística necesarios.

Figura 30. Jorge Tsilicas. (1975). *Espiral* (fragmento). Buenos Aires: Ricordi.

En este punto, traemos el pensamiento de Novalis, citado por Gianni Rodari (1983: 3): “Si dispusiéramos de una Fantástica, como disponemos de una Lógica, se habría descubierto el arte de inventar”.

Precisamente, el concepto de invención y el acto de inventar sobre la realidad de la producción artística aparecen velados, encubiertos, quizá inexistentes como práctica cotidiana, al menos desde lo que se advierte en términos de documentación y del análisis de los casos presentados.

Los medios de reproducción de la música también impactaron en la subjetividad del estudiante de música en el Conservatorio. Las denominadas *versiones*, fueron calando las dudas sobre las pretensiones de veracidad y se instauraron como referenciales, particularmente aquellas que se relacionan con el intérprete europeo (o también, las que hayan sido aceptadas por el *establishment* estético de Europa). El alumno, entonces, debería copiar la versión, tocar como el guitarrista *X* tal como interpreta a cierto compositor elegido de la lista del programa. El proceso seleccionado para aprender un instrumento de arte no es interpretativo, reflexivo, sino más bien imitativo. Vemos también aquí al mercado, al capitalismo, impactando en forma decisiva en educación. El disco primero, luego el casete, más tarde el CD y ahora las plataformas de audio con tecnología *streaming*, han colaborado de manera sustancial para que el arte sea reproductivo, repetitivo a los modelos impuestos. Un dato de investigación que se vincula a esta cuestión es que la biblioteca de la institución que sirvió a este análisis posee una discoteca (en rigor no son sólo discos, sino que contiene diversos formatos) para que los estudiantes escuchen las obras que deben estudiar ejecutadas por los llamados *grandes maestros*. Vemos aquí una paradoja: el estudiante, en *un* aquí y ahora, pretende emular mediante la copia de cierta interpretación lo que fue registrado en el pasado, quizá cincuenta o sesenta años atrás, y que pertenece a un contexto social, político y estético decididamente distinto al que él mismo se encuentra: en *otro* aquí y ahora. Benjamin (2007:152) afirma que la reproducción técnica desvincula la obra de su aura y sintetiza que “al multiplicar las reproducciones instala su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (el subrayado es nuestro). La incongruencia surge entonces cuando intuimos un proceso en el cual el estudiante *reproduce*, o al menos pretende hacerlo, un registro emplazado en una lejanía de tiempo y espacio, transformando su interpretación en el eco del pasado. Tal como ocurre con el eco de una sala, las repeticiones realizadas por los alumnos siempre serán más débiles que la emisión original. Su debilidad, su falta

de intensidad, estriba en la carencia de autenticidad, de originalidad. Pero además el proceso de reproducción es garante de inmutabilidad estética y de conservación de un reflejo de lo que fue.

En el mismo sentido, incorporamos las palabras de un entrevistado: “Te diría que Segovia³¹ es un cincel elegido de Dios, que nos dio algo para decir: bueno poné el disco y dejate de jorobar. Poné el disco y dejate de jorobar.” (Entrevista 4, 2016)

Queda así establecida una relación de repetición, no solamente sobre las fórmulas presentadas en el método, sino además sobre los modelos impuestos por los referentes, por el - insistimos con Samaja y Peirce - *Método de la Autoridad*. Segovia, por citar a uno de los referentes, se instituyó como regla de interpretación y gran parte del repertorio instaurado en los programas de estudio, coincide con aquellas obras que difundió el artista español³². Más aún, las ediciones musicales de determinadas obras transcritas o arregladas llevan su impronta y, como tal, deben respetarse sin modificaciones, sin invenciones: sin movimiento dialéctico.

El siguiente ejemplo (Fig. 31) fue extraído de la documentación oficial relevada. Pertenece al último nivel (Medio IV para el plan anterior, y actualmente se lo designa como 4to año) de estudio para acceder al título de Profesor de Guitarra. Si bien Fernando Sor (España, 1778 – 1839) fue un reconocido compositor e intérprete de guitarra, y con frecuencia sus ediciones aparecen digitadas, es decir, preparadas para el estudio de los alumnos, Andrés Segovia – el *cincel elegido por Dios*, de acuerdo a nuestro entrevistado - las revisó y las reeditó bajo su criterio. El estudiante queda, de esta forma, impedido de comprobar otras versiones para presentar alternativas interpretativas, y destinado a replicar a la autoridad.

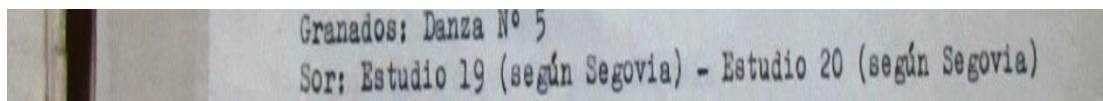


Figura 31. Programa del Profesorado de Guitarra (1991). Nivel Medio IV.

Interesa, además, a nuestra cuestión señalar que el concepto de técnica es utilizado por el autor en forma singular. Es decir, se piensa en *una* técnica correcta y quedan descartadas otras posibles que no ostentarían el adjetivo de adecuadas o procedentes. Las formas y usos del material con el que cuenta el estudiante para expandir sus límites y posibilidades quedan demarcados por lo establecido en el texto. Las variantes estéticas y

los diversos lenguajes posibles dentro del mundo sonoro de este instrumento quedan *profanae*, es decir, fuera del templo, ajenos a la institución.

Por otro lado, Carlevaro pareciera seguir la hipótesis de que, proponiendo variantes a sus fórmulas, el estudiante podría extender los estadios de su técnica. Las posibilidades son finitas: cuatro dedos de una mano que imprimen fuerza sobre seis cuerdas, a veces en forma simultánea y otras actuando indiferentes entre sí. Podríamos, nuevamente junto a Borges, expresar una conjetura sobre este perpetuo retorno: “Formemos el conjunto de todas las circunstancias contemporáneas de una circunstancia determinada; en ciertos casos todo el conjunto se precede a sí mismo”. (Borges, 2017: 34)

Si el autor propone una sistematización de contenidos fijos repetitivos para crear un objeto artístico, entonces expresamos la hipótesis de que este método adhiere a una concepción que Aguirre Arriaga (2006: 2) define como Logocentrista: la obra de arte viene dada, trasciende la posibilidad de modificarse, de generar nuevas interpretaciones y - adquiridas las herramientas necesarias - el ejecutante podrá elaborarla de acuerdo al formato preestablecido. El trayecto hacia la cristalización de la composición debe respetar ciertos cánones universales (hablar de universal en este contexto es sinónimo de decir centroeuropeo) que derivan de la proporción, de la armonía, del equilibrio formal y, fundamentalmente, del raciocinio aplicado a su replicación.

El lugar del estudiante queda situado de esta forma entre dos extremos que lo tienen de centro pendular: debe adquirir conocimientos teóricos que le permitan generar un contexto adecuado para su replicación del arte y, en el otro punto, debe poseer las herramientas técnicas que le van a posibilitar o facilitar la ejecución.

En una de nuestras entrevistas, un docente de guitarra del Conservatorio con más de treinta años de trayectoria pedagógica en ella, que además egresó como Profesor allí, comentando acerca de literatura pedagógica para este instrumento, reconocida en los programas oficiales, indicaba:

Entre la técnica, los estudios y las obras que son tres aspectos, la técnica es lo más frío, deportivo, después vienen los estudios, que pueden ser los estudios de concierto.... hay más música que en los estudios, que en las técnicas de estudios viste muy simples, viste, tipo yeites, como esos que se repiten, se repiten, se repiten... (El subrayado es nuestro). (Entrevista 4, 2016)

Y agrega luego: “Carlevaro peor... es el sùmmum de lo deportivo. Es deportivo porque para el oído eso no lo podrías grabar para un disco. No sirve.” (Entrevista 4, 2016)

“No sirve”, afirma. Pero los estudiantes deben pasar por este método, transitar este camino.

El autor de *EDG* y las *Series Didácticas* además afirma, con la pretensión de verdad científica que posee las leyes de Newton para la Física clásica, que “todo movimiento aparentemente simple es la resultante de la combinación inteligente de diversos movimientos parciales” (Carlevaro, 1979: 33)³³. Es interesante advertir cómo Carlevaro resalta el texto del método con la posible intención de señalar la importancia del mismo. Además - y fundamentalmente para nuestro análisis - gira en torno a una mirada positivista de la realidad: el sujeto pretendidamente neutral observa, identifica y categoriza un gesto corporal al cual denomina “movimiento aparentemente simple” y luego utiliza un concepto que frecuentemente proviene de la Física: *resultante*, para indicar que los movimientos parciales funcionarían análogamente a las fuerzas expresadas en una suma vectorial, que se representan habitualmente en un *sistema de fuerzas*. Es probable que el autor haga uso de este tipo de lenguaje científico influenciado por su paso durante dos años por la carrera de Agronomía (Escande, 2005) donde la Física y la Matemática tienen un significativo impacto en el plan de estudios.

Concuera, a nuestro entender, esta mirada teórica con Auguste Comte, uno de los filósofos representativos del Positivismo, quien afirma: “Todo lo que no es estrictamente reducible al simple enunciado de un hecho particular o general, no puede tener ningún sentido real o inteligible” (Comte, 1965: 54). Lo que subyace bajo esta posición es la ilusión de *prever* instancias futuras para poder *dominarlas* por medio de la técnica. El dominio sobre la naturaleza es, también, una de las características esenciales de la Ilustración. Coincidimos en que esta mirada *técnica* requiere, como medio, un *trabajo* que se sustenta filosóficamente en las *ciencias naturales o empírico-analíticas* (Carr y Kemmis, 1988: 149) y advertimos, junto a Adorno y Horkheimer (1998: 62), que “a partir de ahora la materia debe ser dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración”.

El *trabajo* es otro concepto frecuentado en este método para guitarristas. Carlevaro insiste reiteradamente en la necesidad del estudiante en *trabajar* de forma razonada con el instrumento. Desde una mirada marxista, proponemos la analogía de que

el autor piensa en un capital, que son los saberes previos del estudiante, y que mediante la aplicación de un trabajo de tipo productivo (o sea, el que está permanentemente regido o guiado por la razón instrumental) se producirá una plusvalía sobre el capital, que serían los nuevos saberes o distintas habilidades que se adquirirían posteriormente a la aplicación del trabajo. Claro que nuestra analogía es algo forzada, puesto que Marx propone a un obrero y a un capitalista como dos entidades separadas. En este caso imaginamos al capital como las destrezas físicas que, efectivamente, el estudiante posee anteriormente a ejercitarse con este método, mientras que el obrero pasaría a ser la subjetividad del estudiante durante el tiempo en que opera movimientos técnicos por los cuales subsiguientemente, una vez abandonado el estado de obrero, obtendrá la plusvalía de nuevas adquisiciones técnicas que incrementará su capital. Continuando una línea economicista, el autor de *EDG* afirma: “El músculo posee un capital del cual debemos cuidar con celo excesivo y utilizar únicamente lo que podríamos llamar sus rentas”. (Carlevaro, 1979:36)

Además, la importancia del trabajo *razonado* adquiere, a nuestro entender, una profunda significatividad en este tratado para la guitarra. La razón como medio para llegar al nuevo saber, para adquirir nuevo conocimiento, se sitúa en el único y exclusivo camino o método a seguir. Es la vía aceptada, coherente y segura por la cual el guitarrista que desea hacer arte debe realizar su trayectoria. Incluso no se concibe lo lúdico como forma de conocimiento, a menos que ese juego tenga reglas regidas por la razón. Lo azaroso, lo onírico, lo divergente queda marginado desde esta perspectiva, lo que deriva en la imposibilidad de intervenir en la producción de sentido de la obra. Dadas estas cuestiones, resulta evidente la ausencia de procesos disyuntivos o - en cierta forma - rupturistas durante la formación del estudiante, no ya como conclusión inductiva que propongamos, sino incluso desde la falta de contenidos dentro del texto analizado en este apartado o en el mismo programa de estudios. Queda así conformado un tipo de estudiante cuyos rasgos generales serán muy parecidos. Anuladas las diferencias, se asegura un producto egresado de la Institución que responda a los estándares adecuados.

En otro fragmento, Carlevaro (1979: 155) afirma que “cada obra puede ser difícil y ardua, o fácil y asequible, según su digitación y la mecánica posterior a utilizar”.

Siguiendo esta línea de pensamiento, toda la obra musical guitarrística queda reducida, según el autor, a dos categorías posibles: fácil o difícil. Cabe preguntarse cuáles serían las delimitaciones de estas clasificaciones sobre cuyos espacios el estudiante

oscilará cuando interprete una producción artística. Incluso más, las complejidades metafóricas que podrían existir entre una obra como *Kurze Schatten II*³⁴ de Brian Ferneyhough (Fig. 32) y *El sube y baja* de Irma Costanzo (Fig. 33), terminan por definirse en procesos de cómo puede el estudiante digitarlas de forma más adecuada y utilizar la mecánica correcta, *según lo requiera la obra*.

Kurze Schatten II

1

BRIAN FERNEYHOUGH

Scordatura: $\text{F}\# \text{C}\# \text{G}\#$

$\text{♩} = 4 \frac{1}{4} \text{ ca.}$

mf esplosivo poss. A pizz. sfz mp

p mp f mp p

mp f

p mf pp pp mfz marc. mfz marc. pp sub. p

mf pizz. ff pizz. cresc. molto sfz sfz sfz p

Edition Peters No. 7311
© Copyright 1989 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London

Figura 32. Brian Ferneyhough. (1989). *Kurze Schatten II* (Fragmento).



Figura 33. Irma Constanzo. (1978). *El sube y baja*.

Por otra parte, es exhaustivo el trabajo que realiza el autor en generar categorías pretendidamente objetivas que debería el intérprete transformar en saberes adquiridos en forma de habilidades mecánicas. En esa dirección, realizamos una exposición de los títulos que evidencian estos contenidos:

- “Colocación de la Guitarra.
 - Posición del cuerpo.
 - Colocación y estabilidad del instrumento. Puntos de contacto con la Guitarra.
 - Movimientos del cuerpo sin afectar la estabilidad del instrumento.
- Brazo derecho
 - Funciones.
 - Punto de apoyo del brazo derecho.
 - Traslado de la mano derecha.
 - Actitud de la mano derecha.
- Formación integral del guitarrista.
 - La técnica al servicio del arte³⁵.
 - Lo simple debe ser la resultante de un complejo inteligentemente combinado.
 - La fatiga muscular.
 - Fijación.
 - Buscar la solución más lógica no es evitar el trabajo. El relax.
 - Algunas situaciones que requieren el empleo de la fijación.
- Mano derecha – Primera parte: el pulgar.
 - Concepción y producción del sonido.
 - Actuación del pulgar.

- Doble actuación (toque con yema/uña).
- Utilización del recurso de la fijación.
- Ataque y contención del impulso.
- Toque doble del pulgar.
- Pizzicato y sordina.
- Mano Derecha – Segunda Parte. Dedos Índice, Mayor y Anular.
 - Dinámica y tímbrica en la guitarra.
 - Ataque de las cuerdas.
 - Diferentes formas de actuación de los dedos índice, mayor y anular:
 - a) Por orden de su intensidad sonora.
 - b) Relacionado con la tímbrica.
- Mano izquierda – Primera Parte.
 - Presentación de la mano sobre el diapasón.
 - Formas simples y formas combinadas.
 - El pulgar de la mano izquierda.
 - Movimiento transversal de la mano.
 - Acción y descanso de los dedos.
- Mano izquierda – segunda parte.
 - Posición.
 - Traslados.
 - Sectores del diapasón.
 - Traslados totales y parciales.
 - Divisiones del diapasón: puntos de orientación.
- Escalas diatónicas – Su mecánica.
 - Enlaces de posición.
 - Grupos de digitación afín.
 - Abertura angular entre los dedos.
 - Razón de la digitación de las escalas.
 - Condicionantes previas (sic) que se requieren para el estudio de las escalas.
- Apagadores
 - Apagadores directos.
 - Apagadores indirectos. A) de mano derecha. B) de mano izquierda.

- Apagadores de precaución. A) relacionado con los traslados. B) relacionado con los ligados descendentes.
- Vibrato.
 - Vibrato longitudinal.
 - Vibrato transversal”. (Carlevaro, 1979)

La extensa categorización de mecanismos que posibilitarían tocar la guitarra evidencia la obsesión por la clasificación. Exhibe explícitamente una pretensión de universalizar el cuerpo y la música bajo conceptos genéricos. Adorno y Horkheimer (1998: 263) advierten: “La clasificación es una condición del conocimiento, no el conocimiento mismo, y el conocimiento vuelve a disolver la clasificación”.

El conocimiento en profundidad de, por ejemplo, el Preludio número 1 de Heitor Villalobos nos permite descubrir que el *vibrato* necesario no es el mismo – en rigor nunca podría serlo – que requiere la interpretación de *El Decamerón Negro* de Leo Brouwer. Pero eso no se nos revela en forma inmediata, sino a través de la experiencia interpretativa que, ajena a las clasificaciones precedentes, nos sustrae a un tiempo y forma específicos de cada creación única. Quizá el símbolo de un *vibrato* en la partitura sea igual o similar, pero la identidad propia de la composición, sus momentos históricos, sus materiales, son disímiles entre sí, incluso como podrían serlo entre diferentes composiciones de un mismo autor. Es ahí cuando el conocimiento diluye la clasificación.

Como referimos con anterioridad, el elemento clave que signa este tratado teórico, sin dudas, es el concepto de *razón*, saturado de una fuerte impronta iluminista. El autor utiliza criterios y estructuras pensadas siempre desde la lógica tradicional, extrayendo conclusiones a partir de premisas – supuestamente verdaderas – que culminan en un tratado de reglas que serán de estricto cumplimiento por parte del estudiante de guitarra.

Dice Carlevaro (1966: 1):

No se requiere del estudiante un gran talento, sino más bien prolijidad y cuidado constante, al menos durante el tiempo del estudio. (...). Buscar la manera mejor y más racional (sic) de encauzar y desarrollar al máximo las aptitudes del estudiante, es el propósito de estos trabajos.

En este punto, coincidimos con lo expresado por Marcuse, citado por Habermas (1986: 55), en relación con su definición sobre racionalidad:

[...] esa racionalidad sólo se refiere a las situaciones de empleo posible de la técnica y exige por ello un tipo acción que implica dominio, ya sea por la naturaleza o sobre la sociedad. La acción racional con respecto a fines es, por su estructura misma, ejercicio de controles” (el subrayado es nuestro).

Y continúa Marcuse nuevamente citado por Habermas (1986: 55):

El concepto de razón técnica es quizá él mismo ideología. No sólo su aplicación, sino que ya la técnica misma es dominio sobre la naturaleza y sobre los hombres: un dominio metódico, científico, calculado y calculante.

Si bien Marcuse realizaba este aporte en un trabajo vinculado al capitalismo y sus modos de producción, queremos resaltar las coincidencias que encontramos entre esta mirada económica-social y las consecuencias que ha traído en la educación artística contemporánea, evidenciadas en el permanente y exagerado culto que se ha hecho de la técnica³⁶, afirmadas claramente en la literatura pedagógica para la guitarra y, generalmente, en detrimento de otros aspectos del arte como su poética, metáfora, tiempo, materiales, forma, etc. Carlevaro plantea el dominio de la naturaleza (cuerpo del estudiante) por medio de un planificado camino de progreso, basado en repeticiones, posiciones, disciplinamiento, que tendrá como fin el control total del instrumento. Las reglas son estrictas y violadas éstas, se prevén sanciones para el estudiante: ruidos “parásitos”, contracciones insuficientes, aperturas inadecuadas, traslados inarticulados o movimientos corporales prohibidos. La clave de superación reside en la férrea disciplina aplicada al estudio, basado en normas de comportamiento, en restricciones. Finalizado este oscuro camino, vendría la música. Dentro de esta perspectiva pedagógica se suele afirmar que “la técnica es un medio, no un fin (que sería el arte)”. Lo que no termina de aclararse en general, es donde empieza una y termina el otro. Carlevaro (1979:32) lo plantea según el siguiente esquema lógico: “Es un absurdo pretender lograr hacer (sic) música utilizando la técnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte. ¡Cuidado con ese monstruo!” (El subrayado es nuestro).

La utilización en la definición anterior de tres verbos consecutivos en infinitivo da cuenta de la aparente dificultad que tiene el autor en expresar la idea en forma contundente. También es particular el exiguo espacio, dentro del texto, que se le da a la idea del arte, a una mirada estética del asunto y, aunque denomina como monstruo a la técnica y advierte sobre un supuesto peligro que acarrearía, paradójicamente es un texto que habla casi exclusivamente sobre técnica instrumental, o sea, sobre lo monstruoso. La interpretación hermenéutica oscila entre la citada paradoja y la pretendida defensa de lo humano del arte siempre que se mantenga alejado del monstruo. En el medio de estas contradicciones, pueden surgir infinitas posibilidades.

El término *monstruo* puede interpretarse sugestivamente en este contexto. Marta Zátonyi refiere que lo monstruoso se vincula a lo que está por fuera del orden, lo diferente, y es condición necesaria para la existencia del arte, porque sin la existencia de la disonancia, de lo feo “el arte perdería la dinámica, la tensión y se petrificaría para siempre. En el mejor de los casos se convertiría en una especie de manual de buenas modalidades, de buen comportamiento y de normas” (Zátonyi, 2002: 286). *EDG* y la *Serie Didáctica* parecerían ser unos métodos de prescripciones de lo que *debe ser*, de las buenas normas que podrían mantener alejado a lo monstruoso. Es el triunfo final de lo apolíneo por sobre lo dionisiaco. De ahí la mencionada paradoja: se incrimina a la técnica como el mal, lo monstruoso, aunque se propone un extenso método para obtenerla en forma depurada y perfecta. El monstruo parece estar así en dos lugares. O ser dos monstruos en realidad: por un lado, habitando en un espacio imaginario donde el estudiante no debiera llegar (advertido por la cita del párrafo anterior de Carlevaro) y en otro real, concreto, que son las fórmulas técnicas seleccionadas que propone el texto. Tal como Odiseo, el estudiante se encuentra entre dos zonas habitadas por entidades monstruosas – Escila y Caribdis – y deberá transitar su formación intentando no sucumbir ante ninguna. En el mito griego, ambos monstruos eran inmortales y las naves que pasaban por allí eran devoradas por uno u otro. Solo Odiseo logró atravesarlas, aunque pagando el costo de la hazaña con la muerte de seis de sus hombres. Análogamente, el estudiante que logre transponerlas, tendrá una quita de su fuerza, una merma. En el sacrificio de Odiseo, la renuncia - la pérdida - es un elemento repetido. Además de sus compañeros, Odiseo tiene que perder su propio encantamiento, sus sueños, su felicidad. Sólo así puede sobrevivir. La astucia es valorada como herramienta de autocontrol y subsistencia.

En esta instancia, podemos hacer mención en forma explícita de una de las hipótesis derivadas de este capítulo: “El pensamiento teórico conceptual de Abel Carlevaro en su EDG promueve un paradigma con fuertes rasgos positivistas, caracterizado por fundamentos vinculados a las mismas raíces de la ciencia moderna y a los modelos clásicos del tecnicismo”.

Citando, para mayor ampliación, a Adorno y Horkheimer (1998: 132-133), en el Excursus II dedicado a la Juliette de Sade:

Con la confirmación del sistema científico como figura de la verdad realizada por Kant, como resultado el pensamiento sella su propia nulidad, puesto que la ciencia es ejercitación técnica, tan alejada de la reflexión sobre sus propios fines como otros tipos de trabajo bajo la presión del sistema.

Para ampliar lo que antes afirmamos, podríamos comparar el estudio de este guitarrista *carlevariano*, universal, con el modo de producción de la industria y su *ratio*. En una gigantesca maquinaria, existen procesos de producción, mantenimiento, ajustes, búsqueda de eficiencia. La fábrica no puede perder su ritmo de trabajo, sus cuidados en cada acción, su permanente autoobservación y vigilancia para no concretar un “error”, que echaría por tierra toda la labor: el arte en ruinas por “trabajar” *irracionalmente*. Adorno y Horkheimer (1998:150) con gran acierto afirman: “La formalización de la razón no es más que la expresión intelectual del modo mecánico de producción. El medio es convertido en fetiche; absorbe el placer” ¿Cuál es el fetiche – la mercancía – que nos ofrece *EDG y las Series Didácticas*? Sin lugar a dudas: la técnica. El control sobre la propia naturaleza. El dominio total sobre el instrumento y el cuerpo. El precio que paga el estudiante por esa mercancía no es algo menor. Requiere como intercambio su tiempo. Su tiempo invertido en repeticiones mecánicas, en fórmulas, en palancas, extensiones, contracciones, etc. A mayor inversión, mejores probabilidades de obtener el fetiche. Pero ese no es el único precio que paga. La reflexión crítica, la imaginación, la capacidad de generar la metáfora en la obra artística musical son parte, también, de la erogación necesaria para apropiarse de la técnica y disfrutar, en el mejor de los casos, de su efímero placer. La instancia de creación artística vendrá en un después que, insistimos, no termina de delimitar el pretendido medio (la técnica) y el supuesto fin (el arte).

Vale aclarar que la concepción del presente capítulo no intenta derribar toda idea de técnica instrumental (en este caso sobre la guitarra), sino de poner en discusión la

excesiva idolatría que sobre ella se ha tenido, generalmente, en la práctica educativa artística, resabios de un modelo positivista para la enseñanza instrumental. Afirmamos la importancia que tiene una adecuada ejecución de los *legatto* (de acuerdo al contexto estético donde se lo utilice), aunque rehuimos a la práctica sistemática de ellos como contenido, descontextualizado del tiempo, de la forma y la poética musical. Apoyamos esta perspectiva una vez más en Marcuse (1993: 181), ahora en una idea extraída de *El Hombre Unidimensional*:

Un computador electrónico puede servir igualmente a una administración capitalista o socialista; un ciclotrón puede ser una herramienta igualmente eficaz para un partido de la paz como para uno de la guerra (...) sin embargo, cuando la técnica llega a ser la forma universal de la producción material, circunscribe toda una cultura, proyecta una totalidad histórica: un “mundo”.

En términos de los marcos teóricos más reconocidos en la enseñanza de la guitarra clásica, un *legatto*, un traslado, un arpeggio, un pizzicato, etc., forman parte del acervo que requiere un instrumentista, aunque su estudio como contenido individual, aislado de su contexto metafórico o poético, carece de sentido artístico y repite modos de producción capitalistas, cuya ideología se mantiene oculta bajo una superficie atractiva de pretendido brillo y virtuosismo.

También referimos otra cuestión que creemos implícita en *EDG* y que analizaremos en función de lo dicho por los pensadores de Frankfurt: la promesa al finalizar los estudios de este libro, más sus predecesores (mencionados anteriormente), es la *equivalencia* entre guitarristas. Todos tocarán más o menos *parecido*, porque todos han recorrido el mismo camino, han seguido el mismo método³⁷. Serán sustituibles, es decir, estarán cumpliendo las estrictas Normas Internacionales (como las ISO, o las IRAM nacionales)³⁸. Como Marx y Lukács, “Adorno y Horkheimer señalaban que lo equivalente gobierna la sociedad burguesa” (Entel *et al*, 2008:118), y nosotros añadimos por analogía que la igualdad es sinónima de la formación artística instrumental proveniente de esa misma clase de sociedad. En *EDG* todo está pensado, racionalizado, previsto, a fin de que nada – ninguna obra escrita para la guitarra – escape a su alcance. En el caso de que haya alguna evasión, algo diferente, esta será la excepción a la regla, al igual que los artistas que pretendan contradecir sus premisas. El estudiante cree moverse en libertad, como el sujeto burgués denunciado por Adorno y Horkheimer, cuando en realidad su

comportamiento está enmarcado dentro de las estrictas reglas que sirven para someterlo. Y si no se somete, queda afuera de la educación artística instrumental (al menos en el Profesorado de Guitarra del Conservatorio analizado como caso) dado que en sus planes de estudio es obligatorio en varios niveles la ejecución de estas “fórmulas” de *EDG* y las *Series Didácticas*. Tal es así que quien desee egresar y obtener el título que le permita desempeñarse como profesional en el futuro deberá *renunciar* y actuar con *astucia*, como marca el mito de Odiseo que antes referimos. La renuncia es a sus propios deseos artísticos, a su subjetividad, a su naturaleza. Como señala Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental*, sobrevivir (obtener el título de Profesor de Guitarra) implica para el individuo (el estudiante) la adaptabilidad a la coerción de la sociedad que lo somete (los ideólogos de los planes de estudio), salvo que opte por ofrecer resistencias; pero sucede que quienes son “*demasiado débiles para enfrentarse con la realidad no tienen más remedio que extinguirse identificándose con ella*” (Horkheimer, citado por Entel, 2008: 121).

Siguiendo la concepción del estudiante de guitarra carlevariano, planteamos aquí una analogía con la idea del mítico Odiseo en la mirada de Adorno y Horkheimer, que muestran a ese prototipo de individuo burgués afirmándose a sí mismo en el enfrentamiento contra las fuerzas sobrenaturales y constituyendo de este modo una “prehistoria de la subjetividad burguesa” (Entel, 2008: 95). Para poder vencer, Odiseo debe reprimir su deseo mediante la astucia, para no sucumbir ante el encanto de las Sirenas, que es también el *encanto del arte mismo*. Vencidas las Sirenas, se vence al mito, a la magia. Tal como le sucede a Edipo cuando revela el enigma de la Esfinge, ella ya no tiene *razón* de ser, se destruye el mito. La astucia como herramienta de dominación en el mito podríamos definirla como la celebración de un contrato entre dos partes, donde una de ellas sale perjudicada sin percibirlo (al menos en una primera instancia). Odiseo es un especialista en su uso, con ella ha engañado, también, al mismo Polifemo en el canto IX de la *Odisea* de Homero, cuando le menciona que “*Nadie lo había herido*”³⁹ y hace atar a sus hombres a los vientres de las ovejas para no ser descubiertos durante la huida. En cuanto al país de las Sirenas, el contrato indicaba que podía ingresar navegando por sus aguas, pero nadie había logrado pasar sin sucumbir ante su magia, naufragando contra las rocas como consecuencia de ello. Odiseo acepta el contrato, pero recurre a su astucia para salir victorioso. Utiliza como recurso algo que no estaba vedado en el contrato (lo que no está expresamente prohibido, resulta permitido, según un principio jurídico), se hace atar a un mástil de la nave para no poder escapar, y les ordena a sus remeros (su fuerza de

producción o esclavos), que se tapen los oídos con cera para no escuchar. De esta manera, “el astuto sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores” (Adorno y Horkheimer, 1998: 109). Análogamente, el guitarrista que sigue los preceptos de *EDG* y la *Serie Didáctica* como anexos, se *sacrifica* (curiosamente el verbo “sacrificar” está muy ligado a casi cualquier carrera de estudios) en su recorrido, en su navegación, durante cientos –quizá miles– de horas, logrando atravesar su contexto mientras desoiga el canto del arte, las tentaciones que ofrece la música a su imaginación, la poética escondida detrás de lo que muestra – notas en una partitura – y de lo que oculta, ordenando a su cuerpo, que es su material de producción, que siga *remando*, que siga repitiendo las fórmulas de arpeggios, ligados, contracciones y distensiones para alcanzar el éxito, a pesar de sus gritos, los gritos del artista que desea liberarse, que ya no pueden ser oídos, al igual que la música verdadera, que tampoco podrá ser escuchada en ningún pasaje de *EDG*.

Quizá haya llegado el momento de liberar de sus ataduras al artista, y que la guitarra, como instrumento de estudio formal y profesional, vuelva a ser parecida a lo que describió el poeta español:

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible*

callarla.

Llora por cosas

lejanas.

Arena del Sur caliente

que pide camelias blancas.

Llora flecha sin blanco,

la tarde sin mañana,

y el primer pájaro muerto

sobre la rama.

¡Oh guitarra!

Corazón malherido

por cinco espadas.

La Guitarra (1937), Federico García Lorca

Capítulo 2

El programa de estudio del Profesorado de Guitarra

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas

Karl Marx (1988)

Dijo que aprender por medio de la conversación era no sólo un desperdicio sino una estupidez, porque el aprender era la tarea más difícil que un hombre podía echarse encima.

Carlos Castaneda (2010)

La solidez de un sistema que sólo perdura se convierte en su propia trampa, pues no es sostenible sino por medio de un rigor vigilante, que impide toda renovación, llegando a una perfección esclerotizada; a causa de la cual no tendrán que retirarse sólo las partes envejecidas, superadas por el flujo de la vida misma, sino que todo el sistema se precipitará al colapso

Marta Zátanyi (2012)

¿Qué significa enseñar guitarra? Significa fomentar sistemáticamente entre los estudiantes la interpretación de diferentes arreglos en la guitarra

Antonio Lauro (2007)

2.1. Introducción

En el presente capítulo referiremos aquellas cuestiones que han derivado en lo que conocemos formalmente como programas de estudio, o más habitualmente como repertorio. Tales asuntos comprenden complejas tramas históricas, políticas, sociales y estéticas que han consolidado un modelo hegemónico, además de sostenerlo en el tiempo prácticamente inamovible. En las sucesivas líneas, intentaremos interpretar algunas de estas cuestiones mediante un recorrido que involucran a sujetos del sistema educativo, sus acciones y sus relatos, conjuntamente con el análisis de documentación histórica y vigente.

2.1.1. Definición. Períodos. Contextos pedagógicos

Es pertinente definir a qué nos referimos cuando hablamos de programa de guitarra. Este concepto involucra la idea de currículum teórico y estético que el estudiante debe conocer y ejecutar durante su tránsito en el Conservatorio. En otros términos, el programa define el *qué* se va a enseñar (obras originales, ejercicios, arreglos, melodías infantiles, etc.), además de sustentar implícitamente el *cómo* se enseñará a través de la perspectiva de sus tratados teóricos (es decir, los textos que tratamos en el Capítulo 1).

En relación con su estructura, se ha mantenido prácticamente invariable durante su devenir histórico. Probablemente la modificación más sustancial haya sido la eliminación de los últimos dos años de estudio – su denominación inmediata anterior era Ciclo Superior – a finales de los años noventa. Por lo demás, los contenidos han tenido un proceso de adaptación a diversos planes de estudio promovidos por la DGCyE de la provincia de Buenos Aires, sin implementarse modificaciones notorias.

La reconstrucción histórica documentada y referida en las diversas entrevistas en este trabajo indican que el currículum específico en el Conservatorio ha tenido dos grandes momentos:

1. Una primera etapa donde las obras y estudios seleccionados para los estudiantes eran propuestas por el docente a cargo e influenciadas notoriamente por la estética centroeuropea habitual en este tipo de

instituciones. Además, estaba constituido por continuadores - docentes, textos teóricos y compositores - de la denominada “*Escuela de Tárrega*”, lo cual impregnaba a este conjunto de una particular estética y pedagogía. Si bien no aparecía escrito en ningún documento institucional, su existencia estaba supeditada a un tipo de repertorio elegido, reducido y segmentado diacrónicamente por el nivel de dificultad técnica.

Este primer fragmento temporal se dio a partir de la fundación del Instituto y continuó hasta fines de los '70.

2. Una segunda etapa en la que se constituyó un programa formal, escrito y firmado por docentes de la carrera. En términos estéticos no aparecen variantes con respecto a lo anterior, sino que por el contrario se consolida la continuidad de la mirada centroeuropea, con divisiones en períodos históricos convencionales (Renacimiento, Barroco, Clásico, etc.) y la idea de progreso técnico intacta.

El primer rastro documental de este período aparece en 1978 y lo percibimos como una instancia clave en la carrera del guitarrista académico en el Conservatorio ya que esas primeras selecciones y secuenciaciones de obras se constituirán rígidamente hasta el presente⁴⁰ y estableciendo una continuidad diacrónica con lo precedido.

2.1.2. Te bañarás en el mismo río dos veces

La parodiada frase de Heráclito nos remite a indagar sobre el proceso de cristalización al que se ha visto sometido el programa oficial del profesorado de este instrumento.

Durante la primera época del Conservatorio, profesora la fundadora de la cátedra de Guitarra – reservaremos su nombre por prudencia y lo sustituiremos por las iniciales D. T. G. - elegía de acuerdo a su criterio las obras, estudios o ejercicios que el estudiante debía aprender. De acuerdo a los relatos de los entrevistados, en los primeros años de la carrera las obras generalmente no formaban parte de la Biblioteca de la institución - a la cual los alumnos asisten para encontrar el material de estudio - sino que en su mayoría eran propiedad de la docente y esta las cedía a los estudiantes con el objetivo de que fuese

copiada a mano – una variante de práctica de caligrafía musical – durante la clase de instrumento. En este sentido, una entrevistada refiere lo siguiente:

Otra cosa terrible que tenía⁴¹ era que teníamos que copiar la obra en clase (...) No nos dejaba llevar su material original a fotocopiar. Tenías que copiarlo vos...ella tenía todos los originales y vos te pasabas toda la mañana en un papel de calcar. Copiabas la Sonata Opus 15 de Giuliani.... Entonces cuando te equivocabas un sonido a la hora de tocar, había sido tu falla al momento de copiar. Y eso te llevaba muchísimo tiempo. (...) entonces después usabas tus mismos originales para estudiar (...) pero también te robaba mucho tiempo en cuanto al estudio porque si vos te pasabas para copiar la Sonata unas cuantas horas... (...). A veces no te alcanzaba con una clase, e insistía en que nos apuremos, por lo menos en cuanto a mí, así ella no tenía que traer tanto peso (...) ella no quería que le saquemos fotocopias porque decía que las máquinas le rompían el encuadernado y ella tenía todo impecable. (Entrevista 3, 2016)

Lo afirmado por la entrevistada podría justificar la ausencia de algunas obras de la Musicoteca registrada durante esta investigación. Es decir, existía un programa oculto, una práctica estética no registrada en documentos oficiales, pero que surge en los relatos recabados para este trabajo. Además, ratifica la importancia de aquellas obras que sí fueron registradas en la Musicoteca, probablemente a causa de su repetido uso como material didáctico.

Exceptuando los métodos teóricos o textos técnicos que ya fueron tratados en el Capítulo 1, las obras musicales que se registraron durante los primeros diez años de la Institución fueron las siguientes:

1. *“Treinta y cuatro minuetos”*, de Fernando Sor.
2. *“Álbum de diez obras para guitarra”*, de María Luisa Anido.
3. *“Cuarenta danzas tradicionales argentinas para guitarra”*, de Bianqui Piñero.
4. *“Concierto de Aranjuez”*, de Joaquín Rodrigo.
5. *“Preludio en re menor BWV 999”*, de J. S. Bach.
6. *“Diez composiciones originales para guitarra”*, de Francisco Tárrega.
7. *“Treinta Preludios”*, de Francisco Tárrega.
8. *“Cuando la noche se acerca”*, Carmelo Rizzutti.
9. *“Mi negra”*, Carmelo Rizzutti.
10. *“El abejorro”*, de Emilio Pujol.

11. “*Fantasia breve*”, de Emilio Pujol.
12. “*Variaciones sobre un tema de La Flauta Mágica*”, de Fernando Sor.
13. “*Capricho XVI*”, de Nicoló Paganini (transc. Pujol).
14. “*Los tres tamboriles*”, de Emilio Pujol.
15. “*Salve*”, de Emilio Pujol.
16. “*Seguidilla*”, de Emilio Pujol.
17. “*Estrellita*”, de Manuel Ponce.
18. “*Triste N.º 4*”, de Julián Aguirre.
19. “*Carnavalito*”, de Antonio Sinópoli.
20. “*Córdoba*”, de Isaac Albéniz (transc. Pujol).
21. “*Intermezzo de la ópera Goyescas*”, de Enrique Granados (transc. Pujol).
22. “*Ondinas*”, de Emilio Pujol.
23. “*Doce composiciones para guitarra*”, de Francisco Tárrega.
24. “*Tres Preludios*”, de Mario Parodi.
25. “*Pavana*”, Isaac Albéniz (transc. Sinópoli).
26. “*Veinticinco estudios superiores*”, de Napoleón Coste.
27. “*Veintitrés estudios escogidos*”, de Mauro Giuliani.
28. “*Tres obras*”, de J. Brahms/Fauré/Glück (transc. Parodi).
29. “*Transcripciones para guitarra*”, María Luisa Anido.
30. “*Aires de mi tierra*”, de Matilde Calandra.
31. “*Pequeña serie para guitarra*”, de Matilde Calandra.
32. “*Doce caprichos*”, de Luigi Legnani.
33. “*Serenata española*”, de Joaquín Malats.
34. “*Romanza sin palabras*”, de Félix Mendelssohn (transc. Casuscelli).
35. “*Manola del Lavapies*”, de Emilio Pujol.
36. “*Danzan las guaguas*”, de Jorge Martínez Zárata.
37. “*Zamba de la tardecita*”, de Jorge Martínez Zárata.
38. “*Dieciocho Preludios originales*”, de Francisco Tárrega.
39. “*Selección de obras clásicas y románticas*”, de Francisco Tárrega.
40. “*Rumpianto*”, de Enrique Toselli.
41. “*Cajita de música*”, de Isaías Savio.
42. “*La filla del Marxant*”, Anónimo (transc. Sinópoli).
43. “*Danza*”, de Jorge Martínez Zárata.
44. “*Impromptu N.º 1*” de Jorge Martínez Zárata.

45. “*Aire criollo*”, de Julián Aguirre (transc. Anido).
46. “*Tres composiciones*”, de Frédéric Chopin (transc. Parodi).
47. “*De sobrepaso*”, de Abel Fleury.
48. “*Allegro*”, de W. A. Mozart (transc. Anido).
49. “*Milonga*”, de Humberto de Nito (transc. Zemp).
50. “*Peças recreativas*” de Milton Nunes.
51. “*Ojos negros*” y “*A casinha pequenina*”, anónimas (transc. Savio).
52. “*Minuetto*”, de Doménico Scarlatti (transc. Anido).
53. “*El codiciado*”, de Abel Fleury.
54. “*Para Abel Eduardo*”, de Abel Fleury.
55. “*Peteneras*”, de Gaspar Sagreras (transc. Julio Sagreras).

Hemos seleccionado la muestra de diez años por dos motivos: el primero alude a la importancia que reviste el momento fundante de la carrera y el repertorio establecido que acompañaba el trayecto formativo de los estudiantes; el segundo motivo alude a que, durante muchos años posteriores a este recorte temporal, no hubo ningún nuevo ingreso a la Musicoteca institucional, con lo cual podría presumirse una primera cristalización del programa instrumental. No obstante, sumado a este repertorio probable, existía el construido a partir de copias manuscritas que los alumnos hacían durante la clase de instrumento, tal como nos afirmó la entrevistada anteriormente citada.

2.1.3. Crónicas de las primeras aulas

Una ex alumna de la primera docente de Guitarra del Conservatorio nos describe la siguiente historia que indica el contexto pedagógico en el cual se insertaba la carrera:

Las clases eran de acuerdo a lo que ella⁴² escuchaba, o sea, no tenían un largo específico. Si vos encarabas bien esa jornada, era larga, si vos empezabas temeroso, flojito, te cerraba el libro y “*anda a tu casa a estudiar M’jita*”, esa era la frase célebre. Para que tengas idea de la personalidad de ella, cuando empecé la cursada, que tenía 9 años, eran clases grupales, éramos treinta niños que cursábamos, y uno por semana tomaba la clase. Uno por semana. Todos los demás estábamos de espectadores. Era muy difícil aprender así. Entonces al alumno que sentaba para darle la clase lo retaba como si supiera, se supone que uno venía a aprender. Nunca me voy a olvidar

de la experiencia de un día, que un compañero el único varón que le grito tanto, tenía unos 10 años el chico, que se orinó encima... así que derramaba la silla. Humillado, el chico no volvió más. Y tantos otros que presenciaron la situación, atemorizados, tampoco, para que no les toque el turno de pasar al frente, porque era pararse al frente y que te increpara mucho. (Entrevista 3, 2016)

En la narración reaparece una historia que llevaba oculta sesenta años. *Off the record*, la entrevistada mencionó, previo al inicio de la segunda entrevista, que no recordaba esa historia y que esa memoria reapareció a propósito de la primera entrevista para esta investigación.

De su remembranza se pueden analizar algunas cuestiones. Por un lado, que la docente a cargo no solamente tenía el poder de elegir qué música iban a interpretar los estudiantes, sino que además exhibía cierta capacidad de castigo emocional en público contra aquel alumno que no lograra superar el momento de exhibición frente a los compañeros. La notable violencia psicológica ejercida al estudiante de guitarra estaba vista y aceptada como algo normal, habitual. Por otro lado, el formato elegido para una clase de música era muy particular: de una clase con decenas de niños, sólo uno pasaba adelante para iniciar su camino en el arte mientras que los demás permanecían como observadores. Un cálculo sencillo permite afirmar que cada uno tendría un máximo de una o dos clases al año con el instrumento en la mano. El resto de los encuentros eran sólo para participar como espectadores⁴³.

En ese particular momento narrado, el estudiante estaba siendo observado por la mirada de un otro - desdoblado en quien restringía seguridad y afectividad, y que procuraba la subordinación del alumno mediante la humillación pública - y por otras muchas miradas temerosas de estar en el lugar del ejecutante, en el cual sería objeto de probables reproches. La exposición pública del estudiante no aparecía como una situación que generase confianza, cuestión que se transforma en una problemática profunda si se tiene en cuenta que el artista y/o docente de música tiene en la exposición una característica insustituible de la profesión, ya sea en una sala de conciertos o en un aula educativa.

En relación al vínculo construido con el estudiante mediante el uso de la guitarra durante la clase, un entrevistado nos refiere lo siguiente:

(La Profesora D. T. G.) Le daba mucha importancia a la técnica, pero en el repertorio insistía con el estilo. Su principal interés era el estilo, (ella decía) “que lo más difícil de darle a la música es el estilo”. Nunca supe qué era el estilo, nunca lo definió. Pienso que lo que quería decir era que la música barroca tenía que sonar barroca, la romántica; romántica...pero nunca lo definió, y nunca dijo claramente: “bueno esta es una composición barroca, el estilo tiene que ser así, o esta es una composición romántica...tiene que sonar así y así”. O sea que siempre nos quedábamos en la nebulosa, que era esa cuestión del estilo, y ella insistía en eso. En la parte técnica era muy exigente, pero tenía el problema de que nunca, nunca la vi a la profesora con una guitarra en la mano, jamás ella enseñó una lección a nadie con una guitarra en la mano. La única vez que tomó la guitarra para darme un ejemplo de un ligado ascendente, para decirte la verdad, me dio vergüenza ajena (el subrayado es nuestro). (Entrevista 5, 2017)

En este relato surge el conflicto de enseñar un instrumento desde un aspecto teórico, con la imposibilidad de ejemplificar fraseos, articulaciones, intencionalidades poéticas y demás recursos interpretativos. De esta forma, el estudiante quedaba librado a su experiencia como oyente de compañeros, de artistas grabados en discos o casetes, quizás de conciertos, pero carecía del aporte instrumental por parte del docente. Por otra parte, el concepto del “estilo” quedaba vacío como significación ya que carecía, de acuerdo al testimonio brindado, de desarrollo teórico, histórico o estético. Se evidencia que el estudiante no podía amalgamar en su interior cuál era una posible interpretación de la obra o, al menos, posibles aproximaciones a algún tipo de producción con intencionalidad poética. Esto sucedía por dos motivos: el primero era la ausencia de una conceptualización específica, con un marco teórico apropiado y contextualizado al nivel del estudiante; el segundo, la impericia del docente para interpretar en el instrumento algunas de las ideas que verbalizaba, que conformaba, de esta manera, una oscura distancia entre una idea y su materialización.

La siguiente entrevista coincide con el caso anterior: “Ella no me daba el ejemplo, sino que me decía anda a tocar M’jita. Me daba para la próxima Bach. Había que descifrarlo, entenderlo (...) pero no te daba ningún aporte. (...) A lo mejor tocaba dos compases, el ligado acá es así, y suena así, y nada más.” (Entrevista 3, 2016)

Otro relato ratifica el ambiente que se generaba en la clase:

Lo que yo me acuerdo de esta profesora⁴⁴, para mí y en esa edad, para mí, era bravísima, bravísima. Yo lloraba. Me gustaba mucho la guitarra y lloraba, mientras practicaba lloraba por el miedo que le tenía. Pero era una cosa extraña porque me gustaba la guitarra e iba. No dejaba de ir. Creo que cuando dije que no me gustaba más, mis padres me dejaron no ir más. (...) Yo no me acuerdo mucho de sus enseñanzas, pero ella se sentaba a escuchar, me mandaba a mi casa a practicar y ella escuchaba y era muy severa, muy severa, muy fría. La relación no era ninguna relación amorosa ni nada. Para mí el conservatorio era el *súmmum* donde podía ir yo a esa edad y tenía esa imagen... Entonces, ya te digo, se fue haciendo cada vez más complicado, me daba muchísimos nervios. A veces me equivocaba porque estaba nerviosa, pero en sí me gustaba... por eso seguía yendo. Muchas cosas no tengo para decirte. Me acuerdo de ella que era una persona muy severa, para mí. Nada amorosa. (Entrevista 2, 2016)

De este fragmento de la charla emerge el recuerdo del dolor producido durante su trayecto en el Conservatorio. Quizá con nueve o diez años esas experiencias se tornaron un sello indeleble en su vida y en el momento de la entrevista, medio siglo después, reapareció. La angustia traducida en llanto era la condición para ser alumno de esta docente. La supervivencia - es decir, continuar siendo estudiante de guitarra - se podía dar superando estas instancias, en forma de adaptación a ese contexto. En el caso citado, abandonó esos estudios al poco tiempo. También surge del discurso el imaginario social instalado sobre la institución, a la cual describe como “el *súmmum*”, lo más elevado que podía existir en relación con la educación musical de aquel momento.

Sobre la misma docente, en otra entrevista se nos indica lo siguiente:

Ella tenía dos argumentos, primero: “¿usted que sabe?” Y segundo: “no me va a decir a mí...”. Era siempre autorreferencial en ese sentido, o sea, “no me va a decir a mí” que soy el *súmmum* (...) por otro lado, en ese sentido era muy autocrática, no era práctica. Sus enseñanzas eran teóricas porque ella no podía darte un ejemplo concreto con una guitarra en la mano. Además, tenía grandes variaciones en el humor. Era una persona que un día venía con ganas de enseñar, y otros días de muy mal humor, frecuentemente, y trataba muy mal a los alumnos, sobre todo a las chicas. Las trataba como trapos de piso (...). Llegábamos y ni siquiera te decía buen día. Decía “toque”. (Entrevista 5, 2017)

En el anterior párrafo, el recuerdo podría vincularse a la imposibilidad que tenía el estudiante de promover sus propias ideas a la interpretación de una obra. Los aportes

del alumno quedaban cercenados ante la autoridad docente y, por lo tanto, solo quedaba la posibilidad de reproducir una única versión posible de interpretación que, por otro lado, no era ejecutada instrumentalmente por la docente, sino que se verbalizaba. Creemos que esta cuestión estaría cercana a un absurdo: en la clase de interpretación de un instrumento musical, el docente a cargo raras veces utilizaba su guitarra para producir ejemplos, determinar digitaciones que facilitasen la ejecución o variantes interpretativas con sentidos diferentes, solo por nombrar algunos de los recursos más frecuentes en una clase instrumental.

2.2. Todo lo sólido se desvanece en el aire

La influencia de la profesora D. T. G. fue fundamental para la consolidación del currículum instrumental de la guitarra en el Conservatorio. Como mencionamos anteriormente, los primeros años de la historia de la carrera en cuestión no está documentada fehacientemente. No obstante, de los relatos recabados para este escrito surgen indicios que permiten establecer posibles vínculos que posibilitaron la construcción de una mirada consolidada en términos estéticos y pedagógicos.

La autoridad de mayor jerarquía institucional, en lo que concierne al Profesorado de Guitarra, aparenta ser D. T. G., por ciertas circunstancias particulares. En principio, esta docente fue la única en el Conservatorio que estuvo vinculada a la enseñanza de este instrumento desde su fundación y por varios años. De esta manera, quienes le siguieron en los años '60 o '70 fueron ex estudiantes de esta profesora que - parece - no cuestionaron su autoridad estética.

Desde nuestra perspectiva, los primeros años de formación instrumental fueron claves para la consolidación del sistema. Los estudiantes luego se transformaron en docentes de la misma Institución, e incluso de otros conservatorios de la provincia, y replicaron el modelo con el cual habían sido educados. Ese modelo implicaba no solamente las cuestiones pedagógicas sino también, y fundamentalmente, el repertorio que el estudiante debía aprender y el docente enseñar. En otra entrevista, y vinculado a la misma cuestión, se nos menciona lo siguiente:

Con *D. T. G.* nosotros teníamos un programa, tal vez fue el programa oficial, pero seguro lo había producido ella (...) un programa al que todos

respetábamos. Todos teníamos que pasar por el mismo programa. Consistía principalmente en los métodos más clásicos que te puedas imaginar: ella indicaba el libro de Leloup para dar la técnica, y luego en la parte de formación musical ella trabajaba (...) con los estudios de Sor, con los métodos de Coste, con los estudios de Carcassi, de manera que estaban estipulados en el programa qué estudios y qué métodos respondían a cada nivel. ¡Ah! Perdón, me faltó uno: el Método de Aguado, el Gran Método (el subrayado es nuestro). (Entrevista 5, 2017)

Del relato inmediato anterior surge la idea de homogeneización del egresado, es decir, la práctica de igualar a los estudiantes mediante la implementación de un único currículum específico obligatorio y acabado. Además, podemos inferir que la docente fundadora de la carrera tenía un cuidado control de los contenidos y del marco teórico que se abordaba en este contexto educativo, de lo que se presume fue su ideóloga. Cabe también señalar que los autores mencionados por nuestra fuente coinciden con los abordados en el capítulo 1 de este escrito, generando, de esta forma, las primeras huellas indelebles de lo que será el programa de estudio posteriormente documentado por escrito y firmado por sus responsables.

En la misma dirección, en otra entrevista surge lo siguiente, a propósito de indagar acerca de la persona responsable en el génesis del currículum oficial:

Yo creo que fue *D. T. G.*⁴⁵. Porque los programas fueron después tocados por toda la gama de docentes que vinieron después Arresegor, Gómez, Defeo, Barragán (que fue alumna de ella) Zerbino... todos opinamos, pero la base la sentó ella, los niveles y las exigencias, las fijó ella. Después estuvo Pomponio en la cátedra, pero yo no sé realmente si le llegaba a hacer sombra a *D. T. G.*, yo no dudo que fue ella. Por el concepto que tenía de cada músico, de Tárrega, de Sor, de Villa Lobos, la pasión que ella tenía, ella te transmitía que esos eran autores trascendentes, los que están en el programa actualmente. En realidad, no fueron muy modificados, se agregó algo, pero muy poco. (el subrayado es nuestro). (Entrevista 3, 2016)

La idea del repertorio *trascendental* emerge como cuestión de fondo en el relato anterior. La imposición y preservación de ciertos compositores, es decir, los que trascienden, e incluso de algunas de sus obras y no de otros aportes realizados por los mismos autores, se presenta como condición esencial en el currículum cerrado del Conservatorio. Más aún, se instaura como un problema disciplinar propio de la música académica y ajeno, por ejemplo, a las prácticas pedagógicas y de producciones de otras disciplinas artísticas. En este punto, es interesante a nuestra cuestión referir que, en el

origen de la Institución, la disciplina musical convivía con el Teatro. En efecto, originalmente se denominaba “Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico”. Tiempo después se independizaron. Pero nos importa mencionar que, a diferencia de un programa de estudio sellado, concluido, que es tradición en el Conservatorio, la actual Escuela de Teatro de La Plata (es decir, la Institución que se desprendió del Conservatorio) propone un trabajo de selección de obras entre los docentes a cargo y los estudiantes. Es decir, cada año surgen propuestas diversas, miradas alternativas al universo estético posible y con una fuerte presencia de creaciones latinoamericanas. En nuestro criterio, esta práctica propone una educación más democrática, anclada en los saberes, experiencias y contextos de los estudiantes, e incluso fomenta la participación activa de los mismos. Por el contrario, la impermeabilidad diacrónica del repertorio guitarrístico académico explicita ciertas garantías: en primera instancia, que los contenidos han sido instaurados por un *otro* anterior, intangible pero presente, cuya legitimidad no debiera ser cuestionada. De hecho, hasta la actualidad no lo es, al menos en forma fehaciente; en segundo lugar, la aceptación del programa históricamente ejercida por diferentes actores institucionales - ya sean inspectores, directivos, docentes, estudiantes - es una caución imprescindible para que el sistema permanezca en tiempo y espacio.

Es pertinente, a nuestro entender, reflexionar aquí acerca de las obras citadas anteriormente en el apartado 2.1.2. *Te bañarás en el río dos veces*, aunque desde una perspectiva diferente a la ya presentada. Entendemos que dichas composiciones podrían haber sido inicialmente la expresión de un esfuerzo por dotar al repertorio instrumental de alternativas válidas que cohesionen con el programa oficial. No obstante, la evidencia empírica recogida en nuestro trabajo demuestra que la abrumadora mayoría de las composiciones que formaron parte de la Biblioteca, y aún hoy continúan siéndolo, no han logrado incluirse en el conjunto de los contenidos legales de la carrera. Esta afirmación se sostiene sobre el total de los datos recabados, excediendo la muestra seleccionada cuya delimitación son los diez primeros años de la Biblioteca. De esta manera, el abordaje de estas composiciones queda sujeto al permiso de la autoridad correspondiente, ejercida habitualmente por el docente de aula.

Retornando al origen de los programas de guitarra en esta institución, en el siguiente extracto surgido de la misma entrevista se puede verificar la influencia de D. T. G. en otros docentes:

Era un funcionamiento de tipo casta el que había en el conservatorio. Todas las profesoras - no había profesores en mi época - todas habían sido alumnas de *D. T. G.* (...) Todas las profesoras venían a la clase de ella para preguntarle sobre que le podía dar a cada alumno y ella indicaba cual obra le tenía que dar a cada alumno. Era una consulta permanente. Y, como vos decís, era oral: era tal pieza, tal otra. Yo pienso que el hecho de presentarlo por escrito tiene que haber sido iniciativa de profesores jóvenes que vinieron después. (...) Había un programa que sacábamos de la biblioteca, que era un programa de examen, los contenidos eran los mismos que te acabo de comentar⁴⁶, siempre fueron los mismos mientras yo estuve. Yo me acuerdo de que Raquel Barragán... le daba a alguno de sus alumnos la Cavatina de Tansman y eso era una iniciativa suya, algo nuevo, porque *D. T. G.* nunca había enseñado ese tipo de composiciones. (Entrevista 5, 2017)

Se evidencia en el discurso anterior la notable influencia ejercida sobre sus alumnos y colegas docentes en relación con el repertorio que, a esa altura de la historia, ya estaba consolidado informalmente. No obstante, esos *profesores jóvenes que vinieron después* terminarían por asentarlo en forma escrita a fines de la década del '70, incluyendo algunas innovaciones estéticas, aunque conservando la esencia centroeuropea, tal cual sigue vigente hasta hoy.

En la siguiente imagen se verifica una de las primeras versiones escritas y oficiales del currículum instrumental en el Conservatorio:

PROGRAMA

CURSO: GUITARRA

AÑO 1978

TERCER AÑO

- a) Escalas diatónicas: mayores y menores completas. Nota repetida con todas sus dificultades. Práctica de trémolo. Escala cromática.
- b) Arpeggios de tres y cuatro notas con digitaciones y dificultades progresivas.
- c) Acordes de cuatro y seis notas con digitaciones y dificultades progresivas en distintas tonalidades.
- d) Ligados: mordentes de dos y tres notas.
- e) Vibrato y tambora.
- f) Nociones elementales de fraseo: eco melódico, rallentando, timbre, variaciones de tempo, distinción de melodías sobre las demás voces, matices en general.

OBRAS: Pavana de L. de Milan

Minuet de F. Sor

Preludio de Tárrega

Canción popular catalana de M. Llobet

Triste a elección de J. Aguirre O Norteña de Gómez Crespo

BIBLIOGRAFIA: Leloup (técnico)

Aguado 3º parte ejercicios 1, 3 y 5

Sor estudios 1, 2, 4 y 9

Carcassi 10, 14 y 18

Coste, Brower, Rodríguez Arena (estudios)

Prat (obras y recopilaciones)

Carlevaro, escalas y cuatferno N° 2

Segovia, Martínez Zárata (obras varias)

Tomás Pomilio. Libro segundo

Pujol. Etc.

Figura 34. Fragmento de Programa para el Profesorado de Guitarra del año 1978.

Se consolida la escisión entre técnica-mecanismo y las obras musicales.

Estas cuestiones permitieron construir un imaginario sobre lo que implicaba la formación instrumental académica, en nuestro caso, de la guitarra. Tal como afirmamos en la Introducción General, Connell (2009: 6) manifiesta que las currículas de los conservatorios es un ejemplo de conocimiento cerrado, concluso, obturado. Si bien aparecen sobre la superficie algunas instancias de pretendida innovación, no hay ruptura sustancial ni discusión sostenida en el tiempo sobre los contenidos. La investigación sobre nuevo repertorio parece escindida de la práctica docente y aún hoy persisten los rastros

de las mismas obras del currículum original, que se han transformado en las columnas que sostienen la enseñanza instrumental en este contexto educativo.

En relación con la posibilidad empírica de innovación en el currículum del Profesorado de Guitarra, incluimos a continuación el relato de un entrevistado que expresa las dificultades que hubo en la implementación de nuevos compositores en el repertorio instrumental:

“Entonces ¿qué me pasaba en el Conservatorio? Yo hice una cantidad de obritas, “Sacco y Vanzetti”⁴⁷, “Confesiones de invierno”⁴⁸, y otras donde yo daba al alumno obras donde cierta problemática técnica estaba presente. Entonces lo difícil era el momento del examen, porque vos tenías que decir que esta obra reemplaza a tal otra y ahí se puede decir que empezó la discusión y nunca se sabía dónde terminaba esto. (...) Yo en el conservatorio este tipo de innovaciones no podía hacerlas, yo lo que pedía en ese momento era un poco de oxígeno...

Tengo un caso con una alumna, que vos debes conocer⁴⁹ (...), y yo le daba este tipo de obras y llegó un momento en que la bocharon, no tenías con qué defenderla, era de pronto seis en la mesa contra vos (...) el programa era una cuestión terrible. Aparte había una serie de criterios... tocaba mejor el que tocaba más rápido. La expresividad en la guitarra era una cosa que no se trataba (...).

O sea, ese es el verdadero intrínquilis de la cuestión que siempre me ha parecido problemático en el Conservatorio, que debo reconocer que hoy lo puedo expresar debido a extensos trabajos que hice, entre ellos investigaciones, la universidad misma, en aquel momento no lo tenía tan claro, pero yo sentía que era algo que no podía ser, aparte mi actitud siempre respondió a eso” (El subrayado es nuestro). (Entrevista 1, 2016)

En el relato aparece la búsqueda del docente por ofrecer cambios en el currículum del instrumento, surgiendo la reacción de los demás docentes que pretendían conservar lo ya dado. En este contexto educativo se da la particularidad de que existe un solo modelo de programa, al cual los docentes adhieren por el solo hecho de pertenecer a la Institución, más allá de estar o no de acuerdo con él. En este sentido, cabe mencionar que en otras carreras docentes o técnicas del nivel Superior es el Estado bonaerense, a través de sus órganos correspondientes, quien prescribe una serie de contenidos mínimos en los diseños curriculares sobre la cual el docente puede constituir un modelo propio de cátedra, siempre y cuando se incluyan a esos contenidos fundamentales. De esta forma se genera diversidad, porque existe la posibilidad de que el docente otorgue su propia impronta al programa e incluso que los estudiantes colaboren con propuestas de cambios, ya sea informalmente o sugiriéndolo a través del Consejo Académico Institucional.

Del último relato surge también la conflictividad interna que padeció el docente a raíz de que su propia estudiante fue desaprobada por presentarse a un examen con un repertorio alternativo. En esa acción hubo dos sancionados: por un lado, la alumna fue calificada por debajo del mínimo para aprobar, más allá de que pudiera mostrar habilidades interpretativas en el *otro* repertorio; además, el docente fue descalificado como tal y su rigor profesional puesto en jaque por sus pares, quienes aplicaron el criterio de no innovar, de preservar el pasado en el presente y funcionar como rígidos guardias de la aduana estética.

También es significativo en los recuerdos del docente entrevistado el *pedido de oxígeno*. Creemos que la metáfora elegida en su narración obedece a una profunda sensación de asfixia, de ahogo, en un contexto que imposibilitaba cualquier composición que no se ajustara a las previstas, aun incluyendo aquellos contenidos musicales o técnicos que el programa presentaba. De esto último surge que las obras – las composiciones – ya no funcionaban como aplicación de contenidos aprendidos, sino que en sí mismas ya se habían transformado en contenidos.

Es vinculante a nuestro trabajo mencionar que, durante las primeras etapas de la historia de esta carrera instrumental, gran parte del repertorio instrumental al cual se podía acceder quedaba restringido a las publicaciones de pocas editoriales en el país. De esta forma, quienes seleccionaban las composiciones a publicar funcionaban también como promotores de una mirada estética excluyente. La industria cultural local estandarizaba y promovía un recortado grupo de compositores de música que, mediante su catálogo, lograba conformar un sistema exclusivo. Ante esta cuestión, un entrevistado menciona lo siguiente:

Yo tenía un espíritu investigativo muy grande, y permanentemente investigaba sobre repertorio y me acuerdo de que tenía contacto con una discográfica muy grande y contacto con la Unión Musical Española, que me enviaba catálogos actualizados. Yo encargaba música por correo. En esa época era muy difícil, no había internet. Yo tenía que enviar a la Unión Española un giro bancario, y ellos me enviaban la música y yo me hice así un repertorio vastísimo, que no existía en la Argentina por supuesto (...) todo un repertorio que no estaba en el Conservatorio y que *D. T. G.*⁵⁰ tampoco lo tenía. Ella se manejaba, para el repertorio de los alumnos, con la música que ella tenía que había traído de España. Se manejaba prácticamente con eso y con el repertorio personal. Nunca hizo comprar al conservatorio música nueva. Lo que había en el conservatorio era música muy antigua. Me acuerdo que sacamos una composición de Tárrega de una edición que no existía más en la época que yo estudiaba que se llamaba Julio Korn, que era de 1940, 1950... eran prehistóricas y eran lo único que había en el Conservatorio y era lo que

ella había traído de España. También traía una pieza para fotocopiar para un alumno en particular, específicamente, y nada más. Entonces yo me procuraba todo un repertorio sobre la base de la discografía que yo tenía, gracias a este contacto con esta editorial. (Entrevista 5, 2017)

2.2.1. Taxonomías

“Pero la técnica es necesaria, aunque no suficiente. Hay que propiciar líneas de fuga emancipadoras”

Esther Diaz (2013)

Toda clasificación tradicional surge inmediatamente como racional, fáctica y no elude lo parcial y extravagante que puede ser toda categorización. Borges (2002: 86) afirma que: “Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”.

CICLO MEDIO "II AÑO"

GUITARRA

Finalidades técnicas y musicales.

Técnica: Afirmación de lo estudiado anteriormente.
Traslados (cont.)

Interpretación : Aplicación de la asignatura "Elementos técnicos de la Música" (análisis armónico, contrapuntístico y morfológico). Efectos.

Adiestramiento Simple. Traslados

Carlevaro: Cuaderno 4. Fóm. 65 a 86.

Adiestramiento múltiple:

Rodríguez Areñas: La escuela de la Guitarra (3º). Estudios 15 al 21.

Pujol: La Escuela Razonada de la Guitarra (3º). Estudios complementarios XXVIII al XXXVIII.

Carcassi: "25 Estudios". Estudios 21, 22 y 23.

APLICACION (Obras)

- Narváez - Diferencias sobre "Quárdame las vacas".
- Dowland - Melancolica Gallarda.
- Weiss - Fantasía. Tombeau sobre la Muerte del Conde de Logy - Suite (a elección).
- Campion - Sarabanda y Giga.
- Lurcell (Bream) - 4 Piezas
- Bach - Suite nº 1 (Original para cello).
- Sanz - Suite Española.
- Sor - Variaciones sobre Malbrough s'en va-t-en guerre.
- Sor - Mimetto 3, 4, 5, 6, (op. 11).
- Sor - Estudios 9, 10, 11 y 17 (a elección).
- Cimarrosa (Bream) - Sonata 1, 3.
- Col. Costanzo - Maestros Franceses del Laúd, nº 6, 7 y 11.
- Ponce - Tres Canciones Populares.
- Villa Lobos - Estudio 1
- Villa Lobos - Preludio 1, 2.
- Ponce - Preludio 2, 4, 7, y 9.
- Kaufmann - 10 Piezas para guitarra (3 a elección).
- Uhl - 3 Piezas del 1er. volumen (a elección).
- Anido - Preludio Pampeano.
- Gomez Crespo - Norteña.
- Gustavino - Ballecito.
- Martínez Zárate - Imromptu nº 1. Síntesis (De Mi 2do libro)
- Aguirre (Gómez Crespo)- Cancion Nº 1
- Núñez- Preludio
- Lasala- Preludios americanos Nº 3-Nº 5
- Carlevaro- Preludios 1 - 3
- L. Fernández- Volha Modinha
- Lauro- Vals Nº 2
- Tárrega - Recuerdos de la Alhambra
- Kovat - Tres movimientos

EVALUACION: Para rendir examen se habrá cumplido con las finalidades determinadas y se presentará un programa de memoria de 35 minutos que abarque obras de distintos períodos.

Figura 35. Ejemplo de programa utilizado en la Institución.

En el currículum específico que se analizó para esta investigación, podemos identificar dos ejes centrales de ordenamiento que incluyen características definidas de contenidos que han sido instalados en la práctica instrumental de la guitarra en el Conservatorio.

Uno de ellos refiere a una tipología de movimientos corporales asociados a la motricidad fina, es decir, la coordinación de músculos, huesos y nervios que permiten producir movimientos mínimos y exactos en la guitarra. A este campo del saber instrumental se lo conoce en el programa del profesorado como *técnica* o *mecanismo*, según el autor teórico al cual se adhiera. Estos dos conceptos se encuentran dentro de los programas más recientes relacionados a lo que allí se denomina *adiestramiento simple o múltiple*.

Con el propósito de establecer un corpus teórico que se apoye en las bases epistemológicas referidas en nuestro Plan de Tesis, sostenemos que el campo de la técnica puede analizarse como objeto de estudio precisando sus unidades de análisis y variables (Ynoub, 2007: 68) que aparecen en forma explícita en la documentación oficial indagada. La incipiente matriz de datos queda conformada de la siguiente manera:

Unidad de Análisis	Variables
Arpeggios	<ul style="list-style-type: none"> • Circulares. • Directos. • Cuerdas separadas. • Cuerdas adyacentes. • Con cejillas. • Tres notas. • Cuatro notas. • Movimiento contrario. • Seisillos.
Notas repetidas	No se especifican variables.
Acordes	<ul style="list-style-type: none"> • Tres sonidos. • Cuatro sonidos.
Bicordios	<ul style="list-style-type: none"> • P – i • P – a

	<ul style="list-style-type: none"> • I – m • I – a
Armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Naturales. • Artificiales.
Escalas	<ul style="list-style-type: none"> • Mayores. • Menores. • Una octava. • Dos octavas. • Tres octavas. • Cromáticas. • Ligadas con cejilla. • Ligadas en terceras. • Mano izquierda sola. • Sistematizada para mayor velocidad.
Ligados	<ul style="list-style-type: none"> • Ascendentes. • Descendentes. • De una nota. • De dos notas. • De tres notas. • De cuatro sonidos. • Con cuerdas al aire. • Sin cuerdas al aire.
Traslados	<ul style="list-style-type: none"> • Longitudinales. • Transversales. • Mixtos.
Adornos	<ul style="list-style-type: none"> • Mordentes. • Trinos.
Cejilla	<ul style="list-style-type: none"> • Media ceja. • Ceja completa.
Ejercicios cromáticos	<ul style="list-style-type: none"> • Por cantidad de notas (una, dos, tres, etc.)

Timbre	<ul style="list-style-type: none"> • Natural. • Metálico. • Dolce.
Efectos	<ul style="list-style-type: none"> • Trémolo. • Vibrato. • Tambora.
Pulsación	<ul style="list-style-type: none"> • Apoyada. • Libre.

Del cuadro anterior quedan excluidos los valores e indicadores que se corresponderían a cada unidad de análisis y variables por no encontrarse explicitadas en la documentación consultada. Si bien podrían establecerse indagando en los ejemplos previstos en los textos técnicos, esto excedería los propósitos de esta investigación además de no constituir un conocimiento riguroso en términos históricos, dadas las modificaciones que se han realizado a lo largo del tiempo. El mismo criterio se siguió con las variables ausentes.

Todas las unidades de análisis y variables citadas se referencian en la bibliografía analizada en el Capítulo 1 de este trabajo, es decir, que cada una está remitida a un ejercicio específico de los libros dedicados a la técnica instrumental. De esta cuestión podríamos intuir que las taxonomías propuestas parecerían haber sido extraídas de los mencionados libros teóricos o técnicos, la mayoría anteriores a la formación de la carrera que, como dijimos, fueron objeto de estudio en el capítulo primero.

En la misma perspectiva de análisis, afirmamos que la característica de todos los programas de guitarra es una secuenciación de contenidos basados en una progresiva dificultad técnica o mecánica. Esto lo consideramos particularmente importante debido a su impacto en el tránsito de la carrera del instrumentista o profesor en el Conservatorio dado que los programas reiteran esa misma estructura tendiente a presentar obras musicales que se complejizan técnicamente, relegando cuestiones históricas, estéticas o poéticas a niveles de menor importancia o directamente nulos.

Creemos necesario insistir en esta idea que consideramos esencial para nuestro trabajo: todos los programas de estudio de guitarra consultados en el Conservatorio, en tanto documento histórico o testimonio en entrevista, reiteran el principio de organización de creciente dificultad técnica, aunque no hemos encontrado legitimación o

argumentación especificada en modo alguno del porqué de esta característica. Consideramos por ello pertinente comparar estos programas con las estructuras de razonamiento mecánico-técnico por las cuales se presupone que, *a mayor dificultad técnica, mayor será el nivel del guitarrista*.

Cabe agregar en este eje de análisis que el cuerpo del instrumentista también se encuentra atravesado por una mirada generalizadora. De esta forma, ante cada referencia a sus brazos, manos o dedos, los programas remiten a un guitarrista *diestro*, tal como lo fueron Segovia, Tárrega, Carlevaro o Pujol, es decir, los referentes históricos que sustentaron el corpus de conocimientos estéticos y pedagógicos.

El segundo eje de análisis que consideramos necesario observar en el repertorio instrumental es la clasificación de las obras de acuerdo al sentido histórico tradicional de las composiciones. En esta dirección, encontramos referencias a los períodos denominados Renacimiento⁵¹, Barroco, Clásico, Romántico y Moderno/Contemporáneo. El corte historiográfico conlleva implícito su esencia centroeuropea. No se incluye referencia alguna a la historia latinoamericana: el tiempo y espacio se encuentran bifurcados de su contexto nativo, de la cuestión regional. Es una *cronotopía* ajena, colonialista, hegemónica. Incluso los pocos compositores latinoamericanos que fueron aceptados por la Academia están vinculados a categorías tales como neorromántico, neoclásico, entre otros, es decir, se les otorga el mismo tratamiento teórico que a los europeos. Lo mismo ocurre cuando se habla de arte precolombino. Nada se dice en el programa oficial sobre la época en que Gaspar Sanz⁵² componía las *españolitas*, *canarios* o *jácaras*, que luego formarían parte del repertorio tradicional, mientras que en América moría el 95 % de la población como consecuencia del genocidio colonizador y casi contemporáneo a las sonatas o temas con variaciones del también español Fernando Sor – que, como Sanz, forman parte del repertorio oficial actualmente – en América se exterminaba cualquier intento de insurgencia. En referencia a esta cuestión, Daniel Belinche (2010: 6) afirma lo siguiente:

El 18 de mayo de 1781 Tupac Amaru presenció la muerte de su esposa y sus hijos, primero ahorcados y luego descuartizados. A continuación, fue atado de piernas y manos y sujetado a las monturas de cuatro caballos que comenzaron a tirar en direcciones opuestas, sin lograr quebrarlo. Entonces, le cortaron la lengua y lo decapitaron.

A la anterior taxonomía se le agrega de manera llamativa un subgrupo, denominado en los programas como “autor argentino”.

Esta particularidad estuvo documentada en el Conservatorio por primera vez en el año 1978 y sigue vigente hasta la actualidad. De esta forma, quien transcurre la carrera de docente o instrumentista, deberá abordar, por un lado, un programa durante cada nivel donde se constituya una diversidad estética basada en los segmentos históricos citados y, por el otro, el estudio de los autores argentinos. En este sentido, es interesante advertir la categoría que propone el documento oficial: autor argentino. Es decir, plantea una parcelación en términos estéticos, históricos y políticos entre quienes forman parte de una historia musical lineal, ordenada y aceptada por la mirada hegemónica, contra aquellos que son autores argentinos. Estos últimos son fraccionados de la *verdadera* historia musical al excluirse de la categoría posible “Moderno/Contemporáneo”.

Esta segmentación de compositores también se encuentra presente en el formato de evaluación propuesto por el programa de estudios para el Profesorado y la Tecnicatura (título anteriormente denominado “Instrumentista”, según los Planes antiguos). En este apartado específico se puntualiza que el estudiante deberá presentar obras que incluyan todos los períodos históricos. Paralelamente, mide en el estudiante su capacidad de ejecutar el instrumento por el tiempo cronológico que utiliza durante el examen.

En el siguiente gráfico cartesiano puede verificarse el esquema que resume esta cuestión:

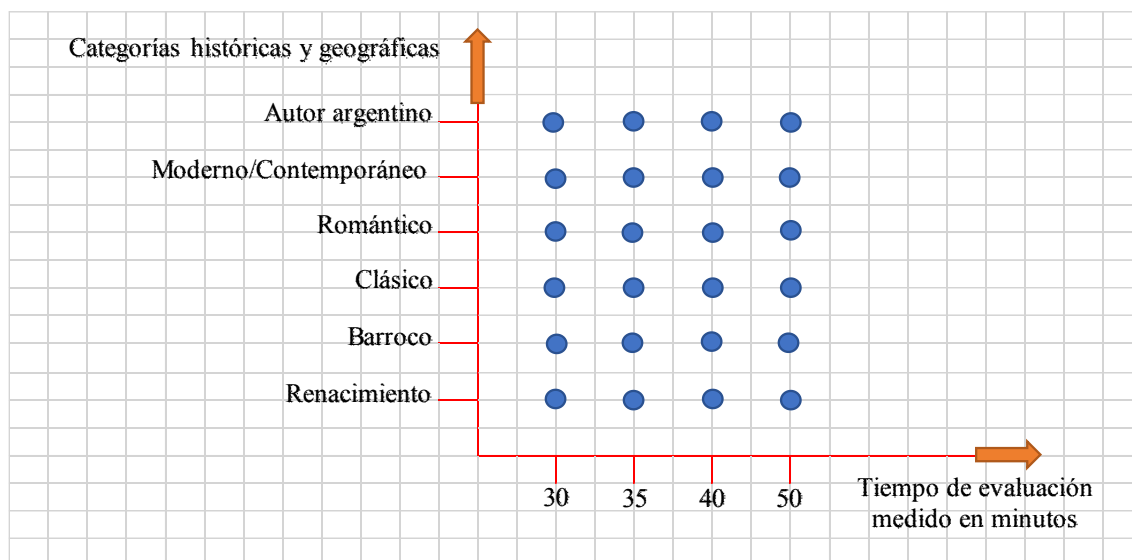


Figura 36. Gráfico biaxial de tiempo y repertorio, de acuerdo a diferentes niveles de la disciplina.

De acuerdo a la documentación consultada y a las entrevistas realizadas, no existe fundamentación alguna para la cuestión del tiempo y su medición en minutos. Podríamos presumir que se trata de una duración promedio de un concierto tradicional de música, aunque una obra como *Vexations* del compositor Erik Satie, entre muchos otros ejemplos, escaparía a este intento de generalización.

La particular doble categoría histórico-geográfica, descrito en el eje y del cuadro anterior, da cuenta del trasfondo ideológico sustentado en el programa. Por un lado, la historia lineal de la Modernidad y Contemporaneidad, como afirmamos anteriormente, se presenta escindida de lecturas políticas y sociales, lo que la convierte en una categoría vacía de sentido. Incluso más, aún inmerso en una historia musical “pura”, esto es, sin reminiscencias al contexto histórico social en el que ocurría, la idea de los períodos lineales y secuenciados carecen de significación interpretativa ya que no incluyen aspectos de la práctica instrumental entre sus contenidos que permita diferenciar con rigurosidad, por ejemplo, a un autor barroco alemán de un par francés. Además, la cuestión geográfica determinada por la nacionalidad argentina excluye la integración latinoamericana, exceptuando contados casos como Leo Brouwer, Manuel María Ponce, Antonio Lauro o Heitor Villa-Lobos, a favor de una pretendida homologación estética entre europeos y argentinos, aunque en la documentación oficial se refiere a *un* autor argentino, esto es, la inclusión de una obra única frente a la diversidad de obras centroeuropeas.

En este punto, podríamos conjeturar que existió una mirada política que pretendía situar en un mismo plano la cultura de la Europa central, blanca, cristiana y masculina (no hay ninguna referencia a una compositora europea en todo el repertorio oficial consultado) con *lo nacional*, entendiéndose a esto último como el campo argentino – el gaucho – y, por lo tanto, el folklore tradicional. De esta forma, aparecen compositores como Abel Fleury, Alberto Ginastera, Julián Aguirre, Jorge Gómez Crespo o María Luisa Anido que remiten a los géneros o estilos folklóricos categorizados como vidalas, tristes, malambos, milongas, triunfos, gatos o chacareras, entre otras referencias similares.

Esta presunción se sostiene con lo expresado por el entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, coronel Domingo Mercante, durante el discurso inaugural del Conservatorio:

Son más buenos los pueblos que más cantan. El nuestro con sus portadores diseminados en una vasta extensión de territorio, es amante de la música. En la quietud de las noches serenas del campo argentino, se escuchan

las guitarras que acompañan el canto de los tristes y de las vidalitas. En nuestras ciudades ocupa sitio preferente el gusto del pueblo por el canto y la música. Para que ese gusto y esa inclinación se traduzcan en cultura efectiva es que importa y cuenta mucho el estudio realizado en forma seria y orgánica, en este Instituto que hoy inauguramos y en el que sus alumnos se perfeccionarán en el estudio de la música, del canto y del arte escénico.... (El subrayado es nuestro). [Con asistencia del Gobernador y otras autoridades se inauguró el Conservatorio de Música y Arte Escénico. (18 de mayo de 1949). El Día, s/p.]

Creemos interesante advertir en el discurso el alejamiento conceptual entre el *campo* y la *ciudad*, como entidades diferentes de un mismo sistema. En esta dirección, la guitarra como instrumento musical es vinculada al campo, a lo gauchesco, que para esa época ya era considerado un prototipo de la cultura nacional, lejano a la barbarie que anteriormente acusaba Sarmiento. En este punto, la guitarra asume un rol identitario con la cuestión popular y se inserta en un ámbito académico donde, paradójicamente, será emparentada en mayor medida con un repertorio europeo, dejando algunos espacios para ciertos compositores argentinos, como mencionamos antes.

Es significativo, además, que la guitarra sea el único instrumento citado en el discurso completo⁵³ del entonces gobernador. Podríamos atribuir esta cuestión precisamente a su condición de instrumento popular legitimado dentro de la Academia como instrumento musical. No ocurrió en ese momento lo mismo con, por ejemplo, el bandoneón, aunque en los años de fundación del Conservatorio se encontraba en un profundo desarrollo compositivo e interpretativo en el mundo popular del tango.

De lo anterior, podríamos inferir que la guitarra cumpliría, en términos simbólicos, con la función de ser un eslabón entre la concepción histórica y política de *lo nacional*, representada por el folklore y los compositores nacionalistas, con *lo culto*, es decir, la hegemonía centroeuropea representada por los compositores y los instrumentos que se enseñaban – y se enseñan actualmente – en el Conservatorio.

En este sentido, podríamos afirmar que en términos hegelianos la guitarra se posicionaba como una síntesis, o en términos políticos como una tercera posición, entre la dicotomía histórica que planteaba la existencia de una civilización que se oponía a una barbarie, o lo culto contra lo vulgar. Marta Zátanyi (2011: 27) indica al respecto que:

El bien cultural funciona como un aval para certificar la superioridad del rango social, y el nivel de apropiación de los elementos que actúan y lo componen es leído y descifrado como el símbolo del nivel del valor social. Estos dos planos, es decir, el valor social y el valor cultural, no coinciden si

no se entreveran. (...). La jerarquía del gusto se imponía con una fuerza implacable engendrando el concepto dual: vulgar versus noble. El antagonismo entre ambos ha servido para distinguir las clases sociales relacionando lo vulgar con estratos sociales más bajos.

2.2.2. Colonialismo o la subjetividad esclavizada por el amo europeo

En relación con el momento del inicio de la carrera, consideramos significativo el repertorio que eligió la profesora D. T. G. para interpretar en el acto inaugural⁵⁴ del Conservatorio (Fig. 37), donde puede advertirse la ausencia de autores latinoamericanos:

ACTO DE INAUGURACION DEL CONSERVATORIO DE MUSICA

Y ARTE ESCENICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

18 DE MAYO DE 1949

- 1.- HIMNO NACIONAL ARGENTINO.
- 2.- BENDICION DEL LOCAL POR S.S. ILUST., EL ARZOBISPO DE LA PLATA, MONSEÑOR TOMAS F. SOLARI.
- 3.- DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR GOBERNADOR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, CORONEL DON DOMINGO A. MERCANTE.
- 4.- DISCURSO DEL DEL DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE MUSICA Y ARTE ESCENICO MAESTRO DON ALBERTO E. GINASTERA.
- 5.- ACTO DE CONCIERTO A CARGO DE PROFESORES DEL CONSERVATORIO

ROMANZA EN FA	BEETHOVEN
AIRES CRIOLLOS	AGUIRRE
	VIOLIN: HUMBERTO CARFI
VIDALITA	WILLIAMS
CANCION DEL CARRETERO	LOPEZ BUCHARDO
	CANTO: ISABEL MARENGO
DANZA	GRANADOS
REVERIE	TARREGA
	GUITARRA:
PRELUDIO (PARA VIOLONCELO SOLO)	BACH
JOTA	FALLA
	VIOLONCELO: WASHINGTON CASTRO

ACOMPAÑARA AL PIANO EL SR. MANFREDI ARGENTO

Figura 37. Programa del concierto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico.

De esta forma, el camino que inicia D. T. G. en la historia de este instrumento queda determinado por una mirada eurocentrista en relación con la selección del repertorio para el Conservatorio, además de secuenciado en términos técnicos como se dijo anteriormente. La presencia de Tárrega en el programa elegido es también significativa, ya que apoya nuestra hipótesis vinculada a la implementación en la pedagogía instrumental de una supuesta *Escuela* sostenida en las enseñanzas de este autor español. Incluso más, el verdadero autor de la obra denominada *Reverie*, interpretada en el mencionado concierto inaugural, es Robert Schumann. Esta composición pertenece al Opus 15, número 7 de las *Kinderszenen* (“Escenas infantiles”) y Tárrega fue el transcriptor para la guitarra. El desliz incluido en un programa tan importante – se trataba de la inauguración de la primera institución de educación artística superior en la provincia de Buenos Aires – podría deberse a un descuido del diseñador, o quizá al esfuerzo de añadir a Tárrega, en tanto transcriptor y no autor, en un documento histórico, aún por encima del nombre del autor original.

A propósito de esta idea, traemos a continuación las imágenes graficadas durante una entrevista para este trabajo que podrían representar esta concepción:

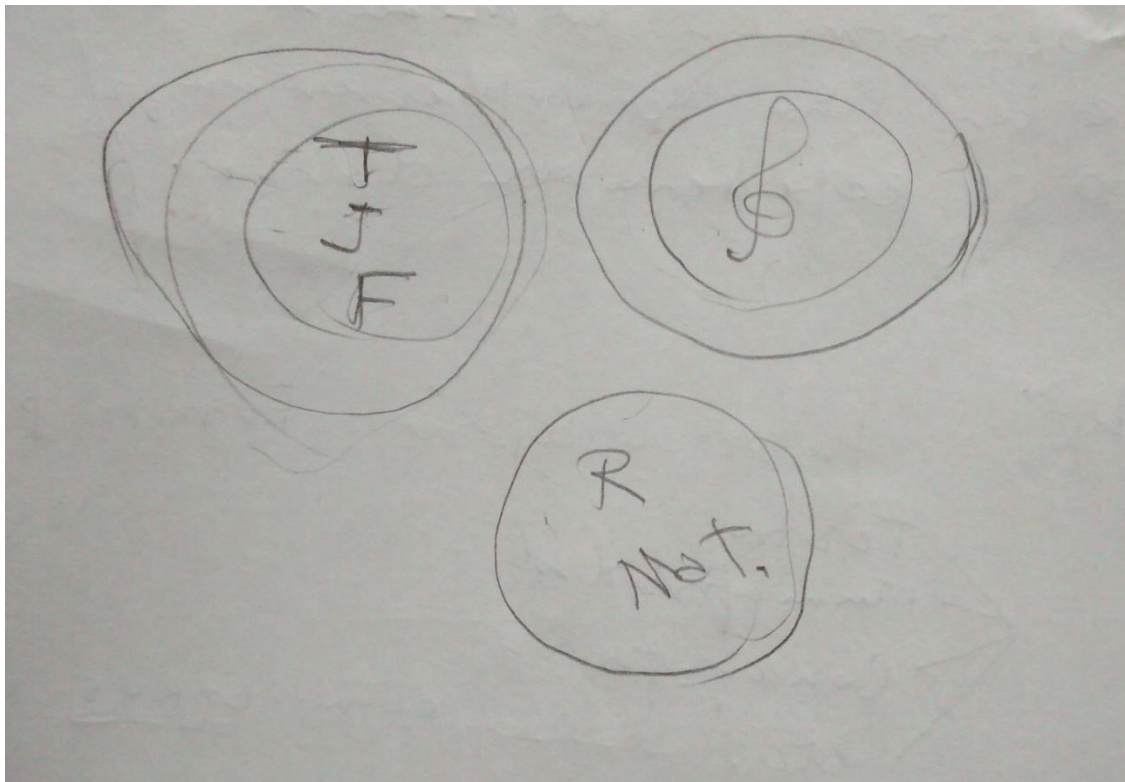


Figura 38. Ilustración realizada por un entrevistado a propósito de indagársele sobre los géneros musicales pertinentes en el Conservatorio.

Luego de dibujar estos tres círculos, la fuente (Entrevista 4, 2016) mencionó el significado de los símbolos que aparecen dentro de cada uno. Los tres conjuntos ilustran, según el entrevistado, los géneros *legítimos* de la música.

El círculo ubicado a la derecha en la parte superior, indica la música académica y está representada por la clave de sol, que es un símbolo de la grafía tradicional. En el gráfico puede advertirse que el símbolo elegido está recubierto por dos círculos que parecieran proteger el contenido de los mismos de cualquier intrusión estética. De acuerdo a la fuente entrevistada, la música que se debe enseñar y aprender en el Conservatorio está representada por este círculo, es decir, por la música de tradición centroeuropea, *culta*, o de autores latinoamericanos que responden a esta estética.

Por otro lado, el conjunto situado a la izquierda superior representa tres géneros: el Tango, el Jazz y el Folklore. En este sentido, la guitarra como instrumento de estudio académico incluye un vasto repertorio, que se sustenta tanto por compositores como por arregladores. En los últimos años el currículum instrumental presentado en conciertos o festivales ha incorporado algunas composiciones que se incluyen en este conjunto, siendo denominadas por la jerga guitarrística como repertorio *crossover*, es decir, que entrecruza géneros muy complejos que no pueden identificarse con la taxonomía conservadora.

El círculo de abajo representa el repertorio nativo⁵⁵, según nuestro entrevistado. De acuerdo a su propia definición, en este género se incluirían a los autores latinoamericanos del género canción, como podrían ser Violeta Parra, Armando Tejada Gómez o Víctor Jara. Es particularmente sugestivo el lugar elegido para graficar la posición de este último conjunto: por debajo del total.

A su vez, los tres conjuntos no poseen elementos en común. El entrevistado dibujó cada uno a cierta distancia segura entre sí, con lo cual no podrían irrumpir en territorio foráneo. Consideramos a esta cuestión relevante en el imaginario del corpus de conocimientos que se debe enseñar en el Conservatorio, toda vez que desliza un supuesto implícito referido a que, si bien algunos autores incluidos en el programa pertenecen a géneros populares como el tango o el folklore, estos no se corresponden con lo académico, son ajenos a este contexto educativo. Son *lo otro* y no *lo mismo*, en términos de Foucault (2008: 17).

Por otra parte, la posibilidad de seleccionar una circunferencia para graficar estas cuestiones estéticas por parte de nuestro entrevistado nos deriva a reflexionar sobre las características de esta figura, a saber: por un lado, la figura *encierra*, es decir, impide que su contenido sea ocupado por agentes externos, pero también propone la imposibilidad

de escapar de sus límites a los elementos incluidos en el conjunto. Entendemos a esta cuestión como un proceso de aislamiento. La protección que ofrece la circunferencia, sus propios límites, hace del círculo una figura coherente con la necesidad del sistema estético hegemónico. La matriz colonial de poder (Mignolo, 2014: 59) impone una axiología de pensamiento que supone atrasado al conjunto de producciones latinoamericanas, proponiendo un área a la cual no tiene derecho de acceder. La barrera estética instaurada escinde elementos superiores de supuestos inferiores. La *colonialidad* es sinónimo de menor jerarquía y por ello la autoridad, que es el poder colonizador, no autoriza el ingreso en su territorio, solo integra a quienes han seguido los preceptos de la hegemonía, de la tradición conservadora musical.

La idea de atraso puede verse en clave temporal y espacial. En tal sentido, el atraso en el tiempo supone a un otro que es el poder hegemónico y que instala un dispositivo de medición cronológica – una vara propia –cuyo paso, su avance, es la medida de todas las cosas. Este argumento remite a la conocida “*L’État, c’est moi*”⁵⁶, como forma autorreferencial para ejercer el dominio. De esta manera, la primacía temporal se transforma en sinónimo de vanguardia, innovación, originalidad, relevancia, entre otros conceptos similares pregonados por cierto sector estético conservador.

Por otro lado, el atraso en el eje espacial permite pensar en lugares de ajenidad, en espacios diferentes y extraños. En este sentido, la imposición de uno implica la no pertinencia de los restantes, un ἄλλος τόπος, un *otro lugar*. Pero la otredad no está contemplada en términos de inclusión, de respeto hacia la diversidad, sino que, por el contrario, es vista como lo exótico. En la misma dirección, Mignolo (2014: 62) refiere lo siguiente:

En su reordenación del espacio/tiempo y en su esfuerzo para localizar a Alemania (en el espacio) como la primera nación (en el tiempo), Hegel colocó a Francia e Inglaterra junto a Alemania, como el “corazón” de Europa. Hegel completó la clasificación geopolítica del planeta en el espacio/tiempo, que Kant realizara unas décadas antes en función de la proximidad que distintas naciones habían alcanzado con la racionalidad, la belleza y lo sublime.

Creemos significativo que el programa instrumental de la guitarra académica se nutre, siempre dentro de la institución que sirvió de fuente para este trabajo, de ese

corazón europeo y anexiona dos países en los cuales este instrumento ha tenido un particular desarrollo: España e Italia. Si bien estos dos últimos países se corresponden a una periferia en términos geopolíticos convencionales, para la guitarra se han constituido en los lugares de nacimiento de varios compositores cuyos aportes forman parte del núcleo duro de los programas. De todas maneras, está presente la idea de colonialidad centroeuropea en varios de los compositores *periféricos*. Por caso, Mauro Giuliani (italiano de origen) desarrolló gran parte de su carrera compositiva en Viena, donde incluso colaboró con Beethoven en ciertas ocasiones. En forma similar, Aguado y Sor trascendieron con su impronta musical en París. Intuimos en estas situaciones una idea de *pertinencia exótica*. Es decir, la hegemonía estética adopta nuevos integrantes, aunque estos deben venerar e imitar la tradición en la cual se inscriben. Incluso algunos de ellos volvieron a sus lugares de origen en forma de misioneros puesto que pudieron *conocer lo verdadero*, y ahora la promueven por distintos escenarios.

En la película “De Mao a Mozart” (1979) de Murray Lerner, el virtuoso violinista Isaac Stern se presenta en China para intercambiar experiencias musicales. Al principio del film se afirma que China posee una cultura profunda y milenaria, aunque se encuentra en proceso de modernizar el socialismo. Esta modernización vendría acompañada del acercamiento a la cultura occidental, representada por la música que interpretará Stern a lo largo de la película. Incluso desde el título elegido para el film puede percibirse la idea de perfeccionamiento, de avance temporal lineal y unidireccional, de superación del pasado, utilizando primero el nombre de Mao (fallecido tres años antes de este documental) y luego, con una idea de progreso, el nombre de un ícono de la música académica occidental. Paradójicamente, el tiempo lineal pretendido por el título transcurre en sentido inverso: Mozart fallece ciento ochenta y cinco años antes que Mao.

El film muestra algunas escenas donde Stern brinda clases de técnica e interpretación para alumnos del Conservatorio Central de Música de Pekín de diversas composiciones europeas. Como afirma Piglia (2000: 106) “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario”, ¿cuál es la narración oculta en este documental? La clave implícita en el guion es la trama que muestra un aparente intercambio de bienes culturales, donde Stern brinda sus conocimientos a cambio de observar y escuchar artistas chinos que producen su propio arte, pero oculta sutilmente una supremacía cultural. El protagonista nunca intenta producir música china. No viajó para aprender cómo interpretar el *sheng*⁵⁷. Nunca se muestra en el rol del esclavo, sino

del amo. El amo presta atención a las destrezas que se exhiben en la Ópera de Pekín, admira lo exótico de los instrumentos tradicionales de China, pero intuimos que su verdadero interés consiste en educar a la Filarmónica Central en cómo interpretar el concierto para violín y orquesta N.º 3 de Mozart. Este es el propósito subyacente. Al respecto, Stern afirma durante el film:

Al comienzo de los ensayos los músicos estaban un poco tensos, un poco inciertos y más que cansados. Su acercamiento a la música clásica occidental era algo limitado. No estaban acostumbrados a tocar con pasión y variedad de colores. Tenían un anticuado acercamiento técnico, por la forma en la que ejecutaban sus instrumentos. Pero con una casi instintiva comprensión y reacción a un estímulo musical dado, una vez que se les mostraba con lo que debía hacerse.

Ellos no habían tenido la experiencia de vivir con la música occidental tanto tiempo como nosotros lo habíamos hecho. [Hopewell Foundation (productores) y Lerner, M (director). (1979). From Mao to Mozart: Isaac Stern in China (documental). Estados Unidos: Harmony Film Group/Enterprise Pictures Ltd]

Mientras transcurre el ensayo del concierto de Mozart, Stern se posiciona como director de la orquesta, sustituyendo a quien estaba dirigiendo, y explica cómo deben interpretarse los acentos y las frases de la música, ejemplificando con el violín. Con esta acción desautoriza al conductor original de la orquesta. Con su instrumento *estimula* (según el concepto elegido por Stern), con fragmentos musicales elegidos, al conjunto orquestal, con la premisa de que sean imitados interpretativamente, de que ellos *reaccionen* favorablemente a las intenciones estéticas del Maestro. La edición del director, los planos de corte, los primeros planos muestran la satisfacción de los músicos por las correcciones recibidas. El público asistente a este ensayo abierto sonríe y aplaude. Ha encontrado el *verdadero* arte. El violinista – el genuino amo en todo este asunto – lleva su mano a la boca y le envía un beso.

En otra escena se presenta a Lid-Ud-Lun, director de la orquesta antes mencionada, intercambiando ideas en términos históricos y estéticos sobre el compositor vienés con Stern. Refieren lo siguiente:

Lid-Ud-Lun: Mi punto de vista es que Mozart vivió en una era en la que Europa estaba haciendo una transferencia de la sociedad feudal a la sociedad

industrial moderna. El capitalismo ya había comenzado a crecer en la sociedad para el tiempo en el que él vivía. Por ello él es un gran músico, pero... Porque él ya se había enriquecido de la sociedad feudal y entró a un nuevo nivel de desarrollo social que es el capitalismo.

Isaac Stern: Bueno, no estoy seguro de que uno pueda discutir que el genio de Mozart tuviera particularmente algo que ver con el desarrollo del estado de vida social o económico en ese tiempo. [Hopewell Foundation (productores) y Lerner, M (director). (1979). From Mao to Mozart: Isaac Stern in China (documental). Estados Unidos: Harmony Film Group/Enterprise Pictures Ltd]

Ante el desarrollo de una crítica al emblema de la cultura musical de elite, hegemónica y representativa de lo blanco y centroeuropeo, Stern desarticula cualquier intento de analizar el contexto económico, político y cultural. Mozart es neutral. Puro. Su música no es consecuencia de factores externos. Es producto de su genio. Nadie debe ni puede discutirlo. Es una música sin tiempo ni espacio. Su arte tiene estatus de verdad: tal como los postulados de Euclides que son tan verdaderos para un hombre como para un dios. Posteriormente a la última frase de Stern citada, el director corta la secuencia en el momento en que Lid-Ud-Lun mira hacia arriba reflexionando para replicar la afirmación del violinista, y yuxtapone la cadencia solista del mencionado concierto de Mozart. Es decir, exhibe el momento en que el intérprete se encuentra solo en el escenario. Ha quitado deliberadamente a la orquesta que, quizá por ser oriental, no está a la altura del arte presentado. El primer plano muestra a Stern aislado interpretando a Mozart. El blanco de su traje, que contrasta con el negro de la orquesta, parece reforzar la idea de pureza estética. Esta es la respuesta de occidente ante un cuestionamiento estético extranjero.

El repertorio instrumental y su interpretación asumen un criterio unidimensional, subordinado a la hegemonía artística representada por Stern en el documental. No parece tener lugar a miradas alternativas o tangenciales. Tal como ocurre en los programas del Conservatorio, se rompe cualquier posibilidad de presencia de lo inesperado, de lo imprevisto. Los elementos internos son conocidos y por ello otorgan seguridad dentro del sistema. Lo extraño es mirado con desconfianza.

La idea de encerramiento en el repertorio instrumental puede verse también desde las siguientes perspectivas: por un lado, hay una constitución de obras que generan una identidad institucional para la enseñanza. Se concibe entonces la pertenencia o ajenidad de creaciones musicales en términos estéticos y en una secuenciación cronológica que determinará invariablemente el método que seguirá cada estudiante. Creemos notable

afirmar que no solamente es una selección y secuenciación colonialista en términos estéticos y pedagógicos, sino que sigue una lógica de *cerrarse sobre sí mismo* debido a que una vez autorizado, es decir, escrito y firmado por los profesores, tiene *fuera de ley*, por lo que impacta en el recorrido total de la formación instrumental. Por otro lado, esta idea de círculo cerrado conlleva a la imposibilidad de innovar en obras que, aunque estén inscritas en las mismas corrientes estéticas e incluso de los mismos autores, no tienen posibilidad aparente de ingresar formalmente a la academia, sino por vías de excepción.

Durante su discurso inaugural en el Conservatorio, su primer director Alberto Ginastera [Dentro de los postulados de la revolución, el fomento del arte debe tener un contenido popular. (19 de mayo de 1949). Diario El Día, s/p.] refería lo siguiente: “El arte es el documento más vivo de la historia y que por él se conoce la civilización de los países más progresistas del mundo”⁵⁸. En esta cita se conjugan las ideas de colonialismo y encerramiento que hemos desarrollado en este apartado. Los *países progresistas del mundo* estarían representados, según Ginastera, por el sector económico y político poderoso de Europa. De ahí que se enseñe dentro de este contexto pedagógico-artístico a Bach, Buxtehude, Dowland, Satie, Haendel, Weiss, Sauguet, Campion, Purcell, Byrd, Froeberger, entre otros. En el caso del programa correspondiente a la guitarra se incorpora, además de los anteriores, a compositores originarios de países no centrales, como afirmamos anteriormente. Este es el caso de Sor, Moreno Torroba, Cimarosa, Scarlatti, Giuliani, Tárrega, Albéniz, Rodrigo, Mudarra, Sanz, Frescobaldi, Castelnuovo Tedesco, Narváez, Murcia, entre otros autores. Luego queda un espacio reducido para algunos – pocos – compositores latinoamericanos, que ya citamos.

En un sentido similar, Palermo (2014: 32) afirma:

Si aceptamos que la literatura tal como es pensada por occidente desde el Renacimiento es una institución y que, por lo tanto, contribuye significativamente para la generación de estructuras de pensamiento y de acción, es decir, en la formación de “identidades”, el proceso de interpretación y de representación del espacio y del tiempo como experiencia cultural – de la construcción de sentido – en un momento y en un lugar particulares, son centrales para la conformación de estructuras que responden a definidos estatutos de poder.

Lo individual en la carrera de guitarra en el Conservatorio es algo que intuimos como ficticio. La cuestión latinoamericana la reconocemos como una lejana idea que no termina de materializarse en el repertorio. También la identidad del estudiante queda

reconocida en tanto y en cuanto sea convergente hacia los modelos impuestos en términos históricos, políticos y estéticos que, por otra parte, se corresponden con intereses económicos. Lo universal es sinónimo del *corazón* europeo, y el estudiante debe identificarse con estas estructuras de pensamiento. La *diversalidad* (Palermo, 2014: 38) como opción a la universalidad parece una cuestión ausente.

Ante este asunto, Mignolo (2014: 25) observa:

No se trata solo de descolonizar al colonizado, sino también (y quizá fundamentalmente) al colonizador que es quien tiene las riendas del control de la economía y de la autoridad. En fin, se trata de liberarse de la matriz colonial de poder que sujeta a ambos: el colonizador y el colonizado. Pues esos son los procesos descolonizadores: desvincularse, desligarse, desengancharse de la tiranía de la matriz colonial de poder.

La elección de los elementos que integra el conjunto del programa instrumental y la lógica de encerramiento estético son las condiciones necesarias para mantener la colonización vigente. La escasa ampliación que se fue dando a través de los años de la carrera fue siempre congruente a lo ya dado. Una pretendida capacidad de ejecución en diversos estilos históricos devino en una homogeneización del repertorio, que se volvió estable a pesar de las aportaciones intentadas por algunos participantes del sistema. Los intentos por interpretar nuevas composiciones no han logrado plasmarse en la documentación oficial ni en las prácticas instrumentales. También, a lo largo de nuestras entrevistas y del análisis de la documentación oficial, percibimos cierto temor reverencial por la preservación del patrimonio estético heredado, claramente identificable con la institución educativa de aplicación. Desde nuestra perspectiva, el pensamiento decolonial estético debería ejercitarse a partir de la reflexión sobre los elementos que forman parte del conjunto, y su pertinencia en la actualidad del sistema educativo podría verificarse a partir del análisis de la inserción profesional del estudiante y a una mirada política democrática e inclusiva.

Capítulo 3

Conclusiones

En los años que duró esta investigación se ha reflexionado sobre algunos de los caminos posibles en la pedagogía específica para la enseñanza de la guitarra en el contexto educativo de un conservatorio. El interrogante principal que surge bascula en torno a las posibilidades que tiene la conformación de un programa diferente para un Profesorado instrumental – en este caso de guitarra – en la actualidad en Argentina y en Latinoamérica en el siglo XXI, concebido para este tipo de institución.

Vale aclarar que el propósito del trabajo evita calificaciones individuales o personales acerca de los autores teóricos o docentes que se mencionan. Ellos intervienen, más bien, adheridos a un sistema general que respondía a las condiciones de su época. En modo alguno cuestionamos el *quién*, sino el *cómo* y el *qué* se enseñaba en este contexto educativo. El estudio de un instrumento como la guitarra implica un rigor metodológico que se traduce en una disciplina consistente, una búsqueda tal que permita al estudiante aprender la multiplicidad de posibilidades que el arte musical comprende. La inmensa producción teórica que existe para este instrumento da cuenta de esto.

Durante el desarrollo de la investigación se analizó desde una perspectiva crítica el paradigma de técnica progresiva como único modelo posible para el aprendizaje instrumental. La técnica es imprescindible, pero no suficiente. Se postula así la posible existencia de una concepción poética sobre este instrumento, ya sea en lo que atañe a la enseñanza como también al abordaje de las obras por parte de los estudiantes.

Además, ciertos modelos pedagógicos diseñados para la enseñanza instrumental que han aparecido tanto en las entrevistas como en el análisis bibliográfico merecen, a nuestro entender, una revisión que permita pensar la problemática de la enseñanza anclada en nuevos paradigmas educativos.

En el paradigma tecnicista, donde todo es medido en números y variables paradójicamente inamovibles, algo parece haber sido olvidado. Un olvido profundo, una pérdida, que requiere la reflexión del conjunto de actores integrantes del sistema educativo artístico en la provincia de Buenos Aires.

Durante la etapa exploratoria y el trabajo de campo en esta investigación, hemos recibido preguntas similares a la que describe: ¿Ud. propone que dejemos de tocar a Bach en el Conservatorio? La respuesta es definitivamente negativa. La inquietud que subyace a este escrito podría ser formulada, en forma extremadamente resumida, como: ¿Porqué sólo y siempre Bach⁵⁹? O también ¿Porqué *las mismas* obras de Bach (y no *otras*)? Quizá haya llegado el momento en el cual se pueda incluir nuevas voces en el arte de nuestra región. La perspectiva estética debería ser algo vivo, mutable, que sufra modificaciones - no sin reacciones - pero que avasalla con el paso del tiempo.

La bibliografía de una carrera en este nivel académico, diríamos en todos, es un proceso que cambia a lo largo de la historia, acompañando generalmente los diseños curriculares que van modificándose. No obstante, en este contexto, la bibliografía, y más específicamente el *repertorio* en nuestro caso, continúa vigente prácticamente desde la fundación de la carrera. Algunos textos tienen más de cien años, pertenecen a otra historia, a otros pueblos y otras lenguas. El proceso de descolonización epistemológica y estética implicaría criticar esta cuestión invisibilizada.

Consideramos la posibilidad de incluir un desprendimiento estético y pedagógico, que incluya algunas alternativas, valorizando la cuestión latinoamericana y reafirmando la identidad regional. La *diversalidad* podría ser la plataforma en la cual se inscriban los aportes a la formación instrumental. El cuestionamiento y la crítica son pertinentes y necesarias para los procesos de cambios.

La guitarra, ese “corazón malherido por las cinco espadas” de Lorca, cuyo itinerario atravesó siglos de historia en la América Latina y fue partícipe necesaria de encuentros entre sus habitantes, sigue escribiendo su destino entre los campos de Acherar y el Teatro Colón. Tensiona entre la civilización y la barbarie sarmientina y pulsa por trascender las fronteras de la Academia clásica, en búsqueda de puentes hacia el futuro.

Tal como hemos advertido, las composiciones - obras creadas por los autores incluidos en los programas de estudio - no son referenciales para la aplicación de ciertos contenidos técnicos que los programas de estudio proponen. Funcionan *en sí mismas* en tanto contenidos. Esta particular condición estratifica en algún sentido el sistema de enseñanza, toda vez que existe una percepción generalizada acerca de la validación del repertorio.

Entendemos que una mayor apertura del repertorio - de los programas - podría favorecer la consideración de la historia de este instrumento, su devenir diacrónico en este modelo institucional y las posibilidades de modificar el estado actual de su propuesta pedagógica. Las experiencias e intereses del estudiante, de otros docentes o autoridades en general del sistema educativo, deberían tenerse en cuenta para construir colaborativamente los contenidos y las composiciones que los estudiantes interpreten.

Como referimos antes, la actualización bibliográfica de los programas de estudio, la inclusión de autores actuales, vigentes tanto a nivel nacional como internacional, en los cuales la revisión teórica de las cuestiones de interpretación, del mecanismo y de la técnica permitirían enriquecer la concepción actual del instrumento.

Tal como ejemplificamos en el Capítulo 1, la ausencia del rasgueo como contenido no deja de ser significativa. Más aun teniendo en cuenta que existen obras ya incorporadas en el repertorio académico que lo requieren como saber. Por otra parte, el uso de la tablatura como forma de notación para instrumentos de cuerda es otra omisión. Es interesante advertir que el empleo de la tablatura es un modo de aprendizaje que se encuentra extendida desde el Renacimiento y actualmente se utiliza en muchas instituciones dedicadas a la enseñanza de la guitarra, con el objetivo de facilitar la producción e interpretación de las obras que echan mano de este recurso. Incluso la bibliografía instrumental más actualizada recurre a este formato de escritura, habitualmente en conjunto al pentagrama. Paradójicamente, Emilio Pujol, uno de los autores analizados en el Capítulo 1, sugiere el estudio de la tablatura como forma de acercamiento a la música escrita para la guitarra, la vihuela o el laúd (con las transcripciones adecuadas en el caso de los dos últimos). Sin embargo, este tópico no fue incluido en ninguno de los programas oficiales de referencia.

La investigación no plantea una ruptura absoluta con las formas tradicionales, una disrupción de lo vigente. El sistema escrutado en el transcurso de nuestro trabajo ha permitido formar músicos de gran prestigio. A pesar de ello, el enfoque estuvo puesto en la profundización de ciertos aspectos meta-teóricos que sustentan el programa de estudios. La crítica se focalizó en poner en evidencia la excesiva rigidez del repertorio, su persistencia y la inmutabilidad de sus contenidos que, en vista de la actualidad artística y pedagógica, aparecen como estéticamente redundantes y educativamente superados.

Por otra parte, la producción de los compositores argentinos y latinoamericanos en general supone una selección de obras, más adecuada a los intereses de los estudiantes.

En relación al párrafo anterior, y sólo por citar un caso representativo, mencionamos al cubano Leo Brouwer, catalogado desde diversos sectores como uno de los compositores actuales con mayor relevancia en el mundo. Su producción integra el repertorio de los músicos más importantes en el presente. En los programas instrumentales del Conservatorio, la obra más reciente que hemos encontrado durante esta investigación posee una antigüedad mayor a 30 años. Es decir, existe un material ausente y legítimo que merece, desde nuestra perspectiva, incluirse en la formación.

En el ejemplo previo, sólo nos referimos a un autor que ya pertenecía al repertorio oficial, pero con gran parte de sus composiciones no incluidas en el. No obstante, la lista podría ser extensa: Violeta Parra, Gerardo Gandini, Osvaldo Golijov, Alberto Ginastera, Amos Coulanges, Harold Gramatges, Astor Piazzolla, Roberto Sierra, Eduardo Falú, Joaquín Nin, Egberto Gismonti, Juan Falú, Mauricio Arenas Fuentes, Atahualpa Yupanqui, Ernesto Cordero, Eduardo Cáceres, Carlos Moscardini, Walter Heinze, Martín Lavore Lagarde, Jorge Cardoso, Ernesto Méndez, José Luis Merlín, Enrique Sinesi, Eduardo Fernández, Carlos Aguirre, Celso Machado, Francisco Mignone, Laurindo Almeida, Máximo Diego Pujol, Marco Pereira, Baden Powell, Paulo Bellinati, José Ardevol, Aníbal Arias, Gerardo Tamez, Carlos Chávez, Herbert Vázquez, Sebastián Zambrana, Eduardo Martín, *Cacho* Tirao, Miguel Alcázar, Jaurés Lamarque-Pons, Sergio Assad, Ramiro Mansilla Pons, Inocente Carreño, Guillermo Uribe-Olguín, Eduardo Garrido, Alfonso Broqua, Javier Farías Caballero, Guido Santórsola, Radamés Gnattali, Julián Carrillo, Carlos Mastropietro, Gentil Montaña, Pablo Loudet, entre otros, demuestran la impenetrabilidad del rígido sistema del pasado y actual. Aun aceptando la posibilidad de homologación internacional, que conlleva a difuminar la identidad regional, los aportes de Milton Babbitt, Roland Dyens, Francis Kleyjans, Andrew York, Ralph Towner, Marco Gammanossi, Carlo Domeniconi, Emilio Calandín, Dusan Bogdanovic, Vicente Roncero, Elliot Carter, Vicente Asencio, Luis de Pablo, Toru Takemitsu, Cristóbal Halffter, Josep Maria Mestres-Quadreny, Joaquim Homs, Josep Soler, Jacques Héту, Joan Guinjoan, Leonardo Balada, Xavier Benguerel, George Crumb, Antón García Abril, José María Sánchez Verdú, Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Klaus Huber, Dieter Schnebel, Gofreddo Petrassi, Franco Donatoni, André Jolivet, Maurice Ohana, Jacques Casterede, Vaclav Kucera, Gyorgy Kurtag, Edison Denisov, Nikita Koshkin, Benjamin Britten, William Walton, Malcolm Arnold, Richard Bennet, Lennox Berkeley, Michael Tippett, Peter Max Davies, Charles Wuorinen, Terry Riley, Steve Reich, entre otros casos, también permanecen ajenos al programa actual.

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad generadas por las cuales ciertos elementos del sistema persisten mientras otros no logran permanecer o ingresar? O, en otras palabras ¿Que intereses se verían afectados si se modificara el contenido instrumental del Profesorado de Guitarra en el nivel terciario?

Hemos verificado el esfuerzo por parte de algunos docentes por ampliar el programa de estudio, aunque con escaso éxito en la concreción de estas ideas ratificadas en la documentación oficial. La última excepción hallada, data de unos veinte años y se trata del método *Guitarcosmos* del compositor británico Reginald Smith – Brindle.

Durante una entrevista realizada para este trabajo, nuestra fuente utilizó una metáfora que ilustra parte del problema. Mencionó que el programa de estudios del Profesorado de Guitarra en el Conservatorio se encuentra “envasado al vacío”⁶⁰. Profundizando esta imagen, se puede pensar en la ausencia de aire, y, por lo tanto, de oxígeno. La búsqueda de una preservación permanente y la imposibilidad de *contaminación* con agentes externos son los principales propósitos de este tipo de cierre hermético. Pero el oxígeno es también sinónimo de vida, de cambios, de continuidades, diferencias, modificaciones y rupturas, todas éstas presentes a lo largo de la historia del arte. Tal como refirió otro informante durante una entrevista citada en el Capítulo 2, la necesidad de oxígeno en el currículum instrumental parece genuina.

Mas allá de la nómina de compositores y autores referidos como ausentes del sistema (citados en estas Conclusiones más arriba), queda pendiente la selección de las obras y textos teóricos que podrían formar parte de un repertorio ampliado para el Profesorado de Guitarra.

Finalmente, se abre la pregunta acerca de cuáles contenidos, obras, compositores, prácticas profesionalizantes, perspectivas pedagógicas e incumbencias son pertinentes para el estudio de este instrumento en el contexto argentino y latinoamericano del siglo XXI.

Notas

¹ Exceptuamos de esta investigación a los demás espacios curriculares de la carrera mencionada. Sólo nos enfocaremos en el programa del instrumento seleccionado.

² Desarrollamos una posible definición de *teoría tradicional* en el apartado “Sustento teórico y fundamentación de hipótesis”, que se incluye en la Introducción General de esta investigación.

³ Hipótesis extraída del trabajo original presentado para el seminario “*Teoría y Crítica Cultural en América Latina*” a cargo del Dr. Daniel Belinche (FBA – UNLP, 2014).

⁴ Cabe aclarar en este punto que algunos textos teóricos figuran como parte de la Musicoteca y no de la Biblioteca, como diría el sentido común, ya que los mismos incluyen partituras también. Tales son los casos de los textos de Pujol y Carlevaro, entre otros.

⁵ Estos datos se obtuvieron hasta octubre del 2016.

⁶ Definimos a la moda como el aspecto estadístico que nos indica la mayor frecuencia en las apariciones de las variables.

⁷ Afirmamos que excedería los límites de nuestro estudio principalmente por dos motivos. El primero porque no se trata de desarrollar análisis sobre materiales musicales - en este caso partituras - sino sobre los textos teóricos que acompañan el proceso de formación profesional. Y el segundo motivo, insistimos, es que estos textos carecen de conceptualizaciones teóricas, con excepción de Aguado y el Método *original* de Sor (que nunca formó parte de la Biblioteca de la institución ni de los programas de estudio).

⁸ Información perteneciente a la tesis doctoral de Fabián Edmundo Hernández Ramírez (2010). *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (1886; 1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Arte, Doctorat en Història de l'Art i Musicologia.

⁹ Ver fotografía de la Musicoteca en la sección Apéndice II, IMG_8040.

¹⁰ En rigor de verdad, se trata del segundo texto teórico que ingresa formalmente a la Institución. El primer texto es el “*Método Elemental para Guitarra. Preparado y digitado de acuerdo con la verdadera Escuela Moderna de Tárrega*” de Hilarión Leloup, publicado por Ricordi (Buenos Aires) en 1951, e ingresado al Conservatorio el 27 de octubre de 1951. De todas formas, el texto de Pujol presenta mayores posibilidades para establecer análisis teóricos, dada su profusa producción de texto académico. Ver fotografía de la Musicoteca en la sección Apéndice.

¹¹ Utilizamos aquí en forma deliberada el verbo “*ejecutar*”, dado el contexto pedagógico en el que se inscribe. De hecho, este mismo verbo aparece reiteradamente en los programas de estudio en el Conservatorio sobre el cual se realizó este trabajo y el que Pujol utiliza con mayor frecuencia para nombrar al hecho de “*tocar el instrumento*”.

¹² Notas tomadas por el autor de comentarios realizados por la Dra. Zátanyi (2010) en el marco del Seminario “Problemas actuales de la estética y la teoría del arte” que brinda en la Facultad de Bellas Artes como parte del Doctorado en Artes.

¹³ En el Capítulo 2 se analiza con mayor detalle algunas experiencias registradas con la docente fundadora de la Cátedra de Guitarra en el Conservatorio.

¹⁴ Se refiere a tocar y cantar canciones con la guitarra.

¹⁵ Si bien fue explicitado en la Introducción de este capítulo, insistimos en que los autores analizados provienen de la documentación oficial en la Institución seleccionada para esta investigación. Es por ello que aparecen ausentes ciertos nombres relevantes en torno a la pedagogía de la guitarra, porque su inclusión no se correspondería con los objetivos de esta tesis.

¹⁶ Afirmamos esta cuestión en forma breve, aunque la desarrollaremos con mayor profundidad en el Capítulo 2 de este trabajo.

¹⁷ Como mencionamos en la Introducción de este capítulo, llamamos *teóricos* a los métodos de los referidos autores, aunque en sus páginas encontramos pocas definiciones conceptuales (con la excepción expresada). En general se vinculan solamente a ejercicios técnicos, por lo menos en las ediciones encontradas en la bibliografía oficial de la carrera.

¹⁸ En relación a este compositor, conjeturamos que el texto al cual se hace referencia en la documentación oficial relevada para esta investigación no se trataría del original Método para Guitarra, sino del trabajo de síntesis realizado por su alumno Napoleón Coste. Debido a que el texto original se encuentra perdido a la fecha de este escrito, es improbable demostrar esta presunción. No obstante, para apoyar esta idea afirmamos que la primera edición oficial del Método en cuestión en idioma español fue realizada en el año 2008, traducida del francés por Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló. Ver <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?7512-M%E9todo-de-Sor-en-castellano-por-R.-Barcel%C3-y-E.-Baranzano> (última fecha de entrada 22 de abril de 2017).

¹⁹ Recomendamos revisar las contribuciones que sobre estos tópicos han realizado Matanya Ophée, Eduardo Fernández, Paul Cox, Erik Stenstadvold, Brian Jeffrey, entre otros.

²⁰ ““Para hacer operativo un problema de investigación, se lo puede pensar como la explicitación del interés del investigador por conocer “algo” de “alguien”. Ese “algo” o “qué” que se quiere conocer se expresa a través de las propiedades conceptuales (y sus relaciones) cristalizadas verbalmente en las preguntas que guían la investigación. Por otra parte, ese “algo” se refiere siempre a “alguien”, un “quien” que está temporal y espacialmente situado, y que técnicamente – en cuanto definición abstracta – se denomina unidad de análisis””. En Marradi, A.; Archenti, N. y Piovani, J. *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Pág. 81.

²² En esta investigación utilizaremos las expresiones “Guitarra Académica” o “Guitarra Clásica” como fenómenos artísticos similares.

²³ No nos referimos aquí a los Planes de Estudios provinciales, sino al repertorio específico que deben interpretar los estudiantes para egresar como docentes de la carrera. En este repertorio, la Dirección de Educación Artística no tendría injerencia directa (como sí los tiene obviamente en los planes de estudio).

²⁴ Notas tomadas por el autor de comentarios realizados por la Dra. Zátunyi (2010) en el marco del Seminario “Problemas actuales de la estética y la teoría del arte” que brinda en la Facultad de Bellas Artes como parte del Doctorado en Artes.

²⁵ Esta denominación se aplica en la literatura especializada para este instrumento para referirse a los dedos pulgar, índice, medio y anular.

²⁶ No se incorporó a este ejemplo la fórmula número 1, ya que fue exhibida anteriormente en este mismo capítulo para graficar otra posible interpretación (Fig. 18), evitando, de esta manera, la reiteración de los ejemplos. De todas formas, su permutación es *a, m, i, m*.

²⁷ La utilización de la expresión “*productos finales*” no es casual. Responde al paradigma pedagógico que creemos hallar en este texto educativo.

²⁸ Utilizamos aquí el concepto de repetición *deleuziano*, en lugar de *hábito* o *memoria*, porque consideramos que éste se ajusta mejor al concepto utilizado por Carlevaro: una reiteración, pero controlada y ajustada a ciertos cambios según corresponda.

²⁹ En la actualidad, si bien se han modificado una serie de nombres en los niveles, se mantiene en general el mismo contenido.

³⁰ Esta expresión alude a la moda reciente de filmarse por un tercero en total estado de inmovilidad y forma parte de los usos recientes en las redes sociales.

³¹ Se refiere a Andrés Segovia (1893 – 1987), guitarrista español de gran impacto en los programas de estudio de este instrumento en los conservatorios de música de la provincia de Buenos Aires.

³² Señalamos esta cuestión a modo de elaborar el concepto de repetición. De todas formas, la problematización sobre los programas de estudio se desarrolla en el capítulo 2.

³³ Cabe citar aquí, con cierta ironía, cómo se expresa en el sketch “*Telescuela Técnica*” del programa de televisión “*Cha Cha Cha*” una ley de Galileo Galilei: “*Todo elemento que es palanqueado hacia el espacio exterior deberá tener una repulsa tal con respecto al aire que romperá la barrera de la luz al cuadrado por dos dividido siete a la décima.*” Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0dV1Z0lx2g> (última entrada 8/2/17).

³⁴ Ferneyhough, Brian. (1989). *Kurze Schatten II*. Londres: Peters Edition Limited. Estrenada en 1990 por Magnus Andersson. La obra está inspirada sobre textos de Walter Benjamin.

³⁵ Si bien este subtítulo aparece invocando la posibilidad de privilegiar una mirada poética del instrumento, el contenido del texto continúa, a nuestro criterio, en la misma dirección que la totalidad de la obra, incluso bordeando el concepto de talento innato cuando afirma que “debe existir algo nuestro que nadie nos puede enseñar” (Carlevaro, 1979: 31). Además, vale destacar la escasa producción teórica sobre este tópico que realiza el autor, otorgándole dos páginas a la temática de las más de 160 que tiene el trabajo. A continuación, la transcripción del citado apartado:

“Uno de los grandes problemas instrumentales ha sido siempre la técnica. Ésta no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro: nunca puede ser un estado irreflexivo.

Por una parte, hay algo que es necesario aprender: el oficio. Y, por otro lado, debe existir algo nuestro, que nadie nos puede enseñar. Al intérprete se le plantean dos problemas: el aspecto puramente mecánico de una obra musical y cómo debe expresarse dicha obra. Conviene siempre empezar por esto último. Desde el primer momento hay que entrar en el arte porque ¿cómo vamos a trabajar una obra sin saber lo que tenemos que expresar? No olvidar nunca esto, porque de lo contrario el arte se desnaturaliza. Si el oficio propiamente dicho pasa a ocupar el primer plano, el arte habrá perdido su calidad propia.

Ahora bien, quien no posea una gran técnica, no podrá ser un gran intérprete. Lo que importa es el punto de partida: si proviene del espíritu irá al espíritu; de lo contrario será sólo un producto de laboratorio. La diferencia básica entre el verdadero intérprete y el simple ejecutante radica en que éste se basa en el trabajo mecánico apartándose de toda otra idea, haciendo resaltar únicamente el malabarismo digital al que cuida como un preciado don, dándole a la técnica un valor en sí, una personalidad, una autonomía que no le pertenece. Orgulloso de su poder, cree conseguir con ello todo lo que puede anhelar el virtuoso. Y esa técnica, producto de tantos sacrificios, ¿al servicio de qué está? ¿cuál es la razón que nos demuestre la verdad de tal hipertrofia? Es un absurdo pretender lograr hacer música utilizando la técnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte. ¡cuidado con ese monstruo! Después de creado es necesario superar sus fuerzas para obligarlo a servir a los valores puros del arte. Si no, se producirá irremediablemente lo contrario.

El espíritu y la materia son dos fuerzas que deben unirse para la creación del arte. Entonces la materia se hará un poco espíritu y el espíritu tomará formas concretas. El arte pertenece al dominio del espíritu; la técnica es patrimonio de la razón. De la unión de estos dos elementos nace la manifestación artística, verdadera simbiosis creada por el hombre.” (Carlevaro, 1979: 31-32).

³⁶ Para mayor abundamiento sobre esta cuestión, ver Belinche, Daniel. *Arte, Poética y Educación*. Secretaría de Publicaciones y Posgrado. Facultad de Bellas Artes. UNLP. La Plata. 2011. Capítulo *Técnicas*, pág. 24 - 26.

³⁷ Etimológicamente, la palabra método viene del griego *μετα* (*meta*) y *ὁδός* (*odós*) que podríamos significarlo como “*a través del camino*”.

³⁸ Cabe destacar que las normas internacionales fueron un claro aporte del positivismo para *estandarizar* la producción y homologar procesos y productos. En el caso de las ISO, tienen su origen en 1946 y se encarga de promover el desarrollo de normas internacionales de fabricación, comercio y comunicación para ramas industriales.

³⁹ En su encuentro con Polifemo, Odiseo realiza un juego de palabras entre su nombre verdadero y el pronombre indefinido “nadie”, logrando la confusión de Polifemo al querer nombrar a su atacante. De esta forma Odiseo descubre en el lenguaje la posibilidad de significar diferencias, por un lado y, por el otro, que la negación a sí mismo le permitió sobrevivir.

⁴⁰ En los últimos años ha aparecido en los programas la idea de que un pequeño porcentaje de las obras a estudiar pueden ser propuestas por el estudiante, aunque deben estar aprobadas con el docente.

⁴¹ Se refiere a la profesora D. T. G.

⁴² N. de A.: se refiere a la profesora D. T. G.

⁴³ Esta característica es habitual en aquellos encuentros de formación instrumental de alto nivel denominados “Masterclass”, donde un estudiante interpreta la obra frente al maestro, mientras que los demás escuchan las indicaciones que él da y excepcionalmente pueden formular preguntas.

⁴⁴ Se refiere a la profesora D. T. G.

⁴⁵ En la transcripción de esta entrevista reemplazamos el nombre de la profesora fundadora de la carrera.

⁴⁶ Se refiere a los métodos clásicos analizados en el capítulo 1 (Aguado, Coste, Sor, etc.).

⁴⁷ N. de A.: Se refiere a un arreglo para guitarra solista de la “*Balada de Sacco y Vanzetti*”, compuesta por Ennio Morricone y Joan Baez para un film homónimo.

⁴⁸ N. de A.: Se refiere a un arreglo para guitarra solista de la conocida canción de Sui Generis.

⁴⁹ N. de A.: Omitimos el nombre de la alumna por precaución.

⁵⁰ Se refiere a la Profesora D. T. G.

⁵¹ En algunas versiones de los programas, este período aparece representado por frases como “autor vihuelístico” o “autor antiguo”. La imprecisión de los conceptos utilizados hace suponer una praxis conocida en la elección de las obras para estudio, es decir, autores de uso y costumbre.

⁵² Compositor español. Autor de uno de los primeros métodos tradicionales para la guitarra: “*Instrucción de la música sobre guitarra española*” (1674).

⁵³ La cita anterior es un fragmento. Puede consultarse la versión completa en la fuente indicada.

⁵⁴ Este acto alude al mismo que fue referido en el punto anterior, donde se citó al entonces gobernador Mercante.

⁵⁵ En el momento de confeccionar el dibujo durante la entrevista, el trazo de la letra “N” pareciera deformarse por una “M”, lo cual modificaría el nombre de la categoría. Esto fue consultado en dos oportunidades diferentes con el entrevistado, confirmando que se trata de una “N”.

⁵⁶ “*El Estado soy yo*”, frase atribuida al Luis XIV, el Rey Sol de Francia.

⁵⁷ Instrumento chino de viento construido con varias cañas de bambú, similar al sikus sudamericano.

⁵⁸ Ver IMG_7977 en el archivo.

⁵⁹ Mencionamos a este autor como símbolo de la estética centroeuropea.

⁶⁰ Entrevista 3. Ex alumna del Conservatorio entre los años 1960 – 1970. Jubilada como docente de la institución. Registrada en junio de 2016.

Apéndice I

Registros documentados de ingresos a la Musicoteca del Conservatorio Provincial "Gilardo Gilardi".

Período relevado: 1949 – 2016

Tabla 1

Abel Carlevaro: <i>Series Didácticas para Guitarra</i> . Cuadernos N°1, 2, 3, 4.	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
13 – 05 – 1982	IMG_9016
05 – 11 – 1987	IMG_9045
05 – 11 – 1987	IMG_9045
05 – 11 – 1987	IMG_9045
05 – 11 – 1987	IMG_9045
05 – 11 – 1987	IMG_9045
05 – 11 – 1987	IMG_9045
23 – 11 – 1989	IMG_9058
15 – 09 – 1995	IMG_9098
27 – 09 – 2005	IMG_9172
27 – 09 – 2005	IMG_9172
27 – 09 – 2005	IMG_9172
27 – 09 – 2005	IMG_9172
19 – 04 – 2010	IMG_9242
19 – 04 – 2010	IMG_9242
20 – 03 – 2015	IMG_9302
20 – 03 – 2015	IMG_9302
20 – 03 – 2015	IMG_9302
20 – 03 – 2015	IMG_9302
16 – 09 – 2016	IMG_9329
16 – 09 – 2016	IMG_9329

Tabla 2:

Emilio Pujol: <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> . Vol. I, II, III, IV.	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
07 – 10 – 1952	IMG_8040
17 – 03 – 1955	IMG_8057
27 – 09 – 1972	IMG_8149
06 – 11 – 1987	IMG_9045
06 – 11 – 1987	IMG_9045
09 – 11 – 1987	IMG_9045
12 – 11 – 1987	IMG_9049
22 – 10 – 1997	IMG_9113
15 – 03 – 2000	IMG_9124

Tabla 3:

Hilarión Leloup: <i>Método elemental para Guitarra y Escalas, Acordes y Ejercicios Técnicos para Guitarra</i> .	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
27 – 10 – 1951	IMG_8035
02 – 05 – 1955	IMG_8069
10 – 08 – 1971	IMG_8145
11 – 08 – 1971	IMG_8145
29 – 08 – 1975	IMG_8985
29 – 08 – 1975	IMG_8985
12 – 09 – 1975	IMG_8989
13 – 09 – 1976	IMG_8991
11 – 11 – 1977	IMG_8997
24 – 03 – 1982	IMG_9014
16 – 03 – 1992	IMG_9077
16 – 03 – 1992	IMG_9077
17 – 03 – 2015	IMG_9300

Tabla 4:

Dionisio Aguado: <i>Método completo para guitarra.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
28 – 12 – 1952	IMG_8043
02 – 12 – 1987	IMG_9050
10 – 03 – 1988	IMG_9050
04 – 05 – 2015	IMG_9307

Tabla 5:

Mauro Giuliani: <i>Elementos fundamentales de la técnica guitarrística.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
25 – 07 – 1957	IMG_8097

Tabla 6:

Francisco Tárrega: <i>Elementos fundamentales de la técnica guitarrística.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
25 – 07 – 1957	IMG_8103
09 – 03 – 1978	IMG_8998
12 – 12 – 1996	IMG_9106
02 – 11 – 2015	IMG_9318

Tabla 7:

Napoleón Coste: <i>Escuela de Guitarra.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
04 – 10 – 1971	IMG_8147
12 – 11 – 1987	IMG_9049

07 – 11 – 2001	IMG_9144
04 – 5 – 2015	IMG_9307

Tabla 8:

<i>Antonio Cano: Método de Guitarra.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
04 – 10 – 1971	IMG_8147

Tabla 9:

<i>Fernando Sor: Método completo para Guitarra.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
09 – 03 – 1978	IMG_8998
02 – 12 – 1987	IMG_9050
02 – 11 – 2015	IMG_9318

Tabla 10:

<i>Mateo Carcassi: Método completo para Guitarra</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
09 – 11 – 1987	IMG_9046

Tabla 11:

<i>Fernando Carulli: Método para Guitarra.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
11 – 11 – 1987	IMG_9047
16 – 11 – 1987	IMG_9049
16 – 11 – 1987	IMG_9049
27 – 09 – 2005	IMG_9172

20 – 08 – 2014	IMG_9286
20 – 08 – 2014	IMG_9286

Tabla 12:

Jorge Martínez Zárate: <i>Mi primer y segundo libro de Guitarra.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
04 – 10 – 1971	IMG_8147
12 – 06 – 1984	IMG_9025
20 – 05 - 1985	IMG_9025
21 – 05 – 1986	IMG_9034
05 – 11 – 1987	IMG_9045
28 – 05 – 1992	IMG_9078
14 – 09 – 1995	IMG_9098
15 – 03 – 2000	IMG_9124
29 – 10 – 2001	IMG_9142(1)
27 – 09 – 2005	IMG_9172
27 – 09 – 2005	IMG_9172
09 – 05 – 2016	IMG_9325

Tabla 13:

Julio Sagreras: <i>Las primeras, segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas lecciones de guitarra y Técnica Superior.</i>	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
04 – 10 – 1971	IMG_8147
04 – 10 – 1971	IMG_8147
04 – 10 – 1971	IMG_8147
04 – 10 – 1971	IMG_8147

04 – 10 – 1971	IMG_8147
04 – 10 – 1971	IMG_8147
04 – 10 – 1971	IMG_8147
09 – 03 – 1978	IMG_8998
01 – 06 – 1984	IMG_9023
08 – 06 – 1987	IMG_9040
09 – 06 – 1987	IMG_9040
23 – 11 – 1989	IMG_9058
02 – 09 – 1992	IMG_9079
21 – 10 – 1992	IMG_9082
21 – 10 – 1992	IMG_9082
25 – 09 – 1995	IMG_9099
27 – 11 – 1996	IMG_9104
10 – 09 – 2004	IMG_9163
27 – 09 – 2005	IMG_9172
28 – 11 – 2013	IMG_9271
02 – 11 – 2015	IMG_9318
02 – 11 – 2015	IMG_9318
21 – 04 – 2016	IMG_9323

Tabla 14:

Mario Rodríguez Arenas: La escuela de la guitarra. Libro I, II, III, VII	
Fecha de ingreso	Número de imagen en Apéndice II
09 – 03 – 1978	IMG_8998
13 – 05 – 1982	IMG_9015
26 – 06 – 1985	IMG_9028
26 – 04 – 1989	IMG_9056
26 – 04 – 1989	IMG_9056

23 – 11 – 1989	IMG_9058
21 – 10 – 1992	IMG_9082
13 – 12 – 1999	IMG_9123
15 – 03 – 2000	IMG_9124
15 – 03 – 2000	IMG_9124
29 – 10 – 2001	IMG_9142(1)
27 – 09 – 2005	IMG_9172
20 – 03 – 2015	IMG_9302
02 – 11 – 2015	IMG_9318
04 – 05 – 2016	IMG_9325
08 – 08 – 2016	IMG_9328

Apéndice II

Documentación fotográfica

Abel Carlevaro. *Series Didácticas para guitarra*: IMG_9016; IMG_9045; IMG_9058; IMG_9098; IMG_9098; IMG_9172; IMG_9242; IMG_9302; IMG_9329.

Emilio Pujol. *Escuela Razonada de la Guitarra*, Vol. I, II, III, IV: IMG_8040; IMG_8057; IMG_8149; IMG_9045; IMG_9049; IMG_9113; IMG_9124.

Hilarión Leloup. *Método elemental para Guitarra y Escalas, Acordes y Ejercicios Técnicos para Guitarra*: IMG_8035; IMG_8069; IMG_8145; IMG_8985; IMG_8989; IMG_8991; IMG_8997; IMG_9014; IMG_9077; IMG_9300.

Dionisio Aguado. *Método completo para guitarra*: IMG_8043; IMG_9050; IMG_9307.

Mauro Giuliani. *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística*: IMG_8097.

Francisco Tárrega. *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística*: IMG_8103; IMG_8998; IMG_9106; IMG_9318.

Napoleón Coste. *Escuela de Guitarra*: IMG_8147; IMG_9049; IMG_9144; IMG_9307.

Antonio Cano. *Método de guitarra*: IMG_8147.

Fernando Sor. *Método completo para guitarra*: IMG_8998; IMG_9050; IMG_9318.

Mateo Carcassi. *Método completo para guitarra*: IMG_9046.

Fernando Carulli. *Método para guitarra*: IMG_9047; 9049; IMG_9172; IMG_9286.

Jorge Martínez Zárata. *Mi primer y segundo libro de guitarra*: IMG_8147; IMG_9025; IMG_9034; IMG_9045; IMG_9078; IMG_9098; IMG_9124; IMG_9142(1); IMG_9172; IMG_9325.

Julio Sagreras. *Las primeras, segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas lecciones de guitarra y Técnica Superior*: IMG_8147; IMG_8998; IMG_9023; IMG_9040; IMG_9058; IMG_9079; IMG_9082; IMG_9099; IMG_9104; IMG_9163; IMG_9172; IMG_9271; IMG_9318; IMG_9323.

Mario Rodríguez Arenas. *La escuela de la guitarra*. Libro I, II y III: IMG_8998; IMG_9015; IMG_9028; IMG_9056; IMG_9058; IMG_9082; IMG_9123; IMG_9124; IMG_9142(1); IMG_9172; IMG_9302; IMG_9318; IMG_9325; IMG_9328.

Fecha	Nº Entrada	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Parte	Págs.	Observaciones
13-5-82	M-5396	Carlerano, Abel	Cuaderno N°4. serie didáctica p. guitarra	Buenos Aires	Barry	1975	-	guitarra	54	G. Coperadora
13-5-82	M-5397	Bach, Johann S.	Composiciones para organo. trans. piano	Ba. Ar.	Ricordi	1966	-	piano	98	"
17-5-82	M-5398	Vivaldi, Antonio	por ^{leidy} Gloria	Italy	Ricordi	1970	-	canto piano	72	fotocopia
20-5-82	M-5399	Pozzoli, Hector	Solfeos hablados y cantados. 1º curso	Ba. Ar.	Ricordi	1971	-	-	73	Donacion P. Manon
20-5-82	M-5400	Pozzoli, Hector	" " " 1º curso	"	"	"	-	-	73	" "
20-5-82	M-5401	Pozzoli, Hector	" " " Apéndice al 1º c.	"	"	"	-	-	69	" "
20-5-82	M-5402	Pozzoli, Ettore	" " " Curso 2º	"	"	1973	-	-	78	" "
20-5-82	M-5403	Guy Ropartz, J.	Enseñanza del Solfeo. Libro 1º	"	"	1973	-	-	69	" "
20-5-82	M-5404	Guy Ropartz, J.	" " " "	"	"	"	"	-	69	" "
20-5-82	M-5405	Guy Ropartz, J.	" " " Libro 2º B	"	"	1972	"	-	61	" "
20-5-82	M-5406	Guy Ropartz, J.	" " " Libro 2º B	"	"	1972	"	-	61	" "
20-5-82	M-5407	Guy Ropartz, J.	" " " Libro 3º	"	"	1970	"	-	75	" "
20-5-82	M-5408	Guy Ropartz, J.	" " " Libro 3º	"	"	1970	"	-	75	" "
20-5-82	M-5409	Suzer, E.	Solfes. vol. 2.	"	"	1951	"	-	151	" "
20-5-82	M-5410	Suzer, E.	Solfes. vol. 2.	"	"	s/f.	"	-	151	" "
8-6-82	M-5411	Jardizger, Guillermo	Cosa y cosa ¿ que será?	Ba. Ar.	Ricordi	1970	-	canto piano	19	-
28-6-82	M-5412	Kogy, Joh Anton	Varita A-Moll	Wien	Universal	s.f.	-	guitarra	5	Fotocopia -
30-6-82	M-5413	Bach, J. S.	El clare bien atemperado 1º vol.	Ba. Ar.	Ricordi	s.f.	-	piano	118	Guad.
1-7-82	M-5414	Gounod, Ch	Faust	New York	Schirmer	s.f.	-	-	323	Donacion de los pap.
1-7-82	M-5415	Puccini, Giacomo	Madama Butterfly	Mediano	Ricordi	s.f.	-	canto piano	363	"
1-7-82	M-5416	Leoncavallo,	Pagliacci	New York	Schi	1902	-	canto piano		"

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones.
5-11-87	076138	Zavrega, F.	Obras clásicas y románticas 2º	Bs.As.	Ricordi	1965	quit.	-	44	Douce. Sta do Gentile.
5-11-87	076139	Sor, Fernando	Estudios selectos	Bs.As.	Ricordi	1972	quit.	-	24	" " " "
5-11-87	076140	Sor, Fernando	11 estudios op. 60-	Bs.As.	Ricordi	1973	quit.	-	23	" " " "
5-11-87	076141	Zavrega, F.	Las dos hermanitas -	Bs.As.	Al Niño	1954	quit.	-	2	" " " "
5-11-87	076142	Zavrega, F.	Doce composiciones	Bs.As.	Ricordi	1956	quit.	-	32	" " " "
5-11-87	076143	Piechu, Silvano	La vieja Europa -	Bs.As.	Daian	1977	quit.	-	30	" " " "
5-11-87	076144	Rosati, Oscar	Estudios para los principales de guitarra	Bs.As.	Ricordi	1972	quit.	-	23	" " " "
5-11-87	076145	Castle, Joseph	Classic guitar music -	U.S.A.	Helm Bay	1971	quit.	-	96	" " " "
5-11-87	076146	Sanz, Gaspar	Five dances for classical guitar	U.S.A.	Providence	1970	quit.	-	3	" " " "
5-11-87	076147	Sor, Fernando	19 composiciones -	Bs.As.	Ricordi	1959	quit.	-	96	" " " "
5-11-87	076148	Sor, Fernando	26 estudios -	Bs.As.	Ricordi	1968	quit.	-	35	" " " "
5/11/87	M-6149	Carlerans, Abel	Técnica aplicada; para guitarra. Vol. I	Bs.As.	Contenidos Dacisa	1985	quit.	-	56	" " " "
5/11/87	M-6150	Martínez Zariate, Jorge	El segundo libro de guitarra.	Bs.As.	Ricordi Buenos	1976	quit.	-	58	" " " "
5/11/87	M-6151	Costanzo, Irma	20 clases para aprender música tocando quit.	Bs.As.	Ricordi Buenos	1978	quit.	-	136	" " " "
5/11/87	M-6152	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°1	Bs.As.	Bany	1966	quit.	-	12	" " " "
5/11/87	M-6153	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°2	Bs.As.	Bany	1967	quit.	-	46	" " " "
5/11/87	M-6154	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°3	Bs.As.	Bany	1969	quit.	-	57	" " " "
5/11/87	M-6155	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°4	Bs.As.	Bany	1975	quit.	-	54	" " " "
5/11/87	M-6156	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°4	Bs.As.	Bany	1974	quit.	-	54	" " " "
6/11/87	M-6157	Autores varios.	Los primeros piezas del Barroco.	Bs.As.	Ricordi Buenos	1980	quit.	-	20	" " " "
6/11/87	M-6158	Heurton pelacos.	Música europea para guitarra y laúd.	Bs.As.	Ricordi Buenos	1980	quit. laúd	-	20	" " " "

Fecha	Nº de inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Parte	Pag.	Observaciones
23-11-89	M 6462	Ayala, Hector	El Regalón	Bs. As.	Aromo	1979			2	Donación: Paladini M.F.
23-11-89	M 6463	"	Nochebuena - Luna y Sol.	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6464	"	El conejo	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6465	"	Aire de violala - Aire de milonga	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6466	Pozzoli, E.	Solfeos. Apendice 1º curso	Bs. As.	Ricordi	1983			70	" " "
23-11-89	M 6467	Sagreras, Julio S.	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1982			32	" " "
23-11-89	M 6468	Loarlerano, Abel	Cuadernos N° 2	Bs. As.	Ricordi	1984			46	" " "
23-11-89	M 6469	Costanzo Irma	20 clases de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1982			136	" " "
23-11-89	M 6470	Rodriguez Arenas, M.	La esc. de la guitarra. Libro I	Bs. As.	Ricordi	1979			95	" " "
23-11-89	M 6471	Pozzoli, E.	Solfeos - Curso 2º	Bs. As.	Ricordi	1982			78	" " "
23-11-89	M 6472	Bach, J. S.	Suites inglesas	Bs. As.	Ricordi	s. f.			100	
23-11-89	M 6473	Chopin, F.	Polonaises	Leipzig	Peters	s. f.			100	
23-11-89	M 6474	Chopin, F.	Book. one waltzes. V. 27	New York	Schirmer	s. f.			80	
23-11-89	M 6475	Dotzauer, J. J. F.	Metodo de violoncello. Cah. 1	Braunschweig	Leitoff's	1962			47	
29-11-89	M 6476	—	Solos for the alto Saxophone...	New York	Schirmer	1965			75	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6477	—	" " " " "	"	"	"			75	" " "
29-11-89	M 6478	Aboschky, Judith	Botidifonos	Bs. As.	Ricordi	1988			80	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6479	Druet, Robert	École française du Saxophone	Paris	Billandot	1963			66	fotocopias - coop.
4-12-89	M 6478	Giannco, Luis	Siete piezas infantiles	Bs. As.	E. A. M.	1980			14	Donación C. Giannco
4-12-89	M 6480	Giannco, Luis	Esas canciones argentinas	Bs. As.	E. A. M.	1949			9	" " "
4-12-89	M 6481	Giannco, Luis	Sonatas	Bs. As.	E. A. M.	1958			19	" " "

FECHA	Nº INV.	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA EDICION	PAT.	PAR TT.	PAG.	OBSERVACIONES
12-9-95	7783	Wilcoxon, C.S	Método de Tambor	USA	S.E	1969	percus.	-	45	Fotocop. Don. Diaz Brown
14-9-95	M-7784	Kayser, J. Heinrich E.	24 Studies for viola. Op. 55.	New York	International Music Company S. f.		viola	-	36	Fotocopia
14-9-95	M-7785	Repusch, J. G.	Sonata in D minor.	London	Schott y Co.	1977	viola	si	8 y 3	"
14-9-95	M 7786	Martiny Zariote, J	Un primer libro de guitarra	As As	Ricordi	1980	-	-	69	Don. H. Regis
14-9-95	M 7787	Czerny, C.	El primer maestro de piano Op. 599	Bs As	Ricordi	1921	piano	-	61	Donac. Prodan Giel
15-9-95	M 7788	Sor, Fernando	30 minutos	Bs As	Ricordi	1972	guit.	-	32	Donac. A. Manoue
15-9-95	M 7789	Carlevaro, Abel	Cuaderno 102	Bs As	Bany	1974	guit.	-	46	Donac. A. Manoue
15-9-95	M 7790	Carcassi, M.	25 estudios	Bs As.	Ricordi	1972	guit.	-	27	Donac. A. Manoue
15-9-95	M 7791	Gracobe, Orlando	Método de timbal	Bs As.	Dorian	S. f.	timbal	-	63	Donac. A. Manoue
15-9-95	M. 7792	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs As.	Antip. casa Nivec	1974	guit.	-	57	Donac. A. Manoue
15-9-95	M-7793	Pujol, Emilio	Escuela razonada de la guitarra	Bs As.	Romero, Fernand	1935	guit.	-	143	Donac. A. Manoue
15-9-95	M-7794	Torrebruno, Leonida	Método per vibráfono	Milano	Ricordi	1966	percus.	-	61	Don Diaz Brown (fide)
15-9-95	M-7795	Pintos, Arnaldo	Ens. guitarra y charango tomo V	Bs As	Hobegger	1987	guit.	-	65	Fotocop. (Ungar)
15-9-95	M-7796	Chaikovsky, P.	Album de la juventud. Op. 39	Ricordi	Bs As	S. f.	piano	-	32	Fotocop. aillele
15-9-95	M-7797	Chaikovsky, P.	Album de la juventud. Op. 39	Bs As	Ricordi	S. f.	piano	-	32	Fotocop. aillele
18-9-95	M 7798	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs As	Antip. casa Nivec	1974	piano	-	32	Fotocop. aillele
18-9-95	M 7798	Gato Constantino	Gato corentino (dans americana)	S/E	S/E	S/E	piano	-	5 p.	Donac. original
19-14-95	M. 7799	Sor, Fernando,	Variations sur le thème "O cara amaro"...	Germany	A. Schott's Sohn	1931	guitarra	-	4 p.	Donac. Prof. G. Zipes
19-9-95	M-7800	Bach, J. S.	El clare bien atemperado. T. 1	Bs As	Ricordi	1949	piano	-	118 p.	Donacion
19-9-95	M 7801	Bach, J. S.	El clare bien atemperado. T. 2	Bs As	Ricordi	1949	piano	-	136 p.	Donacion
25-9-95	M 7802	Czerny, Carl	30 estudios	Bs As.	Jant	1949	piano	-	160 p.	Donacion
25-9-95	M 7803	Czerny, Carl	50 pequeños estudios	Bs As.	Jant	1949	piano	-	95 p.	Donacion

FECHA	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTITURA	Partituras	Página	OBSERVACIONES
26-09-05	M 10895	SOR, Fernando	Complete Works for guitar, v. I	New York	Brian Jeffery	1977	dúo de guitarras	-		Don. Asoc. Amigos
27-09-05	M 10896	BERENS, H.	Die pflege der linken hand... Op. 89	Germany	Peters	?	piano	-	30	Don. Alemán Constante
27-09-05	M 10897	-	Album of twenty-five favorite ...	New York	Schirmer	1915	cento y piano	-	96	Don. Alemán Constante
27-09-05	M 10898	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. I	Madrid	Urtext	1978	piano	-	142	" Asoc. Amigos
27-09-05	M 10899	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. II	Madrid	Urtext	1978	piano	-	284	" " "
27-09-05	M 10900	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. III	Madrid	Urtext	1978	piano	-	285-443	" " "
27-09-05	M 10901	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. IV	Madrid	Urtext	1978	piano	-	444-615	" " "
27-09-05	M 10902	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 1, escalas...	Bs. As.	Berry	1966	Guitarra	-	12	Donación
27-09-05	M 10903	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 2, Técnicas...	Bs. As.	Berry	1967	Guitarra	-	46	"
27-09-05	M 10904	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 3, Técnicas...	Bs. As.	Berry	1969	Guitarra	-	57	"
27-09-05	M 10905	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 4, Técnicas...	Bs. As.	Berry	1974	Guitarra	-	54	"
27-09-05	M 10906	RODRIGUEZ ARENAS, Mario	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi	19--	Guitarra	-	95	"
27-09-05	M 10907	SAGRERAS, Julio S.	Las primeras lecciones	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	-	32	"
27-09-05	M 10908	CARULLI, F.	Método completo de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	-	44	"
27-09-05	M 10909	MARTINEZ ZARATE, J.	M. primer libro de...	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	-	69	"
27-09-05	M 10910	MARTINEZ ZARATE, J.	M. segundo libro de...	Bs. As.	Ricordi	1964	Guitarra	-	75	"
27-09-05	M 10911	BACH, J. S.	Classical guitar	USA	Hansen	1977	Guitarra	-	24	"
27-09-05	M 10912	CARCASSI, M.	25 estudios	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	-	27	"
27-09-05	M 10913	FLEURY, Abel	Milongueo del ayer	Bs. As.	Ant. Caso Nuñez	1964	Guitarra	-	2	"
27-09-05	M 10914	AYALA, Héctor	Dos composiciones...	Bs. As.	Aromo	1965	Guitarra	-	2	"
27-09-05	M 10915	AYALA, Héctor	Aire de vidalz	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	-	2	"
27-09-05	M 10916	AYALA, Héctor	Aire de milongas	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	-	2	"

F	FECHA	N° INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PORTE	PARTIC	PAGE	OBSERVACION
21	14-03-10	M 12228	Alard, Delphin	10 Estudios melódicos y...	s.l.	s.e.	19--	violín	-	25	Don.
2	14-03-10	M 12229	Chopin, F. F.	Composizioni	Italia	Ricordi	19--	Piano	-	129	Don.
2	14-03-10	M 12230	Saint Saëns, C.	Six études pour le piano	Paris	s.e.	19--	Piano	-	42	Don.
2	14-03-10	M 12231	Wemertin, J. Z.	Échos du temps passe.	Francio	Durand	1953	Canto y piano	-	145	Don.
2	14-03-10	M 12232	Moussorgsky, Modeste	Chants et danses de la mort.	Paris	W. Bessel	19--	Canto y piano	-	28	Don.
2	14-03-10	M 12233	Schubert, Franz	Trio		Peters	19--	Piano - Violín Violoncelo.	-	27	Don.
2	14-03-10	M 12234	Selectas ediciones Aphin's	Estudios	s.l.	s.e.	19--	Piano	-	16	Don. Faingold
1	14-03-10	M 12235	Selectas ediciones Aphin's	Piecitás	s.l.	s.e.	19--	Piano	-	15	Don. Faingold
1	22-03-10	M 12236	Bogza, Eugène	Douze études-caprices	Paris	Leduc.	19--	Saxofon	-	17	Don. Cantú
1	22-03-10	M 12237	Strawinsky, Igor	Sonate	London	Boosey & Hawkes	1925	Piano	-	19	Don.
1	22-03-10	M 12238	Schumann,	Escenas infantiles	Buenos As.	Ricordi A.	1951	Piano	-	15	Don.
1	22-03-10	M 12239	Ravel, Maurice	Concerto	Paris	Durand	19--		-	39	Don.
	22-3-10	M 12239	Gilardo, Gilardi	Cantares de mi cantar	Bs. As.	Ricordi A.	1948	Piano	-	19	Don.
	22-3-10	M 12240	Gilardo, Gilardi	Cantares de mi cantar	Bs. As.	Ricordi A.	1948	Piano	-	19	Don.
1	26-3-10	M 12241	Diabelli	Trozos melódicos Op.149	Bs. As.	Ricordi. A.	1918	Piano	-	39	Don.
1	19-4-10	M 12242	CARLEVARO, ABEL	CUADERNO N°3.	Bs. As.	BARRY	1985	GuiTARRA	-	57	Don. Prof. Flamini
1	19-4-10	M 12243	CARLEVARO, ABEL	CUADERNO N°4.	Bs. As.	BARRY	1985	GuiTARRA	-	54	Don. Prof. Flamini
	19-4-10	M 12244	SCHUMANN'S, ROBERT	COMPOSITIONEN OP 15	ALEMANIA	LITOLFF'S	19--	PIANO	-	15	Don.
	19-4-10	M 12245	MOZART	SONATAS y FANTASIAS V. II	Bs. As.	RICORDI	1982	PIANO	-	155	Don. Mrs. Palacios
	21-4-10	M 12246	CASTRO, WASHINGTON	5 PRELUDIOS	Bs. As.	RICORDI	1956	PIANO	-	14	Don.
	21-4-10	M 12246	BACH, G.S.	COMPOSICIONES PARA ORGANO	Bs. As.	RICORDI AMERICANA-A		PIANO	-	98	Don.
	21-4-10	M 12247	DANIELOT, GEORGES	ÉTUDE DU RYTHME	FRANCE	LEDUC ALPHONSE	1957	PIANO	-	32	

IMG_9242

Fecha	N° Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part	Rép	Observ.
19-03-15	M 15578	Teucher, Heinz (adopt)	6 is primeros piezas para guitarra	Bs. Ab.	Ricordi Am.	1979	Guitarra	-	20	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15579	Sanders, Julio	6 dias Yuchucchos!...	Bs. Ab.	Alfredo Perrotte	1945	Conte y guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15580	Rezzano, J.	Doce cuerdas	Bs. Ab.	Ant. Casa Nuñez	S.F.	Guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15581	Villoldo, H. J.	El esquimoz	Bs. Ab.	Rivarela	1938	Guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15582	Simópoli, Antonio	Idololita	Bs. Ab.	Ricordi Am.	[1965]	Guitarra	-	6	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15583	Ambros, N. J., Pasoles, F. A.	Lamba para me meier	Bs. Ab.	Lages	1965	Conte y guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15584	Boch	Six suites for misoncello solo	Tobyo	Zen-on	1968	Guitarra	-	15	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15585	Ponze, Ernesto	Don Juan	Bs. Ab.	Pinerome	1937	Guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
19-03-15	M 15586	Tarrega, Francisco	Cocherg de duomos	Bs. Ab.	Ant. Casa Nuñez	1968	Guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15587	Escudada, Oscar	Three preludio for guitar	San Diego	Walt A. Hjos HC	1998	Guitarra	-	15	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15588	Piazzola, Astor	Cinco piezas	Anama	Berber	1981	Guitarra	-	16	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15589	Chozarreta, Andres A.	Piezas Cuidlos	Bs. Ab.	Ricordi Am.	1951	Guitarra	-	19	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15590	Carlemare, Abel	Cuaderno N°1: escalas diatonicas	Bs. Ab.	Barry	1981	Guitarra	-	12	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15591	Carlemare, Abel	Cuaderno N°2: tecnica...	Bs. Ab.	Barry	1979	Guitarra	-	46	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15592	Carlemare, Abel	Cuaderno N°3: tecnica...	Bs. Ab.	Barry	1981	Guitarra	-	58	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15593	Carlemare, Abel	Cuaderno N°4: tecnica...	Bs. Ab.	Barry	1974	Guitarra	-	54	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15594	Ceste, N.	25 estudios superiores	Bs. Ab.	Ricordi Am.	1956	Guitarra	-	48	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15595	Rodriguez Orenos, David	La escuela de la guitarra	Bs. Ab.	Ricordi Am.	S.F.	Guitarra	-	[120]	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15596	Liquizomen, Gustavo	Balderroma	Bs. Ab.	Lages	1968	Guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15597	Bach, J.S.	Suite N°3 BWV 1995, para laúd	Bs. Ab.	Ricordi Am.	1978	Guitarra	-	16	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15598	de udevera, donce de	Gallarda Tiente. Tantisia	Bs. Ab.	Ricordi Am.	1960	Guitarra	-	3	Don Puff N Flamini mmi
20-03-15	M 15599	Gomez, E. Isidro	A San Martin himno	Bs. As.	Ricordi A.	19--	Conte y piano	-	4	Don Puff N Flamini mmi

IMG_9302

FECHA	N° INVENTARIO	AUTOR	TITULO	UBICAR	EDITOR	FECHA	PORTE	PART.	PAG.	UBICAR	UBICAR
14-09-16	M16725	HERNANDEZ, M.	A mi madre	B°AS	E. CAVIGLIA	19--	Canto y piano	-	[2]	Don	23-09-16
14-09-16	M16726	MARZUCHI, A.	Carolina	B°AS	BEYERHNS.	19--	Canto y piano	-	3	Don	23-09-16
14-09-16	M16727	ACOSTA VILLAFANE, M.	Aromas de Yokavil	B°AS	PLASBUCHERI	19--	Folklore Canto y piano	-	23	Don	23-09-16
14-09-16	M16728	SCHUMANN, Robert	Papillons	Leipzig	BREITKOPF & HARTL S/A		Piano	-	13	Don	23-09-16
15-09-16	M16729	Liszt, F.	Funerailles	Bs. As.	Ricordi	1953	Piano	-	12	Don	23-09-16
15-09-16	M16730	Musorgsky, M.	Cuadros de una exposición	Bs. As.	Ricordi	1950	Piano	-	31	"	23-09-16
15-09-16	M16731	Lasala, Angel E.	Serena	Bs. As.	Ricordi A.	1954	Piano	-	[37]	Don	23-09-16
15-09-16	M16732	Napolitano, Emilio A.	Gato	Bs. As.	Ricordi A.	1952	Piano	-	[3]	Don	23-09-16
15-09-16	M16733	Kullaks, Th.	Oktevenschule	Leipzig	Peters	19--	Piano	-	35	"	23-09-16
16-09-16	M16734	Gustavino, C.	10 Preludios	Bs. As.	Ricardi A.	1952	Piano	-	24	Don	23-09-16
16-09-16	M16735	Gustavino, Carlos	Campanas	Bs. As.	Ricardi A.	1947	Canto y Piano	-	6	"	23-09-16
16-09-16	M16736	Gustavino, C.	Los niños	Bs. As.	Edit. Argentina de Música	1953	Piano	-	8	Don	23-09-16
16-09-16	M16737	Franch, César	Variaciones simfónicas	Bs. As.	Ricardi A.	1952	Piano y Orquesta	-	51	"	23-09-16
16-09-16	M16738	Franch, César	Preludio, Opal y fups	Bs. As.	Julio Kern	1952	Piano	-	24	Don	23-09-16
16-09-16	M16739	Liszt, F.	IL pensieroso	Milan	G. Ricordi	1921	Piano	-	3	"	23-09-16
16-09-16	M16740	Brahms, J.	Tres intermedios	Bs. As.	Ricordi	1953	Piano	-	12	Don	23-09-16
16-09-16	M16741	CARLEVARO, Obel	Quaderno N°2	B°AS	BARRY	1975	Guitarra	-	46	Don	23-09-16
16-09-16	M16742	CARLEVARO, Obel	Quaderno N°3	B°AS	BARRY	1975	Guitarra	-	57	Don	23-09-16
16-09-16	M16743	CZERNY, Carl	El primer maestro de piano	B°AS	RICORDI	1921	Piano	-	61	Don	23-09-16
19-09-16	M16744	FAURÉ, Gabriel	4° Nocturno Op. 36	B°AS	RICORDI	1955	Piano	-	7	Don	23-09-16
19-09-16	M16745	GIANNEO, Luis	Balletto. danza argentina	B°AS	RICORDI	1948	Piano	-	6	Don	23-09-16

IV. Curso complementario - E.P. 264.

5 8 1952 M. 319 Pares, G.

"Metodo de Zompa", "borno" - B.A. 10515 Bs As. Ru
Rue

5 8 1952 M. 320 id.

"id." - id.

7 10 1952 M. 321 Pujol, Emilio

"Escuela razonada de la guitarra", basada en los principios de la técnica de Barrera - trilogía de Manuel de Falla - libro segundo - B.A. 9563

IMG_8040

DÍAS	FECHA			No. DE EN- IRADA.	AUTOR	TÍTULO	PIÉ DE IMPRENTA			OBS.
	DÍA	MES	AÑO				LUGAR	EDITOR	AÑO	
	17	3	1.955	M-1.144	Pujol, Emilio	"Escuela razonada de la guitarra", basada en la técnica de Carreaga. prólogo de Manuel de Falla. - 1.º ter- cer. B. A. 10.945.	Bs As	Ricordi	1954	
	17	3	1.955	M-1.145	Rizzuti, G.	"Cuando la noche se acercá", gam- ba para guitarra - 2.ª ed. B. A. 9574.	"	"	1954	
	17	3	1.955	M-1.146	Rizzuti, G.	"Mi Negra", gamba para una o dos guitarras - 2.ª ed. B. A. 9575	"	"	1954	
	17	3	1.955	M-1.147	G. Rossini - N. Paganini	"Moisés - Fantasia - Variaciones sobre el tema del Moisés de Rossini, para	"	"	"	

IMG_8057

Día	Mes	Año	Nº de entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obras	Tomo	Part. (us)	Parte	Precio	Pág.	Encuad.	Donación	Comp.	Comp.	Ob.
14	10	71	M. 3508	Kaderewski J. J.	Mimic - op. 14 nº 5	Bs As	Ricordi	76	-	-	-	-	7	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3509	Heller	Veintitrés estudios para p.	"	"	"	-	-	-	-	52	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3510	Chopin	Estudios op 10. nº 3	"	"	"	-	-	-	-	4	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3511	Shubert F.	Serenata (para piano)	"	"	"	-	-	-	-	2	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3512	Lees Benjamin	Piano Sonata Op 4	Londres	Bosny & Hank	"	-	-	-	-	50	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3513	Schubert F.	Momente musical	Bs As	Ricordi	"	-	-	-	-	2	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3014	Beethoven L.V. X	Adagio de La Sonata op. 13	"	"	"	-	-	-	-	3	-	si	-	-	-	-
14	10	71	M. 3515	Coccherini L.	Mimic cúbale	"	"	"	-	-	-	-	5	-	si	-	-	-	-
19	10	71	M. 3516	Humperdinck E.	Hänsel und Gretel	Londres	Bs. Schott's	"	-	-	-	-	179	-	si	-	-	-	-
25	10	71	M. 3517	Jerges A.	Musica Antigua I	Bs As	-	1971	-	-	-	-	10	-	si	-	-	-	-
25	10	71	M. 3518/3	Chabiz J. T. prestador	Trío sonata E. dur	"	-	1971	-	-	-	-	16	-	si	-	-	-	-
26	10	71	M. 3519/1	Johinet Andie	Concerto Pour Violoncello	"	Bossey	1970	-	-	-	-	40	-	si	-	-	-	-
26	10	71	M. 3520	Poggoli	Solfes Hablado y cantado	"	Ricordi	1971	-	-	-	-	-	-	si	-	-	-	-
26	10	71	M. 3020	Poggoli	"	"	Ricordi	1971	-	-	-	-	-	-	si	-	-	-	-
26	10	71	M. 3021	Poggoli	"	"	Ricordi	1971	-	-	-	-	-	-	si	-	-	-	-
14	12	71	M. 3523/3	Trebojos de alumnos	Métodos Martenot. Off. Willows	"	-	1971	-	-	-	-	-	-	si	-	-	-	-
14	12	71	M. 3023	Lombardi Enrique	Cantemos con alegría	Bs As	Ricordi	1971	-	-	-	-	-	-	si	-	-	-	-
14	12	71	M. 3525	Rasse François	Andante religioso (org)	Buxtehde	-	1958	-	-	-	-	3	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3526	Fischer, Jacobo	Obertura festiva op. 98	Bs As	Ricordi	1972	1	-	si	-	54	-	si	-	-	-	Donae
27	9	72	M. 3527	Pujol, Benilio	Pescueta rotomada de la guitarra	Bs As	Ricordi	1971	1	-	-	-	255	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3528	Sor, Fernando,	Estudios selectos	Bs As	Ricordi	1972	1	-	si	-	24	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3529	Seixas, Carlos	Dos tocata	Bs As	Ricordi	1972	2	1	-	-	4	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3530	Shumann, B.	Pescueta Canción - Melodía	Bs As	Ricordi	1971	2	1	si	-	4	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3531	Shumann, B.	Melodía Pescueta Canción	Bs As	Ricordi	1972	3	1	si	-	2	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3532	Shubert,	Esc. de p. para fl. de camp. hornos	Bs As	Ricordi	1972	3	1	si	-	4	-	si	-	-	-	-
27	9	72	M. 3533	Scarlatti, J.	Sonata (Bongo 4: 58)	Bs As	Ricordi	1971	1	1	si	-	7	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3534	Piana Sebastian	Dos danzas argentinas	Bs As	Ricordi	1970	2	1	si	-	2	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3535	Polak, Jakob	Fantasia y Bolero	Bs As	Ricordi	1972	2	1	si	-	2	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3526	Piana, Sebastian	Tonadita	Bs As	Ricordi	1971	-	1	si	-	6	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3537	Prokofiev	Musica para niños	Bs As	Ricordi	1971	1	-	si	-	2	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3538	Sáenz, Pedro	Agua Bs. As.	Bs As	Ricordi	1971	3	1	si	-	32	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3539	Rosati, Oscar	Miami	Bs As	Ricordi	1971	1	1	si	-	10	-	si	-	-	-	-
28	9	72	M. 3539	Rosati, Oscar	"	Bs As	Ricordi	1971	1	1	si	-	2	-	si	-	-	-	-

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones.
5-11-87	076138	Zarvega, F.	Obras clásicas y románticas 2º	Ps.As.	Ricordi	1965	quit.	-	44	Donce. Sa de Guit. 2
5-11-87	076139	Sor, Fernando	Estudios selectos	Ps.As.	Ricordi	1972	quit.	-	24	" " " "
5-11-87	076140	Sor, Fernando	11 estudios op. 60 -	Ps.As.	Ricordi	1973	quit.	-	23	" " " "
5-11-87	076141	Zarvega, F.	Las dos hermanitas -	Ps.As.	Al. Nicas	1954	quit.	-	2	" " " "
5-11-87	076142	Zarvega, F.	Doce composiciones	Ps.As.	Ricordi	1956	quit.	-	32	" " " "
5-11-87	076143	Picchi, Sibranco	La vieja Europa -	Ps.As.	Daiani	1977	quit.	-	30	" " " "
5-11-87	076144	Rosati, Oscar	Estudio para los principiantes de guitarra	Ps.As.	Ricordi	1972	quit.	-	23	" " " "
5-11-87	076145	Castle, Joseph	Classic guitar music -	U.S.A.	Del Bay	1971	quit.	-	96	" " " "
5-11-87	076146	Sanz, Gaspar	Five dances for classical guitar	U.S.A.	Providence	1970	quit.	-	3	" " " "
5-11-87	076147	Sor, Fernando	19 composiciones -	Ps.As.	Ricordi	1959	quit.	-	96	" " " "
5-11-87	076148	Sor, Fernando	26 estudios -	Ps.As.	Ricordi	1968	quit.	-	35	" " " "
5/11/87	M-6149	Carlerans, Abel	Técnicas aplicadas; para guitarra. Vol. I	Ps.As.	Contendidos Dacisa	1985	quit.	-	56	" " " "
5/11/87	M-6150	Martinez Zarate, Jorge	Los segundos libros de guitarra.	Ps.As.	Ricordi Suces.	1976	quit.	-	58	" " " "
5/11/87	M-6151	Costanzo, Lema	20 clases para aprender música tocando quit.	Ps.As.	Ricordi Suces.	1978	quit.	-	136	" " " "
5/11/87	M-6152	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°1	Ps.As.	Bany	1966	quit.	-	12	" " " "
5/11/87	M-6153	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°2	Ps.As.	Bany	1967	quit.	-	46	" " " "
5/11/87	M-6154	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°3	Ps.As.	Bany	1969	quit.	-	57	" " " "
5/11/87	M-6155	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°4	Ps.As.	Bany	1975	quit.	-	54	" " " "
5/11/87	M-6156	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°4	Ps.As.	Bany	1974	quit.	-	54	" " " "
6/11/87	M-6157	Autores varios.	Los primeros piezas del Barroco.	Ps.As.	Ricordi Suces.	1980	quit.	-	20	" " " "
6/11/87	M-6158	Heurtho polacos.	Música europea para guitarra y laúd.	Ps.As.	Ricordi Suces.	1980	quit. laúd	-	20	" " " "

IMG_9045

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
12-11-87	076198	Uolinari, Jorge-	La guitarra para todos -	Pos. As.	Dimi	1975	guit -	-	63	Donac. Sra de Gentile
12-11-87	076199	Coste, Napoleon -	Escuela de la guitarra	Pos. As.	Ricordi	1970	guit.	-	146	" " "
12-11-87	076200	Ruyd, Emilio -	Escuela razonada de la guitarra	Pos. As.	Ricordi	1956	guit.	-	98	" " "
16/11/87	M-6201	Carulli, Fernando,	Método de guitarra. libro primero.	Pos. As.	Casa Nüny	1979	guit.	-	52	" " " "
16/11/87	M-6202	Carulli, Fernando,	Método completo de guitarra. libro I.	Pos. As.	T. Gif. Nüny	1963	guit.	-	39	" " " "
16/11/87	M-6203	Ayala, Hector,	Método fácil para guitarra. mano izquierda.	Pos. As.	Aronis	1968	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6204	Ayala, Hector,	Método fácil para guitarra. mano derecha.	Pos. As.	Aronis	1968	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6205	De Sitteris, Roberto,	Método para guitarra. libro 1.	Pos. As.	Inst. G. Bonadeo	1977	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6206	Chares, Francisco,	Método fácil para guitarra progresivo.	Pos. As.	Casa Nüny	1975	guit.	-	21	" " " "
16/11/87	M-6207	Belasp, Hilarión,	Método fácil de lectura musical aplicado a la guit.	Pos. As.	Ricordi Nüny.	1960	guit.	-	23	" " " "
16/11/87	M-6208	López Ramos, Manuel,	Ejercicios de coordinación: para guitarra.	México.	Ricordi	1981	guit.	-	42	" " " "
16/11/87	M-6209	Ayala, Hector,	Método fácil para guitarra. curso preparat.	Pos. As.	Aronis	1964	guit.	-	26	" " " "
16/11/87	M-6210	Sparraguire, P. A.	El principiante: lecciones elementales.	Pos. As.	Ricordi Nüny. s. f.		guit.	-	8	" " " "
16/11/87	M-6211	Montanaro, E.	Los primeros latidos, 10 piezas facilísimas para principiantes.	Pos. As.	Ricordi Nüny.	1967	guit.	-	21	" " " "
20/11/87	M-6212	Aguado - Sinópoli	Gran método completo para guitarra.	Pos. As.	Ricordi Nüny.	1977	guit.	-	221	" " " "
20/11/87	M-6213	Sinópoli, Antoni	Suplemento al método para guitarra de Aguado - Sinópoli - 6a ed.	Pos. As.	Ricordi Nüny.	1951	guit.	-	36	" " " "
9/12/87	M6214	Pomilio, Tomás	Formulas técnicas para el mecanismo elemental de la guitarra.	Pos. As.	Ricordi.	1964	part.	-	51	" " " "
2/12/87	M6215		ANTOLOGÍA de obras de guitarra.	Pos. As.	Ricordi Am.	1956	guit.	-	77	" " " "

FECH	FECHA	Nº INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA EDICION	PARTITURA	PARTICELLA	PAGINAS	OBSERVACIONES
13	10/10/97	M 8556	Glass, Philip	The Olympian lighting Of. The Torch	USA	Dunvagen	c 1984	piano	→	5	fotocopia 2m.
13	10/10/97	M 8557	Reich, Steve	Piano phase	London	Universal Ed.	c 1980	piano	-	2	fotocopia 2m.
13	10/10/97	M 8558	Cage, John	4'33"	California		c 1967	piano	-	11	fotocopia 2m.
13	13/10/97	M 8559	Schumann, R.	Fogli D'Album.	Milano	Ricordi	c. 1931	piano	-	42	fotocopia 2m.
13	13/10/97	M 8560	Debussy, Claude	Children's corner	Pa A.	Ricordi	1954	piano	-	30	fotocopia 2m.
14	14-10-97	M 8561	Graetzer, Guillermo	Antología coral. Fascículo II	Bs A.	Ricordi	1961	coro	-	31	
14	14-10-97	M 8562	Pahlen, Kurt	todos a cantar I	Bs A.	Ricordi A	1963	infant.	-	95	
14	14-10-97	M 8563	Ugarte, Floro M.	Arrollo	Bs A.	Ricordi A.	1947	piano	-	2	
14	14-10-97	M 8564	Gilardo, Gilardi	Canção de cuna indig.	Bs A.	Ricordi	1957	Canção piano	-	6	
14	14-10-97	M 8565	Fonrat, José	Danzas tradicionales de España	Bs A.	Ricordi A	1947	piano	-	51	
14	14-10-97	M 8566	Lejeune	Método para clarinete 1ª Parte	s. e.	s. e.	s. f.	Clarinet.	-	77	
16	14-10-97	M 8567	Ginastera, Alberto	Rondó	Pa A.	Barry	1957	piano	-	4	
17	17-10-97	M 8568	Villa-Lobes H.	Gua práctico. Estudio folclórico musical	Brasil	J. Vitale	c 1949	Musica Folklorica	-	137	
17	20-10-97	M 8569	Fontana Adriana	Cançonero	s. e.	s. e.	1960	infant.	-	55	
17	20-10-97	M 8570	Lozano, Fabiano R.	Ninhas cantigas	Brasil	Ricordi B	1942	infant.	-	121	
20	20-10-97	M 8571	Azicó Junior V.	Canta Brasil	São Paulo	Ricordi	c 1953	Musica Folklorica	-	62	
25	21-10-97	M 8572	Bamirez Ariel	Alfoncina y el mar.	s/i	s/e	s/f.	guitarra	-	3	fotocopia 2m.
31	22-10-97	M 8573	Pujol, Emilio	Esevela razonada de la guitarra	Bs A.	Romero Fernandez	1935	Guitarra	-	143	
4	24-10-97	M 8574	Czerny, E.	Estudios para piano. Libro I	Bs A.	Ricordi A	1968	piano	-	97	
4	24-10-97	M 8575	Villoldo, A. G.	El chodo	Pa A.	A. Vivona	1953	piano	-	2	
4	24-10-97	M 8576	Ayllon, Fernando P.	El resero	Pa A.	Fellichy	1948	piano	-	3	
4	24-10-97	M 8577	Lijo de Martí Beling	Lonita blanca	La Plata	Clave	1956	piano	-	2	

Fecha	Nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Partice lla	Páginas	Observaciones
9-3-00	M 9102	BACH, J.S.	Suites Francesas	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	84	Donación
9-3-00	M 9103	BACH, J.S.	Suites Francesas	Bs.As.	Ricordi	1954	piano	-	56	"
9-3-00	M 9104	BEETHOVEN, L.	Composiciones fáciles	Bs.As.	Ricordi	1949	piano	-	68	"
9-3-00	M 9105	HELLER, S.	30 estudios progresivos	Bs.As.	Ricordi	1959	piano	-	73	"
9-3-00	M 9106	MENDELSSOHN, F.	Composiciones	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	147	"
9-3-00	M 9107	STREABBOG, L.	10 piezas fáciles para piano, ^{Album III}	Bs.As.	Ricordi	1949	piano	-	31	"
10-3-00	M 9108	Rapallini, Mario	Initium	Bs.As.	u.en.os.	1972	órgano	-	40	Copia halografía.
13-3-00	M.9109	Diabelli								
13-3-00	M 9110	DIABELL, A.	Seis sonatinas, op.163	Bs.As.	Ricordi	1954	piano	-	55	Donación
15-3-00	M 9111	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Barry	1972	guitarra	-	33	Don. Cristian Albertali
15-3-00	M 9112	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Barry	1972	guitarra	-	33	" " "
15-3-00	M 9113	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Barry	1975	guitarra	-	37	" " "
15-3-00	M 9114	FLEURY, Abel	Tevés... milonga!	Bs.As.	Ant.c.Mus.	1983	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9115	ARENAS RODRIGUEZ, Mario	La escuela de la guitarra II	Bs.As.	Ricordi	1977	guitarra	-	88	" " "
15-3-00	M 9116	RODRIGUEZ ARENAS, Mario	La escuela de la guitarra I	Bs.As.	Ricordi	1979	guitarra	-	95	" " "
15-3-00	M 9117	MARTINEZ ZARATE, Jorge	My primer libro de guitarra	Bs.As.	Ricordi	1961	guitarra	-	69	" " "
15-3-00	M 9118	PUJOL, Emilio	Escuela razonada de la guitarra	Bs.As.	Ricordi	1980	guitarra	-	135	" " "
15-3-00	M 9119	SCARLATTI, Domenico	Tres sonatas	Bs.As.	Ricordi	1987	guitarra	-	16	" " "
15-3-00	M 9120	MARTINEZ ZARATE, Jorge	Preludio nº 1	Bs.As.	Ricordi	1963	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9121	FLEURY, Abel	Mudanzas, malambo	Bs.As.	Ant.c.Mus.	1959	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9122	FLEURY, Abel	Ausencia, milonga	Bs.As.	Ant.c.Mus.	1971	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9123	FLEURY, Abel	A flor dell'anto, milonga	Bs.As.	Ant.c.Mus.	1973	guitarra	-	2	" " "

IMG_9124

Fecha			n: de en- trada	Autor	Titulo
dia	mes	año			
27	10	1951	M. 235	Lelouf, H. -	"Metodo Elemental para guitarra" - Preparado y digitado de acuerdo con la verdadera Escuela moderna de Zárrega. -
27	10	1951	M. 236	Mozart, W. A. -	"Symphony No. 29" - A Major -- K.V. 201 Orchestral Score. -
27	10	1951	M. 236-1	Id... -	Id... - Parte: "1st. Oboe" -

DIA	MES	AÑO	LIBRO	AUTOR	DESCRIPCIÓN	OTROS
2	5	1.955	M-1.153-4	Guastara, Alberto	id. parte de: " <u>Canto</u> "	Pr. Pr. R.
2	5	1.955	M-1.1535	id	id, parte de: " <u>Arpa</u> "	"
2	5	1.955	M-1.154	Leloup, H.	"Método elemental para guitarra", preparado y digitado de acuerdo con la verdadera Escuela Moderna de Barrega" 3ª ed. B.A. 9530	" R. R.
16	5	1.955	M-1.155	Debussy, C.	"Suite Bergamasque" - piano se- conde - " <u>Prélude</u> "	es copia manu
16	5	1.955	M-1.156	Debussy, C.	id - "Mimuel"	"
16	5	1.955	M-1.157	Debussy, C.	id - " <u>Rassepied</u> "	"

IMG_8069

Fecha	no. de entrada	Autor - Apellido y Nombre	título	Lugar	de imprenta	Fecha	obra	tomo	Partitura	parte	precio	pág.	envid.	Donde	compra	conje
10-8-71	M-3413	Pozzoli (Solfes)	Solfes hablado y cantado	BsAs.	Ricordi	5/F	part.	Ap. 115	II	Ap. 115	-	69	-	si	-	-
10-8-71	M-3414	Czerewy Es.	Estudios selectos	"	"	5/F	"	5 p. 115	"	libro I	-	97	-	si	-	-
10-8-71	M-3415	Hopartz J. Guy	Enseñanza del Solfes 60 lecc.	"	"	5/F	"	5 p.	"	libro I	-	69	-	si	-	-
10-8-71	M-3416	Heller	Quinteto estudio f/piano	"	Korn	5/F	"	-	"	op. 115	-	46	-	si	-	-
10-8-71	M-3417	Czerny K.	El primer maestro de piano	"	-	5/F	"	op. 577	"	op. 577	-	10	-	si	-	-
10-8-71	M-3418	Bach	Libro de Ana Magdalena Bach	"	Ric.	7/F	"	op. 115	"	-	-	11	-	si	-	-
10-8-71	M-3419	Hopartz J. Guy	Enseñanza del Solfes 60 lecciones	"	"	5/F	"	-	"	II libro	-	61	-	si	-	-
10-8-71	M-3420	Bartók Bela	Mikrokosmos	Londres	Boosey & Hawkes	5/F	"	-	"	V. I	-	28	-	si	-	-
10-8-71	M-3421	Pozzoli	Solfes oral	BsAs.	Ricordi	5/F	"	II	"	V. II	-	78	-	si	-	-
10-8-71	M-3422	Schumann	Album para la juventud	BsAs.	Ricordi	5/F	"	-	"	op. 68	-	62	-	si	-	-
10-8-71	M-3423	Pozzoli	Mi primer Schiffo	BsAs.	Ricordi	5/F	"	-	"	-	-	19	-	si	-	-
10-8-71	M-3424	Hanon F. J.	9 sonatas elegidas	BsAs.	"	5/F	"	-	"	-	-	97	-	si	-	-
10-8-71	M-3425	Heller	Melodische Studien	Klausen	Leipzig	5/F	"	-	"	op. 47	-	37	-	si	-	-
10-8-71	M-3426	Heller	Venturini estudios	BsAs.	Ricordi	5/F	"	-	"	op. 41	-	52	-	si	-	-
10-8-71	M-3427	Hanon G.	El pianista virtuoso	"	"	5/F	"	-	"	-	-	75	-	si	-	-
10-8-71	M-3428	Le Loup H	Metodo elemental de guitarra	"	"	5/F	"	-	"	-	-	39	-	si	-	-
10-8-71	M-3428	Sor	26 estudios	"	"	5/F	"	-	"	-	-	35	-	si	-	-
10-8-71	M-3429	Le Loup H	Metodo elemental de guit.	"	"	5/F	"	-	"	-	-	40	-	si	-	-
10-8-71	M-3430	Camille F.	" Completo de guitarra	"	"	5/F	"	-	"	-	-	44	-	si	-	-
10-8-71	M-3431	Chopin	Fantasia - Sur promp. 1	"	"	5/F	"	-	"	-	-	8	-	si	-	-
10-8-71	M-3432	Beethoven	6 escocesas para piano	"	"	5/F	"	-	"	-	-	-	-	si	-	-
10-8-71	M-3433	Mozart	Sonata	"	"	5/F	"	-	"	-	-	16	-	si	-	-
10-8-71	M-3434	Kachaturian	Las aventuras de Ivan	"	"	"	"	-	"	-	-	37	-	si	-	-
10-8-71	M-3435	Bures Eugenio	Escalas y Arpeggios	"	"	"	"	-	"	-	-	131	-	si	-	-
10-8-71	M-3436	Burgmüller	25 estudios	"	"	"	"	op. 100	"	-	-	33	-	si	-	-
10-8-71	M-3437	Cramer	50 estudios	Milano	"	5/F	"	-	"	-	-	115	-	si	-	-
10-8-71	M-3438	Gaite C.	Album para la juventud 1	BsAs.	"	"	"	op. 21	"	-	-	23	-	si	-	-
10-8-71	M-3439	Liquori Julian	3 Aires enrollos	"	"	"	"	-	"	-	-	7	-	si	-	-
10-8-71	M-3440	McDonnet Ana S.	Bailate en el campo	"	"	"	"	-	"	-	-	-	-	si	-	-
10-8-71	M-3441	Villoud H. Iglesias	Corraion para piano	"	"	"	"	-	"	-	-	-	-	si	-	-
10-8-71	M-3442	Villoud H. Iglesias	Bailate para piano	"	"	"	"	-	"	-	-	-	-	si	-	-
10-8-71	M-3443															

IMG_8145

Fecha	N.º de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partitura	Parte	Precio	Página ¹	Ecuad.
29-VII-975	43868	Schumann, Robert	En el Bosque Op. 82	Bs. Aires	Ricordi Americana	1963	1	1	1	-	-	22	-
"	43869	Magnani, A.	Método Completo para Clarinete	Bs. Aires	Ricordi Americana	1953	1	1	1	-	-	120	-
"	43870	Schumann, Robert	Album para la Juventud Op. 68	Bs. Aires	Ricordi Americana	1970	1	1	1	-	-	62	-
"	43871	Guy Ropartz, J.	60 Lecciones de Solfeo Libro 1º	Bs. Aires	Ricordi Americana	1969	1	1	1	-	-	69	-
"	43872	Hanon	El Pianista Virtuoso	Bs. Aires	Ricordi Americana	1970	1	1	1	-	-	80	-
"	43873	Leloup, Hilarión	Escalas, Acordes y Ejercicios Técnicos para Guitarras	Bs. Aires	Ricordi Americana	1968	1	1	1	-	-	33	-
"	43874	Pozzoli, Héctor	Solfeos Habla de y Cantados. 1º Curso	Bs. Aires	Ricordi Americana	1973	1	1	1	-	-	73	-
"	43875	Siciliani, José	Carnavalito	Bs. Aires	Ricordi Americana	1959	1	1	1	-	-	2	-
"	43876	Gaito, Constantino	Tres Bailecitos Criollos	Bs. Aires	Ricordi Americana	1948	1	1	1	-	-	11	-
"	43877	Diabelli, A.	Treces Melódicos para Piano 4 manos	Bs. Aires	Ricordi Americana	1960	1	1	1	-	-	38	-
"	43878	Czerny, Carl	El Primer Maestro del Piano	Bs. Aires	Príncipe	1967	1	1	1	-	-	16	-
"	43879	Steibelt, Clementi y otros	Sonatinas	Bs. Aires	La Quena	1947	1	1	1	-	-	71	-
"	43880	Guy Ropartz, J.	60 Lecciones de Solfeo Libro I.	Bs. Aires	Ricordi Americana	off	1	1	1	-	-	69	-
"	43881	Guy Ropartz, J.	60 Lecciones de Solfeo Libro II.	Bs. Aires	Ricordi Americana	1969	1	1	1	-	-	61	-
"	43882	Sandi, Marvin	Siciliana Op. 4. N.º 1	Bs. Aires	Ricordi Americana	1968	1	1	1	-	-	6	-
"	43883	Leloup, Hilarión	Escalas, Acordes y Ejercicios Técnicos para Guitarras	Bs. Aires	Ricordi Americana	1968	1	1	1	-	-	33	-
"	43884	Molinari, Jorge	La Guitarras para todos y otros	Bs. Aires	Dimi	1975	1	1	1	-	-	63	-
"	43885	Fariás, H. y Martínez Zarate, J.	Guitarra y Educación Musical / Cantos para todos	Bs. Aires	Barry	1972	1	1	1	-	-	33	-
"	43886	Luzián, Tomás	Iniciación al Piano I.	off	off	off	1	1	1	-	-	15	-
"	43887	Chopin, Federico	Impromptus para Piano	Bs. Aires	Ricordi Americana	1955	1	1	1	-	-	39	-
"	43888	de Robertis, Víctor	Ejercicios, Bajos y Cantos para todos realizados	Bs. Aires	Ricordi Americana	1942	1	1	1	-	-	47	-

Fecha	Nº de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obras	Tomo	Partituras	Parte	Precio	Pob. n.º	Escuadra	Procedencia	Observaciones
12-IX-975	M4162	Mozart, Wolfgang A.	Don Giovanni	Bs. Aires	Ricordi Americana	1952	1	1	1	-	-	5	-		
"	M4163	Bach, J. S.	Invencciones a dos y tres voces	Bs. Aires	Ricordi Americana	1950	1	1	1	-	-	96	-		
"	M4164	Henselt, A.	12 Estudios de Salón Op. 5	Bs. Aires	Ricordi Americana	1950	1	1	1	-	-	80	-		
"	M4165	Schumann, Robert	Estudios Simfónicos Op. 13	Bs. Aires	Korn, Julia	1953	1	1	1	-	-	44	-		
"	M4166	Herz, Henri	Gammes	4/c	4/c	4/c	1	1	1	-	-	37	-		
"	M4167	Listz, Franz	Sueños de Amor - Nocturno Nº 2	Bs. Aires	Breyer	4/c	1	1	1	-	-	4	-		
"	M4168	Heller, Stephen	24 Preludios Op. 81	Bs. Aires	Ricordi Americana	4/c	1	1	1	-	-	39	-		
"	M4169	Mozart, Wolfgang A.	12 Sonatas escogidas L. II	4/c	4/c	4/c	1	1	1	-	-	103	-		
"	M4170	Kessler, J. C.	24 Estudios Op. 20	Bs. Aires	Ricordi Americana	1951	1	1	1	-	-	113	-		
"	M4171	Paulenc, Francis	Trois Pièces	Paris	Heugel	1950	1	1	1	-	-	7	-		
"	M4172	Wagner, Richard	Le Crépuscule des Dieux	Münz	Schotts Sohne	4/c	1	1	1	-	-	340	-		
"	M4173	Laoureux, N.	Método Práctico de Violín	Bs. Aires	Ricordi Americana	1973	1	1	1	-	-	64	-		
"	M4174	Heller, Stephen	Veinticinco Estudios Op. 45	Bs. Aires	Ed. Ricordi y C.	4/c	1	1	1	-	-	61	-		
"	M4175	de Bülow, Hans.	Sonata Patética de Beethoven	Milano	Ed. Ricordi y C.	4/c	1	1	1	-	-	22	-		
"	M4176	Czerny, Carl	El arte de hacer séiles los dedos	Bs. Aires	Ricordi Americana	1948	1	1	1	-	-	192	-		
"	M4177	Liszt, Franz	Doce Estudios Transcendentales	Bs. Aires	Ricordi Americana	1954	1	1	1	-	-	121	-		
"	M4178	Heller, Stephen	Veinticuatro Estudios Op. 125	Bs. Aires	Ricordi Americana	4/c	1	1	1	-	-	44	-		
"	M4179	Leloup, H.	Método Elemental para Guitarra	Bs. Aires	Ricordi Americana	1963	1	1	1	-	-	40	-		
"	M4180	Czerny, Carl	El Primer Maestro del Piano	Bs. Aires	Ricordi Americana	1931	1	1	1	-	-	15	-	ret. al	7/7/80
"	M4181	Heller, Stephen	30 Estudios Progresivos Op. 46	Bs. Aires	Ricordi Americana	4/c	1	1	1	-	-	73	-		
"	M4182	Marmontel, A.	El Mecanismo del Piano	Bs. Aires	Ricordi Americana	4/c	1	1	1	-	-	19	-		

Fecha	N° de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obras	Tomo	Partitura	Parte	Precio	Páginas	Encom.	Procedencia	Observaciones
13-X-76	M. 4540	Guy Repart, J.	Enseñanza del Solfeo Librazz	Bs. Aires	J.L. González	13/1/52	1	1	1	-	-	61	-	-	-
"	M. 4541	Mozart, W.A.	Sonate e Fantasie	Bs. Aires	Ricordi Americana	1961	1	1	1	-	-	155	-	-	-
"	M. 4542	Leloup, H.	Método Elemental para Guitarra	Bs. Aires	Ricordi Americana	1973	1	1	1	-	-	40	-	-	-
24-X-76	M. 4543	Pozzoli	Solfeos hablados y cantados Apéndice al curso 1º	Bs. Aires	Ricordi Americana	1962	1	1	1	-	-	69	-	-	-
21-X-76	M. 4544	Debussy, C.	Primera Rapsodia para clarinete	Bs. Aires	Ricordi	1954	1	1	1	-	-	6	-	-	-
27-X-76	M. 4545	Jurafsky, A.	Tres canciones; para canto y piano	Bs. As.	Ricordi americana	1942	1	1	1	-	-	8	-	-	-
27-X-76	M. 4546	Arresegor, M. y Videlo, M.A.	Serie para flauto dulce y guitarra. Danzas del siglo XVI... para flauto dulce, soprano u otros instr. melódicos y guit.	Bs. As.	Ricordi Americana	1976	1	1	1	-	-	15	-	Donación del Prof. Mario Videlo	-
1-XII-76	M. 4547	Wagner, Riccardo	Tannhäuser	Milano	Ricordi y C.	4/8	1	1	1	-	-	381	-	Reposición por pérdida de Don Giovanni	-
2-XII-76	M. 4548	Paseyro, Ma.-Luzian, Tomás	Folklore de cartera y de antaño	Bs. Aires	Kornes A.I.C.	1976	1	1	1	-	-	23	-	Donación / Transmisión	-
2-XII-76	M. 4549	Paseyro, Ma.-Luzian, Tomás	Canciones para Don Quijote	Bs. Aires	Korn	1974	1	1	1	-	-	43	-	Donación / Tomás Luzian	-
3-XII-76	M. 4550	Pozzoli, Héctor	Solfeos hablados y cantados 1º curso	Bs. Aires	Ricordi Americana	1969	1	1	1	-	-	73	-	-	-
26-V-77	M. 4551	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano. L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4552	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano. L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4553	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4554	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4555	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4556	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4557	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4558	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-
26-V-77	M. 4559	Cramer, J. B.	45 Estudios para piano L.I	Bs. Aires	Gurina y Cia	5/f	1	1	1	-	-	51	-	Donación Sra de Alcoba	-

IMG_8991

Fecha	Nº de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	fecha	Obra	Tomo	Partituras	Parte	Precio	Por	Procedencia	Observaciones
7-11-77	M-4706	Köhler	El pequeño pianista op 189	Bs. Aires	Ricordi	Sf	1	1	1	1	1	16	Donado Sra de	Escobar O'Neil
8-11-77	M-4707	Bach, Juan S.	19 Piezas fáciles del libro de A.M. Bach	Bs. Aires	Ricordi	1954	1	1	1	1	-	19	"	"
8-11-77	M-4708	Heller, Stefano	30 Estudios progresivos op 46	Bs. Aires	Ricordi	1955	1	1	1	1	-	73	"	"
8-11-77	M-4709	Bach, Juan S.	Pequeños preludios y fugas	Bs. Aires	Ricordi	1951	1	1	1	1	-	47	"	"
8-11-77	M-4710	Marmontel, A	El mecanismo del piano 3º p.	Bs. Aires	Ricordi	1939	1	1	1	1	-	19	"	"
8-11-77	M-4711	Marmontel, A	El mecanismo del piano 1º p.	Bs. Aires	Ricordi	Sf	1	1	1	1	-	19	"	"
8-11-77	M-4712	Köhler	Ejercicios y melodías para ni	Bs. Aires	Ricordi	1950	1	1	1	1	-	12	"	"
8-11-77	M-4713	Czermy, C	Primer maestro de piano op 59	Bs. Aires	Julio Korn	1950	1	1	1	1	-	16	"	"
8-11-77	M-4714	Mendelssohn, F	Composiciones para piano	Bs. Aires	Julio Korn	1952	1	1	1	1	-	173	"	"
11-11-77	M-4715	Bach, Juan S	Suites francesas	Bs. Aires	Ricordi	1953	1	1	1	1	-	84	"	"
11-11-77	M-4716	Leloup, H	Método elemental para guitarra.	Bs. Aires	Ricordi	1959	1	1	1	1	-	40	"	"
11-11-77	M-4717	Heller, Stefano	24 Estudios de expresión y de ritmo.	S.L.	S.E.	S.F.	1	1	1	1	-	46	"	"
11-11-77	M-4718	Chiesa, Miguel	Pearls Musicales	Bs. Aires	Ricordi	S.F.	1	1	1	1	-	24	"	"
14-11-77	M-4719	Clementi, Muzio	Preludios y ejercicios para piano	Bs. Aires	Julio Korn	1952	1	1	1	1	-	71	"	"
14-11-77	M-4720	Heller, Stefano	25 Estudios para piano op 47	Bs. Aires	S.E.	S.F.	1	1	1	1	-	39	"	"
14-11-77	M-4721	Pozzoli	Solfeos hablados y cantados	Bs. Aires	Ricordi	1953	1	1	1	1	-	73	"	"
14-11-77	M-4722	Hamon, L	El pianista virtuoso	Bs. Aires	Julio Korn	1959	1	1	1	1	-	90	"	"
14-11-77	M-4723	Heller, Stefano	25 Estudios para piano op. 47	Bs. Aires	Ricordi	1947	1	1	1	1	-	52	"	"
14-11-77	M-4724	Duverney, J.	La Emulación op 314	Bs. Aires	Ricordi	1946	1	1	1	1	-	41	"	"
14-11-77	M-4725	Marmontel, A	El mecanismo del piano 2º p.	S.L.	S.E.	S.F.	1	1	1	1	-	17	"	"
15-11-77	M-4726	Czermy, Carl	Studies	Bs. Aires	Julio Korn	S.F.	1	1	1	1	-	97	"	"

Fecha	Nº Entren	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Parte	Págs.	Observaciones
23-3-82	5359	Cramer, G.	50 Estudios	Milán	Ricordi	1933	si	piano	115	donación
23-3-82	M-5360	Gedalgé, André	L'enseignement de la Musique	París	G. Gedalgé	1939	-	-	10. libro	Baja 11/4/85
23-3-82	M-5361	Zerold, Théodore	Le manuscrit de Bayeux	Strasbourg	P. de l'Université	1921	u	-	121	Fotografía
24-3-82	M-5362	Leloup, H.	Método elemental para guitarra	Bs. As.	Ricordi	1970	-	-	39	Donación J. Unger
24-3-82	M-5363	Pozzoli, H.	Solfes hablados. 1º Curso	Bs. As.	Ricordi	s/f.	-	-	72	" "
24-3-82	M-5364	Príncipe Kalender	Serenidad op. 11 nº 7	Bs. As.	Ricordi	1944	-	piano	2	"
26-3-82	M-5365	Hänssel, Georg Friedrich	Seren pieces (for recorders)	Celle	H. Moeck	1961	-	-	10	Donación
26-3-82	M-5366	Kuhlau, Fr.	Sonatas (op. 20 nº 1 a 3)	Leipzig	G. F. Peters	s/f.	-	piano	39	" (para 4 manos)
26-3-82	H-5367	Bach, J. S.	Inveniones a 3 voces.	Bs. As.	Ricordi	s/f.	-	piano	31	Donación
26-3-82	H-5368	Guy Loharty, J.	Enseignement au Solfes. Libro 1º	Bs. As.	Ricordi	1969	-	-	69	"
26-3-82	M-5368	Beethoven, L. van	Sonatas vol. 1	Leipzig	Peters	s/f.	-	piano	284	"
26-3-82	H-5369	Beethoven, L. van	Sonatas vol. 2	Leipzig	Peters	s/f.	-	piano	329	"
26-3-82	M-5370	Pijper, Willem	String quartet nº 5	London	A. Lengnick	1930	orquesta	-	18	"
26-3-82	M-5371	Suffern, C. A.	Solfes (Vol. 2º)	Bs. As.	Ricordi	1951	-	-	151	"
26-3-82	H-5372	Williams, Alberto	Aires de la Paupa. op. 33 para piano	Bs. As.	Breitkopf.	s/f.	-	piano	15	"
5-4-82	M-5373	Rode, P.	vi Concerto in si bemol	Italy	Ricordi	1927	violin	quinta piano	24	"
5-4-82	M-5373/1	"	8 violin	"	"	"	"	violin	13	"
5-4-82	M-5374	Beethoven, L.	Concerto per violino e pianoforte	Italy	Ricordi	s.f.	piano	violin piano	37	"
5-4-82	M-5374/1	"	parte violin	"	"	"	violin	-	22	"
6-4-82	M-5375	Clementi, Muzio	Preludios y ejercicios	Bs. As.	F. G.	s.f.	piano	-	29	"
6-4-82	M-5376	Chaikovsky	El vals de las flores	Bs. As.	Ricordi	1946	-	piano	8	"

Fecha	Nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha edición	Part.	Part. edic.	Págs	Observaciones
13-3-92	M 6981	Diabelli, A	Ejercicios melódicos para piano a 4 manos	Bs As	Ricordi Amer.	1949	piano		39	
13-3-92	M 6982	Macouraux, N.	Método práct. de violín libro 2	Bs As	Ricordi	1957	violín		55	
16-3-92	M 6983	Helouf, Jo	Método elem. para guitarra	Bs As	Ricordi American	1959	guitarra		40	
16-3-92	M 6984	Helouf, Jo	Escalas, acordes y ejer. técnicas	Bs As	Ricordi	1957	guitarra		33	
16-3-92	M 6985	Sor, Fernando	30 minuélos	Bs As	Ricordi American	1963	guitarra		32	
17-3-92	M 6986	Sor, Fernando	26 estudios para guitarra	Bs As	Ricordi	1959	"		86	
18-3-92	M 6987	Carcassi, M	25 estudios para guitarra	Bs As	Ricordi American	1961	"		27	
18-3-92	M 6988	Coste, N.	25 estud. superiores para guitarra	Bs As	Ricordi American	1965	"		48	
27-4-92	M 6989/90	Aguirre, Julián	Canciones escolares argentinas	Italia	Ricordi	1923			62	2 volúmenes
27-4-92	M 6991	Debussy, C.	Minúets de "Preludes"	Bs As	Ricordi American	1962			6	
27-4-92	M 6992	Prat, D.	Escalas y arpeggios de mecanismo técnico	Bs As	Ricordi American		guitarra		15	
27-4-92	M 6993	Giuliani, Mauro	Composiciones para guitarra Album 7	Bs As	Ricordi American		guitarra		40	
27-4-92	M 6994	Akoschky, J	Iniciación a la flauta dulce T. I	Bs As	Ricordi A Cop	1965	flauta d.		77	
6-5-92	M 6995	Purcell, Henry	Dido y Eneas. Opera entus actos	Prondres	Oxford Univ. Press	1953	canto-pím		87	Una fotocopia
6-5-92	M 6996	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios	Bs As	Ricordi American	1957	guitarra		14	
6-5-92	M 6997	Giuliani, Mauro	23 estudios escogidos	Bs As	Ricordi American	1977	guitarra		31	
6-5-92	M 6998	Ravel, Maurice	Ma mère l'oye	Paris	Durant.	1957	piano		31	
6-5-92	M 6999	Sammartino, Luis R	Selección de obras para piano a 4 manos	Bs As	Ricordi		piano		33	
6-5-92	M 7000	Mozart.	Sonatas para piano a 4 manos	Bs As	Ricordi		piano		135	
7-5-92	M 7001	Barrios, Agustín P.	Selección de músicas para violón	-	-	-	guitarra		68	edic. del autor
15-5-92	M 7002/03	Maddalena, R.	Aires de Milonga	-	-	-	guitarra			1 pag. (fotocopia)
17-5-92	M 7003	Gruber, Guillermo	La música con el instrumento	Bs As	Ricordi	1950	piano			fotocopia fotocopia

FECHA	Nº INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PORTE	PART.	PÁG.	OBSERV.
13-03-15	M 15534	Segovia, Andrés	Tres piezas fáciles	Bs. As.	Antigua Casa Múñez	1960	Guitarra	-	[4]	Don Prof. N. Flamini
13-03-15	M 15535	Pujol, Emilio	Paisaje	Bs. As.	Ricordi A.	1966	Guitarra	-	4	Don Prof. N. Flamini
13-03-15	M 15536	Aguado, Dionisio	Colección de 60 estudios	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Guitarra	-	19	Don Prof. N. Flamini
13-03-15	M 15537	Pujol, Emilio	El abejorro	Bs. As.	Ricordi A.	1955	Guitarra	-	6	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15538	Vega-Farada, Carlos	Una vez había:...	Bs. As.	Tempe	1963	Contos y guitarras	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15539	Albás, Juan	La matita	Bs. As.	Ricordi A.	1957	Guitarra	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15540	Albás, Juan	Marcelo	Bs. As.	Aut. Casa Múñez	1940	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15541	Tarrega, Francisco	Loguina. Oremus	Bs. As.	Aut. Casa Múñez	1958	Guitarra	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15542	Lopate, et; Goparini, O.	Galleguita de mi barrio	S. I.	U.E. Sudamericana	S.F.	Guitarra	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15543	Roca, Luis H. de	El talaz	Bs. As.	Aut. Casa Múñez	1964	Guitarra	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15544	Spinocelli, et.	Anochecer en el llano	Bs. As.	Aut. Casa Múñez	1963	Contos y guitarras	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15545	Pedroquiza Armas, O.G.	Rumbando por la querencia	S. I.	S.E.	S.F.	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15546	Bullina, et.	Estudios	Bs. As.	Ricordi Armas	1967	Guitarra	-	1	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15547	Rizzuti, Carmelo	Saromeli	S. I.	S.E.	S.F.	Guitarra	-	1	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15548	Spinocelli, et.	Limón pedregosa	Bs. As.	Aut. Casa Múñez	1961	Guitarra	-	3	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15549	Farru de Páez, Carmen	Contos argentinos	Bs. As.	Aut. Casa Múñez	S.F.	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15550	Rizzuti, Carmelo	Tío José	S. I.	S.E.	S.F.	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini
16-03-15	M 15551	Cestonzo, Irma	20 cosas para aprender...	Bs. As.	Ricordi A.	1978	Guitarra	-	136	Don Prof. N. Flamini
17-03-15	M 15552	Weiss, Leopoldo Silvio	Suite en la para guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1954	Guitarra	-	15	Don Prof. N. Flamini
17-03-15	M 15553	Boch, Johann Sebastian	Lautenmusik	Lausana	Friedrich Hoffmann	1965	Guitarra	-	80	Don Prof. N. Flamini
17-03-15	M 15554	Albás, J.	Método elemental para guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1978	Guitarra	-	40	Don Prof. N. Flamini
17-03-15	M 15555	Pescardini, Carlos	Música argentina para guitarra	Bs. As.	Warner C.H.A.	1998	Guitarra	-	22	Don Prof. N. Flamini

IMG_9300

					Musik von ... op. 75. Vollständiger Klavierauszug, mit text von Otto Singer A. 7903. F.
14	10	1.952	M. 324	Strauss, Richard	"Die Frau ohne Schatten", oper in drei akten - von Hugo. Hofmannsthal. Musik von ... op. 65. Vollständiger Klavierauszug mit text von Otto Singer. A 7503 F.
28	12	1.952	M. 325	Aquado-Lunopoli	"Gran método completo para guitarra" B. A. 289
?	?	1.952?	M. 326	Billè	método para contrabasso
"	"	"	M. 327	Billè, J	"Nuovo metodo per contrabbasso a 4 e 5 cor. Milano de - Parte prima E. R. 263 Vol. 3. III. Conobatico (texto italiano, francese inglés)

IMG_8043

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
2/12/87	M6216	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra 1ª parte	Bs As.	Núñez	1981	guitarra		31	Donac. Sra Gentile
2/12/87	M6217	Mecca, Victor	Técnica Elemental y Secundaria de Guitarra.	BsAs.	La Quena	2.ª ed.	guitarra		31	" " "
2/12/87	M6218	Falcone Alberto, rev.	Método didáctico guitarrístico	Bs As.	Tempo	1977	guitarra		60	" " "
2/12/87	M6219	Spinardi, Alejandro	Método original para Guitarra	Bs As.	Núñez	1965	guitarra		54	" " "
2/12/87	M6220	Spinardi, Alejandro	Método original para Guitarra	Bs As.	Núñez	1978	guitarra		66	" " "
2/12/87	M6221	Rosati, Oscar	Estudios elementales, colección	Bs As.	Núñez	1970	guitarra		32	" " "
2/12/87	M6222	Aguado - Sinópoli	Gran método completo para guitarra.	Bs As.	Ricordi Am.	1973	guitarra		181	" " "
2/12/87	M6223	Spinardi, Alejandro	Método original para guitarra.	Bs As.	Núñez	1976	guitarra		66	" " "
2/12/87	M6224	De Vittorio, Roberto	Piezas para guitarra.	Bs As.	Vittorio	1982	guitarra		12	" " "
2/12/87	M6225	Sor. F	Método completo para guitarra	Bs As.	Núñez	1972	guitarra		57	" " "
2/12/87	M6226	Rizzuti Haydee sele.	Técnicas del guitarrista.	Bs As.	Núñez	1974	guitarra		20	" " "
2/12/87	M6227	De Vittorio, Roberto	Armonía aplicada a la guitarra.	Bs As.	Dorian	1982	guitarra		30	" " "
2/12/87	M6228	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra. 9ª ed. segunda parte.	Bs As.	Núñez	1979	guitarra		40	" " "
2/12/87	M6229	Maciel, H. recep.	Lecciones fáciles serie 1.	Bs As.	Aromo	1978	guitarra		8	" " "
10/3/88	M6230	Aguado, Dionisio	Método completo de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1975	guitarra		142	" " "
10/3/88	M6231	Aguado, Dionisio	50 estudios elementales	Bs. As.	Ricordi	1972	guitarra		23	" " "
29/11/88	M6232	Fouca, Manuel	Sonatas meridional	London	-	-	guitarra		8	fotocopias - boop.

IMG_9050

Fecha	Nº Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Facs	Pág	Observ.	Fecha
04-05-15	M 15710	Simopeli, A.	Guyonita. La portonita	Bs As	Ricordi Am.	1963	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	04-05-15
04-05-15	M 15711		Rojeros Campoma (Guero' pui)	Bs As	Ricordi Am.	1967	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	04-05-15
04-05-15	M 15712	Deichelone, D'ignel R.	Chin golo	Bs As	Aut. Jose Nuñez	1965	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	05-05-15
04-05-15	M 15713	Núñez, Hector F.	ama María	Bs As	El autor	1968	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15714	Seguros, Julis A.	Dedi	Bs As	Ricordi Am	1969	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15715	Zauralle, Sergio	El cocolero	Bs As	Odeon	1965	Conto y piano	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15716	Ayala, Hector	ohne de Vidola. Aire de Tilonpa	Bs As	Aemo	1963	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15717	Gammuto, Jose Luis	abuela China	Bs As	Aut. Jose Nuñez	S.F.	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15718	Demute, Francisco J.	alun que parezca mentira	Bs As	Reverette	S.F.	Conto y guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15719	Farrero, Fermion V.	Eora, yo quiero ser tu adon	S.I.	Ed. de los editores	S.F.	Piano	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15720	Bach, Johann Sebastian	Prelude allemande. Minuetto I.	Mainz	B. Schott's Sohne	1928	guitarra	-	6	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15721	Falla, Manuel de	Homenaje	London	Chester Music	1926	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15722	Melo, Rosita	Desde el alma	Bs As	Jose Schneider	1948	guitarra y piano	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15723	Aguado, D.	Método completo de guitarra	Bs As	Ricordi Am	1963	guitarra	-	49	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15724	Corte, Napoleón	Escuela de la guitarra	Bs As	Ricordi Am	1970	guitarra	-	146	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15725	Ruyel, Alexandre (p)	Sonatina	Paris	Remame	1974	guitarra	-	13	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15726	Falla, Eduard	Tiempos del jacaranda	Bs As	Ricordi Am.	1961	guitarra	-	2	Don Prof. N. Flamini mmi	06-05-15
04-05-15	M 15727	Gustavo, Carlos	Cantos populares	Bs As.	Lagos	1975	Piano	-	21	Don.	06-05-15
04-05-15	M 15728	Isella, Cesar	Cancion de lejas	Bs. As.	Lagos	1972	Piano	-	[3]	Don.	06-05-15
04-05-15	M 15729	Taffanel & Gaubert	Méthode Complète de flûte P. 1	Paris	Alphonse Leduc	1958	Flauta	-	54		06-05-15
04-05-15	M 15730	Taffanel & Gaubert	Méthode Complète de flûte P. 2	Paris	Alphonse Leduc	1958	Flauta	-	32		06-05-15
04-05-15	M 15731	Taffanel & Gaubert	Méthode Complète de flûte P. 3	Paris	Alphonse Leduc	1958	Flauta	-	11		06-05-15

Fecha			n.º de entrada	Autor	Titulo	Pie de imprenta		
dia	mes	año				lugar	editor	año
25	7	1957	M-1.344	id	"Ya no puedo mas, señora" Pasaca. lle - op. 1843. id - id. B.A. 11401	Bn Ns	Recordi	1957
"	"	"	M-1.345	Giuliani, Mauro	"Elementos fundamentales de la técnica guitarrística". Ejercicios de arpeggio para guitarra. Ordenados, revisados y digitados por Ismael Savio B.A. 11364	"	"	"
"	"	"	M-1.346	Gossec, P. f.	"Savotà" para violín y piano Rev. de Pedro Napolitano. B.A. 11439	"	"	1956
"	"	"	M-1.346-1	id	id, parte de: "Violin"	"	"	"
"	"	"	"	"	"Bantilena n.º 2" (Adolescencia)	"	"	"

IMG_8097

"	"	"	M-1.377	id	"Lamba de la turdecita" - transcrip para guitarra de Jorge Martínez Zarate BA 11451	"	"
"	"	"	M-1.378	Sammartino, Luis R	"Zocata", para piano BA 11489	"	"
"	"	"	M-1.379	Zárrega, Francisco	"Elementos fundamentales de la técnica guitarrística - Ejercicios diversos. Revisión de Isaias Lario. B.A 11343	"	"
"	"	"	M-1.380	id	"18 preludios originales", para guitarra Ref. de Y. Lario. BA 11365	"	"

IMG_8103

Fecha	Nº de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partituras	Parte	Precio	Pag. ^{mas}	Procedencia	Observaciones	F.
22-12-77	M-4748	Stereich, U.	Colección didáctica Categ. c	Alemania	Röder	sp	1	IV	1	1	-	31	Donado Dina Hapter		10
9-3-78	M-4749	Clementi, Muzio	Siete sonatinas para piano op. 36	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	43	Donado Waldo Mullen		12
"	M-4750	Köhler, Louis	Ejercicios y melodías para niños ^{de 5 a 8 años}	Bs. Aires	Julio Korn	1961	1	1	1	1	-	15	" " "		3
"	M-4751	Cesi, Beniamino	Método para el estudio del piano	Bs. Aires	Julio Korn	1963	1	I	1	1	-	40	" " "		5
"	M-4752	Czerny, Carl	El primer maestro de piano	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	1	-	16	" " "		5
"	M-4753	Diabelli, A.	Trozos melódicos para piano a 4 manos	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	1	-	39	" " "		5
"	M-4754	Le Couppey, F.	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	57	" " "		1
"	M-4755	Carcassi, M.	Método completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	1	1	1	-	39	" " "		12
"	M-4756	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L.I	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	I	1	1	-	95	" " "		2
"	M-4757	Tarrega, Francisco	Elementos fundamentales de la técnica guitarrística	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	10	" " "		2
"	M-4758	Sagregas, Julio S.	Las segundas lecciones de guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	1	1	-	-	36	" " "		2
"	M-4759	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	-	-	14	" " "		2
"	M-4760	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L.II	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	II	1	-	-	88	" " "		2
"	M-4761	Sor, Fernando	Método completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	-	1	-	-	86	" " "		3
"	M-4762	Gascón, León Vicente	Método Moderno para guitarra L.I	Bs. Aires	Ricordi	1963	1	1	1	I	-	54	" " "		8
"	M-4763	Carcassi, Mateo	25 Estudios para guitarra op. 60	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	-	-	27	" " "		
"	M-4764	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra	Bs. Aires	Am. C. Nunez	1963	1	1	1	-	-	31	" " "		
10-3-78	M-4765	Köhler, Louis	Estudios facilísimos para piano	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	16	" " "		
"	M-4766	Le Couppey, F.	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	57	" " "		
"	M-4767	Köhler, Louis	12 Pequeños estudios preparatorios a la velocidad	Bs. Aires	Julio Korn	1955	1	1	1	-	-	15	" " "		

S	FECHA	RESUMENARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA EDICION	PARTITURA	PARTICELLA	PAG.	OBSERVACIONES
	10/12/96	M-8265	Weiss, Leopoldo S.	Suite en la.	Bs As.	Ricordi.	1954	Guitarra	-	15	
	10/12/96	M-8266	Moreno Torroba, F.	Serenata borbosca	Bs As.	Fidelio	s.f.	Guitarra	-	3	
	10/12/96	M-8267	Ponce, Manuel M.	Tres canciones populares mexicanas	Alemania	Schott's S.	s.f.	Guitarra	-	5	
	10/12/96	M-8268	Aguirre, J.	Totste N° 4	Bs As.	PONEROY FERNANDEZ	s.f.	Guitarra	-	2	
	10/12/96	M-8269	Farré de Prat, Carmes	Pinina	Bs As.	Ortelli, Hnos	1939	Guitarra	-	1	
	10/12/96	M-8270	Segovia, Andrés	5 anedotes	U.SA	se	c 1947	Guitarra	-	10	
	11/11/96	M-8271	Regtime Rediscoveries	64 works from the Golden Age of Reg	New York	Dorco	s.f.	pianos	-	296	Fotoc. Anillada bo
	10/12/96	M-8272	Pujol, Emilio	Fantasia breve	Bs As.	Ricordi.	1955	Guitarra	-	2	
	12/12/96	M-8273	Pujol, Emilio	Paisaje	sin datos	Lapej	s.f.	Guitarra	-	4	
	12/12/96	M-8274	Pujol, Emilio	El abejorro	Bs As.	Ricordi.	1955	Guitarra	-	6	
	12/12/96	M-8275	Sor, F.	26 estudios	Bs As.	Ricordi. It	1971	Guitarra	-	35	
	12/12/96	M-8276	Tarrega, Francisco	Elementos fundamentales técnica guitarra	Bs As.	Ricordi.	1936	Guitarra	-	10	
	12/12/96	M-8277	Parodi, Mario	Album	Bs As.	Korn	1957	Guitarra	-	58	
	12/12/96	M-8278	De Cull, Leonardo	Sonata	Bs As.	Ronero, femald	s.f.	Guitarra	-	7	
	12/12/96	M-8279	Rodriguez Inca, Mario	25 estudios Superiores	Bs As.	Ricordi	1955	Guitarra	-	79	
	12/12/96	M-8280	Medina, Emilio	Método guitarra flamenca	Bs As.	Ricordi	1958	Guitarra	-	122	
	12/12/96	M-8281	Medina, Emilio	Guitarra flamenca	Bs As.	Ricordi	1961	Guitarra	-	28	
	12/12/96	M-8282	Ayala, Hector	Método facil para guitarra	Bs As.	Asomo	1970	Guitarra	-	30	
	12/12/96	M-8283	Turina, Joaquin	Fandanguillo	Alemania	B. Schott's S	c 1926	Guitarra	-	6	
	12/12/96	M-8284	Moreno Torroba, F.	Sonatina	Madrid	Ed. Daniel	s.f.	Guitarra	-	12	
	12/12/96	M-8285	Pratt, Domingo (adap)	Antología de laudistas Siglo 16-17-18	Bs As.	Casa Núñez	1948	Guitarra	-	21	
	12/12/96	M-8286	Turina, Joaquin	Hommage à Tarrega	Alemania	Schott's S.	s.f.	Guitarra	-	6	

IMG_9106

Fecha	Nº de Inv.	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part.	Pag.	Observ.
30-10-15	M 16074	BEETHOVEN, Ludwig Van	Para Elisa	Bs. As.	A. casa Nuñez	1974	Guitarra	-	2	Don. MARTINECOFF
30-10-15	M 16075	POLITO, Antonio	Busco un rincón lejano	Bs. As.	POLITO	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16076	IPARRAGUIRRE, P. A.	EL Pimpollo	Bs. As.	Antigua casa N	1972	Trio-guitarra	-	7	Don. " "
30-10-15	M 16077	FLEURY, Abel	Estilo pampeano	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1978	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16078	FLEURY, Abel	Vidalita	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1966	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16079	NUÑEZ, Hector Cesar	Mateando	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1969	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16080	DI BERNARDI, Angel	La flor olvidada	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16081	FALU, E.	La nostálgica	Bs. As.	Ricordi	1977	Guitarra ^{capit}	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16082	Fleury, Abel	Milongueo del ayer.	s/p.	de	s/p.	II Guitarra	-	[2]	Don. Martinecoff
02-11-15	M 16083	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra I.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	95	Don. " "
02-11-15	M 16084	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	86	Don. " "
02-11-15	M 16085	Giuliani, Mauro	23 Estudios escogidos	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	31	Don. " "
02-11-15	M 16086	Prez, D.	Escalas y arpeggios de...	Bs. As.	Ricordi A.	1972	Guitarra	-	15	Don. Martinecoff
02-11-15	M 16087	Sagreras, Julio S.	Las segundas lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16088	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	14	Don. " "
02-11-15	M 16089	Sagreras, Julio S.	Las terceras lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16090	Tárrega, Francisco	Elementos fundamentales...	Bs. As.	Ricordi A.	1978	Guitarra	-	10	Don. " "
02-11-15	M 16091	Milibata, Jorg D. [et. al]	Folklorc en guitarra	Bs. As.	Editor of Musical Odeon	1969	Guitarra	-	13	Don. " "
02-11-15	M 16092	Nangereth, E.	Odeon. Danga basileia	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	[2]	Don. " "
02-11-15	M 16093	Fleury, Abel	Mudanzas	Bs. As.	Antigua casa Nuñez	1964	Guitarra	-	4	Don. " "
02-11-15	M 16094	Boero, Felipe	El polito.	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Guitarra	-	[2]	Don. Martinecoff

IMG_9318

Fecha	mes	año	n.º de entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partitura	Parte	Precio	Pag.	Encuadernación	Donac.	Compra	Conje	Observaciones
3	9	71	3477	Mozart	Concerto in A mayor. K.623	New York	Int. Music	7/6	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	-
6	9	71	3478	Schubert	Impromptus op 90 y 142	Bs Bs	Ricordi	5/5	-	-	-	-	-	28	-	-	-	-	Prof. Mantovella
6	9	71	3479	Pozzoli	Solfes entonados con acomp. EC	Bs Bs	Ricordi	5/5	-	-	-	I	4200	52	-	-	-	-	-
7	9	71	3480	Stamitz	Concerto n.º 3 (clar y piano)	New York	Int. Mus.	5/5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Cooperador
8	9	71	3481	Weber	Concerto n.º 1 en F mayor Op. 73	"	"	"	-	-	-	-	-	8	-	-	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3482	Frangi Gerald	Five Bagatelles for Clarinet y piano	"	"	"	-	-	-	-	-	21	-	-	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3483/1	Weber L. M.	Concertino for Clarinet	"	"	"	-	-	-	-	-	11	-	-	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3484/1	Pieroni G	Piece in G minor (clar y p)	"	"	"	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Prof. Mantovella
4	10	71	3484	Coste Napoleón	Escuela de la guitarra	Bs Bs	Ricordi	1970	-	-	si	-	-	146	-	-	-	-	Prof. Mantovella
4	10	71	3485	Kano	Método de guitarra	Bs Bs	Ricordi	1968	-	-	si	-	-	71	-	-	-	-	-
4	10	71	3486	Ricordi Americana	Novedades musicales	Bs Bs	Ricordi	1971	-	-	no	-	-	-	-	-	-	-	-
4	10	71	3487	Marlín Zariate Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs Bs	Ricordi	1961	-	-	si	-	-	55	-	-	-	-	-
4	10	71	3488	Aguado	50 Estudios elementales	Bs Bs	Ricordi	1969	-	-	si	-	-	23	-	-	-	-	-
4	10	71	3489	Sagreras Julio S.	Las primeras lecciones de guit.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	34	-	-	-	-	-
4	10	71	3490	Sagreras Julio S.	Las segundas lecciones de guit.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	36	-	-	-	-	-
4	10	71	3491	Sagreras Julio S.	Las terceras lecciones de guit.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	-	-
4	10	71	3492	Sagreras Julio S.	Las cuartas lecciones de guit.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	-	-
4	10	71	3493	Sagreras Julio S.	Las quintas lecciones de "	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	-	-
4	10	71	3494	Sagreras Julio S.	Las sextas lecciones de guit.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	45	-	-	-	-	-
4	10	71	3495	Sagreras Julio S.	Técnica Superior de Guit.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	39	-	-	-	-	-
4	10	71	3496	Sol	26 estudios para guitarra	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	si	-	-	35	-	-	-	-	-
4	10	71	3497	Pozzoli	Solfes cant. y hablados I	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	"	-	-	73	-	-	-	-	-
4	10	71	3498	Beethoven	Sonatas para piano V E.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	I	-	256	-	-	-	-	-
7	10	71	3499	Beethoven	Sonatas para piano V II.	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	II	-	284	-	-	-	-	-
7	10	71	3500	Mozart	Sonatas completas	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	148	-	-	-	-	-
7	10	71	3501	Beethoven	Sonatas Vol. I (parte piano)	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	89	-	-	-	-	-
7	10	71	3502	Scriabin	12 estudios op. 8 (piano)	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	56	-	-	-	-	-
7	10	71	3503	Bach	Concierto en Fa menor	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	-
7	10	71	3504	Pozzoli	Solfes hablados y cantados	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	78	-	-	-	-	-
7	10	71	3005	Pozzoli prestado	Solfes hablados y cantados II	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	78	-	-	-	-	-
7	10	71	3006	Bizet K. Bizet prest	Mikrokosmos	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	54	-	-	-	-	-
7	10	71	3507	Pozzoli	Solfes hablados y cantados	Bs Bs	Ricordi	-	-	-	-	-	-	67	-	-	-	-	-

IMG_8147

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
12-11-87	076198	Uolinari, Jorge-	La guitarra para todos -	Co. As.	Dimi	1975	guit -	-	63	Donde era de guitarra
12-11-87	076199	Coste, Napoleon -	Escuela de la guitarra	Co. As.	Ricordi	1970	guit.	-	146	" " "
12-11-87	076200	Ruyd, Emilio -	Escuela razonada de la guitarra	Co. As.	Ricordi	1956	guit	-	98	" " "
16/11/87	M-6201	Carulli, Fernando,	Método de guitarra. libro primero.	Ps. As.	Casa Núñez	1979	guit.	-	52	" " " "
16/11/87	M-6202	Carulli, Fernando,	Método completo de guitarra. libro I.	Ps. As.	Tiqui. Nival	1963	guit.	-	39	" " " "
16/11/87	M-6203	Ayala, Jbector,	Método fácil para guitarra. mano izquierda.	Ps. As.	Aronis	1968	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6204	Ayala, Jbector,	Método fácil para guitarra. mano derecha.	Ps. As.	Aronis	1968	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6205	De Settoris, Roberto,	Método para guitarra. libro 1.	Ps. As.	Inst. L. Comas	1977	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6206	Chares, Francisco,	Método fácil para guitarra progresivo.	Ps. As.	Casa Núñez	1975	guit.	-	21	" " " "
16/11/87	M-6207	Belouep, Jbilario,	Método fácil de lectura musical aplicado a la guit.	Ps. As.	Ricordi Nueva.	1960	guit.	-	23	" " " "
16/11/87	M-6208	López Ramos, Manuel	Ejercicios de coordinación: para guitarra.	México	Ricordi	1981	guit.	-	42	" " " "
16/11/87	M-6209	Ayala, Jbector,	Método fácil para guitarra. curso preparat.	Ps. As.	Aronis	1964	guit.	-	26	" " " "
16/11/87	M-6210	Sparraquiere, P. A.	El primer puente. lecciones elementales.	Ps. As.	Ricordi Nueva.	s. f.	guit.	-	8	" " " "
16/11/87	M-6211	Montanaro, E.	Los primeros latidos. 10 piezas facilísimas para principiantes.	Ps. As.	Ricordi Nueva.	1967	guit.	-	21	" " " "
20/11/87	M-6212	Aguado - Sinópoli	Gran método completo para guitarra.	Ps. As.	Ricordi Nueva.	1977	guit.	-	221	" " " "
20/11/87	M-6213	Sinópoli, Antonis	Suplemento al método para guitarra de Aguado - Sinópoli. - 6a ed.	Ps. As.	Ricordi Nueva.	1951	guit.	-	36	" " " "
2/12/87	M6214	Pomilio, Tomás	Fórmulas técnicas para el mecanismo elemental de la guitarra.	Ps. As.	Ricordi.	1964	guit.	-	51	" " " "
2/12/87	M6215		ANTOLOGÍA de obras de guitarra.	Ps. As.	Ricordi An.	1956	guit.	-	77	" " " "

Fecha	Nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Parti- cella	Páginas	Observaciones
30-10-01.	M 9718	Leuchter Ervin	15 Negro spirituals	Bs. As.	Ricordi	1976	guitarra	-	51	Don.
30-10-01	M 9719	Gil Barnes, Francisco	Docc obras para mano...	Bs. As.	Bormejo	1972	guitarra	-	30	Don.
30-10-01	M 9720	Visée, Robert de	Oeuvres complètes	París	Heugel	1969	guitarra	-	112	Don.
1-11-01	M 9721	Debussy, Claude	Clair de lune	Bs. As.	Ricordi	1948	piano	-	4	Don.
1-11-01	M 9722	Beethoven, L.v.	Bagatelas, op.33	Bs. As.	Ricordi	1941	piano	-	21	Don.
1-11-01	M 9723	López Buchardo, Carlos	Camperes (2º est: lo popular)	Bs. As.	Ricordi	1960	piano	-	7	Don.
1-11-01	M 9724	Gilardi Gilberto	Chacarera	Bs. As.	Ricordi	1942	piano	-	4	Don.
1-11-01	M 9725	Moszkowski, M.	15 estudios de virtuosidad	Bs. As.	Ricordi	1945	piano	-	67	Don.
1-11-01	M 9726	Schumann, R.	Carnaval	Bs. As.	Ricordi	1950	piano	-	31	Don.
1-11-01	M 9727	Mozart, W. A.	Sonatas, libro I	Bs. As.	Ricordi	s/f.	piano	-	93	Don.
1-11-01	M 9728	Ginastera, Alberto	Tocata, Villancico y fuga	Bs. As.	Barry	1981	Organo	-	11	Don.
1-11-01	M 9729	Brahms, J.	Danzas húngaras	Bs. As.	Ricordi	1961	piano 4 manos	-	39	Don.
1-11-01	M 9730	Brahms, J.	Tres intermedios	Bs. As.	Ricordi	1953	piano	-	12	Don.
2-11-01	M 9731	Villa-Lobos H.	A canoa v. rou	París	Max Eschig	1952	dos guitarras	-	4	Don.
2-11-01	M 9732	Prat Domingo	La nueva Técnica de la	Bs. G.	Ricordi A.	1979	guitarra	-	26	Don.
2-11-01	M 9733	Guarino Pascual	Danzan los guaguas	Bs. G.	Ricordi	1957	guitarra	-	2	Don.
2-11-01	M 9734	Roca Luisa M. de	Vidalita	Bs. G.	Balbo y Bassi	1973	guitarra	-	2	Don.
2-11-01	M 9735	Prætorius Michael	Eight dances	Mahille	Belwin Mills.	1926	cuatro guitarras	-	19	Don.
6-11-01	M 9736	Leguizamón, Gustavo	Balderrama	Bs. G.	Lagos	1968	piano	-	2	Don.
6-11-01	M 9737	Filiberto.	Botines viejos	Bs. As.	Pirovano	1965	canto y piano	-	2	Don.
6-11-01	M 9738		Sharing The Keyboard	Leipzig	Rahter U.	1932	piano 4 manos	-	31	Don.
7-11-01	M 9739	Coste Napoleon	Esevela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1970	guitarra	-	146	Don.

IMG_9144

Fecha	Nº Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Facs	Fsp	Observ.	Fecha
04-05-15	M 15710	Simopeli, A.	Guitarra. La portonita	Bs As	Ricordi Am.	1963	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	04-05-15
04-05-15	M 15711		Fueros rompena (Suite pi)	Bs As	Ricordi Am.	1967	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	04-05-15
04-05-15	M 15712	Deichelone, Miguel F.	Quin gels	Bs As	Aut. Jose Durig	1965	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	05-05-15
04-05-15	M 15713	Dunias, Hector G.	Una Maria	Bs As	El autor	1968	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15714	Sogresos, Julio A.	Dedi	Bs As	Ricordi Am.	1969	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15715	Sauralle, Sergio	El cocinero	Bs As	Odeon	1965	Conto y piano	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15716	Ajala, Hector	Ohne de Vidola. Ohne de Pilonga	Bs As	Azamor	1963	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15717	Gammuto, Jose Luis	Abuela Chima	Bs As	Aut. Jose Durig	S.F.	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15718	Somute, Francisco J.	Alunque parezca mentira	Bs As	Renette	S.F.	Conto y guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15719	Farrero, Fermion V.	Loa, yo quiero ser tu aban	S.L.	Ed. de los editores	S.F.	Piano	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15720	Bach, Johann Sebastian	Prelude allemande. Minuetto I.	Hainz	B. Schott's Sohne	[1928]	Guitarra	-	6	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15721	Falla, Manuel de	Homenaje	London	Chester Music	1926	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15722	Melo, Rosita	Desde el alma	Bs As	Jose Schneider	1948	Guitarra y flauta	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15723	Aguado, D.	Metodo completo de guitarra	Bs As	Ricordi Am.	1963	Guitarra	-	149	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15724	Corte, Napoleon	Escuela de la guitarra	Bs As	Ricordi Am.	1970	Guitarra	-	146	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15725	Ruyel, Aloisius (A)	Sonatina	Paris	Lemoine	1994	Guitarra	-	13	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15726	Falle, Eduardo	Tiempos del porvenir	Bs As	Ricordi Am.	1961	Guitarra	-	2	Don Prof. N. Flaminio	06-05-15
04-05-15	M 15727	Guastavino, Carlos	Cantos populares	Bs As	Lagos	1975	Piano	-	21	Don.	06-05-15
04-05-15	M 15728	Isella, Cesar	Cancion de lejias	Bs As	Lagos	1972	Piano	-	[3]	Don.	06-05-15
04-05-15	M 15729	Taffanel & Gaubert	Metode Complete de flote P. 1	Paris	Alphonse Leduc	1958	Flauta	-	54		06-05-15
04-05-15	M 15730	Taffanel & Gaubert	Metode Complete de flote P. 2	Paris	Alphonse Leduc	1958	Flauta	-	32		06-05-15
04-05-15	M 15731	Taffanel & Gaubert	Metode Complete de flote P. 3	Paris	Alphonse Leduc	1958	Flauta	-	11		06-05-15

Fecha	Día	Mes	Año	№ de entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partitura	Parte	Precio	Pag.	Encuadernación	Donac.	Compro.	Conje.	Observaciones	
3	9	71	3477		Mozart	Concerto in A mayor. K.622	New York	Int. Music	7/7	-	-	-	-	-	16	-	si	-	-		
6	9	71	3478		Schubert	Impromptus op. 90 y 142	Bs As	Records	5/5	-	-	-	-	-	28	-	-	-	-	Prof. Martorella	
7	9	71	3480		Pozzoli	Solfes entonados con acomp. EC	Bs As	Records	5/5	-	-	-	I	4800	52	-	-	si	-		
8	9	71	3481		Stamitz	Concerto n.º 3 (clar y piano)	New York	Lat. Am.	5/5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	si	-	Cooperador
9	9	71	3482		Weber	Concerto n.º 1 en F menor Op. 73	"	"	"	-	-	-	-	-	8	-	-	-	si	-	Prof. Martorella
9	9	71	3483/1		Fingzi Gerald	Five Bagatelles for Clarinet y piano	"	"	"	-	-	-	-	-	21	-	-	-	si	-	Prof. Martorella
9	9	71	3484/1		Weber L. M.	Concertino for Clarinet	"	"	"	-	-	-	-	-	11	-	-	-	si	-	Prof. Martorella
9	9	71	3484/1		Pieroni G.	Piece in G minor (clar. pp)	"	"	"	-	-	-	-	-	-	-	-	-	si	-	Prof. Martorella
4	10	71	3484		Coste Napoleón	Escuela de la guitarra	Bs As	Records	1970	-	-	si	-	-	146	-	-	-	si	-	Prof. Martorella
4	10	71	3485		Lano	Método de guitarra	Bs As	Records	1948	-	-	si	-	-	71	-	-	-	si	-	
4	10	71	3486		Quirici Americana	Armaduras musicales	Bs As	Records	1971	-	-	si	-	-	-	-	-	-	si	-	
4	10	71	3487		Martinez Lariate Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs As	Records	1961	-	-	si	-	-	55	-	-	-	si	-	
4	10	71	3488		Aguado	50 Estudios elementales	Bs As	Records	1969	-	-	si	-	-	23	-	-	-	si	-	
4	10	71	3489		Sagreras Julio S.	Las primeras lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	34	-	-	-	si	-	
4	10	71	3490		Sagreras Julio S.	Las segundas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	36	-	-	-	si	-	
4	10	71	3491		Sagreras Julio S.	Las terceras lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	si	-	
4	10	71	3492		Sagreras Julio S.	Las cuartas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	si	-	
4	10	71	3493		Sagreras Julio S.	Las quintas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	si	-	
4	10	71	3494		Sagreras Julio S.	Las sextas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	45	-	-	-	si	-	
4	10	71	3495		Sagreras Julio S.	Gitarras Superior de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	39	-	-	-	si	-	
4	10	71	3496		Sor	26 estudios para guitarra	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	35	-	-	-	si	-	
4	10	71	3497		Pozzoli	Solfes cant. y hablados I	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	73	-	-	-	si	-	
4	10	71	3498		Beethoven	Sonatas para piano V I.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	256	-	-	-	si	-	
4	10	71	3499		Beethoven	Sonatas para piano V II.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	284	-	-	-	si	-	
4	10	71	3500		Mozart	Sonatas completas	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	148	-	-	-	si	-	
4	10	71	3501		Beethoven	Sonatas Vol. I (parte piano)	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	89	-	-	-	si	-	
4	10	71	3502		Serjabin	12 estudios op. 8 (piano)	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	54	-	-	-	si	-	
4	10	71	3503		Bach	Concierto en Fa Menor	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	73	-	-	-	si	-	
4	10	71	3504		Pozzoli	Solfes hablados y cantados	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	78	-	-	-	si	-	
4	10	71	3005		Pozzoli prestado	Solfes hablados y cantados II	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	78	-	-	-	si	-	
4	10	71	3006		Barta-k Berta prest	Mikrokosmos	Bs As	Boozky W	-	-	-	si	-	-	51	-	-	-	si	-	
4	10	71	3507		Pozzoli	Solfes Hablado y Cantado	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	67	-	-	-	si	-	

IMG_8147

Fecha	Nº de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partituras	Parte	Precio	Pag. ^{inicial}	Procedencia	Observaciones	F.
22-12-77	M-4748	Stereich, U	Colección didáctica Categ. c	Alemania	Röder	sp	1	II	1	1	-	31	Donado Dina Harter		10
9-3-78	M-4749	Clementi, Muzio	Sero sonatas para piano op. 36	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	43	Donado Waldo Mullen		11
"	M-4750	Köhler, Louis	Ejercicios y melodías para niños ^{op. 218}	Bs. Aires	Julio Korn	1961	1	1	1	1	-	15	" " "		3
"	M-4751	Cesi, Beniamino	Método para el estudio del piano	Bs. Aires	Julio Korn	1963	1	I	1	1	-	40	" " "		5
"	M-4752	Czerny, Carl	El primer maestro de piano	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	1	-	16	" " "		5
"	M-4753	Diabelli, A	Trozos melódicos para piano a ^{4 manos}	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	1	-	39	" " "		5
"	M-4754	Le Couppey, F	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	57	" " "		1
"	M-4755	Carcassi, M	Método completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	1	1	1	-	39	" " "		1
"	M-4756	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L.I	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	I	1	1	-	95	" " "		2
"	M-4757	Tarrega, Francisco	Elementos fundamentales de la técnica guitarrística	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	10	" " "		2
"	M-4758	Sagregas, Julio S	Las segundas lecciones de guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	1	1	-	-	36	" " "		2
"	M-4759	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	-	-	14	" " "		2
"	M-4760	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L.II	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	II	1	-	-	88	" " "		2
"	M-4761	Sor, Fernando	Método Completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	-	1	-	-	86	" " "		3
"	M-4762	Gascon, León Vicente	Método Moderno para guitarra L.I	Bs. Aires	Ricordi	1963	1	1	1	I	-	54	" " "		8
"	M-4763	Carcassi, Mateo	25 Estudios para guitarra op. 60	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	-	-	27	" " "		-
"	M-4764	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra	Bs. Aires	Am. C. Nunez	1963	1	1	1	-	-	31	" " "		-
10-3-78	M-4765	Köhler, Louis	Estudios facilísimos para piano	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	16	" " "		-
"	M-4766	Le Couppey, F	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	-	-	57	" " "		-
"	M-4767	Köhler, Louis	12 Pequeños estudios preparatorios a la velocidad.	Bs. Aires	Julio Korn	1955	1	1	1	-	-	15	" " "		-

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
2/12/87	M6216	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra 1ª parte	Bs As.	Núñez	1981	guitarra		31	Donac. Sra Gentile
2/12/87	M6217	Mecca, Victor	Técnica Elemental y Secundaria de Guitarra.	BsAs.	La Quena	2.ª ed.	guitarra		31	" " "
2/12/87	M6218	Falcone Alberto, rev.	Método didáctico guitarrístico	BsAs	Tempo	1977	guitarra		60	" " "
2/12/87	M6219	Spinardi, Alejandro	Método original para Guitarra	BsAs	Núñez	1965	guitarra		54	" " "
2/12/87	M6220	Spinardi, Alejandro	Método original para Guitarra	BsAs	Núñez	1978	guitarra		66	" " "
2/12/87	M6221	Rosati, Oscar	Estudios elementales, colección	BsAs	Núñez	1970	guitarra		32	" " "
2/12/87	M6222	Aguado - Sinópoli	Gran método completo para guitarra.	BsAs	Ricordi Am.	1973	guitarra		181	" " "
2/12/87	M6223	Spinardi, Alejandro	Método original para guitarra.	BsAs	Núñez	1976	guitarra		66	" " "
2/12/87	M6224	De Vittorio, Roberto	Piezas para guitarra.	BsAs	Vittorio	1982	guitarra		12	" " "
2/12/87	M6225	Sor. F	Método completo para guitarra	BsAs	Núñez	1972	guitarra		57	" " "
2/12/87	M6226	Rizzuti Haydee sele.	Técnica del guitarrista.	BsAs	Núñez	1974	guitarra		20	" " "
2/12/87	M6227	De Vittorio, Roberto	Armonía aplicada a la guitarra.	BsAs	Dorian	1982	guitarra		30	" " "
2/12/87	M6228	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra. 9ª ed. segunda parte -	BsAs	Núñez	1979	guitarra		40	" " "
2/12/87	M6229	Maciel, H. recop.	Lecciones fáciles serie 1.	BsAs	Aromo	1978	guitarra		8	" " "
10/3/88	M6230	Aguado, Dionisio	Método completo de guitarra	BsAs.	Ricordi	1975	guitarra		142	" " "
10/3/88	M6231	Aguado, Dionisio	50 estudios elementales	BsAs.	Ricordi	1972	guitarra		23	" " "
39/4/88	M6232	Fouca, Manuel	Sonatas meridional	London	-	-	guitarra		8	fotocopias - Boop.

Fecha	N° de Inv.	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part.	Pag.	Observ.
30-10-15	M 16074	BEETHOVEN, Ludwig Van	Para Elisa	Bs. As.	A. casa Nuñez	1974	Guitarra	-	2	Don. Martinencop
30-10-15	M 16075	POLITO, Antonio	Busco un rincón lejano	Bs. As.	POLITO	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16076	IPARRAGUIRRE, P. A.	EL Pimpollo	Bs. As.	Antigua casa N	1972	Trio-guitarra	-	7	Don. " "
30-10-15	M 16077	FLEURY, Abel	Estilo pampeano	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1978	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16078	FLEURY, Abel	Vidalita	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1966	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16079	NUÑEZ, Hector Cesar	Mateando	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1969	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16080	DI BERNARDI, Angel	La flor olvidada	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16081	FALÚ, E.	La nostálgica	Bs. As.	Ricordi	1977	Guitarra canto	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16082	Fleury, Abel.	Milongueo del ayer.	s/p.	de.	s/f.	II Guitarra	-	[2]	Don. Martinencop
02-11-15	M 16083	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra I.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	95	Don. " "
02-11-15	M 16084	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	86	Don. " "
02-11-15	M 16085	Giuliani, Mauro	23 Estudios escogidos	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	31	Don. " "
02-11-15	M 16086	Piet, J.	Escalas y arpeggios de...	Bs. As.	Ricordi A.	1973	Guitarra	-	15	Don. Martinencop
02-11-15	M 16087	Sagreras, Julio S.	Las segundas lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16088	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	14	Don. " "
02-11-15	M 16089	Sagreras, Julio S.	Las terceras lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16090	Tárrega, Francisco	Elementos fundamentales...	Bs. As.	Ricordi A.	1978	Guitarra	-	10	Don. " "
02-11-15	M 16091	Milibata, Jorge D. [et al]	Folclore en guitarra	Bs. As.	Editorial Musical Odeon	1969	Guitarra	-	13	Don. " "
02-11-15	M 16092	Nagareth, E.	Odeon. Douna basileia	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	[2]	Don. " "
02-11-15	M 16093	Fleury, Abel	Mudanzas	Bs. As.	Antigua casa Nuñez	1964	Guitarra	-	4	Don. " "
02-11-15	M 16094	Boero, Felipe	El palito.	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Guitarra	-	[2]	Don. Martinencop

IMG_9318

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
6/11/87	M-6159	Maestros alemanes.	Técnica europea para guitarra y laúd.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1979	quit-laúd	-	20	Donac. Sra. de Gentile	
6/11/87	M-6160	Maestros ingleses.	Técnica europea para guitarra y laúd.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1979	quit-laúd	-	20	" " " "	
6/11/87	M-6161	Autores varios.	Las primeras piezas del Renacimiento.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1980	quit.	-	20	" " " "	
6/11/87	M-6162	Autores varios.	Las primeras piezas para guitarra. Maestros del Barroco.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1979	quit.	-	20	" " " "	
6/11/87	M-6163	Autores varios.	Las primeras piezas para guitarra. Maestros del Renacimiento.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1979	quit.	-	20	" " " "	
6/11/87	M-6164	Maestros italianos.	Técnica europea para guitarra y laúd.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1979	quit-laúd	-	20	" " " "	
6/11/87	M-6165	Maestros franceses.	Técnica europea para guitarra y laúd.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1979	quit-laúd	-	20	" " " "	
6/11/87	M-6166	Ayala, Joscótor,	Album azul Vº, música para guitarra.	Bs. Bs.	Aroma 1967	quit.	-	40	" " " "	
6/11/87	M-6167	Cárrega, Francisco,	18 preludios originales, para guitarra.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1956	quit.	-	14	" " " "	
6/11/87	M-6168	Pujol, Emilio,	Escuela razonada de la guitarra. Libro 2º	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1952	quit.	-	137	dado en la pte por "destrucción"	
6/11/87	M-6169	Pujol, Emilio,	Escuela razonada de la guitarra. Libro 3º	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1954	quit.	-	151	" " " "	
6/11/87	M-6170	Pujol, Emilio,	Escuela razonada de la guitarra. Libro IV.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1971	quit.	-	255	" " " "	
9/11/87	M-6171	Rosati, Oscar,	Dígitos para guitarra.	Bs. Bs.	Casa Niñez 1976	quit.	-	43	" " " "	
9/11/87	M-6172	Pujol, Emilio,	Escuela razonada de la guitarra. libros cuart. Estudios complementarios.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1971	quit.	-	55	" " " "	
9/11/87	M-6173	Carraresi, N.	Método completo para guitarra. Lp. 59. 1º parte.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1975	quit.	-	39	" " " "	
9/11/87	M-6174	Ayala, Joscótor,	Album azul VIº. Técnica para guitarra.	Bs. Bs.	Aroma 1968	quit.	-	41	" " " "	
9/11/87	M-6175		Diez piezas de autores clásicos.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1966	quit.	-	6	" " " "	
9/11/87	M-6176	Samuñantius, Louis R.	10 piezas fáciles; para principiantes.	Bs. Bs.	Ricordi Suess. 1966	quit.	-	10	" " " "	

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
9/11/87	M-6177	Purcell, J. Henry,	cuatro piezas para guitarra.	Ps. So.	Ricordi. Buenos.	1966	guit.	-	5	Donar. Sea. de Guit.
10-11-87	076178	Yaciel, A.	Lecciones fáciles serie 2.	Colo.	Arzono	1968	guit.	-	8	" " "
10-11-87	076179	Pomilio, Tomás	10 composiciones célebres 1º	Colo.	Ricordi	1955	guit.	-	12	" " "
10-11-87	076180	Pomilio, Tomás	Composiciones clásicas y románticas	Colo.	Ricordi	1962	guit.	-	29	" " "
10-11-87	076181	Pomilio, Tomás	40 lecciones de autores célebres 2º	Colo.	Ricordi	1963	guit.	-	52	" " "
10-11-87	076182	Pomilio, Tomás	26 lecciones de autores célebres 1º	Colo.	Ricordi	1960	guit.	-	23	" " "
10-11-87	076183	Pomilio, Tomás	Escala diatónica	Colo.	Ricordi	1976	guit.	-	10	" " "
10-11-87	076184	Pomilio, Tomás	10 composiciones de autores célebres II	Colo.	Ricordi	1973	guit.	-	14	" " "
10-11-87	076185	Pomilio, Tomás	10 composiciones de autores célebres III	Colo.	Ricordi	1971	guit.	-	24	" " "
10-11-87	076186	Pomilio, Tomás	10 composiciones de autores célebres II	Colo.	Ricordi	1959	guit.	-	14	" " "
10-11-87	076187	Pomilio, Tomás	Composiciones clásicas y románticas II	Colo.	Ricordi	1966	guit.	-	25	" " "
10-11-87	076188	Pomilio, Tomás	Composiciones clásicas y románticas III	Colo.	Ricordi	1966	guit.	-	44	" " "
10-11-87	076189	Cano, Antonio	Estudios selectos	Colo.	Ricordi	1972	guit.	-	16	" " "
10-11-87	076190	Aguado, Dionisio	Estudio selectos	Colo.	Ricordi	1972	guit.	-	19	" " "
11/11/87	M-6191	Coste, Napoleón,	Estudios selectos.	Ps. So.	Ricordi. Buenos.	1972	guit.	-	19	" " " "
11/11/87	M-6192		Música argentina, para guitarra. libro 1º	Ps. So.	Ricordi. Buenos.	1965	guit.	-	29	" " " "
11/11/87	M-6193	Carulli, F.	Método para guitarra. 1ª parte.	Ps. So.	Ricordi. Buenos.	1973	guit.	-	31	" " " "
11/11/87	M-6194	Parraguire, P. H.	10 estudios diarios del mecamismo técnico.	Ps. So.	Ricordi. Buenos.	1959	guit.	-	11	" " " "
11/11/87	M-6195		4 composiciones fáciles.	Ps. So.	Ricordi. Buenos.	1967	guit.	-	5.u.	" " " "
11/11/87	M-6196	Opilardi, Opilardi,	Vidala santieguero.	Ps. So.	Ricordi	1939	guit.	-	5.u.	" " " "
11/11/87	M-6197	López Buchardo, G.	Bailecito.	Ps. So.	Ricordi	1939	guit.	-	5.u.	" " " "

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pág.	Observaciones
12-11-87	076198	Uoliniari, Jorge-	La guitarra para todos -	Co. As.	Dimi	1975	guit -	-	63	Donde. Era de Gentile -
12-11-87	076199	Coste, Napoleon -	Escuela de la guitarra	Co. As.	Ricordi	1970	guit.	-	146	" " "
12-11-87	076200	Rupel, Emilio -	Escuela razonada de la guitarra	Co. As.	Ricordi	1956	guit	-	98	" " "
16/11/87	M-6201	Carulli, Fernando,	Método de guitarra. libro primero.	Ps. As.	Casa Nüñez	1979	guit.	-	52	" " " "
16/11/87	M-6202	Carulli, Fernando,	Método completo de guitarra. libros I.	Ps. As.	Traf. Nüñez	1963	guit.	-	39	" " " "
16/11/87	M-6203	Ayala, J. Víctor,	Método fácil para guitarra. mano izquierda.	Ps. As.	Aronis	1968	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6204	Ayala, J. Víctor,	Método fácil para guitarra. mano derecha.	Ps. As.	Aronis	1968	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6205	De Sittow, Robert,	Método para guitarra. libros 1.	Ps. As.	Inst. G. Donado	1977	guit.	-	12	" " " "
16/11/87	M-6206	Charles, Francisco,	Método fácil para guitarra progresivo.	Ps. As.	Casa Nüñez	1975	guit.	-	21	" " " "
16/11/87	M-6207	Belouep, Hilarión,	Método fácil de lectura musical aplicado a la guit.	Ps. As.	Ricordi Nüñez.	1960	guit.	-	23	" " " "
16/11/87	M-6208	López Ramos, Manuel,	Ejercicios de coordinación: para guitarra	México.	Ricordi	1981	guit.	-	42	" " " "
16/11/87	M-6209	Ayala, J. Víctor,	Método fácil para guitarra. curso preparat.	Ps. As.	Aronis	1964	guit.	-	26	" " " "
16/11/87	M-6210	Parraguire, P. A.	El principiante: lecciones elementales.	Ps. As.	Ricordi Nüñez.	s. f.	guit.	-	8	" " " "
16/11/87	M-6211	Montanari, E.	Los primeros latidos: 10 piezas facilísimas para principiantes.	Ps. As.	Ricordi Nüñez.	1967	guit.	-	21	" " " "
20/11/87	M-6212	Aquado - Sinópoli	Gran método completo para guitarra.	Ps. As.	Ricordi Nüñez.	1977	guit.	-	221	" " " "
20/11/87	M-6213	Sinópoli, Antonio	Suplemento al método para guitarra de Aquado - Sinópoli. - 6a ed.	Ps. As.	Ricordi Nüñez.	1951	guit.	-	36	" " " "
2/12/87	M6214	Pomilio, Tomás	Fórmulas técnicas para el mecanismo elemental de la guitarra.	Ps. As.	Ricordi	1964	guit.	-	51	" " " "
2/12/87	M6215		ANTOLOGÍA de obras de guitarra.	Ps. As.	Ricordi An.	1956	guit.	-	77	" " " "

FECHA	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTITURA	PÁGINA	OBSERVACIONES
26-09-05	M 10895	SOR, Fernando	Complete Works for guitar, v. II	New York	Brian Jeffery	1977	dto de guitarra	-	Don. Asoc Amigos
27-09-05	M 10896	BERENS, H.	Die Pflege der linken hand... Op 89	Germany	Peters	?	piano	30	Don. Alemán Constanza
27-09-05	M 10897	-	Album of twenty-five favorite...	New York	Schirmer	1915	acoto y piano	96	Don. Alemán Constanza
27-09-05	M 10898	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. I	Madrid	Urtext	1978	piano	142	" Asoc. Amigos
27-09-05	M 10899	Beethoven, Ludwig, v.	Sonatas, v. II	Madrid	Urtext	1978	piano	284	" " "
27-09-05	M 10900	Beethoven, Ludwig, v.	Sonatas, v. III	Madrid	Urtext	1978	piano	285-443	" " "
27-09-05	M 10901	Beethoven, Ludwig, v.	Sonatas, v. IV	Madrid	Urtext	1978	piano	444-615	" " "
27-09-05	M 10902	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 1. escalas...	Bs. As.	Berry	1966	Guitarra	12	Donación
27-09-05	M 10903	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 2. Técnica...	Bs. As.	Berry	1967	Guitarra	46	"
27-09-05	M 10904	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 3. Técnica...	Bs. As.	Berry	1969	Guitarra	57	"
27-09-05	M 10905	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 4. Técnica...	Bs. As.	Berry	1974	Guitarra	54	"
27-09-05	M 10906	RODRIGUEZ ARENAS, Mario	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi	19--	Guitarra	95	"
27-09-05	M 10907	SAGRERAS, Julio S.	Las primeras lecciones	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	32	"
27-09-05	M 10908	CARULLI, F.	Método completo de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	44	"
27-09-05	M 10909	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi primer libro de...	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	69	"
27-09-05	M 10910	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi segundo libro de...	Bs. As.	Ricordi	1964	Guitarra	75	"
27-09-05	M 10911	BACH, J. S.	Classical guitar	USA	Hansen	1977	Guitarra	24	"
27-09-05	M 10912	CARCASSI, M	25 estudios	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	27	"
27-09-05	M 10913	FLEURY, Abel	Milongueo del zyer	Bs. As.	Ant. casa Nuñez	1964	Guitarra	2	"
27-09-05	M 10914	AYALA, Héctor	Dos composiciones...	Bs. As.	Aromo	1965	Guitarra	2	"
27-09-05	M 10915	AYALA, Héctor	Aire de vidalz	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	2	"
27-09-05	M 10916	AYALA, Héctor	Aire de milan e z	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	2	"

FECHA	Nº INVENT.	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PORTE	PART.	PÁG.	Observaciones
17-14-08-14	M 14347	Schubert F.	Serenate	Buenos Aires	Ricordi A.	1986	Piano 4 manos	-	7	Montes de Oca
17-14-08-14	M 14348	Rodgers, Richard	Do. re. mi.	Buenos Aires	Downey	1968	Canto y piano	-	7	Don. Montes de Oca
17-14-08-14	M 14349	Serrat, Joan Manuel	Pueblo blanco	Madrid	odeon	1972	Canto y piano	-	[3]	Don. Montes de Oca
04-15-08-14	M 14350	Pessard, E.	Andaluza	Paris	Ricordi	1965	Piano	-	[3]	Don. Montes de Oca
11-15-08-14	M 14351	Fracassi, E. A.	Album Nº 6	Buenos Aires	Ricordi A.	1974	Piano	-	22	Don. Montes de Oca
11-15-08-14	M 14352	Fracassi, E. A.	Album Nº 2	Buenos Aires	Ricordi A.	1977	Piano	-	11	Don. Montes de Oca
11-15-08-14	M 14353	Gottschalk, L. M.	La jota aragonesa.	Buenos Aires	Ricordi	1954	Piano	-	7	Don. Montes de Oca
11-20-08-14	M 14354	Carulli F.	Método completo de guitarra	Buenos Aires	Ricordi Americana	1969	guitarra	-	44	
11-20-08-14	M 14355	Carulli F.	Método completo para guitarra	Buenos Aires	s.e.	s.f.	guitarra	-	38	
11-20-08-14	M 14356	Segovia Andrés	Estudios de técnica elemental	s.l.	s.e.	s.f.	guitarra	-	[7]	Fat.
11-20-08-14	M 14357	Rocca Angel N.	El zorzal	Buenos Aires	Casa Rocca	s.f.	canto y piano	-	3	
11-20-08-14	M 14358	Rocca Angel N.	El mejor Premio	Buenos Aires	Casa Rocca	s.f.		-	11	
12-20-08-14	M 14359	Rocca Angel N.	Homeno a Mary O Graham	Buenos Aires	Casa Rocca	s.f.	canto y piano	-	5	
12-20-08-14	M 14360	Ahroschay, Judith	Iniciación a la flauta dulce	Buenos Aires	Ricordi A.	1974	Flauta	-	71	Don. Montes de Oca
12-20-08-14	M 14361	Chopin, F.	Preludios	Buenos Aires	Ricordi A.	19..	Piano	-	59	Montes de Oca
12-20-08-14	M 14362	Devalos, Jaime	Canción de jengadero.	Buenos Aires	Korn.	1979	Piano	-	[3]	Montes de Oca
12-20-08-14	M 14363		ALMO RAPSD PLAY	USA	EAST/MEPHIS Music	1971	vientos	-	87	Don. Montes de Oca
12-20-08-14	M 14364	CHOPIN, F.	Schenzo op 31	Bs. As.	Ricordi	1945	piano	-	25	
12-20-08-14	M 14365	PESSARD, E.	ANDALUZA	Bs. As.	Ricordi	1965	piano	-	7	Don. Montes de Oca
12-20-08-14	M 14366	MASSENET,	ARAGONESA	Bs. As.	Principe	1974	piano	-	2	" "
12-20-08-14	M 14367	Paolucci, Orlando D.	Moto perpetuo a la antigua	Bs. As.	Ricordi	1961	piano	-	6	" "
12-20-08-14	M 14.368	Albeniz, I	Rumores de la caleta	Bs. As.	Ricordi	1969	piano	-	7	Don. Montes de Oca

Fecha	mes	año	no. de entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partitura	Parte	Precio	Pag.	Enevadernación	Donac.	Compra	Conja	Observaciones
3	9	71	3477	Mozart	Concerto in A mayor. K. 622	New York	Int. Music	7/6	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	-
6	9	71	3478	Schubert	Impromptus op. 90 y 142	Bs As	Ricordi	5/6	-	-	-	-	-	28	-	si	-	-	Prof. Mantovella
6	9	71	3479	Pozzoli	Solfes entonados con acomp. de	Bs As	Ricordi	5/6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	9	71	3480	Stamitz	Concerto n. 3 (Clar y piano)	New York	East. Mus.	5/6	-	-	-	I	4304	52	-	-	si	-	Cooperador
8	9	71	3481	Weber	Concerto n. 1 en F menor (Clar y p)	"	"	"	-	-	-	-	-	-	-	si	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3482	Fingzi Gerald	Five Bagatelles for Clarinet y piano	"	"	"	-	-	-	-	-	8	-	si	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3483/1	Weber G. M.	Concertino for Clarinet	"	"	"	-	-	-	-	-	21	-	si	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3484/1	Wiener G.	Picc in G. minor (Clar y p)	"	"	"	-	-	-	-	-	17	-	si	-	-	Prof. Mantovella
4	10	71	3484	Coste Napoleon	Escuela de la guitarra	Bs As	Ricordi	1970	-	-	si	-	-	146	-	si	-	-	Prof. Mantovella
4	10	71	3485	Lano	Metodo de guitarra	Bs As	Ricordi	1968	-	-	si	-	-	71	-	si	-	-	-
4	10	71	3486	Novas Americana	Innovaciones Musicales	Bs As	Ricordi	1971	-	-	no	-	-	-	-	si	-	-	-
4	10	71	3487	Martinez Larate Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs As	Ricordi	1961	-	-	si	-	-	55	-	si	-	-	-
4	10	71	3488	Aguado	50 Estudios elementales	Bs As	Ricordi	1969	-	-	si	-	-	23	-	si	-	-	-
4	10	71	3489	Sagreras Julio S.	Las primeras lecciones de guit.	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	34	-	si	-	-	-
4	10	71	3490	Sagreras Julio S.	Las segundas lecciones de guit.	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	36	-	si	-	-	-
4	10	71	3491	Sagreras Julio S.	Las terceras lecciones de guit.	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	40	-	si	-	-	-
4	10	71	3492	Sagreras Julio S.	Las cuartas lecciones de guit.	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	40	-	si	-	-	-
4	10	71	3493	Sagreras Julio S.	Las quintas lecciones de "	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	40	-	si	-	-	-
4	10	71	3494	Sagreras Julio S.	Las sextas lecciones de guit.	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	45	-	si	-	-	-
4	10	71	3495	Sagreras Julio S.	Técnica Superior de guit.	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	39	-	si	-	-	-
4	10	71	3496	Sol	26 estudios para guitarra	Bs As	Ricordi	-	-	-	si	-	-	35	-	si	-	-	-
4	10	71	3497	Pozzoli	Solfes cant. y hablados I	Bs As	Ricordi	-	-	-	"	-	-	73	-	si	-	-	-
4	10	71	3498	Beethoven	Sonatas para piano V I.	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	I	-	256	-	si	-	-	-
4	10	71	3499	Beethoven	Sonatas para piano V II.	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	II	-	284	-	si	-	-	-
4	10	71	3500	Mozart	Sonatas completas	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	148	-	si	-	-	-
4	10	71	3501	Beethoven	Sonatas Vol. I (Parte piano)	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	89	-	si	-	-	-
4	10	71	3502	Serabín	12 estudios op. 8 (piano)	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	54	-	si	-	-	-
4	10	71	3503	Bach	Concerto en Fa menor	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	24	-	si	-	-	-
4	10	71	3504	Pozzoli	Solfes hablados y cantados	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	73	-	si	-	-	-
4	10	71	3505	Pozzoli prestado	Solfes hablados y cantados	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	78	-	si	-	-	-
4	10	71	3005	Barta k Bita prest	Mikrokosmos	Bs As	Bosnyak	-	-	-	-	IV	-	54	-	si	-	-	-
4	10	71	3507	Pozzoli	Solfes Hablado y Cantados	Bs As	Ricordi	-	-	-	-	-	-	67	-	si	-	-	-

IMG_8147

Fecha	N.º de Embrada	Autor	Título	Lugar	Editor	Año	Part.	Parte	Pág.	Observaciones
12-6-84	M-5580	Pertuñez Zarate, Jorge	Mi segundo libro de guitarra	Ps. As.	Ricordi	1976	guitarra	-	75	C. Cooperadora
12-6-84	M-5581	Bach, J.S.	Magnificat	U.S.A.	Peters	1950	canto y piano	-	58	fotocopia
15-6-84	M-5582	Bach, J.S.	El clare bien atemperado 12v.	Ps. As.	Ricordi	1953	piano	-	118	donación.
16-6-84	M-5583	Czerny, C.	El primer maestro de piano n.º 599	Ps. As.	Ricordi	1951	piano	-	16	"
16-6-84	M-5584	Schubert, Franz	Ave Maria	Ps. As.	Ricordi	1951	piano	-	2	"
15-6-84	M-5585	Czerny, C.	El arte de hacer ágiles los dedos	Ps. As.	Ricordi	1951	piano	-	192	"
15-6-84	M-5586	Noerschules, J.	24 Estudios de perfeccionamiento	Ps. As.	Julio Korn	1951	piano	-	103	"
15-6-84	M-5587	Panizza, Heitor	Durora, canción de la bandera	Ps. As.	Ricordi	1958	piano	-	2	"
15-6-84	M-5588	Chopin, Fryderyk	Fantaisies et impromptus	Germany	Kitzloff's Verlag	1958	piano	-	43	"
15-6-84	M-5589	Mencielsohn	Composiciones para piano	Ps. As.	Ricordi	1958	piano	-	147	"
15-6-84	M-5590	Pujol, Emilio	Antología de música selecta para guitarra transcrita a la tablatura antigua.	Germany	Schott's	1955	guit.	-		Fotocopia
16-6-84	M-5591	Pujol, Emilio	" "	Germany	Schott's	1955	guit	-	16	Fotocopia
29-6-84	M-5592	Mozart, Wolfgang A.	Così fan tutte.	Chileno	Ricordi	1941	piano	-	47	
29-6-84	M-5593	Mozart, Wolfgang A.	Rondo en re mayor.	Ps. As.	Ricordi	1924	piano	-	8	C. Cooperadora
29-6-84	M-5594	Mailan, Louis	6 Paranas	Ps. As.	Ricordi	1978	guit.	-	6	" "
25-7-84	M-5595	Hermanos Stalos	1 ^{er} álbum para piano.	Ps. As.	Hermanos Stalos	1952	piano	-	91	" "
25-7-84	M-5596	Chazarreta, Andrés S.	1 ^{er} álbum musical santiaguense de piezas oídas	Ps. As.	Ricordi	1978	piano	-	40	" "
25-7-84	M-5597	Chazarreta, Andrés S.	3 ^{er} álbum musical santiaguense	Ps. As.	Ricordi	1974	piano	-		" "
30-7-84	M-5598	Gramsc, Luis,	Primice fere piano; dos pequeños piezas fere piano	Ps. D.	Ed. Arg. Nueva	1958	piano	-	18	fotocop. Donac. Ps. J. J. J. J.

IMG_9025

Fecha	Nº de cont.	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Partic	Pág	Observac.
12-4-85	M-5685	Kodaly, Zoltan	Zalanla Dances (Part. de Bolsho N° 47)	London	Boosey and Tames	1984	org.	-	64	donación de Bonatti
12-4-85	M-5686	Liszt, Franz	Piano Concerto I (Part de Solo. N° 209)	"	"	-	"	-	103	" "
12-4-85	M-5687	Schubert, Franz	Quartett N° 4 B-dur. op. 88 (Part de Bolsho)	Lipsig	Ernst Eulen-berg	-	org.	-	62	" "
12-4-85	M-5688	Gounod, Carlo	Haut.	Milano	Ricordi	-	flauto piano	-	321	" "
19-4-85	M-5689	Gerardi, Enrique	tres piezas para organo.	L.P.	S.E.	1985	organó	-	11	" E. Gerardi (p)
22-4-85	M-5690	Gerardi, Enrique	tres canciones sobre poesias japonesas	L.P.	S.E.	1984	aduto piano	-	7	" " (flauto)
7-5-85	M-5691	Clementi, Muzio	Grados ad Parnassum I	Germany	Breitkopf	S.f.	Piano	-	123	don. a Bonatti
9-5-85	M-5692	Montanari, Carlos	Método para contrabajo	Bs. As.	Ricordi	1949	contrab.	-	75	" "
9-5-85	M-5693	Seitz, Friedrich	Student's Concertos	N. York	Carl Fischer's	1904	Violin Piano	-	12	" "
9-5-85	M-5693/4	Seitz, Friedrich	idem. Parte violín	"	"	"	-	Violín	5	" "
9-5-85	M-5694	Dambé, J	Nouveaux-Fanoris Buchte Original...	Germany	Schott's	S.f.	Violin Piano	-	27	" "
9-5-85	M-5695	Gerny, Carl	Estudios para piano. libro 2°	Bs. As.	Ricordi	1975	Piano	-	162	" "
17-5-85	M-5696	Seele, Otto	Schule für Xylophon	Frankfurt	Zimmerman	S.f.	Xylophon	-	39	fotocopia
17-5-85	M-5697	Seele, Otto	Schule für Xylophon	Frankfurt	Zimmerman	S.f.	Kildon Trompete Xylophon Marimba	-	39	"
17-5-85	M-5698	Buenomo, Aldo Antonia	L'arte della percussione III°	Milano	Therboni	S.f.	"	-	66	"
20-5-85	M-5699	Martínez Sorate, Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1961	guitarrs	-	43	donación
24-5-85	M-5700	de Ventre, Vatte Rev.	Pieces classiques. Cahier N° 2	Paris	Billaudot	1978	arpa	-	12	fotocopia
24-5-85	M-5701	Händel, Georg F	tema con Variationi	Paris	Schott's	1956	arpa	-	7	"
24-5-85	M-5702	Grig, Edward	Bayrische Stückel N° 1-3 op. 57	Lipsig	Peters	S.f.	Piano	-	15	"
28-5-85	M-5703	Pozzoli, Héctor	Solfes hoblaos y cantados I	Bs. As.	Ricordi	1984	solfes	-	77	E. Cooperador
28-5-85	M-5704	Pozzoli, Héctor	Solfes hoblaos y cantados I	Bs. As.	Ricordi	1984	"	-	77	"

Fecha	Ude Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Partic.	Pag.	Observac.
21-5-86	M-5901	Martínez Loarale, Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1961	guit.	-	69	c. cooperadora
4-6-86	M-5902	Gardner, Carl E.	Progressive studies for the snare...	New York	C. Fischer	s/f.	tambor	-	22	fotocopie
4-6-86	M-5903	Albright, Fred	Contemporary studies for the snare drum	New York	Belwin Inc.	1966	tambor	-	64	"
1-7-86	M-5904	Delp, Ron	Multi-pitch	s/c	s/ed	s/f.	tambor	-	44	"
1-7-86	M-5905	Wagner, Richard	Adagio.	New York	F. Colombo	1952	prazo	-	4	Donac. Prof. Cantinella (foto)
1-7-86	M-5905/1	id	id. parte clarinete	id	id.	id.	clarinet	-	1	copie)
30-7-86	M-5906	Beethoven,	Uklavierstücke	Düsseldorf	G. Henke Verlag	s/f.	piano	-	217	Donac. J. Pelliza (foto)
5-8-86	M-5907	Ricci, Giacomo	Boogie woogie per piccoli pianisti	Parma	Carisch	s/f.	piano	-	16	Don. M. Dilage (fotocopie)
6-8-86	M-5908	Rachmaninoff, S.	Preludes for the piano Op. 34, 32, Op. 23, Op. 32	New York	Shattner	1982	piano	-	112	C. cooperadora (fotocop.)
11-8-86	M-5909	Santuzola, Guido	Suite all'antica	Bs As	Ricordi	1976	piano guitaone	-	14	Don. H. Kulkala (fotocop)
11-8-86	M-5910	Ramos, Juan José	Quilonga surine (n. 5)	Bs As	Ricordi	1967	guit.	-	4	" " "
11-8-86	M-5911	Surine, Joaquim	La faga.	Mainz	Schott's	1958	guit.	-	4	" " "
11-8-86	M-5912	Sanudo, Enrique	Danza española n. 5	Bs As	Ricordi	c) 1926	guit.	-	6	" " "
15-9-86	M-5913	Pergolesi, Giovanni	La sera fadone	New York	Schirmer	1972	-	-	87	Compra Cooperadora
17-9-86	M-5914	Pace, Ralph	Método para tambor	s/l.	s/f.	s.e.	perc.	-	s/pag.	fotocopias
19-9-86	M-5915	Pace, Ralph	Método para tambor	s/l.	s.e.	s/f.	perc.	-	s/p.	"
1-10-86	M-5916	Sauvieux, N.	Método práctico de violín I	Bs As	Ricordi	1956	violín	-	64	Donación
1-10-86	M-5917	Sauvieux, N.	Método práctico de violín I	Bs As	Ricordi	1983	violín	-	64	"
14-10-86	M-5918	Mozart, W. A.	Sonatas y fantasías I	Bs As	Ricordi	1964	piano	-	155	"
14-10-86	M-5919	Mozart, W. A.	Sonatas y fantasías II	Bs As	Ricordi	1967	piano	-	155	"
23-10-86	M-5920	Saint-Saëns, C.	Fantaisie pour harpe	New York	Ed. Kalmus	s/f.	arpa	-	15	fotocopias

IMG_9034

Fecha	Nº de Entrada	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Pag.	Observaciones.
5-11-87	076138	Zavrega, F.	Obras clásicas y románticas 2º	Bs.As.	Ricordi	1965	quit.	-	44	Donce. Sta do Gentile
5-11-87	076139	Sor, Fernando	Estudios selectos	Bs.As.	Ricordi	1972	quit.	-	24	" " " "
5-11-87	076140	Sor, Fernando	11 estudios op. 60 -	Bs.As.	Ricordi	1973	quit.	-	23	" " " "
5-11-87	076141	Zavrega, F.	Las dos hermanitas -	Bs.As.	Al. Nunez	1954	quit.	-	2	" " " "
5-11-87	076142	Zavrega, F.	Doce composiciones	Bs.As.	Ricordi	1956	quit.	-	32	" " " "
5-11-87	076143	Picchi, Silvano	La vieja Europa -	Bs.As.	Daiani	1977	quit.	-	30	" " " "
5-11-87	076144	Prossati, Oscar	Estudios para los principantes de guitarra	Bs.As.	Ricordi	1972	quit.	-	28	" " " "
5-11-87	076145	Castle, Joseph	Classic guitar music -	U.S.A.	Hell Bay	1971	quit.	-	96	" " " "
5-11-87	076146	Sanz, Gaspar	Five dances for classical guitar	U.S.A.	Providence	1970	quit.	-	3	" " " "
5-11-87	076147	Sor, Fernando	19 composiciones -	Bs.As.	Ricordi	1959	quit.	-	96	" " " "
5-11-87	076148	Sor, Fernando	26 estudios -	Bs.As.	Ricordi	1968	quit.	-	35	" " " "
5/11/87	M-6149	Carlerans, Abel	Técnica aplicada ; para guitarra. Vol. I	Montevideo	Dacisa	1985	quit.	-	56	" " " "
5/11/87	M-6150	Martinez Zarate, Jorge	El segundo libro de guitarra.	Bs.As.	Ricordi Sur.	1976	quit.	-	58	" " " "
5/11/87	M-6151	Costanzo, Lema	20 clases para aprender música tocando quit.	Bs.As.	Ricordi Sur.	1978	quit.	-	136	" " " "
5/11/87	M-6152	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°1	Bs.As.	Bany	1966	quit.	-	12	" " " "
5/11/87	M-6153	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°2	Bs.As.	Bany	1967	quit.	-	46	" " " "
5/11/87	M-6154	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°3	Bs.As.	Bany	1969	quit.	-	57	" " " "
5/11/87	M-6155	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°4	Bs.As.	Bany	1975	quit.	-	54	" " " "
5/11/87	M-6156	Carlerans, Abel	Serie didáctica para guitarra. Cuadernos N°4	Bs.As.	Bany	1974	quit.	-	54	" " " "
6/11/87	M-6157	Autores varios.	Nois primeras piezas del Barroco.	Bs.As.	Ricordi Sur.	1980	quit.	-	20	" " " "
6/11/87	M-6158	Heathros polacos.	Música europea para guitarra y laúd.	Bs.As.	Ricordi Sur.	1980	quit. laúd	-	20	" " " "

IMG_9045

FECHA	No. de INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	Fecha de Edición	Part.	Part. celta	Pág	Observaciones
27-5-92	M-7004	Imbroisi, Juan	Mi bandera	Bs. As.	Neumann	1980	clarinet		2	Compra Cooperador
27-5-92	M-7005	Piazzola, Astor	Otoño porteño	B. A.	Lago	1990	piano		2	" "
27-5-92	M-7006	Piazzola, Astor	Invierno porteño	B. A.	Lago	1984	piano		2	" "
27-5-92	M-7007	Piazzola, Astor	Primavera Porteña	Bs. As.	Lago	1989	piano		2	" "
27-5-92	M-7008	Piazzola, Astor	Verano porteño	Bs. As.	Lago	1990	piano		2	" "
28-5-92	M-7009	Vivaldi, Antonio,	Concerto III. Il Gardellino. Cop. X No 3	Germany	Schott's Sohne	1963	flauta	1	16	Fotocopia
28-5-92	M-7010	Tsart, Jacques,	Entr'acte.	Paris	Leclerc	1954	flauta y guitarra	1	9	Fotocopia
28-5-92	M-7011	Martinez Zavaleta, Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1989	Guitarra			Compra Cooperador
3-6-92	M-7012	Brahms, J.	Sonaten, scherzo und balladen	München	G. Henle Verlag	s/f	piano		126	Fotocopia
3-6-92	M-7013	D'Alia, A.	Dodici grandi studi	Milano	Ricordi	1928	clarinete		26	Fotocopia
18-6-92	M-7014	Rapallini, Mario	Revista cromática. Primera serie	La Plata	Amsdeus	1987	piano	-	13	Donación del autor
18-6-92	M-7015	Rapallini, Mario	Revista cromática. Segunda serie	La Plata	Amsdeus	1992	piano	-	13	Donación del autor
26-92	M-7016	Debussy, Claude	Pelléas et Mélisande	Paris	Durand	1950	Partitura de Orquesta	P.B	409	Don. A. Muguerza
6-7-92	M-7017	Granados, Enrique	11 Songs (Tonadillas)	New York	International music company	1952	Canto-piano		29	Don. Glorante Pando
8-7-92	M-7018	Donizetti, Gaetano	Composizioni da camera V I	Milano	Ricordi	1984	Canto piano		63	Compra Cooperador
8-7-92	M-7019	Poulenc, Francis	Mouvements perpétuels	London	J. & W. Chester	s.f.	piano		8	Compra Cooperador
8-7-92	M-7020	Schumann, Robert	Escenas infantiles Op. 15	Bs. As.	Ricordi	s.f.	piano		15	" "
8-7-92	M-7021	Bartók, Bela	Sonata	New York	Universal Edition No 8722	s.f.	piano		27	" "
8-7-92	M-7022	Liszt, F	Seis estudios de concierto	Bs. As.	Ricordi	s.f.	piano		62	" "
5/8/92	M-7023	Schubert, F	Marcha militar en re mayor.	Bs. As.	Ricordi	s.f.	piano		2	Donación
5/8/92	M-7024	Falú, Eduardo,	Villancico, popular.	Bs. As.	Resolana	1978	Guitarra	-	4	Fotocopia Donación
5/8/92	M-7025	Moreno Torroba, F.	Madrónos	U.S.A.	Associated Music Publishers	1954	Guitarra	-	3	Fotocopia Donación

FECHA	Nº INV.	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA EDICION	PAT.	PAR. TI.	PAG.	OBSERVACIONES	F
12-9-95	7783	Wilcoxon, C.S	Método de tambor	USA	S.E	1969	percus.	-	45	Fotocop. Don. Diaz Brown	25
14-9-95	M-7784	Kayser, y Heinrich E.	24 Studies for viola. Op. 55.	New York	International Music Company S.f.		viola	-	36	Fotocopia	25
14-9-95	M-7785	Pepusch, J.G.	Sonata in D minor.	London	Schott y Co.	1977	viola y piano	si	873	"	25
14-9-95	M 7786	Martiny Zariote, J	Qui primer libro de guitarra	As As	Ricordi	1980	-	-	69	Don. H. Regis	25
14-9-95	M 7787	Czerny, C.	El primer maestro de piano. Op. 599	Bs As	Ricordi America	1971	piano	-	61	Donac. Prodan Giel	25
15-9-95	M 7788	Sor, Fernando	30 minutos	As As	Ricordi	1972	guit.	-	32	Donac. A. Manone	25
15-9-95	M 7789	Carliano, Abel	Cuaderno 122	Bs As	Bany	1974	guit.	-	46	Donac. A. Manone	26
15-9-95	M 7790	Carcassi, M.	25 estudios	Bs As.	Ricordi	1972	guit.	-	27	Donac. A. Manone	26
15-9-95	M 7791	Quacobe, Orlando	Método de timbal	BsAs.	Daism	S/f.	timbal	-	63	Donac. A. Manone	26
15-9-95	M. 7792	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs.As.	Antip. casa Vence	1974	guit.	-	57	Donac. A. Manone	26
15-9-95	M-7793	Pujol, Emilio	Escuela razonada de la guitarra	Bs.As.	Romero, Fernando	1935	guit.	-	143	Donac. A. Manone	26
15-9-95	M-7794	Torrebruno, Leonida	Método per vibráfono	Milano	Ricordi	1966	percus.	-	61	Don Diaz Brown (fotoc)	26
15-9-95	M-7795	Pintos, Arnoldo	Ens. guitarra y charango tomo V	Bs, Bs	Hobegger	1987	guit.	-	65	Fotocop (Ungaro)	26
15-9-95	M-7796	Chaikovsky, P.	Album de la juventud. Op. 39	Ricordi	Bs Bs	S.f.	piano	-	32	Fotocop. amillada	26
15-9-95	M-7797	Chaikovsky, P	Album de la juventud. Op. 39	Bs As.	Ricordi	S.f.	piano	-	32	Fotocop amillada	27
18-9-95	M 7798	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs As	Antip. casa Vence	1974	guit.	-	57	Fotocop amillada	27
18-9-95	M 7798	Gaito Constantino	Gato coreentino (danza americana)	S/E	S/E	S/f	piano	-	5 p.	Donac. original	27
19-11-95	M. 7799	Sor, Fernando,	Variations sur le thème '6 core americano:...	Germany	A. Schott's Sohn	1931	guitarra	-	4 p.	Donac. Prof. G. Defes	27
19-9-95	M-7800	Bach, J.S.	El clare bien atemperado. T. 1	Bs As	Ricordi	1949	piano	-	112 p.	Donacion	27
19-9-95	M 7801	Bach, J.S.	El clare bien atemperado. T. 2	Bs As	Ricordi	1949	piano	-	136 p.	Donacion	27
25-9-95	M 7802	Czerny, Carl	30 estudios	Bs As.	Gaunt	1949	piano	-	160 p.	Donacion	27
25-9-95	M 7803	Czerny, Carl	50 pequeños estudios	Bs. As.	Gaunt	1949	piano	-	95 p.	Donacion	27

IMG_9098

Fecha	nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Partic. no	Páginas	Observaciones
9-3-00	M 9102	BACH, J.S.	Suites francesas	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	84	Donación
9-3-00	M 9103	BACH, J.S.	Suites francesas	Bs.As.	Ricordi	1954	piano	-	56	"
9-3-00	M 9104	BEETHOVEN, L.	Composiciones fáciles	Bs.As.	Ricordi	1949	piano	-	68	"
9-3-00	M 9105	HELLER, S.	30 estudios progresivos	Bs.As.	Ricordi	1959	piano	-	73	"
9-3-00	M 9106	MENDELSSOHN, F.	Composiciones	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	147	"
9-3-00	M 9107	STREABBOG, L.	10 piezas fáciles para piano, Album III	Bs.As.	Ricordi	1949	piano	-	31	"
10-3-00	M 9108	Rapallini, Mario	Initium	Bs.As.	v.en.os.	1972	órgano	-	40	Capa hidrógrafa.
13-3-00	M 9109	Diabelli								
13-3-00	M 9110	DIABELL, A.	Seis sonatas, op.163	Bs.As.	Ricordi	1954	piano	-	55	Donación
15-3-00	M 9111	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Berry	1972	guitarra	-	33	Don. Cristina Albertoli
15-3-00	M 9112	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Berry	1972	guitarra	-	33	" " "
15-3-00	M 9113	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Berry	1975	guitarra	-	37	" " "
15-3-00	M 9114	FLEURY, Abel	Tevas... milonga!	Bs.As.	Ant.c.Mus	1983	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9115	ARENAS RODRIGUEZ, Mario	La escuela de la guitarra II	Bs.As.	Ricordi	1977	guitarra	-	88	" " "
15-3-00	M 9116	RODRIGUEZ ARENAS, Mario	La escuela de la guitarra I	Bs.As.	Ricordi	1979	guitarra	-	95	" " "
15-3-00	M 9117	MARTINEZ ZARATE, Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs.As.	Ricordi	1961	guitarra	-	69	" " "
15-3-00	M 9118	PUJOL, Emilio	Escuela razonable de la guitarra	Bs.As.	Ricordi	1980	guitarra	-	135	" " "
15-3-00	M 9119	SCARLATTI, Domenico	Tres sonatas	Bs.As.	Ricordi	1987	guitarra	-	16	" " "
15-3-00	M 9120	MARTINEZ ZARATE, Jorge	Preludio nº 1	Bs.As.	Ricordi	1963	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9121	FLEURY, Abel	Mudanzas, malambo	Bs.As.	Ant.c.Mus	1959	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9122	FLEURY, Abel	Ausencia, milonga	Bs.As.	Ant.c.Mus	1971	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9123	FLEURY, Abel	A flor dell'anto, milonga	Bs.As.	Ant.c.Mus	1973	guitarra	-	2	" " "

IMG_9124

Fecha	Nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part. cells	Páginas	Observaciones	Fecha
18-10-01	M 9696	Rossini, Gioacchino	La gazzaladra	Bs.As.	Ricordi	1956	piano	-	16	Donación	30-11
18-10-01	M 9697	Becucci, E.	Plegarias de los ángeles	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	5	"	30-11
22-10-01	M 9698	Becucci, E.	Amor gentil	Bs.As.	Ricordi	1952	piano	-	5	"	30-11
22-10-01	M 9699	Luna, Pablo	Molinos de viento	Bs.As.	Ricordi	1961	piano	-	7	"	1-11
22-10-01	M 9700	Barabino, P.	Eres amable	Bs.As.	Ricordi	1968	piano	-	2	"	1-11
22-10-01	M 9701	Rizzuti, Carmelo	Motivo árabe	Bs.As.	Ricordi	1979	dos guitarras	-	5	"	1-11
22-10-01	M 9702	Rizzuti, Carmelo	Szrondi	Bs.As.	Ant. casa Nájera	1983	dos guitarras	-	2	"	1-11
22-10-01	M 9703	Czibulka, A.	Gavotte Stephanie	Bs.As.	Ricordi	1965	piano	-	5	"	1-11
23-10-01	M 9704	Bartók, Bela	Mikrokosmos II	London	Boosey & Hawkes		piano	-	39	Donación	1-11
23-10-01	M 9705	Mores Mariano	El firulete	Bs.As.	Edami	1964	piano	-	2	"	1-11
24-10-01	M 9706	Hemsey de Gzinza, Violeta	A jugar y cantar con el piano	Bs.As.	Guadalupe	1973	piano	-	52	Don.	1-11
25-10-01	M 9707	Bartók, Bela	Mikrokosmos vol II	Bs.As.	Ricordi	s/f	piano	-	38	Don.	1-11
29-10-01	M 9708	Tarrega, Francisco	Estudios	Bs.As.	Ricordi	1960	guitarra	-	20	Don.	1-11
29-10-01	M 9709	Martinez Zarate, Jorge	Mi segundo libro de...	Bs.As.	Ricordi	1984	guitarra	-	75	Don.	2-11
29-10-01	M 9710		10 Composiciones celebres.	Bs.As.	Ricordi	1968	guitarra	-	12	Don.	2-11
29-10-01	M 9711	Rodriguez Arenas, Harro	La escuela de la guit...	Bs.As.	Ricordi	1974	guitarra	-	88	Don.	2-11
29-10-01	M 9712	Ryala, Hector	Metodo facil para guit...	Bs.As.	Aromo	1965	guitarra	-	28	Don. Gomez	2-11
29-10-01	M 9713		Antologia de obras para...	Bs.As.	Ricordi	1970	guitarra	-	77	Don.	2-11
29-10-01	M 9714	Chazarreta, Andre's	Zamba de Vargas	Bs.As.	Ricordi	1969	guitarra	-	2	Don.	6-11
29-10-01	M 9715	Rizzuti, Carmelo	Zamba de Vargas	Bs.As.	Dariam	s.f.	guitarra	-	2	Don.	6-11
29-10-01	M 9716	Bach, J. S.	Giga	Bs.As.	Ricordi	1966	guitarra	2	2	Don.	7-11
29-10-01	M 9717	Música popular	Valses	Bs.As.	s/e.	s/f	piano	-	50	Don. Lopez, E.	7-11

IMG_9142(1)

FECHA	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTITURA	Particularidad	Página	OBSERVACIONES
26-09-05	M 10895	SOR, Fernando	Complete Works for guitar, v. V	New York	Brian Jeffery	1977	dto de guitarras	-		Don. Asoc Amigos
27-09-05	M 10896	BERENS, H.	Die pflege der linken hand... Op 89	Germany	Peters	?	piano	-	30	Don. Alemán Constanza
27-09-05	M 10897	-	Album of twenty-five favorite...	New York	Schirmer	1915	acoto y piano	-	96	Don. Alemán Constanza
27-09-05	M 10898	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. I	Madrid	Urtext	1978	piano	-	142	" Asoc. Amigos
27-09-05	M 10899	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. II	Madrid	Urtext	1978	piano	-	284	" " "
27-09-05	M 10900	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. III	Madrid	Urtext	1978	piano	-	285-443	" " "
27-09-05	M 10901	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. IV	Madrid	Urtext	1978	piano	-	444-615	" " "
27-09-05	M 10902	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 1. escalas...	Bs. As.	Barry	1966	Guitarra	-	12	Donación
27-09-05	M 10903	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 2. Técnicas...	Bs. As.	Barry	1967	Guitarra	-	46	"
27-09-05	M 10904	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 3. Técnicas...	Bs. As.	Barry	1969	Guitarra	-	57	"
27-09-05	M 10905	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 4. Técnicas...	Bs. As.	Barry	1974	Guitarra	-	54	"
27-09-05	M 10906	RODRIGUEZ ARENAS, María	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi	19--	Guitarra	-	95	"
27-09-05	M 10907	SAGRERAS, Julio S.	Las primeras lecciones	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	-	32	"
27-09-05	M 10908	CARULLI, F.	Método completo de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	-	44	"
27-09-05	M 10909	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi primer libro de...	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	-	69	"
27-09-05	M 10910	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi segundo libro de...	Bs. As.	Ricordi	1964	Guitarra	-	75	"
27-09-05	M 10911	BACH, J. S.	Classical guitar	USA	Hansen	1977	Guitarra	-	24	"
27-09-05	M 10912	CARCASSI, M	25 estudios	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	-	27	"
27-09-05	M 10913	FLEURY, Abel	Hilongueo del zyer	Bs. As.	Ant. Caso Nuñez	1964	Guitarra	-	2	"
27-09-05	M 10914	AYALA, Héctor	Dos composiciones...	Bs. As.	Aromo	1965	Guitarra	-	2	"
27-09-05	M 10915	AYALA, Héctor	Aire de vidal	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	-	2	"
27-09-05	M 10916	AYALA, Héctor	Aire de milonga	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	-	2	"

IMG_9172

Fecha	Nº Inv.	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	Fecha	Parte	Part.	Pags.	Observ.
27-04-16	M 16285	Strawinsky, Igor	Pater noster	New York	Boosey & Hawkes	1949	coro	-	4	
27-04-16	M 16286	Fotos Kengyo, YATSubashi	Bokudan no shira be	s/l	s/e	s/f	Guitarra	-	2	
27-04-16	M 16287	Schubert, F.	Serenata	Bs. As.	Ricordi	s/f	Piano	-	7	Don. Blanca, B
27-04-16	M 16288	Beethoven, F.	Concierto en mi Bemol	Bs. As.	Ricordi	1957	2 pianos	-	95	
27-04-16	M 16289	Beethoven, F.	Sinfonia Hib. eroica 3º libro	s/f.	s/e	s/f	Piano	-	43	
27-04-16	M 16290	Fotos Lauro, Antonio	Caroza	1996	s/e	s/f	Guitarra Múltiple	-	2	Don. Flaminio
28-04-16	M 16291	Goldenberg, Morris	Concert etude	s/l.	s/e.	s/f.	Percusion	-	[4]	Fotoc.
28-04-16	M 16292	Villa-Lobos, H.	Pobre cega...	Brazil	Casa Arthur Napoleão	1958	Conto y Piano	-	[2]	Fotoc.
28-04-16	M 16293	Ginastera, Alberto.	Canción al árbol	Bs. As.	Ricordi A.	1960	Conto y Piano	-	[2]	Don.
29-04-16	M 16294	Mozzibowski, Mauricio	Con mantilla y abanico	s/l	s/e.	s/f.	Piano	-	4	Don. Don. Aurore
02-05-16	M 16295	Guastavino Carlos	12 canciones	Bs. As.	Lagos	1970	Conto y piano	-	50	Don. Aurore
03-05-16	M 16296	Mozart, W.A.	6 Sonatas escogidas	Bs. As.	Guino	s/f.	Piano	-	117	Don.
04-05-16	M 16297	Rodriguez Arenas, M.	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1979	Guitarra	-	95	Don.
05-05-16	M 16298	Niehaus, Lennie	Plays The blues	Albany	James Ackersold	1987	Saxo	-	35	Don. Mulock
09-05-16	M 16299	Chaitovsky, Pedro	Vals de los flores	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Piano	-	8	Don.
09-05-16	M 16300	Wolff, Bernhard	El pequeño Rischne	Argentina	s/e.	s/f.	Piano	-	38	Don.
09-05-16	M 16301	Martinez Zarate, Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1962	Guitarra	-	69	Don.
12-05-16	M 16302	Mozzibowski, Maurice	Gondoliera Opus 41	Leipzig	Peters	s/f.	Piano	-	11	Don. Blanca, B
13-05-16	M 16303	Debussy, Claude	Images	Paris	Durand & Cie	1905	Piano	-	23	Don. Blanca, B
13-05-16	M 16304	Beethoven, L. van	Sonate. volume II	Milano	G. Ricordi & C.	1935	Piano	-	265	Don. Blanca, B
13-05-16	M 16305	Beethoven, L. van	Sonate. volume I	Milano	G. Ricordi & C.	1919	Piano	-	273	Don. Blanca, B

IMG_9325

Fecha	Día	Mes	Año	№ de entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partitura	Porte	Precio	Pag.	Enquadernación	Donac.	Compz	Canje	Observaciones
3	9	71	3477		Mozart	Concerto in A mayor - K 622	New York	Int. Music	7/6	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	-
6	9	71	3478		Schubert	Impromptus op 90 y 142	Bs As	Records	5/5	-	-	-	-	-	28	-	-	-	-	Prof. Mantovella
6	9	71	3479		Pozzoli	Solfes entonados con acomp. EC	Bs As	Records	5/5	-	-	-	I	4308	52	-	-	-	-	-
7	9	71	3480		Stamitz	Concerto n. 3 (Clar. y piano)	New York	Int. Mus.	5/5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Cooperador
8	9	71	3481		Weber	Concerto n. 4 en F menor	"	"	"	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3482		Fringi Gerald	Five Bagatelles for Clarinet y piano	"	"	"	-	-	-	-	-	8	-	-	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3483/1		Weber L. M.	Concertino for Clarinet	"	"	"	-	-	-	-	-	21	-	-	-	-	Prof. Mantovella
9	9	71	3484/1		Pieroni G	Trice in G minor (8las. y p)	"	"	"	-	-	-	-	-	17	-	-	-	-	Prof. Mantovella
4	10	71	3484		Coste Napoleon	Escuela de la guitarra	Bs As	Records	1970	-	-	si	-	-	146	-	-	-	-	Prof. Mantovella
4	10	71	3485		Lano	Metodo de guitarra	Bs As	Records	1968	-	-	si	-	-	71	-	-	-	-	-
4	10	71	3486		Pozzoli Americana	Horizontes musicales	Bs As	Records	1971	-	-	no	-	-	-	-	-	-	-	-
4	10	71	3487		Martinez Zarate Jorge	Me primer libro de guitarra	Bs As	Records	1961	-	-	si	-	-	55	-	-	-	-	-
4	10	71	3488		Aguado	50 Estudios elementales	Bs As	Records	1969	-	-	si	-	-	23	-	-	-	-	-
4	10	71	3489		Sagreras Julio S.	Las primeras lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	34	-	-	-	-	-
4	10	71	3490		Sagreras Julio S.	Las segundas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	36	-	-	-	-	-
4	10	71	3491		Sagreras Julio S.	Las terceras lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	-	-
4	10	71	3492		Sagreras Julio S.	Las cuartas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	-	-
4	10	71	3493		Sagreras Julio S.	Las quintas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	40	-	-	-	-	-
4	10	71	3494		Sagreras Julio S.	Las sextas lecciones de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	45	-	-	-	-	-
4	10	71	3495		Sagreras Julio S.	Escuela Superior de guit.	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	39	-	-	-	-	-
4	10	71	3496		Sol	26 estudios para guitarra	Bs As	Records	-	-	-	si	-	-	35	-	-	-	-	-
4	10	71	3497		Bozzoli	Solfes cant. y hablados I	Bs As	Records	-	-	-	"	-	-	73	-	-	-	-	-
7	10	71	3498		Beethoven	Sonatas para piano VI -	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	256	-	-	-	-	-
7	10	71	3499		Beethoven	Sonatas para piano VII -	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	284	-	-	-	-	-
7	10	71	3500		Mozart	Sonatas completas	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	148	-	-	-	-	-
7	10	71	3501		Beethoven	Sonatas Vol. I (parte piano)	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	89	-	-	-	-	-
7	10	71	3502		Sevastian	12 estudios op. 8 (piano)	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	54	-	-	-	-	-
7	10	71	3503		Bach	Concerto en Fa menor	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	-
7	10	71	3504		Pozzoli	Solfes hablados y cantados	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	73	-	-	-	-	-
7	10	71	3005		Pozzoli prestado	Solfes hablados y cantados II	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	78	-	-	-	-	-
7	10	71	3006		Prato K. Bela Inest	Mikrokosmos	Bs As	Boozoli	II	-	-	-	-	-	54	-	-	-	-	-
7	10	71	3507		Pozzoli	Solfes hablados y cantados	Bs As	Records	-	-	-	-	-	-	67	-	-	-	-	-

IMG_8147

Fecha	Nº de Entada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomos	Partituras	Parte	Precio	Pag. ^{imp.}	Procedencia	Observaciones	F.
22-12-77	M-4748	Stereich, V	Colección didáctica Categ. c	Alemania	Röder	sf	1	IV	1	1	-	31	Donado Dina Hafter		10
9-3-78	M-4749	Clementi, Muzio	Serie sonatas para piano op. 36	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	43	Donado Waldo Muller		12
"	M-4750	Köhler, Louis	Ejercicios y melodías para niños ^{OP. 218}	Bs. Aires	Julio Korn	1961	1	1	1	1	-	15	" " "		3
"	M-4751	Cesi, Beniamino	Método para el estudio del piano	Bs. Aires	Julio Korn	1963	1	I	1	1	-	40	" " "		5
"	M-4752	Czermy, Carl	El primer maestro de piano	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	1	-	16	" " "		5
"	M-4753	Diabelli, A	Trozos melódicos para piano a ^{4 manos}	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	1	-	39	" " "		5
"	M-4754	Le Couppey, F	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	57	" " "		1
"	M-4755	Carcassi, M	Método completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	1	1	1	-	39	" " "		1
"	M-4756	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L I	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	I	1	1	-	95	" " "		2
"	M-4757	Torrego, Francisco	Elementos fundamentales de la técnica guitarrística	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	10	" " "		2
"	M-4758	Sagregas, Julio S	Las segundas lecciones de guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	1	1	-	-	36	" " "		2
"	M-4759	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	-	-	14	" " "		2
"	M-4760	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L II	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	II	1	-	-	88	" " "		2
"	M-4761	Sor, Fernando	Método completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	-	1	-	-	86	" " "		3
"	M-4762	Gascon, León Vicente	Método Moderno para guitarra L I	Bs. Aires	Ricordi	1963	1	1	1	I	-	54	" " "		8
"	M-4763	Carcassi, Mateo	25 Estudios para guitarra op. 60	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	-	-	27	" " "		
"	M-4764	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra	Bs. Aires	Ant. C. Núñez	1963	1	1	1	-	-	31	" " "		
10-3-78	M-4765	Köhler, Louis	Estudios facilísimos para piano	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	16	" " "		
"	M-4766	Le Couppey, F	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	-	-	57	" " "		
"	M-4767	Köhler, Louis	12 Pequeños estudios preparatorios a la velocidad.	Bs. Aires	Julio Korn	1955	1	1	1	-	-	15	" " "		

Fecha	No. de entrada	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Parte	Pag.	Observaciones	Ensayo
2-3-84	M-5551	Fariás, Hector	La guitarra en el aula	Bs. As.	Ricordi	1983		guitarra	75	Donac. Ed. Ricordi	
2-3-84	M-5552	Camps, Pompeyo	Tarabijos op 80	Bs. As.	Ricordi	1983			19	Donac. Ed. Ricordi	
2-3-84	M-5553	Gaudini, Gerardo	Saberito II; para coro	Bs. As.	Ricordi	1983			12	" " "	
5-4-84	M-5554	Tschaikowsky, P.	Violin - Konzert opus 35	Kyrgyz	Peters	sf.		violin	51		
26-4-84	M-5555/1	Szendek Mihai, Magyar	Gordonra es Hongorara.	Budapest	ETB	1956	si	piegas cubiertas	65 y 31	Fotocopia (MONTE LATO)	
28-5-84	M-5556	Clementi, Muzio	32 sonatinas y rondoes	Bs. As.	Ricordi	1946	si		162	Donación	
28-5-84	M-5557	Clementi, Muzio	Gradus ad Parnassum	Bs. As.	Ricordi	1950	si		109	"	
28-5-84	M-5558	Chopin, Federico	Maazarcos	Bs. As.	Ricordi	1946	si		193	"	
28-5-84	M-5559	Debussy, Claude	Préludes. libro 1º	Bs. As.	Ricordi	1948	si		54	"	
28-5-84	M-5560	Debussy, Claude	Préludes. libro 2º	Bs. As.	Ricordi	1948	si		83	"	
28-5-84	M-5561	Debussy, Claude	Children's corner	Bs. As.	Ricordi	sf.	si		30	"	
28-5-84	M-5562	Bach, Juan S.	Suites Francesas	Bs. As.	Ricordi	sf.	si		84	"	
28-5-84	M-5563	Mendelssohn, Felix	Composiciones - 48 Romanzas sin palabras.	Bs. As.	Ricordi	sf.	si		147	"	
1-6-84	M-5564	Fresh, Margaret comp.	Keyboard Works Four Baroque Masters.	N. York	Schirmer	1976	si	piano	159	C. Cooperadora	
1-6-84	M-5565	Sagreras, Julio S.	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1983	si	guitarra ficus	32	"	
1-6-84	M-5566	Kuhlau, Friedrich	Divertissement G-dur, op. 68 N.º 5	München	Ricordi	1977		guitarra	9	"	
1-6-84	M-5566/1	"	parte guitarra	"	"	"		guit.	4	"	
1-6-84	M-5566/2	"	parte flauta	"	"	"		flauta	4	"	
1-6-84	M-5567	Mozart, Wolfgang A.	Concerto for oboe	Boston	Cumley Bellomy	sf.		oboe piano	23	"	

FECHA	Nº de Entrada	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Porti.	Porte.	Pág.	Observaciones
7/5/87	M-6020	Moreno-Torroba, F.	Nocturno	s.p.	s.c.	s.f.	guit.	-	4	Fotocop. Don. Malbrán
8-6-87	M6021	Sagreras, Julio	Las segundas lecciones de guitarra	BsAs	Ricordi	1983	guit.		36	Don. Silvia Malbrán
9-6-87	M-6022	Sagreras, Julio	Las primeras lecciones de guitarra.	BsAs	Ricordi	1986	guit.		32	Don S. Malbrán
23-6-87	M 6023	Bach, Johann Sebastian	Bocacora	Bs. As.	Ricordi	1980	guit.		14	" " "
23-6-87	M 6024	Bach, Johann Sebastian	Bournee	Bs. As.	Ricordi	1980	guit.		2	" " "
23-6-87	M 6025	Bach, Johann Sebastian	Sarabanda	Bs. As.	Ricordi	1980	guit.		2	" " "
23-6-87	M 6026	Bach, Johann Sebastian	Preludio nº 1	Bs. As.	"	1979	guit.		2	" " "
23-6-87	M 6027	Bach, Johann Sebastian	Preludio nº 8	" "	"	1981	guit.		2	" " "
23-6-87	M 6028	Bach, Johann Sebastian	Bourante	" "	"	1979	guit.		2	" " "
23-6-87	M 6029	Bach, Johann Sebastian	Minuet en Fa Mayor	" "	"	1980	guit.		2	" " "
23-6-87	876030	Rachmaninoff, Serge	13 Preludes op. 32	N. York	B. Blumstein	s.f.	Piano	-	56	Fotocopia Donae. Jose Pelliza
3-8-87	876031	Beethoven, F. van.	Variationen	Seipzig	Peters	s.f.	Piano	-	100	" " "
3-8-87	876032	Rachmaninoff, Serge	7een Preludes op. 23	N. York	B. Blumstein	s.f.	Piano	-	48	Don S. Malbrán
6-8-87	M6033	Pomilio Tobías	Composiciones clásicas y románticas 2º	BsAs	Ricordi	1966	guit.		25	Don S. Malbrán
19-8-87	M6034	—	Ocho canciones de Navidad. sa.	BsAs	Ricordi	1981	guit.		6	Don S. Malbrán
19-8-87	M6035	Bach, J-S.	Preludio B. W. V. 941.	BsAs	Ricordi	1977	guit.	2	2	Don S. Malbrán
19-8-87	M6036	Bach, J-S.	Minué, en sol menor (A. Magdalena Bach)	BsAs	Ricordi	1978	guit.	-	2	Don S. Malbrán
19-8-87	M6037	Bach, J.S.	Minué, en sol menor (A. Magdalena Bach)	BsAs	Ricordi	1969	guit.		2	Don S. Malbrán
19-8-87	M6038	Bach, J.S.	Sarabanda (Suite francesa nº 1)	BsAs	Ricordi	1979	guit.	2	2	Don S. Malbrán
19-8-87	M 6039	Bach, J-S.	Minué en fa mayor. (A. Magdalena Bach)	BsAs	Ricordi	1980	guit.		2	Don S. Malbrán

IMG_9040

Fecha	Nº de inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Parte	Paj.	Observaciones
23-11-89	M 6462	Ayala, Héctor	El Regalón	Bs. As.	Aromo	1979			2	Donación: Paladini M.F.
23-11-89	M 6463	" "	Nochebuena - Luna y Sol.	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6464	" "	El conyugo	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6465	" "	Aire de vidala - Aire de milonga	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6466	Pozzoli, E.	Solfeos. Apendice 1º curso	Bs. As.	Ricordi	1983			70	" " "
23-11-89	M 6467	Sagreras, Julio S.	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1982			32	" " "
23-11-89	M 6468	Loarlerano, Abel	Cuaderno N° 2	Bs. As.	Ricordi	1984			46	" " "
23-11-89	M 6469	Costanzo Irma	20 clases de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1982			136	" " "
23-11-89	M 6470	Rodriguez Arenas, M.	La esc. de la guitarra. libro I	Bs. As.	Ricordi	1979			95	" " "
23-11-89	M 6471	Pozzoli, E.	Solfeos - Curso 2º	Bs. As.	Ricordi	1982			78	" " "
23-11-89	M 6472	Bach, J. S.	Suites inglesas	Bs. As.	Ricordi	s. f.			100	
23-11-89	M 6473	Chopin, F.	Polonaisen	Beipzig	Peters	s. f.			100	
23-11-89	M 6474	Chopin, F.	Book. one waltzes. V. 27	New York.	Schirmer	s. f.			80	
23-11-89	M 6475	Dotzauer, J. F. F.	Metodo de violoncelle. Cah. 1	Braunschweig	bitolff's	1962			47	
29-11-89	M 6476	—	Solos for the alto Saxophone ...	New York	Schirmer	1965			75	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6477	—	" " " " "	"	"	"			75	" "
29-11-89	M 6478	Akoschky, Judith	Violoncellos	Bs. As.	Ricordi	1988			80	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6478	Akoschky, Judith	Violoncellos	Bs. As.	Ricordi	1988			66	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6479	Druet, Robert	L'école française du Saxophone	Paris	Billaudot	1963			14	Donación C. Giannco
4-12-89	M 6478	Giannco, Luis	Siete piezas infantiles	Bs. As.	E. A. M.	1980			9	" " "
4-12-89	M 6480	Giannco, Luis	Tres danzas argentinas	Bs. As.	E. A. M.	1949			9	" " "
4-12-89	M 6481	Giannco, Luis	Sonatas	Bs. As.	E. A. M.	1958			19	" " "

FECHA	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	Editor	FECHA de EDICIÓN	Partitura	Particella	Pág.	OBSERVACIONES
5/8/92	M-7026	López Buchardo, Carlo	Bailecito.	Bs. As.	Ricordi Am.	s.f.	guitarra	-	2	Fotocopia - Donación
5/8/92	M-7027	Falli, Eduardo,	Variaciones de milonga.	Bs. As.	Ricordi Am.	1967	guitarra	-	4	Fotocopia - Donación
5/8/92	M-7028	Piazzolla, Astor	Primavera porteña, tangos.	Bs. As.	Wagor	1970	guitarra	-	3	" "
5/8/92	M-7029	Piazzolla, Astor	Veranos porteños, tangos.	Bs. As.	Wagor	1970	guitarra	-	2	" "
5/8/92	M-7030	Piazzolla, Astor	Otoños porteños, tangos.	Bs. As.	Wagor	1969	guitarra	-	2	" "
5/8/92	M-7031	Ayala, Jbictor,	buenas y sol, huella.	Bs. As.	Armonis	1963	guitarra	-	1	" "
5/8/92	M-7032	Ayala, Jbictor,	Noche buena, villancicos.	Bs. As.	Armonis	1963	guitarra	-	1	" "
11/8/92	M-7033	Pinto, Arnold	Enseñanza de guitarra TIV	Bs. As.	s/e.	s.f.	guitarra	-	63	Compra - Copiado
11/8/92	M-7034	Walsh, M. Elena.	Canciones infantiles de M.E Walsh	Bs. As.	A.N.T.	1971	guitarra	-	23	" "
11/8/92	M-7035	Mozart, W. A.	Titus (La Clemenza di Tito)	New York	International Music Company	s/f.	opera	-	198	" "
12/8/92	M-7036	Rapallini, Mario A.	Tres sonatinas	-	-	1965	piano	-	2	Fotocopia Don. Rapallini
12/8/92	M-7037	Rapallini, Mario A.	Canción melancólica	La Plata	-	1981	piano	-	1	" " "
12/8/92	M-7038	Rapallini, Mario A.	Inflexiones	Gonnet	-	1969	piano	-	2	" " "
12/8/92	M-7039	Rapallini, Mario A.	Inflexiones sobre un himno a San Juan Bautista - Op. 10	-	-	-	-	-	-	" " "
"	"	"	"	La Plata	s/e	1976	organo	-	10	" " "
24/8/92	M-7040	Rapallini, Mario A.	Revista cromática - Tercera parte	Bs. As.	Ferrer	1992	piano	-	13	" " "
26/8/92	M-7041	Rapallini, Mario A.	Revista cromática - Tercera parte	Bs. As.	Ferrer	1992	piano	-	13	" " "
2/9/92	M-7042	Sagreras, Julio S.	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi Am.	1961	guitarra	-	34	Donación alumno (página)
4/9/92	M-7043	Luzzatti, Arturo	Himno al Libertador Genl. San Martín	Bs. As.	Garret	1950	bandeja piano	-	9	Donación Adams (fotocopia)
4/9/92	M-7044	Bernardi, G. G.	Contrappunto	Milán	Ulrico Hoepli	1904	-	-	-	Anulado -
7/9/92	M-7044	Carcassi, M.	Method for the guitar	New York.	s/e	s.f.	guitarra	-	116	
7/9/92	M-7045	Aguirre J	Aires criollos, N° 1	Bs. As.	Gurina	s.f.	piano	-	7	

IMG_9079

FECHA	NUMERO DE INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	Fecha de edicion	Part.	Pzch. celta	Pag.	OBSERVACIONES
21/10/92	M 7097	Rodriguez Arends, Mario	La escuela de la guitarra. Libro 1	Bs. As.	Ricordi	1954	Guitarra		95	Donac. Hernandez, D
21/10/92	M 7098	Ayala, Hector	Album azul VI ^o	Bs. As.	Atomo	1968	Guitarra		44	" " "
21/10/92	M 7099	Sagreras, Julio	Segundas lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1971	Guitarra		36	" " "
21/10/92	M 7100	Sagreras Julio	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1984	Guitarra		32	" " "
21/10/92	M 7701	Pinedo Biazqui, G.	15 peguinas melodias para guitarra - Album N° 1	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	Bs. As.	Ricordi	1973	Guitarra		12	" " "
21/10/92	M 7102	MORENO TORRES, F.	Sonatina	Bs. As.	Ricordi	1977	Guitarra		14	" " "
21/10/92	M 7103	de la Haza, Sainz	Galarda. Pavana	Bs. As.	Casa Uñez	s.f.	Guitarra		2	" " "
21/10/92	M 7104	Tarrega, F.	Recuerdos de la alhambra	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		4	" " "
21/10/92	M 7105	Purcel, Henry	Minuet				Guitarra		1	" " (Copia)
21/10/92	M 7106	Pujol, Emilio	Paseje	Bs. As.	Ricordi	1961	Guitarra		4	" " "
21/10/92	M 7107	Viñas, J.	Sueño	Bs. As.	Ricordi	1955	Guitarra		2	" " "
21/10/92	M 7108	Moreno, Ismael	5 tonadas cuyanas	Bs. As.	Ricordi	1952	Guitarra		15	" " "
22/10/92	M 7109	TARREGA, FRANCISCO	Capricho arabe	Bs. As.	Ricordi	1965	Guitarra		6	" " "
23/10/92	M 7110	PIAZZOLA, Astor	Adios Nonino	-	-	-	Guitarra		3	(fotocopia)
21/11/92	M 7111	Sor, Fernando	2 ^o Sonata. Op. 25	Bs. As.	Ricordi	1970	Guitarra		18	Donac. Anónimo
21/11/92	M 7112	Rabino, P	Mazorca, pa	Bs. As.	Ricordi	s.f.	Piano y maracas		7	" " "
21/11/92	M 7113	Czerny, C	Estudios para piano. Libro 1 ^o	Bs. As.	Ricordi	1965	piano		97	" " "
31/11/92	M 7114	Ludovic, G	Flores de marauja	Bs. As.	Ricordi	s.f.	piano y maracas		11	Don: Elba Toricelli
31/11/92	M 7115	Chopin	Polonesa	Bs. As.	J. Korm	1958	piano		9	Don: " "
31/11/92	M 7116	Albeniz, Isaac	Granada	Bs. As.	Casa Durasi, K.	s.f.	piano		7	" " "
31/11/92	M 7117	Tschaikowsky, P	Concerto N° 1	Bs. As.	MIDowney	1945	piano		3	" " "

Fecha	N.º INV.	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	PART	PAR TIC	PAG	Observaciones
25/9/95	M 7804	Graetzer, Guillermo	Música para niños Tomo I	Ps. As.	Barry	1968	metalo	-	47	
25/9/95	M 7805	Daleroze, E. Jacques	Chansons d'Enfants Op.42	Paris	Sobin et. Co	Q.1904	castor piano	-	61	
25/9/95	M 7806	Sagreras, Julio S.	Las primeras lecciones de guitarra	Ps. As.	Ricordi	1972	guitarra	-	34	
25/9/95	M 7807	Bach, J.S.	El clave bien temperado. Vol I	Ps. As.	Ricordi	5/f.	piano	-	118	
25/9/95	M 7808	Liszt, F.	Consolaciones 2.3.4.5.6	Ps. As.	Ricordi	1977	piano	-	22	
25/9/95	M 7809	Liszt, F.	Rapsodia húngara N.º 6 <small>Dado de baja 2-11-09</small>	Ps. As.	Ricordi	1965	piano	-	11	
26/9/95	M 7810	Handel, G.F.	Sonata	New York	Int. Mus. Cop	5/f.	piano	cello	M 73	Don. E. Sardi
26/9/95	M 7811	Schumann, R.	Rêverie. Canto de la tarde	Paris	Ricordi	5/f.	piano	-	2	Donación
26/9/95	M 7812	Delicieux, Jacques	Doce estudios para tambor, tubos	Paris	Leone	1964	tambor	-	12	Donación
26/9/95	M 7813	Kopprasch, C.	60 estudios técnicos adecuados	Ps. As.	Ricordi	1965	Trompa	-	50	Don. S. Magza
26/9/95	M 7814	Cherubini, Luigi	2 sonatas en fa mayor	Milano	Ed. Curci	1966	piano	cornu	M 75	Donación
26/9/95	M 7815	Petri, Henri	Klaviertur etuden für Violin solo op.9	Leipzig	C.F. Peters	5/f.	Violin	-	21	Donación
26/9/95	M 7816	Fatti, D.	Que todo técnico práctico para el estudio	Ricordi	Ps. As.	1961	cornu	-	136	Don. M. Barbero
26/9/95	M 7817	Arban	Gran método Arban	S/ed	S/L	5/f.	Trompeta	-	255	Donación
27/9/95	M 7818	Chopin, F.	Valses para piano	Ps. As.	Ricordi	1949	piano	-	94	Donación
27/9/95	M 7819	Chopin, F.	Vals	Ps. As.	Ricordi	5/f.	piano	-	5	Donación
27/9/95	M 7820	Bach, J.S.	French suites	New York	G. Schirmer	1896	piano	-	55	Donación
27/9/95	M 7821	Beethoven, L.v	Sonata "appassionata"	Ps. As.	Ricordi	1949	piano	-	40	Donación
27/9/95	M 7822	Schumann, (R?)	Estudios sinfónicos Op.13	Ps. As.	Birorano	5/f.	piano	-	43	Donación
27/9/95	M 7823	Jensen, Adolf	Klaviertur etuden Op.32 Op.1	Leipzig	Peters	5/f.	piano	-	27	Donación
27/9/95	M 7824	Liszt, Franz	Bénédiction de Dieu dans la solitude	Milano	Ricordi	1919	piano	-	20	Donación
27/9/95	M 7825	Clementi, M.	12 sonatas	Ps. As.	Ricordi	5/f.	piano	-	94	Donación

IMG_9099

FECHA	Nº INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA EDICION	PARTITURAS	PART. CELLA	PAG.	OBSERVACIONES
14/xi/96	M-8221	Whistler, Harry S.	Modern Urban-St. Lacomme.	Miami	Rubank Inc	1942	trumpeta	-	104	Foto. Cooperadora
14/xi/96	M. 8222		Favourite country ballads for trumpet.	U.S.	Warner Bros.	1996	trumpeta	-	56	" "
14/xi/96	M- 8223		The Book of golden Big Band Favorites.	U.S.	Warner Bros	1994	clarinet	-	111	" "
18/xi/96	M. 8224	Eisenhower, William.	Learn to play cornet duets. Book 1.	U.S.A.	Alfred Publishing	1977	clarinet trumpeta	-	48	" "
18/xi/96	M-8225	Stancini, Henry.	Greatest hits.	Miami	Belwin, Inc.	1992	trumpeta clarinet	-	63	" "
18/xi/96	M-8226 3/4	Hollins, John,	Favorites cards for trumpet solo, ...	U.S.A.	Neil Bayliff	1991	trumpeta y piano	si	46-16	" "
18/xi/96	M-8227 1/4		Trumpet tones.	Chicago	Rubank Inc.	1940	clarinet, trompa	si	37-27	" "
27/xi/96	M-8228	Seguras, Julio S.	Segundas lecciones de guitarra	Bs Bs.	Ricordi.	1999	guitarra	-	36	
27/xi/96	M 8229	Offenbach, J.	Celebre cancan	Bs. Bs.	Ricordi.	1964	piano	-	2	Don Roberto/Carlos Pardo
27/xi/96	M 8230/1	Toselli, Enrico	Rimpiauto (Serenata)	Bs Bs.	Ricordi.	s.f.	violines pianos	si	3-1	" " "
27/xi/96	M 8231/1	Delphin, Alard	Symphonie Concertante Op 31	Leipzig	Schott	s.f.	violines pianos	si	77-9	" " "
27/xi/96	M 8232/6	Schubert, F.	Moment Musical Op. 94 n.º 3	BsBs	E. Cavaglia	s.	violoncello	si	6	" " "
29/xi/96	M 8233	Albeniz, I	El Albaicin	s.c	s.c	s.f.	piano	-	16	Don Alvarez Schifano
29/xi/96	M 8234	Albeniz, I	Cadiz Suite española	BsBs	Ricordi	s.f.	piano	-	8	" " "
29/xi/96	M 8235	Albeniz, I	Castilla	BsBs	Ricordi	1947	piano	-	8	" " "
29/xi/96	M 8236	Chaikovsky	Lago de los cisnes	Bs Bs.	Ricordi.	1950	piano	-	35	" " "
29/xi/96	M 8237	Brahms, J	Tres intermedios Op. 117	Bs Bs.	Ricordi.	1953	piano	-	12	" " "
29/xi/96	M 8238	Beethoven, L.v.	Rondo Op 51. N.º 1	Bs. Bs.	Ricordi.	1949	piano	-	9	" " "
29/xi/96	M 8239	Liszt, F	Les patineurs	Paris	Ricordi.	s.f.	piano	-	33	" " "
29/xi/96	M 8240	Bach, J.S.	30 lieder	Bs Bs.	Ricordi.	1957	clarinet piano	-	67	" " "
29/xi/96	M 8241	Schumann	Cuaderno completo V. III	N York	E. Kalmus	s.f.	piano	-	133	" " "
29/xi/96	M 8242	Ravel, Maurice	Bolero	Paris	Dozard	s.f.	piano	-	30	" " "

IMG_9104

Fecha	Nº de Inven	AUTOR	TITULO	Lugar	Editor	Fecha	Particella	Parte	Pág.	OBSERVACIONES	Fee
5-08-04	M-10591	de Meilans, Francois	3 Fantasias. N.º 28-30.40	S.L.	S.L.	1999	guitarra	-	5	Donac. Gustav K.	17-09
10-08-04	M-10592	Brouwer, Les	Etudes simples.	Paris	Boax Lockig	1972	guitarra	-	96	Fotec auxilios	17-09
10-08-04	M-10593	Reed, Zed	Progressive steps to Syncopation.	U.S.A.	Zed Reed	1958	percussion	-	60	" "	17-09
19-08-04	M-10594	Andersen, G. J	Eighteen studies. lep. 41.	New York	G. Schirmer	1941	flauta	-	17	" "	17-09
19-08-04	M-10595	Suzuki, Shinichi	Suzuki, Guitar school, 3.	U.S.A.	Summy Birehead	1997	guitarra	-	20	" "	17-09
19-08-04	M-10596	Suzuki, Shinichi	Suzuki, Guitar school, 4.	U.S.A.	" "	1997	"	-	19	" "	17-09
26-08-04	M-10597	Bozart, W. A	Operturen.	Leipzig	Peters	S.L.	Piano 4 manos	-	80	" "	17-09
26-08-04	M-10598	Galwey, James	Blue Stage Flute	Great Britain	Norello	1979	flauta y piano	-	-	" "	21-09
30-08-	M-10599	Malek, Pablo Seb. St. 20	Escuela de guitarra, evad. n.º 1	Bs. As.		2004	guitarra	-	60	Donacion Pablo Malek	21-09
7-9-04	M-10600	Rodrigo, Joaquin	De los álamos vengo...	S.L.	S.L.	195?	canto y piano	-	6	Don.	29-09
8-9-04	M-10601	Alom, Oscar	Tobisica argentina.	S.L.	S.L.	S.F.	guitarra	-	57	Don. Juan Ramirez	29-09
8-9-04	M-10602	Villa Bobo, Joaquin	Bachianas Brasileiras N.º 5.	New York	Associated Music Publishers	1947	canto y guitarra	-	7	" " "	29-09
9-9-04	M-10603	Salz, Jose	Tierra lejana I, paso doble	Argentina	Casa Roman	1944	canto y piano	-	2	Don. F. Cost. No.	5-10
10-09-04	M-10604	Opau, Gabriel	Tribulaciones del equis anducillo.	Uruguay	Pionera	1998	guitarra	-	17	Don. Daniel Borja	10-
10-09-04	M-10605	Opau, Gabriel	Nequissimi.	S.L.	S.L.	S.F.	piano	-	16	" "	6-10
10-09-04	M-10606	Saguras, Luis	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricardi Jover	1979	guitarra	-	32	Don. Prof. V. Velazco	20-X
14-09-04	M-10607	Stone, George L.	Stick Control	Boston	G.B. Stone	1985	percussion	-	46	Don. Rivas	20-X
4-09-04	M-10608	Stone, George L.	Stick Control	Boston	G. B. Stone	1925	percussion	-	46	" "	20-X
16-09-04	M-10609	Quiridi, Jesús	Seis canciones castellanas	Madrid	Reunion	1992	canto y piano	Fal.	30	Don. N. G. Gomez	20-X
16-09-04	M-10610	Paulene, Francis	Sonata for flute and piano	London	Chester	1958	flauta y piano	fote	23	" " "	20-X
16-09-04	M-10611	Prokofieff, Sergei	Sonata. lep. 94.	New York	International Music Co.	1958	" "	fote		" " "	20-X
17-09-04	M-10612	Isell, Cesar	Cancion con Todos	S/L.	S/L.	S/2	canto y piano	fote	2	Don. Garza	20-X

IMG_9163

FECHA	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTITURA	PARTICULAS	PÁGINA	OBSERVACIONES
26-09-05	M 10895	SOR, Fernando	Complete Works for guitar, v. I	New York	Brian Jeffery	1977	dto de guitarra	-		Don. Asoc Amigos
27-09-05	M 10896	BERENS, H.	Die pflege der linken hand... Op 89	Germany	Peters	?	piano	-	30	Don. Alemán, Constanza
27-09-05	M 10897	-	Album of twenty-five favorite ...	New York	Schirmer	1915	cesto y piano	-	96	Don. Alemán, Constanza
27-09-05	M 10898	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. I	Madrid	Urtext	1978	piano	-	142	" Asoc. Amigos
27-09-05	M 10899	Beethoven, Ludwig, v.	Sonatas, v. II	Madrid	Urtext	1978	piano	-	284	" " "
27-09-05	M 10900	Beethoven, Ludwig, v.	Sonatas, v. III	Madrid	Urtext	1978	piano	-	285-443	" " "
27-09-05	M 10901	Beethoven, Ludwig, v.	Sonatas, v. IV	Madrid	Urtext	1978	piano	-	444-615	" " "
27-09-05	M 10902	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 1. escalas...	Bs. As.	Berry	1966	Guitarra	-	12	Donación
27-09-05	M 10903	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 2. Técnica...	Bs. As.	Berry	1967	Guitarra	-	46	"
27-09-05	M 10904	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 3. Técnica...	Bs. As.	Berry	1969	Guitarra	-	57	"
27-09-05	M 10905	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n: 4. Técnica...	Bs. As.	Berry	1974	Guitarra	-	54	"
27-09-05	M 10906	RODRIGUEZ ARENAS, Mario	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi	19--	Guitarra	-	95	"
27-09-05	M 10907	SAGRERAS, Julio S.	Las primeras lecciones	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	-	32	"
27-09-05	M 10908	CHARULLI, F.	Método completo de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	-	44	"
27-09-05	M 10909	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi primer libro de...	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	-	69	"
27-09-05	M 10910	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi segundo libro de...	Bs. As.	Ricordi	1964	Guitarra	-	75	"
27-09-05	M 10911	BACH, J. S.	Classical guitar	USA	Hansen	1977	Guitarra	-	24	"
27-09-05	M 10912	CARCASSI, M	25 estudios	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	-	27	"
27-09-05	M 10913	FLEURY, Abel	Milongas del ayer	Bs. As.	Ant. Casa Muñoz	1964	Guitarra	-	2	"
27-09-05	M 10914	AYALA, Héctor	Das composiciones...	Bs. As.	Aromo	1965	Guitarra	-	2	"
27-09-05	M 10915	AYALA, Héctor	Aire de vidalz	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	-	2	"
27-09-05	M 10916	AYALA, Héctor	Aire de milongas	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	-	2	"

FECHA	N° INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTE	PARTI	PÁG.	OBS.
28-11-13	M 13591	Sagreras, J.	Venecia	Bs. As.	Iglesias	S/F	Guitarra		5	
28/11/13	M 13592	Segovia, Andrés	Canción del Norte	Bs. As.	Romero	S/F	Guitarra		2	
28/11/13	M 13593	Segovia, A.	Minueto de la Op. 31 No 3	Bs. As.	Romero	S/F	Guitarra		2	
28/11/13	M 13594	Sagreras, G.	Misere	Bs. As.	Romero	S/F	Guitarra		5	
28/11/13	M 13595	Fleury, Abel	Vidalita	Bs. As.	F.H.O.R.	1951	Guitarra		2	
28/11/13	M 13596	Segovia, A.	Triste N° 4	Bs. As.	Romero	S/F	Guitarra		2	
28/11/13	M 13597	Sagreras, G.	Una lágrima	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		4	
28/11/13	M 13598	Sagreras, J.	Las 1 ^{ras} lecciones de Guitarra	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		39	
28/11/13	M 13599	Sagreras, G.	No me olvides	Bs. As.	Gracia	1943	Guitarra		2	
28/11/13	M 13600	Sagreras, J.	Dadá	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		2	
28/11/13	M 13601	Sagreras, J.	Bebita	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		2	
28/11/13	M 13602	Larrandart, P.	Aterdecer y Vidalita	Bs. As.	Gracia	1962	Guitarra		2	
28/11/13	M 13603	Melo, Rosita	Desde el alma	Bs. As.	Srinaidar	S/F	Guitarra		2	
28/11/13	M 13604	Alzís, J.	Seis estilos criollos	Bs. As.	Ricordi	1957	Guitarra		7	
28/11/13	M 13605	Liszt, F.	Sueño de amor	Bs. As.	Clandilo	1979	Piano y Organó		2	
28/11/13	M 13606	Sancho, S.	Melodía nocturna	Bs. As.	Gracia	S/F	Guitarra		2	
28/11/13	M 13607	Paganini	Sonatina miave	Bs. As.	Ricordi	1968	Guitarra		3	
28/11/13	M 13608	Sinópoli, A.	Cuyantz - La Portuñita	Bs. As.	Ricordi	1965	Guitarra		2	
28/11/13	M 13609	Prat, D.	Escala y repeticiones de mec. Téc.	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		15	
28/11/13	M 13610	Aguzado, D.	Colección de 50 estudios	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		19	
28/11/13	M 13611	Carcassi, M.	25 estudios 1/Guitarra	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		27	
28/11/13	M 13612	Rizzuti, C.	Sarandí	Bs. As.	Gracia	1962	una o dos Guitarra		2	

IMG_9271

Fecha	Nº de Inv.	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part.	Pag.	Observ.
30-10-15	M 16074	BEETHOVEN, Ludwig Van	Para Elisa	Bs. As.	A. casa Nuñez	1974	Guitarra	-	2	Don. Martineco, F
30-10-15	M 16075	POLITO, Antonio	Busco un rincón lejano	Bs. As.	POLITO	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16076	IPARRAGUIRRE, P. A.	EL Pimpollo	Bs. As.	Antigua casa N	1972	Trio-guitarra	-	7	Don. " "
30-10-15	M 16077	FLEURY, Abel	Estilo pampeano	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1978	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16078	FLEURY, Abel	Vidalita	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1966	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16079	NUÑEZ, Hector Cesar	Mateando	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1969	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16080	DI BERNARDI, Angel	La flor olvidada	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16081	FALU, E.	La nostálgica	Bs. As.	Ricordi	1977	Guitarra canto	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16082	Fleury, Abel.	Milongueo del ayer.	S/P.	ste.	S/P.	II Guitarra	-	[2]	Don. Martineco, F
02-11-15	M 16083	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra I.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	95	Don. " "
02-11-15	M 16084	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	86	Don. " "
02-11-15	M 16085	Giuliani, Mauro	23 Estudios escogidos	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	31	Don. " "
02-11-15	M 16086	Pret, D.	Escalas y arpeggios de...	Bs. As.	Ricordi A.	1972	Guitarra	-	15	Don. Martineco, F
02-11-15	M 16087	Sagreras, Julio S.	Las segundas lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16088	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	14	Don. " "
02-11-15	M 16089	Sagreras, Julio S.	Las terceras lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16090	Tárrega, Francisco	Elementos fundamentales...	Bs. As.	Ricordi A.	1978	Guitarra	-	10	Don. " "
02-11-15	M 16091	Milibata, Jorge O. [et al.]	Folclore en guitarra	Bs. As.	Editorial Musical Olean	1969	Guitarra	-	13	Don. " "
02-11-15	M 16092	Nangareth, E.	Olean. Janga brasileira	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	[2]	Don. " "
02-11-15	M 16093	Fleury, Abel	Mudanzas	Bs. As.	Antigua casa Nuñez	1964	Guitarra	-	4	Don. " "
02-11-15	M 16094	Boero, Felipe	El palito.	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Guitarra	-	[2]	Don. Martineco, F

IMG_9318

FECHA	N° INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LOGAR	EDITOR	FECHA	PARTES	PART.	PAG.	OBSERV.
-03-16	M 16 243	Llobet, Miguel	EL MESTRE (Fotocopia)	U.S.A.	Columbia Music	1960	Guitarra	-	2	Don. Flaminio
-03-16	M 16 244	Falú, Eduardo	copla de ausencia (Fotoc)	Bs. As	Tierra Linda	1954	Guitarra	-	2	Don. Flaminio
-03-16	M 16 245	Villa Lobos, Heitor	Guia práctico para educación	Rio de Janeiro	Funarte	2009	Coro (cuadri)	-V.I	99	Don. Flaminio Don. Genes Les. Paraguayan
-04-16	M 16 246	Villa Lobos, Heitor	Guia práctico para educación	Rio de Janeiro	Funarte	2009	Coro (cuadri)	V.I	135	"
-04-16	M 16 247	Villa Lobos, Heitor	Guia práctico para educación...	Rio de Janeiro	Funarte	2009	Coro (cuadri)	V.I	83	"
3-04-16	M 16 248	Villa Lobos, Heitor	Guia práctico para educación...	Rio de Janeiro	Funarte	2009	Soprosato. Guia		106	"
3-04-16	M 16 249	Walsh, Maria Elena	Canciones para mi	Bs. As	Melograf	1969	Canciones infant.	-	23	Don.
3-04-16	M 16 250	Walsh, Maria Elena	Canciones para miser	Bs. As	Melograf.	1966	Canciones infant.	-	23	Don.
3-04-16	M 16 251	Walsh, Maria Elena	El pais de norecuerdo	Bs. As.	Melograf.	1970	Canciones infant.	-	19	Don.
-04-16	M 16 252	Bech, J. S.	Seis corales	Bs. As.	Ricordi A.	1958	Piano	-	17	Don.
3-04-16	M 16 253	Vivaldi, Antonio	Sonata N° 1	New York	International Music Company	1955	Trombau y Piano	-	11	Don. Moore, Martin
-04-16	M 16 254	Copland, Aaron	Hot down from The ballet "Rodeo"		Boosey & Hawkes	1945	ORQUESTA	6	19	Don. Flaminio
-04-16	M 16 255	Espoile, Raól	La bandera	Bs. As.	Ricordi	1941	cento-piano	-	7	Don. Flaminio
-04-16	M 16 256	Mozzkowski, Moritz	Spanische Tänze op. 12	Leipzig	Peters c.f.	5/1	Piano	-	27	Don. Flaminio, Don. Anthony
-04-16	M 16 257	Núñez de Rosante, Néide M	Nueva poesía, música y mov...	Bs. As.	Educadores La Oca			-	61	
	M 16 258	Carnicer, Ramón	Himno Nacional de Chile	Santiago	Casa Amarilla	5/1	Canto-Piano	-	6	Don. Flaminio
	M 16 259	Valle y Fernandez, Enrique	Paluorilla	San Sebastián	Fruti	3/1	opereta	-	30	" "
21-04-16	M 16 260	Rizzuti, Carmelo	Vidalita	Bs. As.	Antiguosca Muzg	1974	2 guitarras	-	2	
1-04-16	M 16 261	Sagregas, Julio S.	EL Zorzal	Bs. As	Ricordi	1973	guitarra	-	2	
1-04-16	M 16 262	Debussy	Album de 10 obras maestras	Bs. As	Julio Korn	1953	Piano	-	40	Don. Olivero
1-04-16	M 16 263	Sagregas, Julio	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1936	guitarra	-	34	Don. Zeli, A

IMG_9323

Fecha	Nº de Entrada	Autor	Título	Lugar	Editorial	Fecha	Obra	Tomo	Partituras	Parte	Precio	Pag. ^{mas}	Procedencia	Observaciones
22-12-77	M-4748	Stereich, U	Colección didáctica Categ. c	Alemania	Röder	sp	1	III	1	1	-	31	Donado Dina Hapter	
9-3-78	M-4749	Clementi, Muzio	Sets sonatinas para piano op. 36	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	43	Donado Waldo Mullen	
"	M-4750	Köhler, Louis	Ejercicios y melodías para niños ^{op. 218}	Bs. Aires	Julio Korn	1961	1	1	1	1	-	15	" " "	
"	M-4751	Cesi, Beniamino	Método para el estudio del piano	Bs. Aires	Julio Korn	1963	1	I	1	1	-	40	" " "	
"	M-4752	Czermy, Carl	El primer maestro de piano	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	1	-	16	" " "	
"	M-4753	Diabelli, A	Trozos melódicos para piano a ^{4 manos}	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	1	-	39	" " "	
"	M-4754	Le Couppéy, F	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	1	-	57	" " "	
"	M-4755	Carcassi, M	Método completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	1	1	1	-	39	" " "	
"	M-4756	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L.I	Bs. Aires	Ricordi	1964	1	I	1	1	-	95	" " "	
"	M-4757	Tarrega, Francisco	Elementos fundamentales de la técnica guitarrística	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	10	" " "	
"	M-4758	Sagregas, Julio S	Las segundas lecciones de guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	1	1	-	-	36	" " "	
"	M-4759	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	1	1	-	-	14	" " "	
"	M-4760	Rodríguez Arenas, Mario	La Escuela de la guitarra L.II	Bs. Aires	Ricordi	1965	1	II	1	-	-	88	" " "	
"	M-4761	Sor, Fernando	Método Completo para guitarra	Bs. Aires	Ricordi	1966	1	-	1	-	-	86	" " "	
"	M-4762	Gascón, León Vicente	Método Moderno para guitarra L.I	Bs. Aires	Ricordi	1963	1	1	1	I	-	54	" " "	
"	M-4763	Carcassi, Mateo	25 Estudios para guitarra op. 60	Bs. Aires	Ricordi	1968	1	1	1	-	-	27	" " "	
"	M-4764	Rosati, Oscar	Cartilla de la guitarra	Bs. Aires	Am. C. Nunez	1963	1	1	1	-	-	31	" " "	
10-3-78	M-4765	Köhler, Louis	Estudios facilísimos para piano	Bs. Aires	Ricordi	1961	1	1	1	-	-	16	" " "	
"	M-4766	Le Couppéy, F	20 Trozos fáciles	Bs. Aires	Ricordi	1967	1	1	1	-	-	57	" " "	
"	M-4767	Köhler, Louis	12 Pequeños estudios preparados a la velocidad.	Bs. Aires	Julio Korn	1955	1	1	1	-	-	15	" " "	

Fecha	Nº Entrada	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part.	Parte	Pág.	Observaciones
6-4-82	M-5377	Linsky-Korsakov	Le vol du Bourdon	Paris	Bessel	1925	-	Violín piano	5	donación
6-4-82	M-5377/1	Linsky-Korsakov, V	part. violín	"	"	"	-	violín	1	"
6-4-82	M-5378	Paganini	24 Caprices pour Violon op. 1	Germany	Costloff's	s.f.	-	Violín	48	"
7-4-82	M-5379	Sarasate, Pablo	Caprice Basque - Violon et Piano	London	Simrock	s.f.	-	Violín piano	15	"
7-4-82	M-5379/1	"	Parte violín	"	"	"	-	violín	7	"
7-4-82	M-5380	Petri, Henri	Künstler-Etüden	Beipzig	Peters	s.f.	-	Violín	21	"
7-4-82	M-5381	Beethoven, L.	Concierto para violín y orquesta	Bs. As.	Ricordi	1959	-	Violín piano	37	"
7-4-82	M-5382	Beethoven, L.	2 Romanzas. op. 40 y 50	Bs. As.	Ricordi	1953	-	Violín piano	11	"
12-4-82	M-5383	Pozzoli, Hector	Solfes hablados y cantados. 1º c.	Bs. As.	Ricordi	s.f.	-	-	13	"
12-4-82	M-5384	Bach, Johann S.	1º concierto en la menor p. violín	Bs. As.	Ricordi	1958	-	Violín piano	16	"
12-4-82	M-5385	Garnier, P.	Les vingt-quatre Nocturnes.	Bs. As.	Ricordi	-	-	Violín	49	"
19-4-82	M-5386	Williams, Alberto	El rancho abandonado.	Bs. As.	La grana	s.f.	-	piano	7	"
19-4-82	M-5387	Siccardi, Honorio	Romance con lejanías.	Bs. As.	Ricordi	1940	-	Violín piano	4	"
19-4-82	M-5388	Satie, Erik	Sarabandes	Paris	Renart	1911	-	piano	3	"
19-4-82	M-5389	Legonia, Andrés	Twenty studies for the guitar	Melville	Marks Music	1945	-	Guitarra	32	fotocopia (Compre Cooperadora)
26-4-82	M-5390	Castanjo, Irma	Maestros franceses del laúd	Bs. As.	Ricordi	1977	-	Guitarra canto piano	20	"
26-4-82	M-5391	Surcell, Henry	40 songs for voice and piano	New York	Tuler Co	-	-	piano	28	"
11-5-82	M-5392	Falla, Manuel de	Three pieces by ... (arranged pour Harp)	London	J. W. Chester	1976	-	arpa	11	fotocopia donada J. Uguet
11-5-82	M-5393	Bartók, Bela	An evening in the village. (arpa)	Budapest	Edilio Min- ca Budapest	1965	-	arpa	4	"
11-5-82	M-5394	Lully, J. B.	Garotte (viol. y arpa)	New York	G. Schirmer	s.f.	-	Violín arpa	2	"
13-5-82	M-5395	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra libro II	Buenos Aires	Ricordi	1984	-	Guitarra	103	G. Cooperadora

Fecha	N° de Ent	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Part	Partic	Pág	Observac.
29-5-85	M-5705	Bartók, Bela	Mikrokosmos - Vol. I	U.S.A.	Rosely-Hawkes	1967	Piano	-	28	C. cooperadora
29-5-85	M-5706	Gluck, Christoph	Orfeo ed Euridice	Milano	Ricordi	1978	canto	-	170	" "
29-5-85	M-5707	Autors varios	Album of 10 classical pieces	New York	International Music Company		contrab. Piano	-	24	" "
29-5-85	M-5707/1	"	idem.	"	"		contrab.	-	8	" "
31-5-85	M-5708	Bozzoli, Guido	Solfes melodica y cantados. I	Bo. As.	Piccola	1984	solfes	-	77	Fotocopia
31-5-85	M-5709	Farias, Félix y Martínez Zarell	Guitarra y canciones musical. 1º c. B	Bo. As.	Barry	1972	guitar	-	33	C. cooperadora
11-6-85	M-5710	Meyer, Ernst H.	Suite para 2 trompetas, 2 perc.	Leipzig	Peters	1962	Completo	-	64	fotocopia
11-6-85	M-5710/1	Meyer, Ernst H.	idem. parte trompeta I en B	"	"	"	-	tromp I	5	"
11-6-85	M-5710/2	Meyer, Ernst H.	idem. parte trompeta	"	"	"	-	tromp I	4	"
11-6-85	M-5710/3	Meyer, Ernst H.	idem. parte percusión	"	"	"	-	Percusión	7	"
24-6-85	M-5711	Giacobbe, Orlando	Lecciones de jazz. Lectura de matrices	B. As.	Wariam	1974	tambor	-	95	donación
24-6-85	M-5712	Bach, J. S.	25 Chorals -	Paris	G. Billaudot	1971	2º trompeta	-	5/p.	fotocopia
24-6-85	M-5713	Bach, J. S.	25 Chorals -	Paris	G. Billaudot	1971	2º trompeta	-	5/p.	fotocopia
24-6-85	M-5714	Ponce, Manuel M.	Preludes	S.L.	S. C.	S. F.	Guitarra	-		fotocopia
26-6-85	M-5715	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra libro 1	Bo. As.	Ricordi	1984	guitar	-	95	C. cooperadora
26-6-85	M-5716	Parera, Blas	Himno Nacional Argentino	Bo. As.	Ricordi	1984	canto Piano	-	5	C. cooperadora
26-6-85	M-5717	Grieg, Edvard	12 Violoncello Etuden	Leipzig	Peters	7.	cello	-		donación
26-6-85	M-5718	Grieg, Edvard	The complete preludes & etudes	New York	Dover	1973	piano	-	249	fotocopia
27-6-85	M-5719	Autors varios - comp. Beethoven	Seis primeras piezas del Barroco	Bo. As.	Ricordi	1981	guitar	-	20	fotocopia
27-6-85	M-5720	Autors varios - comp. Beethoven	Seis primeras piezas del Barroco	Bo. As.	Ricordi	1986	guitar	-	20	fotocopia
27-6-85	M-5721	Della Corte, Andrea	Scelta di musiche per lo studio...	Milano	Ricordi	1928	canto	-	212	Don. T. Smeraldi

IMG_9028

Fecha	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTIC.	PARTIC.	PAG.	OBSERVACIONES
25/1/88	M-6338/1-5	Binotti, Alejandro	Fantasia; para quinteto de viento.	Barcelona	J.M.B.	1988	si	5	5/nº	Donación del autor.
7/12/88	M-6339	Villa-Lobos, Jb.	Modinha.	Paris	Har Escluz	1975	-	cauto. guitarra	3	Fotocopia
7/12/88	M-6340/1	Handemuth, Paul	Sonata für Flöte und Klarier.	Hainz	B. Schott's Söhne	1937	si	flauta piano	8 y 27	Fotocopia
28/2/89	016341	Silva, C. A.	Marcha "San Lorenzo"	Bo. As.	Ricordi	s/f.	"	-	11	Fotocopia
6-3-89	076342	Rapallini, Mariott.	Tercer tristor op. 11. órgano	-	-	1976	"	-	6	Fotocopia Donac. del autor
6-3-89	076343	Rapallini, Mariott.	Tercera sinfónica op. 9. órgano	-	-	1961.	"	-	10	" Donac. del autor
6-3-89	076344	Rapallini, Mariott.	Adagio Fúnebre op. 5. órgano	-	-	1961.	"	-	2	" " " "
16-3-89	M 6345	Telemann, Georg P.	Sonata in D major for cello and piano	New York	Universal music	1957	"	si	4 y 7	fotocopia.
16-3-89	M. 6346	Telemann, Georg P.	Sonata in D major for cello and piano	New York	Universal music	1957	"	si	4 y 7	"
16-3-89	M. 6347	Coche, J. S.	6 suites per violoncello solo.	Milano	Ricordi	1981	"	-	33	"
24/4/89	M-6348	Schubert, Franz.	Wied. Noche y ensueño op. 43 N.º 2.	Bo. As.	Ricordi	1963	"	-	2	Fotocopia - Donación
24/4/89	M-6349	Aguirre, J.	Existe N.º 4.	Bo. As.	Ricordi	1956	"	-	2	Fotocopia -
24/4/89	M-6350	Rapallini, Mario	Helonga potica.	-	-	1988	"	-	2	Fotocopia - Donación
24/4/89	M-6351	Bartók, Béla	Bei Krokosuros. Vol. I.	London	Yewkes-Doan	1940	"	-	28	Donación: R. Anduear
25/4/89	M-6352	Bee, Sebastian	40 melodic studies. Opus 31. Book I.	New York	Luter Hal Co	1961	"	-	23	Fotocopia. Cooperador
25/4/89	M 6353	Beyer, F.	Escuela preparatoria de piano op 101	Bo. As.	Ricordi	1981	"	-	94	Donac. R. Anduear
26/4/89	M 6354	Volmer, Berta	Präparaturschule Teil II	Mainz	Schott	s/fecha	"	-	131	fotocopia
26/4/89	M 6355	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra I	Bo. As.	Ricordi	1984	guitarra	-	95	coop.
26/4/89	M 6356	"	" " " " " II	Bo. As.	Ricordi	1987	guitarra	-	88	coop.
26/4/89	M 6357	Donland, John	Galliards. (V. I)	Bo. As.	Ricordi	1987	guitarra	-	29	coop.
26/4/89	M 6358	Mudana, Alonso de	Romanesca	Mainz	Schott	1967	guitarra	-	3	coop.

IMG_9056

Fecha	Nº de inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Partit.	Partic.	Paj	Observaciones
23-11-89	M 6462	Ayala, Hector	El Regalón	Bs. As.	Aromo	1979			2	Donación: Paladini M.F.
23-11-89	M 6463	" "	Nochebuena - Luna y Sol.	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6464	" "	El conyugo	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6465	" "	Aire de vidala - Aire de milonga	Bs. As.	Aromo	s. f.			2	" " "
23-11-89	M 6466	Pozzoli, E.	Solfeos. Apendice 1º curso	Bs. As.	Ricordi	1983			70	" " "
23-11-89	M 6467	Sagreras, Julio S.	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1982			32	" " "
23-11-89	M 6468	Carlevaro, Abel	cuaderno Nº 2	Bs. As.	Ricordi	1984			46	" " "
23-11-89	M 6469	Costanzo Irma	20 clases de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1982			136	" " "
23-11-89	M 6470	Rodriguez Arenas, M.	La esc. de la guitarra. libro I	Bs. As.	Ricordi	1979			95	" " "
23-11-89	M 6471	Pozzoli, E.	Solfeos - Curso 2º	Bs. As.	Ricordi	1982			78	" " "
23-11-89	M 6472	Bach, J. S.	Suites inglesas	Bs. As.	Ricordi	s. f.			100	
23-11-89	M 6473	Chopin, F.	Polonaises	Leipzig	Peters	s. f.			100	
23-11-89	M 6474	Chopin, F.	Book. one waltzes. V. 27	New York	Schirmer	s. f.			80	
23-11-89	M 6475	Dotzauer, J. J. F.	Metodo de violoncelle. Cah. 1	Braunschweig	Bitolf's	1962			47	
29-11-89	M 6476	—	Solos for the alto Saxophone...	New York	Schirmer	1965			75	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6477	—	" " " " "	"	"	"			75	" " "
29-11-89	M 6477	—	" " " " "	"	"	"			80	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6478	Akoschky, Judith	Clatidifonos	Bs. As.	Ricordi	1988			80	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6478	—	" " " " "	"	"	"			66	fotocopias - coop.
29-11-89	M 6479	Druet, Robert	L'école française du Saxophone	Paris	Billaudot	1963			14	Donación C. Gianni
4-12-89	M 6478	Giannico, Luis	Siete piezas infantiles	Bs. As.	E. A. M.	1980			9	" " "
4-12-89	M 6480	Giannico, Luis	Tres danzas argentinas	Bs. As.	E. A. M.	1949			9	" " "
4-12-89	M 6481	Giannico, Luis	Sonatas	Bs. As.	E. A. M.	1958			19	" " "

IMG_9058

FECHA	NUMERO DE INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	Fecha de edicion	Part.	Pzch cello	Pag.	OBSERVACIONES
21/10/92	M 7097	Rodriguez Arenas, Marto	La escuela de la guitarra. Libro 1	Bs. As.	Ricordi	1954	Guitarra		95	Donac. Hernandez, D
21/10/92	M 7098	Ayala, Hector	Album azul VI ^o	Bs. As.	Aromo	1968	Guitarra		44	" " "
21/10/92	M 7099	Sagreras, Julio	Segundas lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1971	Guitarra		36	" " "
21/10/92	M 7100	Sagreras Julio	Las primeras lecciones de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1984	Guitarra		32	" " "
21/10/92	M 7701	Pinero Biazgui, G.	15 peguños melodias para guitarra - Album N° 1	-	-	-	-	-	-	
-	-	-	-	Bs. As.	Ricordi	1973	Guitarra		12	" " "
21/10/92	M 7102	MORENO TORRESA, F.	Sonatina	Bs. As.	Ricordi	1977	Guitarra		14	" " "
21/10/92	M 7103	De la Haza, Sainz	Gallarda. Pavana	Bs. As.	Casa Uñez	s/f.	Guitarra		2	" " "
21/10/92	M 7104	Tarrega, F.	Recuerdos de la alhambra	Bs. As.	Ricordi	1962	Guitarra		4	" " "
21/10/92	M 7105	Purcel, Henry	Minuet				Guitarra		1	" " (Copia)
21/10/92	M 7106	Pujol, Emilio	Paseje	Bs. As.	Ricordi	1961	Guitarra		4	" " "
21/10/92	M 7107	Viñas, J.	Sueño	Bs. As.	Ricordi	1955	Guitarra		2	" " "
21/10/92	M 7108	Moreno, Ismael	5 tonadas cuyanas	Bs. As.	Ricordi	1952	Guitarra		15	" " "
22/10/92	M 7109	TARREGA, FRANCISCO	Capricho arabe	Bs. As.	Ricordi	1965	Guitarra		6	" " "
23/10/92	M 7110	PIAZZOLA, ASTOR	Adios Nonino	-	-	-	Guitarra		3	(fotocopia)
21/11/92	M 7111	Sor, Fernando	2 ^a Sonata. Op. 25	Bs. As.	Ricordi	1970	Guitarra		18	Donac. Anónimo
21/11/92	M 7112	Rabino, P	Mazorca, pa	Bs. As.	Ricordi	s/f.	piano timbre		7	" "
21/11/92	M 7113	Czerly, C	Estudios para piano. Libro 1 ^o	Bs. As.	Ricordi	1965	piano		97	" "
31/11/92	M 7114	Ludovic, G	Flores de naranja	Bs. As.	Ricordi	s/f.	piano timbre		11	Don: Elba Torcetti
31/11/92	M 7115	Chopin	Polonesa	Bs. As.	J. Korm	1958	piano		9	Don: " "
31/11/92	M 7116	Albeniz, Isaac	Granada		Cesadhuasik	s/f.	piano		7	" " "
31/11/92	M 7117	Tschaikowsky, P	Concierto N° 1	Bs. As.	M. Downey	1945	piano		3	" " "

Fecha	Nº de Inventario	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Partitura	Páginas	OBSERVACIONES
9-11-99	M. 9058	Parera, Blas,	Himno Nacional Argentino.	Ar. Ar.	Ricordi Suar	s.f.	piano	-	5	
8-11-99	M. 9059	Percell, Henry,	Sonata IX.	Austria	B. Noblinger	1973	cuartet	3	11-3-3	
25-11-99	M. 9060	Maiztegui, Isidro B.	Suite Argentina Paraguaitero	Bs. As.	Ricordi Amer	1973	guitarra	-	9	
6-12-99	M. 9061	Granados, E	5ª Danza española	Bs. As.	Ricordi	s.f.	piano	-	5	Don. Villa A
6-12-99	M. 9062	Weber, C. M.	Invitación al vals	Bs. As.	Ricordi	s.f.	piano	-	11	" "
6-12-99	M. 9063	Rubinstein, A.	Composiciones	Milan	Ricordi	s.f.	piano	-	7	" "
13-12-99	M. 9064		Elite pianoorte album	Hamburg.	A. J. Boppe	s.f.	piano	-	129	" "
13-12-99	M. 9065	Greg E.	Día de bodas en Trondheim	Buenos Aires	Ricordi	1930	piano	-	11	" "
13-12-99	M. 9066	Albaniz, J	Granada. Sorenata Nº 1.	S. I	S. E.	s.f.	piano	-	5	" "
13-12-99	M. 9067	Schubert, F	Sorenata.	Buenos Aires	Ricordi	s.f.	piano	-	7	" "
13-12-99	M. 9068	Schubert, F.	Ave Maria	Buenos Aires	Ricordi	1940	piano	-	2	" "
13-12-99	M. 9069	Debussy Claude	1ªre Arabesque	Buenos Aires	Ricordi	1948	piano	-	7	" "
13-12-99	M. 9070	Liszt.	Etudes d'Exécution Trans...		Litolff's		piano	-	51	" "
13-12-99	M. 9071	Rodrigo-Ez Aguilas, Mario	La escuela de la guitarra, obra - T. VII	Bs. As.	Ricordi	1974	guitarra	-	24	Donación
25-2-000	M. 9072	Rosario, Barcelo,	Blues; 10 solos para guitarra.	Ar. Ar.	Ellisound	s.f.	guitarra	-	24	Donación
25-2-000	M. 9073	Brahms, Johannes,	Variaciones y fugas; obras con tuerca.	Ar. Ar.	Ricordi Suar	s.f.	piano	-	25	" "
25-2-000	M. 9074	Brahms, Johannes,	Obras para piano, Libro II.	Ar. Ar.	Ricordi Suar	s.f.	piano	-	27	" "
25-2-000	M. 9075	Bessien, Glier, G.	Mode de valeurs et d'intensité.	Francia	Durand	1950	piano	Foto.	11	Donación E. Gerardi
25-2-000	M. 9076	Bessien, Glier, G.	Île de Feu 1.	Francia	Durand	1950	piano	Foto.	4	" "
25-2-000	M. 9077	Bessien, Glier, G.	Île de Feu 2.	Francia	Durand	1950	piano	Foto.	11	" "
25-2-000	M. 9078	Bessien, Glier, G.	Nœuvres rythmiques.	Francia	Durand	1950	piano	Foto.	11	" "
25-2-000	M. 9079	Webern, Anton,	Variationen für Klavier. Op. 27	Austria	Universal	1937	piano	Foto.		" "

IMG_9123

Fecha	Nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part. n.º	Páginas	Observaciones
9-3-00	M 9102	BACH, J.S.	Suites francesas	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	84	Donación
9-3-00	M 9103	BACH, J.S.	Suites francesas	Bs.As.	Ricordi	1954	piano	-	56	"
9-3-00	M 9104	BEETHOVEN, L.	Composiciones fáciles	Bs.As.	Ricordi	1949	piano	-	68	"
9-3-00	M 9105	HELLER, S.	30 estudios progresivos	Bs.As.	Ricordi	1959	piano	-	73	"
9-3-00	M 9106	MENDELSSOHN, F.	Composiciones	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	147	"
9-3-00	M 9107	STREABBOG, L.	10 piezas fáciles para piano, Album III	Bs.As.	Ricordi	1949	piano	-	31	"
10-3-00	M 9108	Rapallini, Mario	Initium	Bs.As.	V. en. os.	1972	organo	-	40	Copia hidrográfica.
13-3-00	M 9109	Diabelli								
13-3-00	M 9110	DIABELL, A.	Seis sonatinas, op. 163	Bs.As.	Ricordi	1954	piano	-	55	Donación
15-3-00	M 9111	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Barry	1972	guitarra	-	33	Don. Cristina Alberti
15-3-00	M 9112	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Barry	1972	guitarra	-	33	" " "
15-3-00	M 9113	FARIAS, Héctor y Martínez Zárate, Jorge	Guitarra y educ. mus. contemp.	Bs.As.	Barry	1975	guitarra	-	37	" " "
15-3-00	M 9114	FLEURY, Abel	Tevés... milonga!	Bs.As.	Ant. c. Mus.	1983	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9115	ARENAS RODRÍGUEZ, Mario	La escuela de la guitarra II	Bs.As.	Ricordi	1977	guitarra	-	88	" " "
15-3-00	M 9116	RODRÍGUEZ ARENAS, Mario	La escuela de la guitarra I	Bs.As.	Ricordi	1979	guitarra	-	95	" " "
15-3-00	M 9117	MARTÍNEZ ZARATE, Jorge	El primer libro de guitarra	Bs.As.	Ricordi	1961	guitarra	-	69	" " "
15-3-00	M 9118	PUJOL, Emilio	Escuela razonada de la guitarra	Bs.As.	Ricordi	1980	guitarra	-	135	" " "
15-3-00	M 9119	SCARLATTI, Domenico	Tres sonatas	Bs.As.	Ricordi	1987	guitarra	-	16	" " "
15-3-00	M 9120	MARTÍNEZ ZARATE, Jorge	Preludio n.º 1	Bs.As.	Ricordi	1963	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9121	FLEURY, Abel	Muchachos, malambo	Bs.As.	Ant. c. Mus.	1959	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9122	FLEURY, Abel	Ausencia, milonga	Bs.As.	Ant. c. Mus.	1971	guitarra	-	2	" " "
15-3-00	M 9123	FLEURY, Abel	A flor de llanto, milonga	Bs.As.	Ant. c. Mus.	1973	guitarra	-	2	" " "

IMG_9124

Fecha	Nº de Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part. cello	Páginas	Observaciones
18-10-01	M 9696	Rossini, Gioacchino	La gazza ladra	Bs.As.	Ricordi	1956	piano	-	16	Donación
18-10-01	M 9697	Becucci, E.	Plegaria de los Angeles	Bs.As.	Ricordi	1953	piano	-	5	"
22-10-01	M 9698	Becucci, E.	Amor gentil	Bs.As.	Ricordi	1952	piano	-	5	"
22-10-01	M 9699	Luna, Pablo	Molinos de viento	Bs.As.	Ricordi	1961	piano	-	7	"
22-10-01	M 9700	Barabino, P.	Eres amable	Bs.As.	Ricordi	1968	piano	-	2	"
22-10-01	M 9701	Rizzuti, Carmelo	Motivo zizbe	Bs.As.	Ricordi	1979	dos guitarras	-	5	"
22-10-01	M 9702	Rizzuti, Carmelo	Szrondi	Bs.As.	Ant. case Núñez	1983	dúo de guitarra	-	2	"
22-10-01	M 9703	Czibulka, A.	Gavotte Stephanie	Bs.As.	Ricordi	1965	piano	-	5	"
23-10-01	M 9704	Bartok, Bela	Mikrokosmos II	London	Boosey & Hawkes		piano	-	39	Donación.
23-10-01	M 9705	Mores Mariano	El firulete	Bs.As.	Eclami	1964	piano	-	2	"
24-10-01	M 9706	Hemsey de Gzinza, Violetz	A jugar y cantar con el piano	Bs.As.	Guadalupe	1973	piano	-	52	Don.
25-10-01	M 9707	Bartok, Bela	Mikrokosmos vol II	Bs.As.	Ricordi	s/f	piano	-	38	Don.
29-10-01	M 9708	Tarrega, Francisco.	Estudios	Bs.A.	Ricordi	1960	guitarra	-	20	Don.
29-10-01	M 9709	Martinez Zarate, Jorge.	El segundo libro de...	Bs.As.	Ricordi	1984	guitarra	-	75	Don.
29-10-01	M 9710		10 Composiciones celebres.	Bs.A.	Ricordi	1968	guitarra	-	12	Don.
29-10-01	M 9711	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guit...	Bs.A.	Ricordi	1974	guitarra	-	88	Don.
29-10-01	M 9712	Ayala, Hector	Metodo facil para guit...	Bs.A.	Aromo	1965	guitarra	-	28	Don. Gomez
29-10-01	M 9713		Antologia de obras para...	Bs.As.	Ricordi	1970	guitarra	-	77	Don.
29-10-01	M 9714	Chazarreta, Andre's.	Zamba de Vargas	Bs.A.	Ricordi	1969	guitarra	-	2	Don.
29-10-01	M 9715	Rizzuti, Carmelo	Zamba de Vargas	Bs.A.	Dariam	s.f.	guitarra	-	2	Don.
29-10-01	M 9716	Bach, J. S.	Giga	Bs.As.	Ricordi	1966	guitarras	2	2	Don.
29-10-01	M 9717	Música popular	Valses	Bs.As.	s/c.	s/f	piano	-	50	Don. Lopez, E.

IMG_9142(1)

FECHA	Nº de INVENTARIO	AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PARTITURA	PÁGINA	OBSERVACIONES
26-09-05	M 10895	SOR, Fernando	Complete Works for guitar, v. V	New York	Brian Jeffery	1977	dto de guitarra	-	Don. Asoc. Amigos
27-09-05	M 10896	BERENS, H.	Die pflege der linken hand... Op. 89	Germany	Peters	?	piano	30	Don. Alemán Constanza
27-09-05	M 10897	-	Album of twenty-five favorite...	New York	Schirmer	1915	cello y piano	96	Don. Alemán Constanza
27-09-05	M 10898	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. I	Madrid	Urtext	1978	piano	142	" Asoc. Amigos
27-09-05	M 10899	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. II	Madrid	Urtext	1978	piano	284	" " "
27-09-05	M 10900	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. III	Madrid	Urtext	1978	piano	285-443	" " "
27-09-05	M 10901	Beethoven, Ludwig	Sonatas, v. IV	Madrid	Urtext	1978	piano	444-615	" " "
27-09-05	M 10902	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 1. escalas...	Bs. As.	Barry	1966	Guitarra	12	Donación
27-09-05	M 10903	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 2. Técnicas...	Bs. As.	Barry	1967	Guitarra	46	"
27-09-05	M 10904	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 3. Técnicas...	Bs. As.	Barry	1969	Guitarra	57	"
27-09-05	M 10905	CARLEVARO, Abel	Cuaderno n.º 4. Técnicas...	Bs. As.	Barry	1974	Guitarra	54	"
27-09-05	M 10906	RODRIGUEZ ARENAS, María	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi	19--	Guitarra	95	"
27-09-05	M 10907	SAGRERAS, Julio S.	Las primeras lecciones	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	32	"
27-09-05	M 10908	CARULLI, F.	Método completo de guitarra	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	44	"
27-09-05	M 10909	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi primer libro de...	Bs. As.	Ricordi	1963	Guitarra	69	"
27-09-05	M 10910	MARTINEZ ZARATE, J.	Mi segundo libro de...	Bs. As.	Ricordi	1964	Guitarra	75	"
27-09-05	M 10911	BACH, J. S.	Classical guitar	USA	Hansen	1977	Guitarra	24	"
27-09-05	M 10912	CARASSI, M	25 estudios	Bs. As.	Ricordi	1979	Guitarra	27	"
27-09-05	M 10913	FLEURY, Abel	Hilongueo del zyer	Bs. As.	Ant. C. S. Nuñez	1964	Guitarra	2	"
27-09-05	M 10914	AYALA, Héctor	Dos composiciones...	Bs. As.	Aromo	1965	Guitarra	2	"
27-09-05	M 10915	AYALA, Héctor	Aire de vidalz	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	2	"
27-09-05	M 10916	AYALA, Héctor	Aire de milong 2	Bs. As.	Aromo	1963	dos guit.	2	"

Fecha	N° Inventario	Autor	Título	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part	Pág	Observaciones
19-03-15	M 15578	Teucher, Heinz (adopt)	dos primeros piezas para guitarra	Bs As	Ricordi Am	1979	Guitarra	-	20	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15579	Sonders, Julie	Adios Muchachos!...	Bs As	Alfredo Perrotte	1945	Conte y guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15580	Prezzano, J.	Piezas criollos	Bs As	Andrés Núñez	S.F.	Guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15581	Villaldo, A. J.	El esquimoz	Bs As	Rivarola	1939	Guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15582	Simópelé, Antónis	Idololita	Bs As	Ricordi Am.	[1965]	Guitarra	-	6	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15583	Ambros, N. J., Pasoles, F. A.	Zamba para no morir	Bs As	Lages	1965	Conte y guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15584	Boch	Six suites for nylon cello solo	Telaviv	Zen-on	1968	Guitarra	-	115	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15585	Penzio, Ernesto	Don Juan	Bs As	Piretome	1934	Guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
19-03-15	M 15586	Tarrega, Francisco	Caceres de domos	Bs As	Andrés Núñez	1968	Guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15587	Escalada, Oscar	Three preludios for guitar	San Diego	Neil A. Hjos MC	1998	Guitarra	-	15	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15588	Piazzolla, Astor	Cinco piezas	Anama	Berben	1981	Guitarra	-	16	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15589	Phozarreta, Andres et.	Piezas criollos	Bs As	Ricordi Am.	1951	Guitarra	-	19	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15590	Carlemars, Abel	Cuadernos N°1: escalas diatonicas	Bs As	Barry	1981	Guitarra	-	12	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15591	Carlemars, Abel	Cuadernos N°2: tecnica...	Bs As	Barry	1979	Guitarra	-	46	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15592	Carlemars, Abel	Cuadernos N°3: tecnica...	Bs As	Barry	1981	Guitarra	-	58	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15593	Carlemars, Abel	Cuadernos N°4: tecnica...	Bs As	Barry	1974	Guitarra	-	54	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15594	Ceste, N.	25 estudios superiores	Bs As	Ricordi Am	1956	Guitarra	-	48	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15595	Rodriguez Arenas, David	La escuela de la guitarra	Bs As	Ricordi Am	S.F.	Guitarra	-	[120]	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15596	Lequizaomen, Gustavo	Balderroma	Bs As	Lages	1968	Guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15597	Boch, J.S.	Suite N°3 BWV 1995, para laúd	Bs As	Ricordi Am	1978	Guitarra	-	16	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15598	de Udevara, Alonso de	Gallarda. Tientos. Fantasia	Bs As	Ricordi Am	1960	Guitarra	-	3	Don Prof N Flamini mmi
20-03-15	M 15599	Gomez, E. Isidoro	A San Martín himno	Bs. As.	Ricordi A.	19--	Conte y piano	-	4	Don Prof N Flamini mmi

IMG_9302

Fecha	N° de Inv.	AUTOR	TÍTULO	Lugar	Editor	Fecha	Parte	Part.	Pag.	Observ.
30-10-15	M 16074	BEETHOVEN, Ludwig Van	Para Elisa	Bs. As.	A. casa Nuñez	1974	Guitarra	-	2	Don. MARTINEZ, F.
30-10-15	M 16075	POLITO, Antonio	Busco un rincón lejano	Bs. As.	POLITO	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16076	IPARRAQUIRRE, P. A.	El Pimpollo	Bs. As.	Antigua casa N.	1972	Trio-guitarra	-	7	Don. " "
30-10-15	M 16077	FLEURY, Abel	Estilo pampeano	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1978	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16078	FLEURY, Abel	Vidalita	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1966	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16079	NUÑEZ, Hector Cesar	Mateando	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1969	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16080	DI BERNARDI, Angel	La flor olvidada	Bs. As.	Antig. casa Nuñez	1967	Guitarra	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16081	FALÚ, E.	La nostálgica	Bs. As.	Ricordi	1977	Guitarra canto	-	2	Don. " "
30-10-15	M 16082	Fleury, Abel.	Milongueo del ayer.	S/P.	de	off	II Guitarra	-	[2]	Don. Martinecz, F.
02-11-15	M 16083	Rodriguez Arenas, Mario	La escuela de la guitarra I.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	95	Don. " "
02-11-15	M 16084	Sor, F.	Método completo para guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	86	Don. " "
02-11-15	M 16085	Giuliani, Mauro	23 Estudios escogidos	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	31	Don. " "
02-11-15	M 16086	Pret, J.	Escalas y arpeggios de...	Bs. As.	Ricordi A.	1972	Guitarra	-	15	Don. Martinecz
02-11-15	M 16087	Sagreras, Julio S.	Las segundas lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16088	Giuliani, Mauro	Ejercicios de arpeggios.	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	14	Don. " "
02-11-15	M 16089	Sagreras, Julio S.	Las terceras lecciones de...	Bs. As.	Ricordi A.	1977	Guitarra	-	36	Don. " "
02-11-15	M 16090	Tárrega, Francisco	Elementos fundamentales...	Bs. As.	Ricordi A.	1978	Guitarra	-	10	Don. " "
02-11-15	M 16091	Milibate, Jorge D. [et al.]	Folclore en guitarra	Bs. As.	Edición of Musical Odeon	1969	Guitarra	-	13	Don. " "
02-11-15	M 16092	Nagareth, L.	Odeon. Deusa basilica	Bs. As.	Ricordi A.	1976	Guitarra	-	[2]	Don. " "
02-11-15	M 16093	Fleury, Abel	Mudanzas	Bs. As.	Antigua casa Nuñez	1964	Guitarra	-	4	Don. " "
02-11-15	M 16094	Boero, Felipe	El palito.	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Guitarra	-	[2]	Don. Martinecz

IMG_9318

Fecha	Nº Inv.	AUTOR	Título	LUGAR	EDITOR	Fecha	Parte	Part.	Pags.	Observ.
27-04-16	M 16285	Strawinsky, Igor	Pater noster	New York	Boscey & Hawkes	1949	Coro	-	4	
27-04-16	M 16286	Fotoc. KENGO, YATSUBASHI	Bokudan no shira be	s/l	s/e	s/f	Guitarra	-	2	
27-04-16	M 16287	Schubert, F.	Serenata	Bs. As.	Ricordi	s/f	Piano	-	7	Don. Blanca, B.
27-04-16	M 16288	Beethoven, F.	Concierto en mi Bemol	Bs. As.	Ricordi	1957	2 pianos	-	95	
27-04-16	M 16289	Beethoven, F.	Sinfonía Mib. eroica 3º libro	s/f	s/e	s/f	Piano	-	43	
27-04-16	M 16290	Fotoc. Lauro, Antonio	Caroza	1996	s/e	s/f	Guitarra Múltiple	-	2	Don. Flaminio
28-04-16	M 16291	Goldenberg, Morris	Concert etude	s/f	s/e	s/f	Percusión	-	[4]	Fotoc.
28-04-16	M 16292	Villa-Lobos, H.	Pobre cega...	Brazil	Casa Arthur Napoléao	1958	Conto y Piano	-	[2]	Fotoc.
28-04-16	M 16293	Ginesterá, Alberto.	Canción al árbol	Bs. As.	Ricordi A.	1960	Conto y Piano	-	[2]	Don.
29-04-16	M 16294	Mozzbowski, Maurice	Con mantilla y abanico	s/f	s/e	s/f	Piano	-	4	Don.
02-05-16	M 16295	Guastavino Carlos	12 canciones	Bs. As.	Lagos	1970	Conto y piano	-	50	Don. Antoine
03-05-16	M 16296	Mozart, W.A.	6 Sonates escapidos	Bs. As.	Guina	s/f	Piano	-	117	Don.
04-05-16	M 16297	Rodriguez Arenas, M.	La escuela de la guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1979	Guitarra	-	96	Don.
05-05-16	M 16298	Niehau, Lennie	Plays The blues	Albany	James Acherold	1987	Saxo	-	35	Don. Mulart
09-05-16	M 16299	Cheibovsky, Pedro	Vals de los flores	Bs. As.	Ricordi A.	1961	Piano	-	8	Don.
09-05-16	M 16300	Wolff, Bernhard	El pequeño Pischne	Argentina	s/e	s/f	Piano	-	38	Don.
09-05-16	M 16301	Martinez Zarate, Jorge	Mi primer libro de guitarra	Bs. As.	Ricordi A.	1962	Guitarra	-	69	Don.
12-05-16	M 16302	Mozzbowski, Maurice	Gondoliera Opus 41	Leipzig	Peters	s/f	Piano	-	11	Don. Blanca, B.
13-05-16	M 16303	Debussy, Claude	Images	Paris	Durand & Cie	1905	Piano	-	23	Don. Blanca, B.
13-05-16	M 16304	Beethoven, L. van	Sonate. volume II	Milano	G. Ricordi & C.	1935	Piano	-	265	Don. Blanca, B.
13-05-16	M 16305	Beethoven, L. van	Sonate. volume I	Milano	G. Ricordi & C.	1919	Piano	-	273	Don. Blanca, B.

IMG_9325

FECHA	N° INVENTARIO	AUTOR	TITULO	LUGAR	EDITOR	FECHA	PORTE	PART.	PAG.	OBSERV.
03/02/16	M 16578	Saint-Saens, Camilo	Allegro Appassionata op. 70	s/l.	s/e	s/f.	Piano	-	13	Don. Blanco, O.
03/02/16	M 16579	Saint-Saens, C.	1 ^a Mazurka op. 21	s/l.	s/e	s/f.	Piano	-	5	Don. Blanco, O.
03/02/16	M 16580	Schubert, Fr.	Compositions N° 1 Op. 15	Paris	Litolff	s/f.	Piano	-	26	Don. Blanco, O.
04/02/16	M 16581	Bach, Johann Sebastian	Fantaisie Magnificat.	London	Ernst	s/f.	Orquesta	-	88	Don.
04/02/16	M 16582	Sinding, Christian	Frühlingsrauschen Op. 32 No. 3	Leipzig	Peters	1896	Piano	-	10	Don. Blanco, O.
04/02/16	M 16583	Tárrega // Händel	Lágrima // Coral	Bs As	Ricardi, Americana	1973	Guitarra	-	(27)	Don. Blanco, O.
04/02/16	M 16584	Copland, Aaron	Howe Down	s/l.	Boosey and Hawkes Inc.	1945	Orquesta	5	19	
04/02/16	M 16585	Schubert, Franz	Marcha Militar op. 51	Santiago de Chile	Impresa per casa Wopner	s/f.	Marchas cancones	-	(27)	
04/02/16	M 16586	Schubert, Franz	4 Impromptus op. 90	Germany	Litolff	s/f.	Piano	-	37	Don. Blanco, O.
05/02/16	M 16587	Chopin, Frederic	Works for the piano. Polonaises	New York	Schirmer	s/f.	Piano	-	9	Don. Blanco, O.
05/02/16	M 16588	Chopin, Fr.	Op. 2. La cidarem la mano	Germany	Litolff	s/f.	Piano	-	25	Don. Blanco, O.
05/02/16	M 16589	Schumann, Robert	Märchenbilder Opus 113	Leipzig	Peters	s/f.	Duo Piano - violoncello	2	23	Don. Blanco, O.
08/02/16	M 16590	Zabala Maria José	De tuda en tecla	[Buenos Aires]	El farol	2007	método piano	-	107	Don. Blanco, O.
08/02/16	M 16591	Rodriguez Arena Mario	La escuela de la guitarra	Buenos Aires	Ricardi	s/f.	guitarra	-	95	Foto.
08/02/16	M 16592	Costanzo Irma	20 clases para aprender música	Buenos Aires	Ricardi	1978	guitarra	-	136	Foto.
09/02/16	M 16593	Beethoven, L. van	Sonatas para violín y piano. volumen II	Bs. As.	Ricardi	1954	Duo violín - piano	1	115	Don. Blanco, O.
09/02/16	M 16594	Bizet, Georges	L'Arle sienne	New York	G. Schirmer	s/f.	Piano	-	45	Don. Blanco, O.
09/02/16	M 16595	Schubert y Weber.	Militär marsch. Aufforderung	Leipzig	Peters	s/f.	Piano	-	32	Don. Blanco, O.
09/02/16	M 16596	Beethoven, L. van	Sonata 9	Paris	Ernst	s/f.	Piano	-	37	Don.
10/02/16	M 16597	Clementi	Grados ad Parnassum	Leipzig	Peters	s/f.	Piano	-	118	Don. Blanco, O.
10/02/16	M 16598	Liszt, Franz	Ejercicios metódicos	Leipzig	J. Schubert & C.	s/f.	Piano	-	36	Don. Blanco, O.

Bibliografía y fuentes

Introducción General

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2006). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Amin, S. (1989). *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*. México D.F: Siglo Veintiuno.
- Belinche, D. (2011). *Arte, Poética y Educación*. La Plata: El autor.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bessone, Cristian. (2010). Conversaciones con Marta Zátanyi: ética y estética, industria y cultura, dimensiones complejas del arte. *Revista Hermeneutic* N° 9. [en línea]. Consultado el 7 de septiembre de 2017 en <<http://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/issue/view/2/showToc>>.
- Carr, W.; Kemmis, S. (1986). *Teoría crítica de la enseñanza. La investigación-acción en la formación del profesorado*. Barcelona: Martínez Roca.
- Connell, R. (2009) *La justicia curricular* [en línea]. Buenos Aires: Laboratorio de Políticas Públicas. Consultado el 27 de marzo de 2017 en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/lpp/20100324023229/10.pdf>>
- Dirección de Educación Artística de la provincia de Buenos Aires (2011). Establecimientos educativos [Mensaje en un blog]. Dirección de Educación Artística. Consultado el 28 de agosto de 2017 en <<http://deartecnico.blogspot.com.ar/p/disposiciones.html>>
- Entel, Alicia et al. (2008). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gimeno Sacristán, J. (1986). *La pedagogía por objetivos: obsesión por la eficiencia*. Madrid: Ed. Morata.
- Giroux, H. (1985). *Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico* [en línea]. Consultado el 6 de abril de 2018 en <<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5140/4214>>
- Green, Lucy. (2002). *How popular music learn: a way ahead for music education*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

- Horkheimer, M. (2003). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo.
- Puiggrós, A. (2003). *Qué pasó en la educación argentina: Breve historia desde la conquista hasta el presente*. Buenos Aires: Galerna.
- Pujol, E. (1956). *La Escuela Razonada de la Guitarra. Libro Primero*. Buenos Aires: Ricordi.
- Quijano, A. (1992). *Colonialidad y modernidad/racionalidad* [en línea]. Consultado el 26 de febrero de 2018 en <<http://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>>
- Scalisi, C. (2012). *De padre a hija: cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ynoub, R. (2010). *Guía para la implementación del Plan de Tesis*. La Plata: Material de la Cátedra Taller de Tesis del Doctorado en Artes (FBA – UNLP).

Capítulo 1

- Acha, J., Colombres, A., Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (2006). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para la guitarra* [en línea]. Madrid: Editado por el autor. Consultado el 10 de febrero de 2017 en <<http://www.chitarrafingerstyle.it/files/Dionisio-Aguado---Nuevo-metodo-para-guitarra.pdf>>.
- Aguirre Arriaga, I. (2006). *Modelos formativos en educación artística: imaginando nuevas presencias para las artes en educación*. Bogotá: Universidad Pública de Navarra.
- Arlt, R. (2010). *Aguasfuertes porteñas*. Buenos Aires: Artemisa.
- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Borges, J. L. (1998). *El idioma de los argentinos* [en línea]. Madrid: Alianza Editorial. Consultado 28 de marzo de 2017 en

<<http://borgestodoelanio.blogspot.com.ar/2014/04/jorge-luis-borges-el-idioma-de-los.html>>

- Borges, J. L. (s/f). *El tiempo circular*. En *Historia de la Eternidad*. [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2017 en <<https://pacotraver.files.wordpress.com/2011/12/eternidad1.pdf>>
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo* [en línea]. Madrid: Alianza. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf>.
- Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 1. Escalas diatónicas*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1967). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 2. Técnica de la mano derecha (Arpegios y Ejercicios Varios)*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1969). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 3. Técnica de la mano izquierda (Traslado de la mano izquierda en el diapasón)*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1974). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 4. Técnica de la mano izquierda (Conclusión)*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.
- Carr, W. y Kemmis, S. (1988). *Teoría crítica de la enseñanza*. Barcelona: Martínez Roca.
- Casares Rodicio, E. y Alonso González, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Universidad de Oviedo.
- Ciafardo, M., Medina, P. y Dillon, M.(s/f). *Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales. Lenguaje Visual 1B* [en línea]. Consultado el 7 de marzo de 2017 en <<https://es.scribd.com/doc/239732242/Algunas-Consideraciones-Sobre-Materiales-No-Convencionales#>>
- Comte, A. (1965). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Buenos Aires: Aguilar.
- Costanzo, I. (1978). *20 clases para aprender música tocando guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Entel, Alicia et al. (2008). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Entrevista 1. Registrada en septiembre de 2016.
- Entrevista 2. Registrada en octubre de 2016.
- Entrevista 3. Registrada en junio de 2016.
- Entrevista 4. Registrada en septiembre de 2016.

- Escande, A. (2005). *Abel Carlevaro: un nuevo mundo en la guitarra*. Sin lugar de edición: Aguilar.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1919). *Lo ominoso*. [en línea]. Consultado el 17 de febrero de 2017 en <<http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf>>
- Freud, S. (1930). *El malestar de la cultura* [en línea]. Consultado el 21 de febrero de 2017 en <<http://www.bibliopsi.org/docs/freud/21%20-%20Tomo%20XXI.pdf>>
- García Lorca, F. (1937). *La guitarra*. En *Poema del cante jondo*. Madrid: Ediciones Ulises.
- Habermas, J. (1986). *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Hoffmann, E. (2006). *El hombre de arena* [en línea]. Buenos Aires: Libros del zorro rojo. Consultado el 29 de marzo de 2017 en <<https://literaturaalemanaunlp.files.wordpress.com/2011/08/coppelius.pdf>>
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur.
- Kolakowski, L. (1988). *La filosofía positivista. Ciencia y filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Leloup, H. (s/f a). *Método elemental para Guitarra. Preparado y digitado de acuerdo a la verdadera Escuela moderna de Tárrega*. Buenos Aires: Ricordi.
- Leloup, H. (s/f b). *Escalas, Acordes y ejercicios técnicos para Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Planeta Argentina.
- Marcuse, H. (2008). *El hombre unidimensional. Un ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Martínez Zárate, J. (1961). *Mi primer libro de guitarra. Técnica, Estudios y Obras*. Buenos Aires: Ricordi.
- Martínez Zárate, J. (1976). *Mi segundo libro de guitarra. Técnica, Estudios y Obras*. Buenos Aires: Ricordi.
- Monlau, P. (1856). *Diccionario etimológico de la lengua castellana* [en línea]. Madrid: Rivadeneyra. Consultado el 28 de marzo de 2017 en <https://books.google.com.ar/books?id=j6IFAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>
- Nachmanovitch, S. (2004). *Free play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Picco, S. (2014). *Concepciones en torno a la normatividad en la didáctica: Un análisis interdisciplinario de obras teóricas didácticas y curriculares en la Argentina, entre 1960 y 1990*. Tesis (Doctorado en Ciencias de la Educación). En

- Memoria Académica. [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 14 de febrero de 2017 en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.990/te.990.pdf>>
- Pineau, P., Dussel, I. y Caruso, M. (2007). *La escuela como máquina de educar: tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
 - Pujol, E. (1956). *Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro I*. Buenos Aires: Ricordi.
 - Pujol, E. (s/f). *El dilema del sonido en la guitarra* [en línea]. Consultado el 4 de septiembre de 2017 en <<http://bibliotecadelaguitarra.com/uploads/files/Textos%20Biblioteca/el%20dilema%20del%20sonido%20en%20la%20guitarra%20emilio%20pujol.pdf>>.
 - Real Academia Española. (2017). *Diccionario de la lengua española*. [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2017 en <<http://www.rae.es/>>
 - Rodari, G. (1983). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias* [en línea]. Barcelona: Argos Vergara. Consultado el 22 de febrero de 2017 en <<http://cungraficos.weebly.com/uploads/5/0/0/7/5007473/rodarigianni-gramaticadelafantasiaintrouccionalartedeinventarhistorias.pdf>>
 - Rodríguez Arenas, M. (1974). *La escuela de la guitarra. Libro VII*. Buenos Aires: Ricordi.
 - Sagreras, J. (1936). *Las primeras lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.
 - Samaja, J. (2010). *Los caminos del conocimiento*. La Plata: Material de la Cátedra Metodología de la Investigación del Doctorado en Artes (FBA – UNLP).
 - Zátonyi, M. (2002). *Una Estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Kliczkowski.
 - Zátonyi, M. (2011). *Juglares y Trovadores: Derivas Estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Capítulo 2

- Belinche, Daniel. (2010). *América, la tierra donde sopla el viento*. En Revista La Puerta N° 4 [en línea]. La Plata: Secretaría de Publicaciones y Posgrados. FBA – UNLP. Consultado el 22 de marzo de 2017 en <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-4.pdf>>
- Borges, J. L. (2002). *El idioma analítico de John Wilkins*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Castañeda, C. (2010). *Las enseñanzas de don Juan*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Connell, R. (2009). *La justicia curricular*. Buenos Aires, Laboratorio de Políticas Públicas. Consultado el 13 de noviembre de 2016 en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/lpp/20100324023229/10.pdf>>
- Diaz, E. (2013). *Hacia una multiplicidad metodológica en la investigación artística*. Consultado el 17 de junio de 2017 en <<http://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/download/442/486>>
- Entrevista 1. Registrada en septiembre de 2016.
- Entrevista 2. Registrada en octubre de 2016.
- Entrevista 3. Registrada en junio de 2016.
- Entrevista 4. Registrada en septiembre de 2016.
- Entrevista 5. Registrada en marzo de 2017.
- Hopewell Foundation (productores) y Lerner, M (director). (1979). *From Mao to Mozart: Isaac Stern in China* (documental). Estados Unidos: Harmony Film Group/Enterprise Pictures Ltd.
- Lauro, A. citado por Risteski, I. (2007). *Una filosofía nueva de guitarra*. Acta universitaria de la Universidad de Guanajuato. México: Dirección de investigación y posgrado. Consultado el 26 de marzo de 2017 en <<http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v7n10/v7n10a12.pdf>>
- Marx, K. citado por Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, México.
- Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo.
- Palermo, Z. (2014). *Para una pedagogía decolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- S/a. *Con asistencia del Gobernador y otras autoridades se inauguró el Conservatorio de Música y Arte Escénico*. (18 de mayo de 1949). Diario *El Día*, s/p.
- S/a. *Dentro de los postulados de la revolución, el fomento del arte debe tener un contenido popular*. (19 de mayo de 1949). Diario *El Día*, s/p.
- Ynoub, R. (2007). *El proyecto y la metodología de la investigación*. Buenos Aires: Cengage Learning.
- Zátanyi, M. (2011). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Zátanyi, M. (2012). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Apéndice I

- Aguado, D. (1949). *Método completo para guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Cano, A. (1968). *Escuela de Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Carcassi, M. (1975). *Método completo para Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 1. Escalas diatónicas*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1967). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 2. Técnica de la mano derecha (Arpeggios y Ejercicios Varios)*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1969). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 3. Técnica de la mano izquierda (Traslado de la mano izquierda en el diapason)*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1974). *Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N.º 4. Técnica de la mano izquierda (Conclusión)*. Buenos Aires: Barry.
- Carulli, F. (1978). *Método para Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Coste, N. (1970). *Escuela de Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Giuliani, M.; Savio, I. (1957). *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Leloup, H. (1968). *Escalas, Acordes y Ejercicios Técnicos para Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Leloup, H. (1951). *Método elemental para Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Martínez Zárate, J. (1961). *Mi primer libro de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Martínez Zárate, J. (1976). *Mi segundo libro de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Pujol, E. (1956). *Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro I*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Pujol, E. (1952). *Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro II*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Pujol, E. (1954). *Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro III*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Pujol, E. (1971). *Escuela Razonada de la Guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro IV*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Rodríguez Arenas, M. (1964). *La escuela de la guitarra. Libro I*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Rodríguez Arenas, M. (1987). *La escuela de la guitarra. Libro II*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Rodríguez Arenas, M. (1964). *La escuela de la guitarra. Libro III*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Rodríguez Arenas, M. (1974). *La escuela de la guitarra. Libro VII*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Sagreras, J. (s/f). *Las primeras lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Sagreras, J. (s/f). *Las segundas lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sagreras, J. (s/f). *Las terceras lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sagreras, J. (s/f). *Las cuartas lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sagreras, J. (s/f). *Las quintas lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sagreras, J. (s/f). *Las sextas lecciones de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sagreras, J. (s/f). *Técnica Superior de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sor, F. (1966). *Método completo para Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Tárrega, F. Savio, I. (1956). *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística*. Buenos Aires: Ricordi Americana.