

**REVISTA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**

**REVISTA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Año XXI - N° 21 - 2007



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

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

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Ma. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Directora: Mag. Diana Fernández Calvo

Editores

Mag. Diana Fernández Calvo y Lic. Héctor Goyena

Comité Editorial

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Omar Corrado (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. John Griffith (Australia), Mag. Pablo Kohan (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina)

Referato del presente número

Dr. Omar Corrado (Argentina), Lic. Eduardo Checchi (Argentina), Lic. Marita Fornaro (Uruguay), Dr. Miguel A. García (Argentina), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Prof. Lidia Guerberoff (México), Dr. John Koegel (México), Dr. Ricardo Miranda Pérez (México), Mag. Natalia Valderrama (México), Lic. Yolanda Velo (Argentina)

Coordinadora de Reseñas

Dra. Melanie Plesch

Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores

Imagen de tapa

Anónimo, s. XIX, Sin título, talla en madera, Museo José Luis Bello y González, Puebla (México)

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones

The Institute is interested in interchanging publications

Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert

L'institut est intéressé à échanger des éditions

L'istituto è interessato nello scambio di pubblicazioni.

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: diana_fernandezcalvo@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv

FE DE ERRATAS

La paginación del SUMARIO debe leerse:

Prólogo

- 8 Noticias de la Revista 21

Artículos

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

Sección Escritos del pasado

- 121 Música y danzas folklóricas bonaerenses
Carlos Vega

Sección Fondo Documental Carlos Vega

- 129 Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega

Colaboraciones de docentes de la FACM

- 134 *Klaviestucke* de Karlheinz Stockhausen. Análisis de altura de las piezas nº 3 y nº 4
Gustavo García Novo
- 146 ¿Materias técnicas auxiliares?
Graciela Rasini
- 157 Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista. *Pueblito, mi pueblo* de Carlos Guastavino.
Silvina Luz Mansilla
- 174 La representación gráfica de la música de tradicional oral. Enfoques y problemas.
Diana Fernández Calvo

Sección Reseñas:

- 199 Méndez, Marcela. 2001 *Celia Torrá. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo* Paraná:
Editorial de Entre Ríos.
Silvina Luz Mansilla
- 204 2004 *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Vol. I Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America and Mexico.* Ed. Malena Kuss. Austin: University of Texas
Diego Bosquet
- 211 Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la Globalización.*
Volumen I. Teorías de la simplicidad.
Norberto Pablo Cirio
- 215 Noticias sobre nuestro Instituto
- 218 Convocatoria

SUMARIO

Prólogo

- 9 Noticias de la Revista 21

Artículos

- 12 El origen del concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia principios de siglo XX
PABLO FESSEL
- 24 Vanguardia musical y autonomía: una reflexión teórica
CAMILA JUÁREZ
- 42 La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco en México: un acercamiento al problema
EVGUENIA ROUBINA
- 66 *Maitines a la virgen de Guadalupe* de Francisco Delgado: contexto histórico e interpretación
FERNANDO SERRANO ARIAS
- 86 ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires
NORBERTO PABLO CIRIO

Sección Escritos del pasado

- 123 Música y danzas folklóricas bonaerenses
CARLOS VEGA

Sección Fondo Documental Carlos Vega

- 131 Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega

Colaboraciones de docentes de la FACM

- 135 *Klavierstücke* de Karlheinz Stockhausen. Análisis de altura en las piezas nº 3 y nº 4
GUSTAVO GARCÍA NOVO
- 147 ¿Materias técnicas auxiliares?
GRACIELA RASINI
- 158 Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista. *Pueblito, mi pueblo* de Carlos Guastavino
SILVINA LUZ MANSILLA
- 175 La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas
DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Sección Reseñas:

- 200 Méndez Marcela. 2001. *Celia Torrá. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos
SILVINA LUZ MANSILLA
- 205 2004. *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Vol. I. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. Ed. Malena Kuss. Austin: University of Texas
DIEGO BOSQUET

- 212 Carlos Reynoso. 2006. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Volumen 1. Teorías de la simplicidad.
Buenos Aires
NORBERTO PABLO CIRIO
- 216 **Noticias sobre nuestro Instituto**
- 219 **Convocatoria**

PRÓLOGO

REVISTA 21

Presentamos a la comunidad musicológica un nuevo número de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. En esta publicación Héctor Luis Goyena -investigador a cargo del Archivo de Música Tradicional Argentina y del Fondo Documental “Carlos Vega”- ha compartido el trabajo editorial con la Dirección del Instituto.

Tal como es norma de nuestra Revista desde el N° 19, los cinco artículos de la primer sección reflejan trabajos, con distintos enfoques y campos de estudio, llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros. Estos escritos fueron presentados a través de la convocatoria abierta en el N° 20 de la Revista. Cada uno de los artículos ha sido sometido a doble referato.

Nos complace, por lo tanto, mencionarlos:

“El origen del concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia comienzos del siglo XX”, por Pablo Fessel (Argentina).

“Vanguardia Musical y autonomía: una reflexión teórica”, por Camila Juárez (Argentina).

“La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco en México: un acercamiento al problema”, por Evguenia Roubina (Méjico).

“Maitines a la Virgen de Guadalupe de Francisco Delgado: contexto histórico e interpretación”, por Fernando de Jesús Serrano Arias (Méjico).

“¿Cómo suena la música afro-porteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”, por Pablo Cirio (Argentina).

En la sección Escritos del pasado publicamos “Música y danzas folklóricas bonaerenses” de Carlos Vega. Esta comunicación inédita le fue solicitada a Vega, en 1950, para ser presentada en el *Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la*

Provincia de Buenos Aires, en Homenaje al Libertador General San Martín. El material original de este trabajo se encuentra en nuestro Instituto. En la sección Fondo Documental Carlos Vega, ofrecemos un intercambio epistolar sostenido en 1955 entre el maestro y Lauro Ayestarán.

Siguiendo la línea de inserción y extensión universitaria que cumple el Instituto dentro de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, publicamos dos artículos escritos por docentes de nuestra Unidad Académica (miembros de los Centros de Estudios electroacústicos y de Análisis Musical respectivamente): “*Klavierstücke* de Karlheinz Stockhausen. Análisis de altura en las piezas N° 3 y N° 4” por Gustavo García Novo y “¿Materias técnicas auxiliares?” por Graciela Rasini. Asimismo, reflejamos los aportes de investigación de cátedra premiados en el Programa de estímulo a la investigación y aportes pedagógicos, UCA, a través de los artículos: “Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista. *Pueblito mi pueblo* de Carlos Guastavino.” por Silvina Luz Mansilla y “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas.” por Diana Fernández Calvo.

En la sección coordinada por Melanie Plesch, se reseñan los siguientes libros: Méndez, Marcela. *Celia Torrá. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo* (2001); *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Vol. I. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico* (Editora Malena Kuss, 2004), y Carlos Reynoso. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización* (2006).

Agregamos un nuevo apartado referido a noticias sobre nuestro Instituto. Allí se detallan las nuevas donaciones de fondos documentales, las últimas publicaciones realizadas y los convenios internacionales de investigación y de publicación que se han firmado recientemente. Por último, brindamos los nuevos lineamientos de la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 22.

MAG DIANA FERNÁNDEZ CALVO
Directora

EL ORIGEN DEL CONCEPTO DE TEXTURA EN LA CRÍTICA MUSICAL INGLESA HACIA COMIENZOS DEL SIGLO XX

PABLO FESSEL

Resumen

El presente trabajo reconstruye el origen del concepto de textura en la crítica musical inglesa de las primeras décadas del siglo XX. Uno de los desarrollos de la música de la modernidad en el paso del siglo XIX al siglo XX estuvo dado por nuevas conformaciones texturales. La representación teórica de la simultaneidad había estado caracterizada hasta entonces por una orientación tipológica, basada en un reducido conjunto de ‘categorías estilísticas’ tales como polifonía, homofonía, entre otras. Estas nuevas texturas pusieron en evidencia tanto la inadecuación de las categorías estilísticas existentes, como la insuficiencia del conjunto de todas ellas para su representación teórica.

La musicología europea produjo variadas estrategias orientadas a tratar este problema. Una de ellas estuvo dada por el desarrollo de un nuevo concepto de la simultaneidad, estableciendo para el término ‘textura’ un sentido preciso y nuevo. La elaboración del concepto de textura por parte de compositores y críticos ingleses como Hubert Parry, George Dyson y Donald Tovey está históricamente ligada a la recepción en Inglaterra de la música alemana. En particular, la crítica se vio interpelada por nuevas conformaciones de la simultaneidad en algunos pasajes de obras como *Ein Heldenleben* (1898) y *Elektra* (1908) de Richard Strauss, pasajes que se resistían al análisis de acuerdo con las categorías entonces disponibles. El trabajo reconstruye un momento de articulación en el desarrollo de la reflexión teórica sobre la textura.

Abstract

The paper identifies the origin of the concept of texture in the English music criticism from early 20th century. Musical modernity during the transition from the 19th to the 20th century

1. Este trabajo fue presentado en la XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIII Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, la AAM y el Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi” de la ciudad de La Plata (17 al 20 de agosto de 2006). Una versión previa del mismo se encuentra incluida en Fessel, 2005). Las citas fueron traducidas expresamente.

developed new textural configurations. The theoretical representation of simultaneity rested up to that moment on a typological approach, based on a small collection of ‘stylistic categories’, such as polyphony, homophony, among others. The new textures revealed not only the inadequacy of the existing categories, but also the insufficiency of the whole collection for their theoretical representation.

European musicology devised different strategies to deal with this problem. One of them was the development of a new concept of simultaneity, which gave to the term texture a precise and new sense. The elaboration of texture’s concept by English composers and critics like Hubert Parry, George Dyson and Donald Tovey is historically bound to the reception in England of German contemporary music. Particularly, the critic was astound by new conformations of musical simultaneity in sections from works like Richard Strauss’ *Ein Heldenleben* (1898) and *Elektra* (1908), sections that resisted the analysis through the available categories up to then. The paper examines this historical articulation in the development of the theory of texture.

* * *

Una de las consecuencias más interesantes de la articulación reciente entre historia y teoría de la música está dada por la consideración, dentro de esta última, de su propia historicidad, entendida en un sentido doble como el modo en que sus formulaciones registran los desarrollos compositivos que le son contemporáneos y como expresión de su propio desenvolvimiento histórico. Ese es el marco que vuelve relevante un estudio de los orígenes del concepto de textura musical, los cuales ponen en evidencia una articulación entre problemas de teoría de la música, de composición y de recepción histórica.

La reconstrucción histórica del concepto de textura hace posible identificar una doble génesis. La transposición del término ‘textura’ al metalenguaje musical se produjo en dos momentos históricos distintos, en lenguas distintas y, presumiblemente, de un modo independiente en cada una de ellas. En el caso que exponemos en este trabajo, se desarrolla el problema en la crítica inglesa de la primera mitad del siglo XX. Un segundo caso, es el concepto que se introduce en el pensamiento musical alemán, por parte de compositores como György Ligeti y Helmut Lachenmann, en el contexto de una discusión sobre la música postserial.²

La primera consideración teórica del concepto de textura se produjo en el ámbito de la crítica musical inglesa, en las primeras décadas del siglo XX. Hasta entonces el término ‘textura’ había sido empleado, en la crítica inglesa y angloparlante en general, simplemente como una categoría de escritura, en

2. Cf. Ligeti, 1960, y Lachenmann, 1970; reimpresso en Lachenmann, 1996.

expresiones como ‘textura polifónica’ o ‘textura homofónica’.³ El término ‘*texture*’ carece de una entrada propia en la primera edición del diccionario editado por George Grove⁴— una situación que no se modificará hasta la edición de 1980 —⁵ y se lo emplea sólo como traducción del vocablo italiano ‘*tessitura*’ en su sentido corriente – a falta, según Henry Collins Deacon, el autor de la entrada correspondiente, de un equivalente directo en inglés.⁶ La representación teórica de la simultaneidad había estado caracterizada hasta entonces por una orientación tipológica, basada en un reducido conjunto de ‘categorías estilísticas’ – en la denominación de Guido Adler, 1911 –tales como polifonía, homofonía, entre otras. La introducción del concepto de textura puede entenderse en ese contexto como resultado de la inadecuación de las categorías tradicionales de escritura musical para dar cuenta de sonoridades nuevas, propias del lenguaje del postromanticismo alemán. Estas nuevas texturas pusieron en evidencia tanto la inadecuación de las categorías estilísticas existentes, como la insuficiencia del conjunto de todas ellas para su representación teórica.

En 1911 el crítico Charles Hubert Parry tituló “Texture” dos capítulos de su libro *Style in musical art*, originado en clases dictadas en la Universidad de Oxford entre 1900 y 1908.⁷ El sentido que el término asume entonces es actual en más de un aspecto.

En primer lugar, Parry caracteriza la textura, en coincidencia con la etimología del término, como un entramado, como “el modo en el cual las hebras se entrelazan”⁸. Sin embargo, tales ‘hebras’ no se identifican sin más con líneas melódicas, sino que pueden incluir su correspondiente armonización, posibilidad ilustrada con fragmentos de *Ein Heldenleben* (1898) y *Elektra* (1908) de Richard Strauss.⁹ Se presenta así el caso, expresado en términos figurados, de un entramado de armonías.

En segundo lugar, la textura remite a una simultaneidad musical no necesariamente ‘consistente’:

3. Cfr. por ejemplo Parry, 1893: 193 y 295; y Goetschius 1902: 82.

4. Grove, 1900.

5. Sadie, 1980. Cfr. “Texture”, en Vol. 18 : 709.

6. El término no aparece tampoco en diccionarios como los de Carmichael ,1878 o Baker, 1905. Como en el caso del Grove, se lo identifica con la tesitura en diccionarios como los de Wotton 1907: 199; y Dunstan 1908: 429.

7. Parry , 1911: 173-206. Sobre el contexto de la publicación, cfr. Benoliel; 1997: 202-03.

8. Parry, 1911: 185

9. La música de Richard Strauss desempeña un papel significativo en este contexto: contaba a comienzos del siglo XX en Inglaterra como representación paradigmática de lo contemporáneo. En 1903, por ejemplo, se realizó un Festival dedicado exclusivamente a su música en el St. James's Hall de Londres. Cir, Colles, 1968: 27.

“[...] los desarrollos más extremos de la textura que se presentan ahora con frecuencia son tales que varias melodías o figuras representativas corren simultáneamente sin consideración alguna del hecho de estar en la misma tonalidad, o de representar armonías consistentes. Los compositores alemanes han arribado a la más extrema extravagancia en lo que podría denominarse verdaderamente un libertinaje positivo en la aplicación de los principios de la textura, los cuales han evolucionado hasta nuestro tiempo. Ellos seguramente no lo consideran como un problema de textura; sin embargo, su posición es fundamentalmente explicable sobre esa base. Las varias partes que componen la textura están tratadas con tal independencia que parecen ir por su cuenta sin consideración alguna de lo que las otras están haciendo. [...] la tendencia parece ser no sólo hacer que las varias líneas individuales prosigan sus cursos independientes, sino adjuntarse las armonías que les corresponden, y emplear sucesiones de acordes como ingredientes de la textura, sin poner la menor consideración en las falsas relaciones y choques de notas subordinadas que resultan [de este modo]”¹⁰

Pueden reconocerse dos elementos de actualidad en el concepto de textura de Parry. Por un lado, el valor agregado que el concepto representa con respecto a las categorías estilísticas tradicionales valor dado por la posibilidad de representar un entramado compuesto de elementos no lineales. Por otro lado, la legitimación de la simultaneidad en cuanto tal, con independencia de la consistencia entre los elementos que la componen.¹¹ La caracterización de Parry destaca, de este modo, el elemento de multiplicidad del concepto de textura.

Una década más tarde, en un artículo denominado “The Texture of Modern Music” [La textura de la música moderna], George Dyson identifica el concepto con las propiedades armónicas de las sonoridades de la música moderna.¹² La textura

10. Parry 1911: 204-05

11. La presentación simultánea de materiales cuya relación aparece como no consistente en música de la primera década del siglo XX está tematizada por Guido Adler en el contexto de una universalización del término ‘heterofonía’. Cf. Adler, 1909. Véase asimismo las consideraciones de E. J. Dent sobre la autosuficiencia de las sonoridades ‘modernas’, ‘consideradas por sí mismas’. Cfr. Dent, 1924:215. Un mismo problema marca el origen de dos términos, el de heterofonía y el de textura, cuyo destino intelectual terminará por confluir. Cfr. P. Fessel, 2005: 25-53.

12. Cfr. Dyson, 1923. Dyson emplea indistintamente los términos ‘moderno’, ‘nuevo’ y ‘contemporáneo’, los cuales asumen de este modo un valor estrictamente cronológico, desprovisto de significación estética.

ocupa el lugar asignado tradicionalmente a la armonía en la caracterización de las propiedades de la música.¹³

Al igual que en Parry, y como aparecerá en Tovey,¹⁴ la música moderna se caracteriza como un desarrollo de la textura,¹⁵ desarrollo cuyo antecedente se retrotrae a la música de Johann S. Bach. Ambos momentos históricos se distinguen, no obstante, en el carácter en última instancia horizontal de la textura bachiana, contrapuesto al carácter esencialmente vertical de las texturas contemporáneas.

“La textura moderna es normalmente vertical, armónica, una trama de salpicaduras de sonido [*a fabric of splashes of sound*]. Las partes orquestales parecen ahora secciones horizontales cortadas a través de un paisaje. Son como las líneas de contorno de un mapa de artillería. Aparecen cuando la trama alcanza un grado particular de elevación. Desaparecen cuando la textura es delgada. Su función en la técnica es ocasional, casi casual. Incluso cuando el aparato orquestal es relativamente constante, como en las partes de cuerda de una orquesta, o, verdaderamente, en aquellas de un cuarteto, puede no haber reales partes en el sentido contrapuntístico del término. Todo está sujeto a exigencias verticales y armónicas [...] Explotamos masas y contrastes, y el medio es el color más que la línea; la trama es empapelado más que tapicería [*tapestry*]. Y la efectividad del discurso de un compositor contemporáneo puede depender casi exclusivamente de la delicadeza u osadía de sus métodos armónicos.”¹⁶

La metáfora que sustituye la tapicería por el empapelado pone en evidencia un elemento de ilusionismo en la textura, en la cual la sonoridad desempeña un papel más importante que el entramado.¹⁷ El énfasis en el enfoque de Dyson está

13. Esto se pone en evidencia todavía más claramente en la reedición del artículo, al año siguiente, en el contexto de un libro dedicado a la música moderna. Cfr. Dyson , 1924: 55-116. Allí, el capítulo sobre textura aparece a continuación de un capítulo sobre “Melodía y ritmo”, y en forma inmediatamente anterior a un capítulo sobre forma, denominado “Problemas de arquitectura”. El capítulo está dividido por su parte en tres fragmentos, tal como había aparecido en *Music & Letters*, fragmentos que serán ahora denominados “La expansión de la tradición”, “Múltiple tonalidad” y “Cromatismo”, respectivamente. Dyson volverá a publicar partes completas del trabajo, así como algunos de los ejemplos musicales, en el artículo “Harmony” en la tercera edición del *Grove*. Cfr. Dyson , 1927.

14. Véase más adelante.

15. Cfr. Dyson, 1923:108. La caracterización de la música moderna por su desarrollo de la textura se corresponde con una caracterización del ‘período sinfónico’ por su ocupación con los problemas de arquitectura musical, y del ‘período del drama musical’ con los del tematismo.

16. Dyson, 1923: 109. El subrayado es nuestro.

17. Ese elemento de ilusionismo ligado a la textura reaparece en enfoques posteriores como los de Dunsby 1989, y Monjeau, 2004.

dado por las nuevas sonoridades de la música contemporánea. Esta concentración en el contenido de altura de los materiales conduce, significativamente, al problema de la consistencia entre los elementos componentes de la textura. Mientras que Parry formulaba el problema de la consistencia a partir de una concepción de la textura entendida como entramado, Dyson llega al mismo como resultado de su tratamiento de la múltiple tonalidad.

“Strauss podía hacer a menudo modificaciones detalladas en sus sucesiones de acordes a efectos de producir el efecto total dentro de una distancia comparativamente respetable de lo que solía llamarse armonía. Nuestros contemporáneos no tienen esas reservas. Las columnas armónicas siguen atrevidamente su propio curso, e ignoran o desafían las buenas maneras tradicionales del mismo modo como lo hicieran los primeros pioneros del contrapunto.”¹⁸

La remisión a los orígenes del contrapunto se sigue de la analogía que establece Dyson entre el desarrollo de este ‘contrapunto armónico’ moderno y “los experimentos tentativos que elaboraron el *organum* a partir del canto llano, y el contrapunto a partir del *organum*.¹⁹

El contrapunto armónico, ejemplificado con pasajes de *Salomé* de Strauss, está definido como una textura en la cual

“[...] las fibras melódicas de los contrapuntistas han devenido corrientes armónicas compuestas, las cuales pueden aproximarse y retirarse, combinarse o chocar, tal como lo hacían las partes individuales de la polifonía”.²⁰

En síntesis, los enfoques de Parry y de Dyson establecen las líneas generales sobre las cuales será caracterizado ulteriormente el concepto de textura en la musicología de habla inglesa.²¹ Se trata, en el caso de Parry, de una caracterización de tipo formal, centrada en la representación de la constitución en sí de la simultaneidad musical, y en el otro, de una caracterización del contenido de los materiales; en el caso de Dyson, de su contenido de altura.²²

18. Dyson 1923: 215

19. Dyson 1923: 213

20. Dyson 1923: 213

21. Más allá de las recurrencias de un empleo del concepto simplemente como denominación comprensiva del conjunto de categorías estilísticas.

22. Estas dos orientaciones, no obstante ocasionales coincidencias, se van a presentar en adelante, sobre todo en la musicología y la teoría de la música norteamericana, como orientaciones inconciliables entre sí. Este carácter se manifiesta incluso en trabajos en los que ambas orientaciones se encuentran representadas en una forma u otra, aunque como momentos inarticulados entre sí. Cf. Fessel, 2006.

En 1941 se publicó un conjunto de cuatro conferencias pronunciadas por Donald Tovey en la Universidad de Liverpool en 1938, publicación titulada con el nombre de una de ellas, “Musical Textures”²³ Tovey elabora allí un esquema de filosofía de la historia, uno de cuyos estadios está representado por la textura. Este esquema desarrolla una escala que se extiende desde lo que podría caracterizarse como los ‘materiales’ (la conferencia sobre textura, que se ocupa de la polifonía del siglo XVI) a la ‘idea’ (la conferencia sobre música absoluta) pasando por dos instancias intermedias, la regulación del tratamiento del material (la conferencia sobre retórica musical, que se ocupa de la fuga) y la construcción de la forma musical, entendida como una noción esencialmente temporal.

Tovey contrapone los conceptos de textura y de forma musical, contraposición de la cual resultan dos observaciones destacables. La primera es histórica, y concierne al desarrollo desigual de ambos conceptos en la historia de la música:

“La textura general de un arte – es decir, el poder general de expresión fluente en su medio – se vuelve madura mucho antes de que las formas artísticas externas puedan alcanzar cualquier cosa más allá de una organización obviamente mecánica.”²⁴

La observación se aclara por la identificación de Tovey, en coincidencia con Parry, del estadio más desarrollado de la textura con la polifonía de Bach.

Una segunda observación destaca otra desigualdad entre textura y forma, esta vez en el plano de la percepción. Tovey distingue entre música que atrae la atención del oyente por su textura, y música que “se expresa principalmente por su diseño [shape]”.²⁵

En estos tres enfoques, los de Parry, Dyson y Tovey, surgidos en el ámbito de la crítica musical inglesa como fenómeno de recepción de la música alemana de las primeras décadas del siglo XX, se plasma una conjunción de problemas a los cuales el concepto de textura terminará asociado en forma perdurable.

El primero de ellos está dado por la incorporación de la textura al conjunto de elementos constitutivos de la ‘estructura de la música’,²⁶ junto a propiedades como la melodía, el ritmo, y eventualmente en sustitución de la armonía.²⁷

El segundo problema se puede caracterizar como una contraposición entre los

23. Tovey, 1941.

24. Tovey 1941: 13

25. Tovey 1941: 52

26. La expresión está tomada del título de un libro de R. O. Morris, surgido del mismo entorno intelectual. Cf. Morris, 1935.

27. Véase la nota 10.

conceptos de textura y de forma musical. Esa contraposición, tematizada en Tovey como una desigualdad histórica y ontológica²⁸, se presentará en el pensamiento musical alemán como un dualismo.²⁹ Existe un paralelismo velado, no obstante, entre los conceptos de textura y de forma musical. Ese paralelismo radica en el hecho de que en ambos casos se trata de cierta diversidad en los planos de la simultaneidad y del tiempo musical respectivamente. La textura puede entenderse, de hecho, como la ‘forma’ de la simultaneidad musical.³⁰

En tercer lugar se plantea de modo incipiente el problema de la estratificación, esto es, la constitución de la simultaneidad musical como un objeto potencialmente heterogéneo. Ese elemento de heterogeneidad se desplazó históricamente de su inserción original en la categoría de polifonía³¹ a la categoría de textura en el siglo xx, una vez que la primera quedó emplazada bajo cierta forma de homogeneidad, tanto estructural como relacional. En el primer caso, la polifonía se constituyó idealmente como una superposición de líneas equivalentes tanto desde el punto de vista de su constitución como desde el punto de vista de su jerarquía relativa. En el segundo caso, la polifonía suponía relaciones temáticas y tonales entre las diferentes partes que aseguraban una cierta homogeneidad de la textura resultante. (La ausencia de esos elementos en la polifonía anterior al siglo XVI, para el caso, fue entendida por las representaciones evolucionistas del desarrollo

28. La textura, completa su desarrollo con anterioridad a la forma y ubicada un escalón más abajo que ésta en la jerarquía de elementos de la música .

29. Cf. Lachenmann, 1970.

30. Una posible analogía entre los conceptos de textura y de forma musical se revela indirectamente en la acción integradora de la tonalidad y el tematismo. Las configuraciones tradicionales de la textura, ya sea que se considere la polifonía barroca, o la monodía acompañada del clasicismo o el romanticismo, establecen una relación de complementación, armónica y estructural, entre los elementos que las conforman. Esa complementación es análoga, en el plano de la simultaneidad, a la relación vinculante que establecen esas mismas músicas en el plano de la forma sobre la base de relaciones tonales o temáticas, cuando éstas operan auténticamente como principio regulativo formal. La misma dialéctica de un concepto como el de forma musical, dada por la distinción de momentos musicales en el tiempo y la identificación de relaciones que los articulan en una totalidad, se presenta en el plano de la textura entre la discriminación de elementos que integran la simultaneidad con su identidad propia y la determinación de sus relaciones en la textura. La textura resulta, de acuerdo con esta analogía, de una proyección del plano de la forma, basado en el concepto de sucesión, al plano de la simultaneidad musical. Una lógica análoga a la que vincula los momentos en la forma musical vincula los estratos o elementos que conforman la textura. La desintegración textural se corresponde así con la forma inorgánica, en la que la significación de los momentos individuales excede la de su contribución a la totalidad. Sobre este punto Cf. Fessel , 2001.

31. Hay que recordar que las primeras caracterizaciones de la polifonía destacan el elemento de multiplicidad y la definen como una pluralidad de melodías diferentes, como la que se conserva en el tratado *Summa Musicae* (c.1200?), de Johannes. Cf. Gerbert (1784), III, 239a; y Huglo (1993).

histórico de la textura musical como un estadio previo a la integración más efectiva dada por el contrapunto desarrollado y la constitución triádica tonal.)

En cuarto lugar se presenta el problema de la caracterización de tales estratos en sí mismos.³² La idea de que los elementos que componen la trama no son ya simplemente líneas sino que pueden incorporar su acompañamiento armónico implica que la condición lineal se volverá en adelante tan sólo una de las posibilidades de constitución de los estratos que conforman la textura.

Por último, debe incluirse el problema de la caracterización de las relaciones entre éstos, problema que toma en Parry la forma de una pregunta por la ‘consistencia’ mutua entre los estratos y que introducirá en el pensamiento alemán el problema de su funcionalidad.³³

La introducción del término ‘textura’ en la terminología musical supone una articulación teórica significativa. No es accidental que esa articulación haya tenido lugar con relación a la caracterización de la música moderna. Se trata de una reconceptualización, a partir de una perspectiva más amplia que la que brindaban las antiguas categorías, de un problema teórico que se hizo visible una vez que su premisa – la constitución en sí de la simultaneidad musical – se volvió objeto de una pronunciada diversificación en el plano de la composición musical. Es en dicho marco, el de la renovación de los materiales musicales y sus ordenamientos formales, en el cual el concepto de textura asume plena entidad.

32. La caracterización de las nuevas sonoridades por parte de Dyson no representa sino una de sus posibilidades.

33. Lachenmann, por ejemplo, a partir de una distinción formulada Ligeti (1960), instituye una diferencia categórica entre las nociones de *Struktur* y de *Textur*, a partir de la relación funcional o estadística, respectivamente, entre los elementos que conforman el material. Cfr. Lachenmann (1970).

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Guido
1909 "Über Heterophonie", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908*, p. 17-27.
- 1911 Der Stil in der Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Reimp. de la 2da. ed. (1929); Walluf, Sändig, 1973.
- BAKER, Thomas
1905 *A Dictionary of Musical Terms*. 9va. ed. New York: Schirmer.
- BENOLIEL, Bernard
1997 *Parry before Jerusalem. Studies of his Life and Music with Excerpts from his Published Writings*. Aldershot: Ashgate.
- CARMICHAEL, S.
1878 *A New Dictionary of Musical Terms. With a Short Prefatory Explanation of the Elementary Rules of Music*. London: Augener.
- COLLES, Henry C.
1968 "A Survey (1893-1929)". C. H. Parry, *The evolution of the art of music*, 3ra. ed. New York: Greenwood Press.
- DENT, Edward J.
1924 "Harmony". *A Dictionary of modern music and musicians*, Arthur Eaglefield-Hull (ed.) London: J. M. Dent.
- DUNSBY, Jonathan
1989 "Considerations of Texture". *Music & Letters* nº 70 (1), p. 46 57.
- DUNSTAN, Raphael
1908 *A Cyclopaedic Dictionary of Music*. London: J. Curwen.
- DYSON, George
1923 "The Texture of Modern Music". *Music & Letters* nº 4 (2), p. 107-18; nº 4 (3), p. 203-18; y nº 4 (4), p. 293-312.
- 1924 *The New Music*. London: Oxford University Press.

- 1927 “Harmony”, en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 3ra. ed., H. C. Colles (ed.), London: Macmillan, Vol. II, p. 527-39.
- FESSEL, Pablo
- 2001 “Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven”, *Revista del Instituto Superior de Música* nº 8, p. 97-106.
- 2005 *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (inédita).
- 2006 “El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana”, *Revista Argentina de Musicología* nº 7, p. 117-44.
- GERBERT
- 1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*.
- GOETSCHIUS, Peter
- 1902 *Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Cannon and Other Polyphonic Forms*. New York: Schirmer.
- GROVE, George (ed.)
- 1900 *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- HUGLO, Michel
- 1993 “Organum décrit, organum prescrit, organum proscrit, organum écrit”. *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes: Actes du colloque de Royaumont, 1990*, Paris, Creaphis, 14-21.
- LACHENMANN, Helmut
- 1970 “Klangtypen der neuen Musik”. *Zeitschrift für Musiktheorie* nº 1 (1), p. 20-30.
- 1996 *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. J. Häusler (ed.) Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- LIGETI, György
- 1960 “Wandlungen der musikalischen Form”. *Die Reihe* nº 7, p. 5-17.
- MONJEAU, Federico
- 2004 “Forma”. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 69-127.

MORRIS, R. O.

1935 *The Structure of Music*. London: Oxford University Press.

PARRY, C. Hubert

1893 *The Art of Music*. London: Kegan Paul.

1911 *Style in musical art*. London: Macmillan.

SADIE, Stanley (ed.)

1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

TOVEY, Donald

1941 "Musical Textures", en *A Musician Talks*. London: Oxford University Press.

WOTTON, Tom

1907 *A Dictionary of Foreign Musical Terms and Handbook of Orchestral Instruments*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

* * *

Pablo Fessel. Realizó estudios de composición en la Universidad Nacional de La Plata y de musicología en la Universidad Humboldt de Berlín. Obtuvo su Doctorado en Artes por la Universidad de Buenos Aires con su tesis sobre el concepto de textura musical. Ha sido becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Ha dictado clases de grado y postgrado en las universidades de La Plata, Buenos Aires, Córdoba, República (Uruguay) y Litoral. Actualmente se desempeña como Profesor de Musicología y Teoría y Crítica de la Música en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y como Director editorial de la *Revista del Instituto Superior de Música* de la misma Universidad.

VANGUARDIA MUSICAL Y AUTONOMÍA: UNA REFLEXIÓN TEÓRICA

CAMILA JUÁREZ

Resumen

Este estudio es una reflexión acerca de los conceptos de vanguardia musical y autonomía de la obra de arte, con la intención de verificar el quiebre del paradigma romántico a principios de la década del sesenta y su influencia sobre las prácticas musicales intertextuales. En tal sentido, se realiza una comparación entre vanguardia y neovanguardia, tomando en cuenta, a su vez, las voces de la *New Musicology* en lo que respecta al 'principio de separabilidad' esgrimido por el paradigma de autonomía de la música.

Abstract

This study is a reflection about the concepts of musical avant-garde and autonomy of the art work, with the intention to verify breaks of the romantic paradigm at the beginning of the Sixties and its influence on the intertextual musical practices. In such sense, a comparison between avant-garde and neo avant-garde is made, taking into account, as well, the voices of the New Musicology with regard to the 'principle of separability' used by the paradigm of autonomy of music.

* * *

El trabajo plantea una reflexión teórica en torno al concepto de vanguardia y su relación con las categorizaciones generadas por el paradigma de la música absoluta que tiene origen a fines del siglo XVIII y que todavía hoy domina nuestra experiencia musical, ya sea a través de su aceptación o de su cuestionamiento y rechazo. Una manera de abordar esta problemática es a partir del desarrollo de la idea de 'autonomía', su establecimiento transformador en el pensamiento estético

germano del siglo XIX –junto con la instauración de un canon musical- y su posterior intento de quiebre en el siglo XX.

Inversamente a la posición de las vanguardias generadas en otros ámbitos, la primera vanguardia musical no sostuvo las mismas intenciones de ruptura radical con la tradición, ni con la idea de autonomía. Al contrario, se definió a sí misma como continuadora directa de tal tradición, tomando como designio principal la idea del progreso en el interior de sus propios materiales musicales. Es recién en la posguerra cuando un sector¹ de la vanguardia musical comienza a relativizar los elementos esgrimidos por el esteticismo romántico, al atacar de lleno la idea de autonomía utilizando, por ejemplo, materiales de diverso origen y echando por tierra, de esta manera, la afirmación del material único, progresivo y original.

Si seguimos este relato desde un punto de vista diacrónico podremos notar cómo, para la historiografía tradicional, en la segunda década del siglo XX comienza a operar –de manera general en todas las artes- la noción de ‘vanguardia’, cuya definición más clásica es la que postula Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*². Ahora bien, en el caso de la música podemos notar que existe una tensión evidente manifestada entre la clasificación planteada en dicho texto y el paradigma estético de la música absoluta, que establece un relato de avance evolutivo en el interior del lenguaje musical basado en la selección y observación de las características técnicas propias de las obras. El problema se produce al intentar postular una teoría integral de un movimiento tan heterogéneo como es el de las primeras vanguardias, cuya finalidad primordial, según Bürger, es desmantelar la falsa autonomía del arte burgués. Asimismo este autor también sostiene una posición respecto a las neovanguardias, las cuales serían tan sólo meras repeticiones vacías de los postulados históricos de la década del veinte. En este sentido Hal Foster ataca dicha aseveración caracterizando las neovanguardias a partir de las ideas de retorno, intertextualidad y apertura, mediante el cuestionamiento a las nociones de progreso, autor, obra y originalidad³. Por supuesto, no hay que olvidar que las referencias de Bürger se basan en el dadaísmo, primer surrealismo y la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre; pero la dificultad surge cuando, a partir de esta situación, el autor pretende universalizar una clasificación

1. Pese a sus diferencias, me refiero básicamente a John Cage, Mauricio Kagel, Luciano Berio, György Ligeti, etc. que fuerzan las fronteras trazadas hasta ese entonces por la idea de música autónoma (un claro ejemplo puede encontrarse en el desarrollo del ‘teatro musical’, género que aspira al vínculo intertextual de la música con la acción escénica, muchas veces mediante el uso de citas de otras músicas). Sin embargo, muchos compositores vinculados a Darmstadt (en general de la línea serialista) seguirán manteniendo las divisiones estrictas del paradigma de la música absoluta y la ideología del progreso en el interior del lenguaje.

2. Peter Bürger. 2000.

3. Hal Foster. “¿Quién teme a la neovanguardia?” En: *El retorno de lo real*. 2001.

contenedora en base a tales experiencias parciales⁴. Parciales tanto en el ámbito propio de las artes plásticas, como respecto de otros ámbitos como el de la música, cuyo recorrido histórico dista mucho de ser análogo al camino trazado allí⁵.

La primera vanguardia musical

Las características esenciales de la vanguardia en la teoría de Bürger tienen que ver básicamente con un rechazo radical hacia la tradición, las instituciones y la idea de autonomía del arte; así como también con la búsqueda de progreso y originalidad en el lenguaje, y la postulación de un programa y un grupo de acción con una utopía a futuro. Hal Foster añadirá más adelante, como problemas retrospectivos residuales, “el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la industria cultural, etc.”⁶.

En este punto, es significativo detenerse en la supuesta crítica al sistema del arte autónomo burgués llevada a cabo por la vanguardia del veinte. Bürger señala que tal sistema se conforma tanto por la red de instituciones, consagración, premios y mercado, como por el conjunto de ideas sobre el arte mismo pensado básicamente como objeto de contemplación. En tal sentido, el objetivo central es destruir la institución del arte con la finalidad de reconectar el arte y la vida cotidiana.

El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y ‘contra’ el ‘estatus’ del

4. Bürger amplía esta constelación al futurismo italiano y al expresionismo alemán ‘con algunas restricciones’. *op. cit.*: 54, cita al pie N° 4.

5. La misma problemática se reproduce a la hora de analizar estos movimientos en América Latina. Por ejemplo, Ana Longoni señala que “Asumir esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina -América Latina- no existieron nunca auténticas vanguardias, en la medida en que muchos de nuestros primeros vanguardistas emergieron en condiciones históricas muy distintas de las europeas y no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino incluso fueron activos partícipes de su creación. Esta observación puede por cierto extenderse a gran parte de las vanguardias soviéticas que, en los primeros años de la revolución, desempeñaron un activo papel (incluso directivo) en organismos culturales del nuevo Estado y pugnaron por hegemonizar las instituciones de educación artística. Por otra parte, tanto la vanguardia soviética como las latinoamericanas no rompen con el pasado (como si el dadaísmo o el futurismo italiano) sino que se reapropian productivamente de zonas de la tradición (culto y popular).” 2006: 62.

6. Foster, *op.cit.*:7.

arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. [...] así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social.⁷

Lo interesante aquí es destacar al menos una contradicción respecto de la idea de cuestionar las instituciones, la tradición y la autonomía del arte dentro del terreno netamente musical. La cantidad de matices que podemos encontrar en el campo es variada, pero en líneas generales, la idea central de autonomía mantiene su persistencia como criterio de valor musical hasta por lo menos fines de la década del cincuenta⁸. Si tomamos el ejemplo de Arnold Schönberg, considerado el modelo más conciente de radicalización y ruptura dentro del lenguaje en la década del veinte, nos daremos cuenta de la continuidad que asume la primera vanguardia musical con el gran repertorio. Schönberg, lejos de rechazar la tradición y las instituciones, se postula claramente como heredero del canon germano, más aún, como el artífice destinado a llevar a su punto máximo todo el bagaje cultural de al menos dos siglos de duración⁹.

Si hay coincidencia con las otras vanguardias modernistas respecto de la ideología del progreso se debe, en este caso, al pensamiento que se opera en el interior de los materiales musicales de la tradición. Schönberg pensaba que el avance se produciría por la misma necesidad intrínseca del lenguaje musical (léase

7. Bürger, *op. cit.*, p.62

8. El recorte planteado en este trabajo se basa en el espacio canónico de la esfera musical germana. De tal manera, compositores como Erik Satie, Charles Ives, Henry Cowell, Edgard Varèse, Amadeo Roldán, etc. que podrían exceder, en el primer cuarto del siglo XX, ciertos elementos de la ortodoxia planteada por la música absoluta alemana, son tomados aquí como casos aislados que no llegan a conformar un movimiento o escuela, pero que sí podrían ser relevantes para una posterior ampliación de la investigación en curso. Otro caso que desborda el planteo germano es el de Igor Stravinsky, que representa para Adorno 'la reacción', ya que utiliza y resignifica materiales y formas precedentes. Así, "Tal procedimiento va en contra del principio postulado por Adorno de una completa hegemonía de la *forma*. [...]. Este tratamiento vanguardista de lo dado, que no es una simple parodia de esas formas (como lo sugiere Adorno), sino que apunta a un cuestionamiento del arte, se resiste, en cambio, al concepto adorniano de arte". (Bürger,1993: 41. Se podría agregar a esta argumentación que el 'tratamiento vanguardista de lo dado' tampoco problematiza 'la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa', ni cuestiona la situación de 'concierto' o géneros como la música de cámara, la ópera es el sistema que alimenta tales categorías e instituciones. Este tipo de cuestionamiento se articulará claramente alrededor de fines de la década del cincuenta.

9. En este sentido Christopher Hailey plantea que "[...] el canon de Schoenberg (al menos a través de Brahms) es el panteón sancionado del Conservatorio de Viena, y como tal, difiere muy poco de las preferencias de sus contemporáneos más conservadores". Traducción propia del original en inglés. 1997. *Schoenberg and the canon. An evolving Heritage. Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. C.Hailey/J.Brand eds. University of California Press, p. 166.

lenguaje desvinculado de cualquier referencia externa a sí mismo); tal es el peso de esta idea que termina rompiendo con el sistema tonal, abocándose, ya en 1909, a un lenguaje atonal y en la década del veinte a la construcción del “método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro”.¹⁰ En este sentido, la genealogía ofrecida por Schönberg lo instala como derivación última de una tradición musical, en la cual se distingue el sistema tonal, el desarrollo del cromatismo, el concepto de ‘tonalidad extendida’ (caracterizada por un gran nivel de experimentación en el campo armónico) y se llega al dodecafonismo. En palabras del mismo compositor:

“La armonía de Richard Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo *impresionista* de armonías, practicado especialmente por Debussy. [...] De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto solo quizás no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo *la emancipación de la disonancia*.¹¹”

Cabe mencionar en este punto la existencia de una paradoja en relación a la recepción de las obras de Arnold Schönberg y de las ideas que ellas sostenían. Contrariamente a lo que podría inferirse de una figura ‘revolucionaria’, Schönberg se desconcierta por la experiencia de violencia, polémica y escándalos que rodea la presentación de sus obras. En tales ocasiones el público sentía que la innovación técnica violentaba las expectativas y profanaba los valores del templo del arte burgués, valores que a su vez eran compartidos por el propio compositor, ya que él mismo pensaba la producción artística en términos de alta y baja cultura de acuerdo a las ideas hegemónicas sobre el arte de su época. En este sentido Esteban Buch señala que en la etapa atonal de Schönberg al compositor vienes “le importaba por sobre todo demostrar los vínculos entre sus nuevas obras y la tradición”¹²; más aún, pensaba que “la nueva música no era más que el desarrollo lógico de los recursos musicales de los que ya se disponía”¹³. Su insistencia en hacer progresar los elementos de la tradición puede advertirse también en la atención concedida al concepto de ‘acordes errantes’, uno de los elementos claves para articular el paso de la tonalidad hacia su disolución. Dichas formaciones incluyen acordes que derivan

10. Schönberg, 2005: 105.

11. Schoenberg, *op. cit.*: 102-103.

12. Buch, 2001: 32.

13. Buch, *op. cit.*: 32.

del sistema tonal, pero que a su vez tienen la facultad de desestabilizar tal sistema a través de la emancipación de sus propias convenciones.

La paradoja del compositor revolucionario puede ser resumida en una figura que desafía las leyes de un sistema llevándolo, en sus propios términos, hacia el límite y desbordándolo naturalmente, sin perder por esto su relación de respetuoso heredero y admirador de los grandes maestros de la tradición. Así, Buch explica que:

“[...] podemos ver en éste [Schönberg] al hombre que, ante toda una tradición que había fundado la legitimidad del sistema tonal sobre un orden divino o natural trascendente, y por lo tanto incuestionable, habrá por así decir secularizado la armonía, subrayando su carácter convencional, capaz de ser sometido, lo mismo que los regímenes políticos, a la crítica y la transformación. Si Schönberg nunca fue, hablando con propiedad, un revolucionario, sí fue el teórico de una cierta forma de revolución.”¹⁴

El paradigma de la música absoluta y el ‘principio de separabilidad’

Peter Bürger que elabora su teoría a través de la historización de categorías estéticas e historiográficas, sostiene que el cuestionamiento de la vanguardia hacia el arte autónomo burgués depende del desarrollo de dicho arte. A su vez, las condiciones de posibilidad para la aparición de la ‘autocrítica’ –es decir, la crítica al sistema de las artes– se hacen posibles gracias al esteticismo burgués, contra el que se desprende el rechazo de la institución y la aspiración a superar el aislamiento del arte, reintegrándolo en la praxis vital. El autor plantea tres estadios en esta historia:

“El primero data de finales del siglo XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclama como ideal la autonomía del arte. El segundo, de finales del siglo XIX, cuando esta autonomía se convierte en el mismo asunto del arte, es decir en arte que aspira no sólo a la forma abstracta, sino a un apartamiento estético del mundo. El tercer estadio, en fin, se sitúa a comienzos del siglo XX, cuando este apartamiento estético es atacado por la vanguardia histórica, por ejemplo en la explícita demanda productivista de que el arte recupere un valor de uso o en la implícita demanda dadaísta de que reconozca su valor de inutilidad, de que su apartamiento del orden cultural pueda ser igualmente una afirmación de este orden.”¹⁵

14. Buch, *op. cit.*: 31.

15. Foster, 2001, *op. cit.*: 11.

Los dos primeros estadios son comunes al campo musical, pero el tercero no se produciría con tanta exactitud a principios de siglo, sino con posterioridad, en algunos círculos musicales de la época de posguerra. Inicialmente la idea de autonomía representa un concepto progresista emancipatorio, cuya valoración cambia de sentido a fines del siglo XIX al transformarse en una ideología conservadora, justamente por su tendencia a presuponer como aislados los recintos donde sucede la música clásica. Sin embargo, paradójicamente, esta idea sigue operando hasta mediados del siglo XX en ciertos ámbitos del discurso musical culto hegemónico en los cuales voy a centrarme.

Carl Dahlhaus señala que, hasta la mitad del siglo XVIII, la música instrumental era considerada por la ‘filosofía moral burguesa’¹⁶ un mero divertimento en comparación con la música vocal que detentaba una relación con lo moral. Esta situación se debía a la fuerza de la fórmula platónica, en la cual la música se presenta como la unión indisoluble entre armonía, ritmo y logos. Se trata de la suma de campos distintos tales como ‘un sistema racional de relaciones sonoras regladas’, insertas en un orden temporal –en el cual se singulariza el movimiento de la danza– junto al ‘lenguaje como expresión de la razón humana’¹⁷. De allí que el valor de la música estuviera proporcionado históricamente por su unión con la danza y la palabra junto al significado semántico inequívoco de esta última. En este sentido puede afirmarse que la música permaneció subordinada y en relación a funciones externas a sí misma al constituir un vehículo para la concreción de finalidades extramusicales ya fueran religiosas, morales o educativas.

Un hito clave que marca los primeros pasos hacia el mencionado cambio de paradigma es la autonomización de la estética propiciada por Emmanuel Kant. En su *Critica del juicio*, texto editado en 1790, el filósofo inicia la reflexión en torno al conocimiento del gusto estético, argumentando a favor de la autonomía del campo de la estética con respecto a otras disciplinas como la ética, la religión o la política. En dicha obra intenta dar un fundamento a priori, necesario y universal a la apreciación estética, confiriéndole una especificidad que la separa del razonamiento tanto cognitivo como moral. Para garantizar tal autonomía del arte, Kant postula cuatro momentos del juicio puro del gusto: aquel debe ser desinteresado, universal, sin representación de un fin y compartido.

El primer momento se establece como fundante de lo propiamente estético, ya que desliga la contemplación del objeto de las causas prácticas que lo originan, al

16. Representada, según Dahlhaus, por pensadores como Rousseau o Sulzer, para quienes la música instrumental era “insignificante y vacua”. En este sentido Dahlhaus señala que Haydn “intentaba exponer en sus sinfonías ‘caracteres morales’, esto significaba nada menos que la reivindicación de la sinfonía en una época en que la burguesía concebía el arte –primordialmente la literatura, pero de modo secundario también la música– como un medio de comunicación sobre problemas de moral [...]”. Dahlhaus. 1999: 8-9

17. Dahlhaus. *op. cit.*, 1999:10.

ser la contemplación de lo bello resultado de lo subjetivo y del desinterés. El segundo momento se relaciona con la validez universal del juicio de gusto que carece de concepto y deja de ser meramente subjetivo, ya que se trata del consenso absoluto de la belleza “en el libre juego de la imaginación y del entendimiento”¹⁸. En tercer lugar, tal juicio debe tener un propósito sin propósito específico, por cuanto la obra de arte debe neutralizar los fines y conceptos con los que se origina, estipulando de esta manera que la belleza sea determinada por la forma y no dependa de ningún fin instrumental. Por último, el juicio de gusto debe también obedecer a una propiedad de empatía, siendo esperable que algo que operó estéticamente en un individuo sea compartido también por otros.

En definitiva, la creencia de que la contemplación debía ser producida a través de la intuición estética pura o irracional –distanciándose de cualquier justificación mundana o racional–, constituyó un quiebre significativo con el pasado. De tal manera, la autonomización de la noción de belleza desligada de conceptos morales o de cualquier otro tipo permitió la inversión de las jerarquías acreditadas hasta ese momento, revalorizando asimismo la música instrumental en detrimento de la música vocal. En este momento, paralelamente al desarrollo de la noción de lo ‘extramusical’ como elemento exterior a la música en sí misma, comenzó a rechazarse también la idea de ‘lenguaje de los sentimientos’ y de lo útil como funciones extrañas a lo específicamente musical, nociones que habían conferido, hasta ese momento, el valor supremo a la música vocal.

Lydia Goehr en el sexto capítulo de su libro *The Imaginary Museum of Musical Works*¹⁹, señala que a fines del siglo XVIII la música se emancipa de todo vínculo externo y, al igual que otras artes, deviene autónoma. Pero, ¿cuáles son los cambios que acarrea esta nueva situación? La importancia fundamental en este caso es que la música se instala en la cúspide de la jerarquía de las artes y comienza a ser considerada el modelo a seguir, debido a su carácter ‘autorreferencial’ e intraducible en materiales significantes que no fueran ella misma. Lo que antes había sido motivo de exclusión, ahora se convierte en generador de estatus, y esto se debe a su ausencia de representatividad directa, puesto que para la metafísica romántica la música trasciende las palabras. Carl Dahlhaus señala al respecto que:

[...] en nombre de ese principio de autonomía, la música instrumental, hasta entonces una mera sombra y una modalidad deficitaria de la música vocal, se elevó a la dignidad de un paradigma estético –a la esencia de lo que es realmente la música. Lo que parecía una carencia de la música instrumental, su falta de concepto y de objeto, se dilucidó entonces como un mérito.²⁰

18. Kant., 1991: 134. Citado por Oliveras, 2006: 179.

19. Goehr, 1998.

20. Dahlhaus, *op. cit.*: 10.

Se comenzó a afirmar que la música instrumental, distanciada de cualquier referencia a lo cotidiano, era la más adecuada para representar el valor superior de pureza estética. Así la música se constituyó como disciplina que servía de modelo a los demás lenguajes. El hecho de estar más allá de las palabras permitía pensarla en su apertura hacia lo incondicionado, hacia lo absoluto, condición que la habilitaba a presentarse como espacio metafísico de fundamento, ya no sólo de lo estético, sino del mundo. Consecuentemente, a diferencia de los siglos anteriores en los que el significado de la música se encontraba en lo específicamente extramusical –acompañando palabras, gestos y acción dramática-, a partir de 1800 se constituye un nuevo modelo conceptual estético que fue designado con el nombre de *música absoluta*. Para la nueva estética, la música absoluta constituyó un nuevo paradigma sostenido por la música instrumental sin texto ni conexión con funciones o programas extramusicales. En este sentido, cada obra debía ser autosuficiente y contener todo lo significativo dentro de sí misma, separándose del mundo cotidiano. De allí que la música –a través de la experiencia estética pura- fuera considerada como un fin en sí misma, como un arte autorreferencial cuyo valor se basaría, finalmente, en la forma.

Lo interesante de la nueva distinción propiciada por la metafísica romántica es que los elementos considerados extramusicales comienzan a ser entendidos como productos o efectos de la música misma²¹. La nueva diferenciación en el arte considera lo ‘bello’ (desunido ahora de lo ‘bueno’ y de la ‘verdad’) como el valor estético más elevado separando también, arte de artesanía -que seguía preservando su función utilitaria en el mundo cotidiano. Tal distanciamiento entre la esfera del arte y la de lo cotidiano, al que Goehr denomina “principio de separabilidad”, era un pensamiento inédito y moderno que nacía con la nueva estética romántica. Así, “fue justamente la idea de la separabilidad la que delimitó fronteras clasificadorias, criterios evaluativos y principios normativos”²² en torno a las artes y los artistas. En otras palabras, dicho principio de separabilidad distinguía lo musical de lo que no lo era, así como también las esferas del arte y la naturaleza, el arte y la artesanía, y lo culto y lo popular en el momento en que la música adquiría su autonomía propia. Se había llegado a la convicción de que el arte se revelaba con un rango superior al de la naturaleza y, desde ahora en adelante, éste podría reflejar la belleza más acertadamente que los fenómenos naturales mismos²³.

Para Dahlhaus existe un último movimiento en el paradigma de la

21. En este sentido el pensamiento de Schopenhauer, Wagner y Nietzsche es clave para comprender el profundo cambio de paradigma ocurrido en el siglo XIX.

22. Goehr, *op. cit.*:158.

23. En tal sentido Hegel señalaba, en visible contraposición a los teóricos del siglo XVIII, que el arte tenía la capacidad de expresar lo que no podía expresar ningún ser natural, es decir el Ideal Divino. Citado por Goehr, *op. cit.* : 160.

autonomización de la música en el cual el fundamento de la idea de la música absoluta se desplaza del espacio metafísico infinito a la cuestión de la forma, considerada el espíritu y sentido de la música. Se neutraliza así, de alguna manera, la metafísica romántica en pos de una estética de lo específicamente musical; esto es, el axioma de la forma, que pasa entonces a ser el contenido mismo de la música a fines del siglo XIX y principios del XX. Este tipo de visión organicista y formalista es el que termina proporcionando el criterio de valor para la música a través del establecimiento de sus formas, materiales y procedimientos propios.

La musicología y el ‘principio de separabilidad’

Una vez desarrollada la noción del paradigma central de la música del siglo XIX y XX, con el cual se medirá cualquier tipo de experimentación dentro del lenguaje musical, es preciso analizar algunos aspectos del discurso y pensamiento de los compositores más significativos en el movimiento de la vanguardia del siglo XX²⁴. En este punto se tomará como referencia el artículo de Susan Mc Clary “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition”²⁵, para intentar señalar las continuidades y las fisuras existentes entre dicha vanguardia y el paradigma de la música absoluta. Este texto se centra en el criterio de valor construido por la vanguardia musical²⁶ para legitimar su producción en base a un ideal que se fundamenta en, al menos, dos nociones: la noción de dificultad y la de separación entre ámbitos –principalmente el distanciamiento con lo social. En su argumentación, la autora repasa algunos comentarios de compositores como Arnold Schönberg, Milton Babbitt, Roger Sessions y Pierre Boulez, escritos en su mayoría en los años de posguerra²⁷. Básicamente, según la lectura de Mc Clary, aquellos siguen propiciando la división entre la esfera pública y la esfera privada para evitar una confusión de categorías que provocaría la pérdida de estatus de la ideología del prestigio acuñada por la vanguardia. La idea fundamental es legitimarse a través de la renuncia a cualquier función o mecanismo social, por eso músicos como

24. Me refiero, según el recorte postulado en este trabajo, a la línea de producción inaugurada por Schönberg y la segunda Escuela de Viena.

25. Mc Clary. 1989: 57-81.

26. Mc Clary se refiere tanto a la vanguardia histórica, representada por Schönberg, como a la neovanguardia, representada por la línea serialista de Boulez, Babbitt, etc.

27. Con excepción de los escritos de Schönberg que son anteriores.

Schönberg no ven con buenos ojos la respuesta y comprensión del público hacia su obra, ya que dicha situación provoca una duda respecto del rumbo tomado en la calidad de su producción a fines de 1930²⁸. En este sentido podemos registrar cómo la idea de la autonomía sigue operando, en contradicción al discurso ‘bürgeriano’, dentro de la vanguardia musical del siglo XX, incluso también en algunos escritos y obras de la década del cincuenta. Sin embargo para Mc Clary, la necesidad postulada por Babbitt de generar un público especializado y educado en instituciones -también autónomas- como la universidad, se relaciona con un valor social que excede los límites de lo intrínsecamente musical. Tal situación generaría, por un lado, una contradicción en el discurso de la vanguardia que estaría actuando a contrapelo de la propuesta de autonomía, y, por otro lado, una certificación de la idea del ineludible significado social esgrimido por la *New Musicology*²⁹ hacia cualquier producción, llegando así a la realidad del ‘prestigio terminal’ de la vanguardia, planteada por Mc Clary. Asimismo, la autora agrega que la vanguardia ya no se identifica con lo nuevo³⁰, sino que se vuelve conservadora al institucionalizarse en universidades en las cuales se “promueve la dificultad e inaccesibilidad como los signos principales de su integridad y superioridad moral”³¹.

Para comprender las raíces de la problemática escogida por Mc Clary, dentro de la historia de la dicotomía entre autonomía y sociedad³², es indispensable introducir la muy significativa figura de Theodor Adorno, quien intenta articular dicha oposición en la obra de arte, a través de un programa determinado por la dialéctica negativa. La incidencia de su pensamiento –que se nutre de la reflexión y producción de la segunda Escuela de Viena- es central para comprender la línea de acción esgrimida también por la vanguardia musical de posguerra. Si bien Adorno es muy crítico respecto del serialismo, esto no disminuye la importancia de sus ideas sobre la música contemporánea en ese ámbito. Federico Monjeau actualiza la

28. Schönberg, 1975. Citado por Mc Clary, *op. cit.*: 59.

29. Tendencia que nace a fines de la década de 1980 en la musicología norteamericana, cuyo objetivo es cuestionar el sistema de jerarquías musicológicas (análisis, repertorios, clasificaciones, etc.) en boga hasta ese momento.

30. En este sentido tampoco aclara la autora qué implica para ella el término vanguardia ni si una de sus características esenciales es la incorporación de lo nuevo. A su vez, marca como diferencia y cuestiona la “institucionalización” de la vanguardia musical, cuando ésta, si seguimos el camino planteado en este trabajo, nunca llegó a problematizar la institución del arte como tal.

31. Mc Clary, *op. cit.*: 67.

32. Dicotomía que puede traducirse, dentro del campo de la musicología actual norteamericana, en términos de la polémica entre la *Music Theory* -basada en el análisis formalista- y la *New Musicology* -que se origina con un sentido político y aspira al retorno del sentido social.

polémica generada entre Adorno y la nueva generación de compositores reeditando algunas ideas de las conferencias sobre la forma en la nueva música, dictadas en Darmstadt en 1965. En esa ocasión el filósofo propuso no abandonar la forma como resultante del trabajo temático-motívico, tomando como ejemplos a Chopin y Schönberg. Adorno presentaba el concepto de “música informal” afirmando:

[...] que estaba orientado por la idea de una forma que naciese desde abajo, libre de predeterminaciones, sobretodo de predeterminaciones seriales. [...] El modelo se afincaba en el período atonal libre (predodecafónico) de la segunda escuela de Viena, aunque no exclusivamente. También debería ser posible encontrarlo en el mundo de la música tonal.³³

Por otra parte, era evidente para la generación de posguerra que los modelos adornianos, al anclarse en el siglo XIX, seguían postulando una manera de narratividad canónica.

La balada de Chopin tenía en común con *Erwartung* de Schönberg que ambas prescindían de un desarrollo en términos de sonata, pero no de conexiones motívicas. Para Adorno lo serial se contrapone con lo motívico temático, como la idea de un sonido puro, físico, se contrapone con la de relación. La música debía encontrar los sustitutos del trabajo motívico.³⁴

A partir de esta línea argumentativa Monjeau supone que el serialismo intenta violentar radicalmente la tradición, al cuestionar la distancia postulada por Schönberg entre el progreso del material y la utilización de formas tradicionales. Si bien el grupo aspira a separarse de este tipo de construcción, sigue manteniendo el ideal de racionalización postulado por Schönberg y su noción de ‘progreso’, afín también a Adorno. Creo estimulante, por otra parte, sugerir también la emancipación respecto del sistema progresivo de la primera vanguardia musical resaltando la utilización de distintos procedimientos como el *collage*, montaje y cita empleados, entre otros, por Stravinsky.

Es importante tener presente que Adorno escribe en el contexto de crisis de los grandes paradigmas de la modernidad del siglo XIX. Las ideas de progreso y de razón instrumental se ven cuestionadas al generar la experiencia de la guerra, una ruptura con el optimismo natural de avance hacia una sociedad más justa. Al mismo tiempo, los ideales de libertad del Iluminismo y del Romanticismo quedan atrás en la sociedad capitalista administrada. El filósofo de la Escuela de Frankfurt sostiene que el arte auténtico es el que puede acercarse a una suerte de síntesis entre lo autónomo y el orden social; una síntesis imposible, aunque perpetuamente buscada,

33. Monjeau, 2004: 95-96.

34. Monjeau, *op. cit* : 97.

ya que la libertad subjetiva y la forma objetiva jamás podrán reconciliarse. En su sistematización conceptual la forma representa el contenido social del arte que se encuentra fijado en la obra y constituye su sentido último. Dentro del contexto de crisis que enmarca el pensamiento adorniano, el arte autónomo se encuentra destinado a utilizar su fuerza crítica contra la sociedad, a los efectos de defender al sujeto musical de las condiciones deshumanizantes del mundo. De esta manera el arte autónomo se separa de la sociedad para, en términos de R.R. Subotnik, “resistir a la neutralización”:

Para que el arte tenga posibilidades de resistir a la neutralización, según Adorno, debe alienar a la sociedad como entidad colectiva dificultándole su comprensión. Dicho de otro modo, para que el sujeto musical preserve la esencia de su individualidad contra la distorsión social, debe deslizarse a través de una superficie en la que no haya una expresividad obvia y que puede ser aprehendida solamente por un pequeño y selecto grupo de oyentes.³⁵

En tal sentido, además de separarse de lo social, el arte auténtico debe aspirar a lo ininteligible, en favor de preservar su función crítica como ‘cultura negativa’³⁶. Este concepto tiene afinidades con el discurso de Mc Clary visto anteriormente, aunque ahora con una vuelta más de tuerca que agrega otro alcance al problema. La búsqueda está insertada en un sistema de pensamiento que persigue la libertad del individuo, pero que la sabe a su vez imposible. El arte autónomo representa el conflicto con la sociedad –que está fracturada- porque anticipa una realidad reconciliada que todavía no existe; el contenido de verdad de la gran música, nos dice Adorno, muestra lo que la sociedad no quiere ver. De allí la reiterada paradoja: cuanto más autónoma es una obra de arte, más social es su significación, cuanto menos tiene que ver con la sociedad, más apunta a la denuncia de la verdadera naturaleza de esa sociedad. Nuevamente, Subotnik subraya algunas de las provocativas teorías desarrolladas por Adorno:

[...] que el arte de occidente tendió hacia la autonomía de la sociedad; que cuanto más autónoma es una obra, más profundamente corporiza las tendencias sociales de su tiempo; y que un buen análisis puede descifrar el significado social de la estructura artística así como realizar la crítica del arte y de la sociedad simultáneamente.³⁷

35. Subotnik, 1991: 19

36. Federico Monjeau reafirma dicha característica de la vanguardia puesto que ésta “supone también una situación social específica, que básicamente se podría resumir como una pérdida de lazos entre el creador y el público.”, *op. cit.*: 55, 56.

37. Subotnik. *op. cit.*: 1.

A diferencia de la posición adorniana, la polémica en la teoría musicológica contemporánea se plantea en términos dicotómicos. Si se sigue la línea de la *New Musicology*, la cuestión del sentido social se concentra en refutar los supuestos de la autonomía que forman parte del aparato del formalismo. A la inversa, la línea de la *Music Theory* estaría negando tanto el sentido como los paradigmas alternativos, por ejemplo la inclusión de la música popular, o la de la vanguardia misma.

Adorno postulaba ya en 1969 la necesidad de un análisis musical capaz de determinar el contenido de verdad de toda obra de arte, a través de su estructura técnica³⁸. Afirmaba que el análisis debe revelar el problema de cada obra particular, y que este problema se relaciona con el estado del material que será llevado al límite por la música culta de vanguardia. En este sentido hay que tener en cuenta que actualmente, en nuestra contemporaneidad, podemos ampliar el concepto de un solo material representativo por una multiplicidad de materiales, no necesariamente originales³⁹. Siguiendo esta tendencia Kofi Agawu intenta recuperar el valor que tiene el análisis para el estudio musicológico, realizando una muy pertinente reflexión en torno al problema del análisis, y al conflicto con la *New Musicology*. Agawu destaca a Joseph Kerman como el primer musicólogo que expone, en 1980, el anhelo antiformalista y antipositivista cuando surge la *New Musicology*, la cual es descripta por Lawrence Kramer como una “estrategia de entendimiento posmoderno” difícil de capturar en una sola línea de acción por ser pluralista y ecléctica, “antifundacionista, antiesencialista, antitotalizante”⁴⁰. Sin embargo Agawu demuestra que las pretensiones de la nueva musicología no están representadas en la manera de abordar las obras musicales. Por ejemplo, Mc Clary utiliza el análisis más tradicional y esencialista para examinar la tercera sinfonía de Brahms, en el que no da cuenta de las distintas narrativas (de género, raza, psicoanalítica, etc.). En pocas palabras, ni refleja las proclamas sobre interpretación, ni hace caso a la ‘estructura técnica’ adorniana en la que el análisis permite desarrollar una teoría a través del plus de sentido (ese algo más que es lo verdadero en la obra, el contenido de verdad de la obra). Finalmente el autor señala algunos ejemplos dentro de la *Music Theory* que intentan articular el análisis con la fenomenología, hermenéutica, el desdibujamiento de límites y conceptos, etc. La conclusión final es que tanto la *Music Theory* como la *New Musicology* se encuentran frente a las mismas situaciones y necesidades, señalándose también que esta última, en lugar de rechazar

38. Adorno, 1982: 177.

39. “[...] lo nuevo se relaciona con la percepción distinta de un material que ya no necesariamente contiene la tendencia interna que le adjudicó Adorno alguna vez; lo nuevo no siempre supone un nuevo material, sino un campo perceptivo donde las cosas pueden transcurrir de diversas maneras”. Monjeau, *op. cit.*: 47

40. Agawu, 1997: 300.

el capital de la *Music Theory*, debería hacer uso de aquel para poder escapar a los peligros que ella misma delata.⁴¹

Conclusiones

Lo que se intentó realizar aquí fue hacer visible la relación entre el relato historiográfico canónico de la música absoluta y las ideas de vanguardia y de neovanguardia generadas por el pensamiento de Bürger y Foster. Conviene destacar que este tipo de relato historiográfico se basa en un criterio de selección particular empleado por la musicología para elaborar la historia de la música. Para esto, la historiografía hegemónica ha propuesto las nociones de técnica e historia para narrar de manera consecuente su discurso. De tal modo, es importante recalcar que el pensamiento que culmina en el gran relato de la disolución de la tonalidad en el siglo XX está atravesado por un criterio técnico de análisis, considerado como relato evolutivo y como necesidad histórica que genera a su vez un pensamiento sobre lo inevitable e involuntario de la crisis del sistema tonal debido al trabajo con el progreso de los materiales.

El problema en la historia de la música, afirma Schönberg, es el estado del material, y esta óptica se reproduce, como vimos, en el pensamiento de Adorno y en la retórica científica de la música culta de vanguardia. De allí se desprende que las vanguardias mantengan una estrecha relación con el paradigma romántico, formalista, en el que la cuestión del material como elemento progresivo se presenta constantemente. Sin embargo, como también se analizó anteriormente, advertimos que desde fines de la década del ochenta comienzan a surgir nuevos relatos musicológicos que también aspiran a obtener, o ya han obtenido, legitimidad.

Como se pudo ver, el funcionamiento dialéctico de las nociones de vanguardia y autonomía, una en función de la otra, provoca una contradicción en el ámbito musical, ya que la idea de autonomía sigue presente en compositores como Schönberg y la línea de Darmstadt. La ideología de la autonomía promueve, en ciertos aspectos, posturas “antivanguardistas” y allí es donde se genera a su vez una paradoja, ya que la vanguardia se opone pero también mantiene una estrecha relación con el paradigma romántico formalista. Me parece interesante destacar aquí que, incluso en obras posteriores que apelan al uso de técnicas de montaje, cita y cruce de dispositivos, nos encontramos necesariamente ante un diálogo con el

41. Otro autor que trata el conflicto con el análisis es Kivy, quien cuestiona también a Mc Clary (y su análisis de la cuarta sinfonía de Tchaikovsky) en el mismo sentido que señala Agawu. Kivy reacciona contra la *New Musicology* haciendo un llamado al pluralismo como postura política. Kivy. 2001: 155-167.

paradigma de la música absoluta. Si existe un cambio epistemológico ocurrido en la década del sesenta en lo concerniente a la idea de vanguardia, se debe a su deuda en primera instancia con la noción de autonomía. El cambio propiciado por los nuevos modelos, al interceptar la autonomía musical a través de distintas estrategias, pone de manifiesto el desafío a los relatos de la modernidad, la descategorización (ya que se desdibujan las fronteras entre alta y baja cultura), y el cuestionamiento a las ideas tradicionales de progreso, originalidad, obra y autor propias del paradigma modernista derivado de la música absoluta.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.
1982 "On the problem of Musical Analysis". *Music Analysis*, vol. 1, nº2, pp.169-187.
- AGAWU, Kofi
1997 "Analyzing Music Under the New Musicological Regime". *The Journal of Musicology*, vol. 15, nº 3, pp. 297-307.
- BUCH, Esteban
2001 "Schönberg y la política de la armonía". *Punto de vista*, nº 69, pp. 27-36.
- BÜRGER, Peter
2001 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península [1º ed. 1974].
- 1993 "La declinación del modernismo". *Punto de Vista*, nº 46, pp. 40-48.
- DAHLHAUS, Carl
1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. [1º ed. 1977].
- 1999 *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

- FOSTER, Hal
2001 “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, pp.3-37. [1º ed. 1996].
- GOEHR, Lydia
1998 “Musical Meaning: Romantic Trascendence and the Separability Principle”. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press, pp.148-175.
- HAILEY, Christopher
1997 “Schönberg and the canon. An evolving Heritage”. *Constructive Dissonance. Arnold Schönberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, C.Hailey/J.Brand eds. California: University of California Press, pp. 163-177.
- KIVY, Peter
2001 “Absolute Music and the New Musicology”. *New Essays on Musical Understanding*. Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 155-167.
- LONGONI, Ana
2006 “La teoría de la vanguardia como corset”. *Pensamiento en los Confines*, nº18. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 61-68.
- MC CLARY, Susan
1989 “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition”. *Cultural Critique*, nº12. Discursive Strategies and the Economy of Prestige, pp. 57-81.
- MONJEAU, Federico
2004 *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós.
- OLIVERAS, Elena
2006 *Estética*. Buenos Aires: Ariel. [1º ed. 2004].

SCHÖNBERG, Arnold
2005 “La composición con doce sonidos”. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books.

SUBOTNIK, Rose R,
1991 “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition”. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (“El diagnóstico de Adorno sobre el último estilo de Beethoven: Síntoma precoz de un destino fatal.” Traducido por Sandra de la Fuente para la cátedra de Estética Musical, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

* * *

Camila Juárez. Licenciada en Artes, orientación música, por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Titular de la cátedra Música incidental del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón (IUNA). Actualmente desarrolla sus estudios de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, siendo becaria doctoral del CONICET.

LA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINARIA EN EL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN MÉXICO: UN ACERCAMIENTO AL PROBLEMA¹

EVGUENIA ROUBINA

Resumen

La musicología mexicana inició su paulatino acercamiento a la interdisciplina apenas en la última década del siglo XX. Uno de los trabajos que inauguró esta perspectiva en el estudio de la música en México fue la publicación que esta autora realizó en 1999 con el auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).² Dedicada a los instrumentos de arco en la Nueva España, aquella investigación procedió a analizar las fuentes iconográficas con la finalidad de establecer la diversidad genérica de los cordófonos de frotación novohispanos y señalar algunas de las particularidades que distinguían la construcción y las formas en que se ejecutaban estos instrumentos en el virreinato.

Un nuevo apoyo del Fonca otorgado a esta investigadora en 2001 permitió extender el estudio de la historia de los cordófonos de arco en México al primer siglo de la Independencia. Los resultados, aún inéditos, de esta investigación desarrollada durante un periodo de más de cuatro años, se han obtenido a partir del análisis y la comparación de testimonios provenientes de diversas fuentes de información, entre las cuales adquieren especial importancia la iconografía, las bellas letras y las publicaciones de corte periodístico del México decimonónico, sobre todo por no existir en la actualidad la bibliografía especializada que hace uso de estos recursos, de cuyo auxilio esta autora se sirvió para establecer los significados en los que los cordófonos de arco se inscribieron en la cotidianidad musical del pueblo y en la simbología social y artística del primer siglo de la Independencia.

1. Este artículo resume los principales postulados de la conferencia dictada por su autora el 23 de agosto de 2006 en el marco de la *Tercera Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica* organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".

2. Evguenia Roubina, 1999.

Abstract

The mexican musicology began its slow approach to interdiscipline, barely on the last decade of twentieth century, one of the writings that opened this perspective was the book about bow instruments in the New Spain, sponsored by Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) by E. Roubina published in 1999.³ This investigation focused on the analysis of iconographic sources with meanings of establishing the generic diversity of the novohispanic bow instruments and to pinpoint some of the particular ways that distinguish their handcraft and the way that this instruments where played at the viceroyalty.

In 2001 a new sponsor by the Fonca was given to E. Roubina, this allowed her to continue and enlarge the study of the history of bow instruments in Mexico on the century of the Independence. The results -unpublished yet- of this investigation that was developed in about four years, where obtained from analysis and comparison of several information sources, in which iconography, poetry and newspaper publications from nineteenth-century Mexico have a great importance because at present day there is no specialized bibliography that uses this resources on which the author relies to establish the meanings that the bow instruments imprinted on the daily day peoples live and on the social and artistic symbology of the century of the Independence.

* * *

En las diversas etapas de desarrollo por las que necesariamente atraviesa toda investigación científica o académica, desde la formulación de la hipótesis inicial y hasta la última prueba que se coloca en sustento suyo, el momento de mayor ansiedad y responsabilidad para el estudiioso es, sin duda, aquel en el que se hacen públicos y se someten a discusión de los especialistas los resultados del trabajo realizado; máxime si la información con la cual se pretende cerrar una brecha en el conocimiento existente ha sido recabada y analizada con una perspectiva novedosa para su campo de conocimiento, como lo es el enfoque interdisciplinario para el estudio de la historia de la música en México.

En efecto, aunque actualmente la interdisciplina se entiende casi como un sinónimo de rigor académico, la musicología mexicana que inició su paulatino acercamiento a la exploración de este recurso apenas en la última década del siglo XX aún no ha sabido aprovechar plenamente sus bondades. Uno de los trabajos que inauguró esta perspectiva en el estudio de la música en México fue la publicación que esta autora realizó en 1999 con el auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).⁴ Dedicada a los cordófonos de arco novohispanos, aquella

3. Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.

4. *op. cit.*

investigación procedió a recopilar y analizar las fuentes iconográficas con la finalidad de establecer el origen de esos instrumentos, la cronología y geografía de su difusión en el virreinato, la diversidad que los representaba en la Nueva España y, no por último, las particularidades de su construcción y ejecución, aspectos que, sin los profusos testimonios pictóricos y escultóricos provenientes de templos que otrora pertenecieran a diferentes provincias de esta región, simplemente no podrían haberse esclarecido.

La decisión de recurrir a la iconografía musical para precisar la diversidad genérica de los cordófonos de arco novohispanos obedeció entonces a la necesidad de contrarrestar cierto hermetismo de las fuentes documentales y literarias de la época que, desde los primeros años de la conquista espiritual y hasta entrando en el siglo XVIII, no tenían otra manera de referirse a los representantes de este grupo de instrumentos que señalarlos como rabel y vihuela de arco.

En cuanto a la vihuela de arco —el equivalente castellano de la *viola da gamba*—, el estudio de la pintura sacra demostró con claridad que los pintores novohispanos conocían y reproducían a todos los miembros de su familia: desde el grácil retiple que se puede apreciar en el cuadro *El dulce nombre de María* de Cristóbal de Villalpando (imagen 1) hasta el corpulento bajo grande o contrabajo al que el mismo pintor evocó en su lienzo *La iglesia triunfante* (imagen 2).



Imagen 1. Cristóbal de Villalpando, principios del s. XVIII, *El dulce nombre de María (detalle)*, óleo sobre tela, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México.



Imagen 2. Cristóbal de Villalpando, principios del s. XVIII, *La iglesia triunfante* (detalle), óleo sobre tela, Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México.

La decisión de ofrecer como ejemplos dos obras del mismo pintor, seleccionándolas del vasto corpus de imágenes de vihuela de arco plasmadas en el arte virreinal, no se tomó en consideración a la destreza de Cristóbal de Villalpando, quien indiscutiblemente fue uno de los más descollantes pintores de la Nueva España y fue justipreciado como tal aún en vida, lo cual de por sí es meritorio. Tampoco obedeció a la circunstancia de ser este autor uno de los que con mayor frecuencia integraba en escenas religiosas imágenes de ángeles músicos, en particular de tañedores de vihuela de arco. Ni se debió al hecho de que los diseños de las cajas y de las aberturas acústicas de las vihuelas de arco de Cristóbal de Villalpando muchas veces sorprenden por su originalidad ---que bien podría atribuirse a la inventiva de los violeros novohispanos o ser fruto de la imaginación del propio pintor---, sino al esmero con que el artista solía precisar los pormenores de la decoración de sus cordófonos. Entre los detalles que De Villalpando puntualiza en sus lienzos se aprecian incluso aquellos que están relacionados con las prácticas interpretativas desarrolladas en la Nueva España y son inasibles en otras fuentes, tales como la manera de anudar las cuerdas al cordal, distintas formas de empuñar el arco o la costumbre de colocar el puente siempre muy por abajo de las aberturas acústicas.

Las dimensiones de las vihuelas de arco plasmadas en la pintura al óleo y al fresco, talla en madera y piedra, plata repujada, bordados, yesería y otros géneros de

las artes y artesanías del virreinato, en general, corresponden a las características de los cordófonos de esta familia en uso en Europa en los siglos XVI al XVIII. La diversidad de sus registros se encuentra en plena consonancia con testimonios documentales que, como el que presentó fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinia, uno de los primeros doce franciscanos en llegar a la recién conquistada Nueva España, prueban que desde el siglo XVI en la Nueva España se conocían y ejecutaban ‘las cuatro voces’, es decir, los cuatro diferentes registros de la vihuela de arco.⁵

La situación contraria a esa concordancia entre distintas fuentes de estudio se dio en relación con el rabel, un cordófono medieval al que reiteradamente han hecho señalamientos los actores y cronistas de la evangelización de la Nueva España⁶ y cuya presencia en el virreinato parecía no estar asentada en el material iconográfico. El análisis de los tratados musicales de la época permitió resolver esta diferencia, pues hizo patente que la usanza europea —y, tras ella, la novohispana— adoptó el nombre de rabel para denominar a los violines antiguos o vihuelas de brazo que, como aquel, estaban dotados de tres cuerdas⁷. La pintura sacra novohispana preservó la imagen de los cuatro miembros de esta familia que hacen justicia a la descripción de Cerone, quien mencionaba a estos cordófonos como “vihuela de brazo, llamada comúnmente violeta, que es sin trastes [...] y sólo de tres cuerdas se compone, salvo el bajo que tiene cuatro”.⁸

Cuando un estudioso de la música colonial encamina sus búsquedas hacia fuentes europeas, como hace un momento lo hemos hecho, esta decisión no puede sorprender ni provocar objeción de ninguna índole, pues bien se sabe que en los dominios transatlánticos de la corona española el arte se desarrollaba a imagen y semejanza de las manifestaciones artísticas en boga en la península. No obstante esta usanza, el estudio de los cordófonos de arco novohispanos permitió revelar ciertas discrepancias entre algunas características morfológicas de estos instrumentos y las que fueron canonizadas por la laudería europea de la misma época.

Una muestra de la apostasía de los violeros de la Nueva España la ofrece la *Alegoría de la Eucaristía* con la que Cristóbal de Villalpando a finales del siglo XVII engalanó la cúpula de los Reyes en la majestuosa catedral de la Puebla de los Ángeles (imagen 4).

5. Motolinia, 1971: 215.

6. Entre los autores que señalan el rabel como uno de los instrumentos musicales en cuya fabricación y ejecución se aleccionaban los naturales de la Nueva España, además del ya mencionado Toribio de Benavente, figuran los frailes Jerónimo de Mendieta y Juan de Torquemada.

7. Lafranco, 1533: 137.

8. Véase imagen 3. Cerone, 1613: 1057.



Imagen 3. Miguel Antonio Martínez Pocasangre, s. XVIII, [Concierto de ángeles] (detalle), pintura mural al óleo, camarín de los Apóstoles, santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

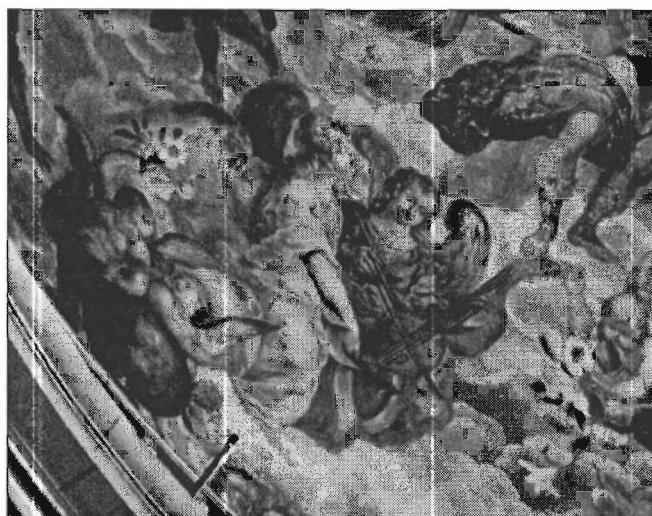


Imagen 4. Cristóbal de Villalpando, s. XVII, *Alegoría de la Eucaristía* (detalle), pintura mural al óleo, catedral de Puebla, Puebla.

Una de las dos vihuelas de arco que integran la orquesta angélica mostrada en esta pintura mural tiene cuatro cuerdas y posee un clavijero rectangular con las clavijas insertadas por su parte posterior e inclinado hacia atrás de tal manera que forma un ángulo obtuso con el mástil. Una forma y posición de clavijero semejante podía observarse en los cordófonos de tipo transitorio y en las violas que se encontraban en los peldaños inferiores de su evolución. Los mismos rasgos morfológicos los poseen las vihuelas de arco evocadas por los pintores de la escuela valenciana en los siglos XV y XVI. En cuanto a la Nueva España, no cabe duda de que las vihuelas de arco de clavijero rectangular perduraron en su escenario cultural hasta mediados del siglo XVIII, ya que el considerable número de sus imágenes pictóricas y escultóricas y la geografía bastante extensa de su procedencia no permiten aceptar la sugerencia de que todas ellas podrían haber sido inspiradas en obras de pintores europeos de épocas anteriores a la que les dio la vida.

Además de la particularidad morfológica ya señalada, la vihuela de arco que posa en la cúpula de la catedral angelopolitana expone otro rasgo característico de los cordófonos de arco novohispanos, que es el alargamiento del mástil en relación con las dimensiones de la caja acústica del instrumento. En el caso de Cristóbal de Villalpando, su consabida fidelidad a los detalles no permite atribuir esta ligera desproporción al descuido o la impericia del pintor. Es igualmente insostenible la suposición de que ésta se debió a un error involuntario que el artista no supo corregir, pues la cúpula de los Reyes es la primera en la Nueva España que fue pintada al óleo y, como bien se sabe, esta técnica —a diferencia de la pintura al fresco— no representa un obstáculo para enmendar pinceladas poco afortunadas. Todas estas consideraciones hacen suponer que el mástil estirado de la vihuela de arco en la *Alegoría de la Eucaristía* es el resultado de un procedimiento del que los violeros novohispanos se servían para conseguir un registro más grave del cordófono y el que de Villalpando, con la perspicacia propia de su visión, advirtió e inmortalizó en varias de sus obras.

Esta conjectura obtiene un firme respaldo en las obras del arte virreinal en las que la longitud disímil del mástil marca la diferencia entre el violín y la viola que forman parte del mismo conjunto angélico, como en el caso de los dos cordófonos moldeados en estuco policromado en el sotocoro de la iglesia de la Virgen en Santa María Tonanzintla (imágenes 5a y 5b).

De hallar insuficientes las pruebas ofrecidas, podríamos encontrar evidencias más tangibles en las prácticas de construcción de cordófonos —de frotación y de punteo— que actualmente forman parte del quehacer de los artesanos de la Huasteca potosina y los Altos de Chiapas, las únicas regiones del país donde se elaboran rabelitos y rabeles, es decir, retiple y tiple de la familia de la vihuela de brazo, de acuerdo con los diseños heredados del virreinato (imagen 6).



Imagenes 5a y 5b. Anónimo, s. XVIII, [Concierto de ángeles] (detalle), relieve en estuco policromado, iglesia de la Virgen, Santa María Tonanzintla, Puebla.

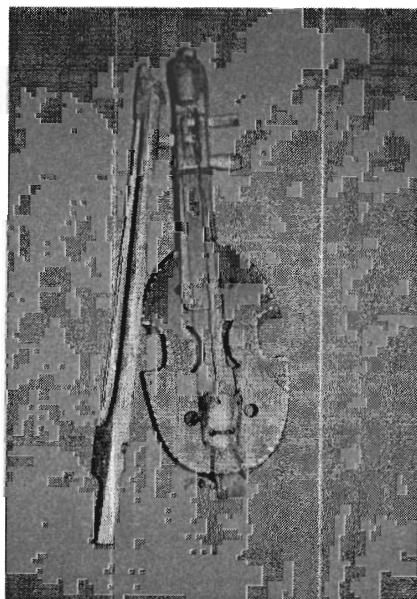


Imagen 6. Anónimo, s. XX, rabel, Museo de las Culturas de la Huasteca, Ciudad Valles, San Luis Potosí.

Viajes de trabajo a la Huasteca potosina y entrevistas con fabricantes de instrumentos musicales de comunidades nahuas han permitido saber que para la producción de la caja acústica y la cabeza del rabelito se emplean las llamadas ‘tablas’ (imagen 7) que se preservan en las familias y, usualmente, pasan de generación en generación junto con los secretos del oficio de violero. Las dimensiones de estas partes del instrumento prácticamente no varían, pero alargando o acortando la longitud del mástil los constructores indígenas llegan a cambiar el registro de este diminuto cordófono —la longitud de su caja acústica pocas veces supera los 15 cm—, adecuándolo a los gustos de cierta comunidad o bien al registro de la jaranita, que es otro cordófono ‘endémico’ y que en el conjunto popular de esta región es pareja inseparable del rabelito (imagen 8).



Imagen 7. Tablas empleadas para la producción de rabeles por Ricardo Emilio Hernández Francisca, Texquitote, San Luis Potosí.

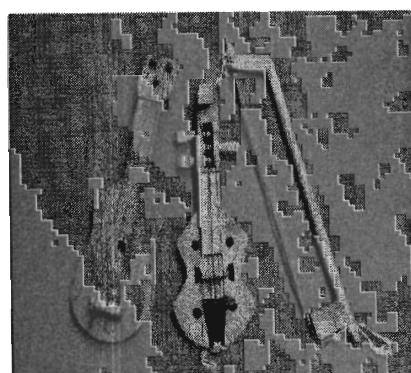


Imagen 8. Anónimo, s. XX, rabelito y jaranita, Museo de las Culturas de la Huasteca, Ciudad Valles, San Luis Potosí.

Con sólo mencionar los cordófonos regionales cruzamos la frontera del campo de la etnomusicología, sin cuyo auxilio no se podría dar solución a otro de los problemas relacionados con el estudio de los instrumentos de arco novohispanos. Para explicar la naturaleza de éste debemos poner en claro que, independientemente de la vastedad de las fuentes iconográficas de la época virreinal, sus testimonios siguen siendo tan sólo remembranzas de tesoros ya perdidos, ya que a la fecha no se ha podido constatar la existencia de cordófonos de arco labrados por autores novohispanos. Si bien es cierto que últimamente los constructores mexicanos y aun extranjeros han hecho intentos por reconstruir las vihuelas de arco recreadas en el arte sacro de la Nueva España, estos esfuerzos encaminados hacia la reproducción de un determinado diseño nunca han perseguido el objetivo de emplear la técnica y los materiales de los que hacían uso los violeros novohispanos. La razón de ello, por supuesto, no radica en el desinterés por los aspectos mencionados, sino en la total ausencia de fuentes documentales que permitirían despejar la impenetrable bruma de la ignorancia prevaleciente a este respecto ¿Deberíamos pues considerar irrecuperable el arte de los violeros del virreinato?

En relación con las vihuelas de arco la respuesta, probablemente, deberá ser positiva. En cuanto a las vihuelas de brazo, la esperanza de recuperar los instrumentos históricos todavía sobrevive en los rabelitos y rabeles huastecos y chiapanecos. La investigación organológica en torno a estos cordófonos regionales actualmente se encuentra en proceso, pero aun sus primeros avances demostraron con claridad que para conducir este estudio a buen término y poder formular con base en sus resultados las recomendaciones para la reconstrucción de la familia de los violines antiguos de tres cuerdas, este “eslabón perdido” de la larga cadena de la evolución de los cordófonos de esta familia, el tema deberá explorarse con los recursos de la multidisciplina y solicitar la colaboración de especialistas en anatomía de madera y acústica musical.

Otra investigación dedicada a los instrumentos de arco y desarrollada con una perspectiva interdisciplinaria fue la que realizó esta autora con un nuevo apoyo otorgado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2001. En esta ocasión el interés se centró en los cordófonos de frotación del primer siglo de la Independencia de México, es decir, del periodo entre 1821 y 1921. Al cabo de casi cinco años de constantes pesquisas en archivos de dependencias estatales y eclesiásticas y en acervos históricos de instituciones educativas que desde el siglo XIX integraron la enseñanza de los cordófonos de arco a sus asignaturas, se pudo acopiar un vasto caudal de fuentes documentales y musicales inéditas. Pero, no obstante la importante cuantía y diversidad de este material, para una cabal comprensión de los significados en los que los cordófonos de arco se inscribieron en la cotidianidad musical del pueblo y en la simbología social y artística del México independiente, fue imprescindible la recopilación y el análisis de testimonios extraídos de fuentes iconográficas, la literatura y publicaciones de corte periodístico,

sobre todo por no existir en la actualidad bibliografía especializada que haga uso de estos recursos.

En una ocasión anterior, haciendo alusión a la abundante y valiosa pintura sacra del virreinato que evoca la imagen del violín en escenas religiosas de gran importancia y diversa advocación, nos hemos permitido sugerir que este cordófono se convirtió en la Nueva España en objeto de devoción popular (Roubina, 1999: 151). Esta observación no pierde vigencia en relación con el México del primer siglo de la Independencia ya que, a pesar de una considerable disminución de la producción artística ligada a la temática religiosa que caracteriza este periodo, es nuevamente el violín —y no el laúd privilegiado por la pintura europea— el cual, de conformidad con la tradición virreinal, se coloca en las manos del ángel que ofrece consuelo celestial al ánimo decaído de san Francisco, como se puede apreciar en el vitral que en el siglo XIX se colocó en el templo consagrado a este santo en San Luis Potosí.

La insistente búsqueda de nuevos temas y medios de expresión artística y la palmaria influencia italiana con las cuales las artes plásticas y la arquitectura de México se iniciaron a la Independencia no desplazaron al violín de la cima del gusto popular ni lo privaron de la atención de los creadores de arte. Al contrario, a mediados del siglo XIX el violín empezó a conquistar nuevos espacios visuales en el interior y el exterior de viviendas particulares y edificios públicos, ahora ya no en escenas de contenidos bíblicos, sino en contextos alusivos a los mitos greco-latinoamericanos. Una prueba del arte del siglo XIX inspirado en estos motivos la ofrece el plafón de la bóveda del teatro José Peón Contreras inaugurado en Mérida, Yucatán, en 1908⁹. El edificio de estilo neoclásico surgió del proyecto encargado al arquitecto italiano Pío Pacentini, quien encomendó la pintura de la cúpula de sala a su compatriota Nicolás Allegretti. Concluido en 1907, el plafón circular central del teatro es una alegoría de las siete artes liberales. Cierta ‘sobre población’ de la composición de esta pintura que incorpora deidades de la antigua Grecia y personajes tomados de la imaginería cristiana —niños retozones de apariencia seráfica, con o sin alas, que sostienen guirnaldas, ostentan atributos apolíneos y preseas artísticas o simplemente dan volteretas entre las nubes—, además de una fusión, un tanto extravagante, de elementos del arte antiguo y contemporáneo, no favorecen la comprensión del todo precisa de las ideas que Allegretti quiso traducir. A pesar de ello, es diáfano el papel simbólico que se les asignó a los instrumentos de arco. Existe la certeza de que en la pirámide formada por los músicos olímpicos que ascienden hacia una resplandeciente figura femenina con la batuta en la mano —entiéndase la alegoría de la música—, los aientos de todo tipo: desde el aulos de doble caña y hasta el trombón, enarbolan la idea emblemática del arte dionisiaco. En tanto que los

9. Díaz de León de Alba, 1991: 255.

cordófonos de cuerdas frotadas y punteadas: arpa, violonchelo y un conjunto de violines, se convocan en representación de la vena apolínea del arte musical (imagen 9).



Imagen 9. Nicolás Allegretti, 1907, Alegoría de las artes liberales (detalle), pintura mural al óleo, Teatro José Peón Contreras, Mérida, Yucatán.

Independientemente de que la alegoría de la música concebida por Allegretti no se halla en relación directa con la estética musical del México decimonónico, el simbolismo de los relieves moldeados en estuco o esculpidos en cantera, de los grabados, viñetas tipográficas, portadas de partituras y métodos musicales diseñadas en el país en este periodo —todos ellos manifestaciones artísticas en las que los autores mexicanos se han servido de la imagen del violin, ya sea integrado entre los objetos que representan convencionalmente otras artes y ciencias, ya sea entrelazado con la flauta de Pan o con las máscaras de la Tragedia y la Comedia—, no difiere de la visión alegórica del pintor italiano.

Un caso distinto a las prácticas referidas lo representa una escultura que decora el interior de una casona decimonónica en la ciudad de Puebla que hoy en día alberga el Museo José Luis Bello y González (imagen 10).

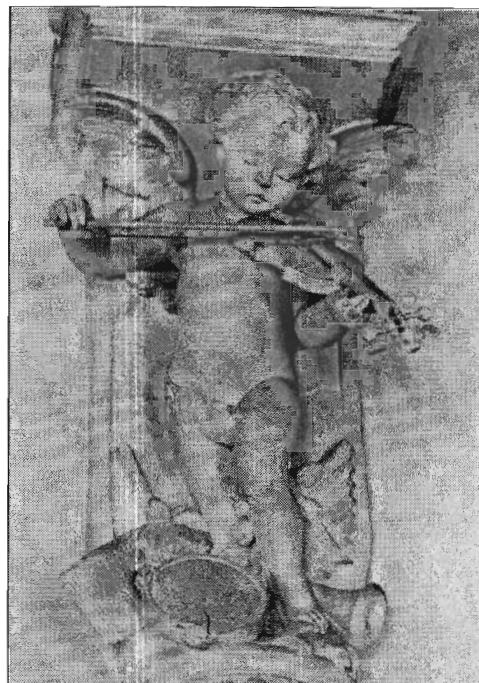


Imagen 10. Anónimo, s. XIX, *Sin título*, talla en madera,
Museo José Luis Bello y González, Puebla.

A primera vista podría parecer que la imagen del infante con alas y el violín en sus manos no dista de aquellos angelitos músicos que poblaban los cielos del arte sacro de la Nueva España. Sin embargo, un examen más exhaustivo de esta obra permite descubrir que no fueron las tradiciones del virreinato, sino las ideas de la Antigüedad greco-latina, las que guiaron el círculo del desconocido escultor mexicano. Los ojos cerrados del violinista alado sugieren la evocación de la metáfora del amor ciego frecuentemente referida en la poesía griega, así como en el arte renacentista, en la que la representación pictórica probablemente más célebre de este personaje se halla en *La Primavera* de Botticelli. Claro está que por no estar los ojos de la escultura poblana vendados, sino abatidos —lo que difiere de la versión griega—, la explicación de este gesto podría buscarse, quizás, en el deseo del escultor de transmitir la extrema inspiración del violinista o la fuerza del sentimiento producido por la música. Sin embargo, la serenidad que emana de esta figura y su pose sosegada e, incluso, algo estática, no conceden mucho crédito a este supuesto. Por si este argumento no bastara para despejar las dudas respecto de la identidad enigmática de la escultura de la *Angelópolis*, bastaría con prestar atención

a los símbolos del arte puestos a sus pies para hacer memoria de otra fuente latina, que es la égloga décima de Virgilio, y encontrar en ella un paralelo entre el infante alado de Puebla y el *Amor vencedor* (*omnes vincit amor*) de la bucólica del poeta romano. Se podría creer que en esta fuente, o bien en la imagen del *Amor vencedor* eternizada por Caravaggio a finales del siglo XVI, encontró inspiración el artista poblano. Se debe hacer notar, sin embargo, que a diferencia del Amor renacentista que con una sonrisa triunfadora desestima el poder, la gloria militar, las artes y las ciencias, su hermano del México decimonónico, después de abandonar sus flechas doradas por el arco del violín, se coloca por encima de otros símbolos de la música como si con ello se quisiera hacer constar el predominio de este instrumento dulcísimo en el arte de despertar el amor.

La idea puesta de manifiesto por el autor del pequeño cupido de Puebla está en consonancia con la supremacía que se le otorga al violín en la estética y la práctica musical del México del primer siglo de la Independencia y que se encuentra en fuentes documentales de diferente procedencia: reseñas de conciertos públicos, matrículas de las instituciones de enseñanza musical, aun en las crónicas policíacas a las que pertenece la noticia sobre los asaltantes de un almacén de instrumentos musicales, quienes se retiraron del lugar después de robar ocho violines a los que prefirieron a otros valores y mercancías disponibles en la tienda.¹⁰

No sólo las fuentes de información, también la diversidad temática con la que se asocia el violín en el México decimonónico es innumerable. Las artes plásticas le dan espacio en las escenas urbanas y campestres (imagen 11); las bellas letras le dan parte en un poema romántico (imagen 12); el periodismo le asigna un papel de importancia en un panfleto político o en un cartón.

Lo notable de la popularidad del violín, que en este periodo va en ascenso aun en relación con la aceptación de la que este cordófono gozaba en el virreinato, está en que se inspiran en él no sólo las obras de arte, sino también las nuevas adquisiciones del lenguaje popular. En marzo de 1900 un periódico capitalino publicó una caricatura en la que resonó el estrepitoso éxito que había tenido una serie de conciertos que a la sazón ofreció en México el pianista polaco Ignaz Paderewski. La litografía titulada *Porfirioski en México* (imagen 13) representa a un hombrecito de bigotes y la melena alborotada, en cuyo semblante se reconocen los rasgos del general Porfirio Díaz, presidente y dictador del país. Este personaje, sentado en el banco de la "presidencia", está tocando un piano cuyas teclas representan los estados de la República y cuyos tres pedales tienen escritas las palabras 'militarismo, centralismo, absolutismo'. El texto al pie del dibujo dice: "Este notable pianista, que también es violinista, ha dado ya cuatro conciertos desde

10. *El Independiente*, 1911, 1: 4.

1884, y se prepara á darnos el quinto en este mismo año". Con los cuatro 'conciertos' el autor de la caricatura, obviamente, se refería a los períodos en el que Porfirio Díaz permaneció en el poder, después de que en 1884 la Constitución de la República Mexicana fue reformada para que el general Díaz pudiera reelegirse.



Imagen 11, Anónimo, s. XIX, *Sin título*, óleo sobre tela, Escuela de Bellas Artes, Oaxaca.



Imagen 12, A. Canseco, ilustración del poema *Serenata de Chopin* de Herminio Acevedo, *El Centenario*, Oaxaca, año 1, núm. 3, octubre de 1910.

A su vez, el vocablo "violinista" con el que se distingue a Díaz, por supuesto, no tiene relación alguna con las aficiones musicales del presidente, sino con las políticas de su gobierno que se caracterizaban por la violación de los derechos y las libertades de los mexicanos. Se ha de pensar que en el México de la época de don Porfirio la palabra "violinista" adherida a su imagen no pudo interpretarse de otra manera que la derivada del verbo "violar".



Imagen 13. Anónimo, *Porfirioski en México*, *El Hijo de El Ahuizote*, Ciudad de México, año XV, tomo XV, núm. 724, 11 de marzo de 1900.

El ingenio lingüístico del pueblo mexicano se revela en grado aún mayor en relación con otro miembro de la familia del violín. La sátira mexicana en el siglo XIX explotó a *tutiplén* la expresión ‘tocar el violón’, o sea dar muestras de su incompetencia,¹¹ concediendo la palma en este arte a los personajes políticos y,

11. Aunque a la fecha no contamos con la posibilidad de citar alguna fuente de la época que esclareciera el significado de esta expresión, podemos suponer que el que se le dio en el siglo XIX no debió distar de las acepciones que se le otorgan actualmente y que interpretan la locución ‘tocar el violón’ en el sentido de “hablar u obrar fuera de propósito, o confundir las ideas por distracción o embobamiento” (RAE, 1992: 1486), o bien de “intervenir en una conversación con algo que no viene al caso o dando muestras de no estar enterado de qué se trata, quedando por ello en ridículo” (Moliner, 1994: 1533).

sobre todo, a los periodistas que se esmeraban en hacer el ridículo interviniendo en asuntos de los que no tenían conocimientos suficientes (imagen 14).

Si el origen de esta expresión de uso común en el mundo ibérico es difícil de establecer con exactitud, ‘darle al violón’ indudablemente nació en México para apuntar a una acción desacertada o, considerando el tamaño del instrumento, al más grande de los desatinos que se puede cometer. Al menos así lo deja entrever un epígrama publicado en la Ciudad de México en 1893 con el título ‘Darle al violón’:

“Es un hombre perspicaz
El señor Gobernador;
Mas su plán¹² moderador,
En obsequio de la paz
Resultó tan... eficaz,
Que desde que fue prescrito,
Los azules del Distrito
Ya se hogan de echar pitazos,
Pues no cesan los balazos,
Ni pára el escandalito”.¹³



Imagen 14. M. y L., *Actitud imponente de la prensa de oposición*, *La Gaceta de Holanda*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1877.

12. Aquí y en adelante se preserva la ortografía de la fuente.

13. *El Hijo de El Ahuizote*, Ciudad de México, núm. 403, 15 de octubre de 1893, p. 6.

Al atender cuestiones lingüísticas y enfocar la mirada hacia el espacio que la fenomenología social del primer siglo de la Independencia otorgó a los cordófonos de arco, por supuesto, no se pierden de vista otros aspectos de la historia de estos instrumentos en México, en cuyo estudio las fuentes iconográficas y publicaciones periodísticas han brindado un singular apoyo. Lo benéfico del enfoque interdisciplinario demostró su aplicación al examen de los procesos evolutivos que en el siglo XIX tuvieron lugar en la nomenclatura de los cordófonos de arco y produjeron cambios en el empleo de los vocablos *violón* y *tololoche*.

El primer cambio del término ‘*violón*’ se dio a mediados del siglo XVIII cuando éste dejó de emplearse en denominación de la más grande de las vihuelas de arco, ya extintas en las capillas virreinales, para adherirse firmemente al violonchelo, un nuevo integrante del conjunto catedralicio referido en las actas de cabildos indistintamente como *violoncello* —con sutiles diferencias en la transcripción—, bajo, *violón* o ‘*violón* de cuatro cuerdas’.¹⁴

Tololoche (o *toroloche*) fue el nombre legítimo del contrabajo de tres cuerdas desde su introducción y difusión en la Nueva España que tuvo lugar alrededor del segundo tercio del siglo XVIII.¹⁵ El material documental de las últimas décadas del siglo XIX muestra con claridad que en este periodo ambos términos habían adquirido nuevas acepciones y dejaron de identificar a los cordófonos que en la Nueva España se reconocían con los nombres de *violón* y *tololoche*. Pero para descubrir la razón y determinar la esencia de esta metamorfosis se tuvo que escribir algunas páginas de la historia del contrabajo en México que antes se encontraban en blanco.¹⁶

La dificultad de la identificación del contrabajo en México se presenta en el último tercio del siglo XIX, es decir, en el periodo cuando al cordófono tricorde, antiguo residente del país, se suma su hermano de cuatro cuerdas recién traído de Europa. El contrabajo tetracorde se integra a la vida musical del país para ganar y paulatinamente aumentar el número de sus adeptos entre los intérpretes y pedagogos mexicanos, muy a pesar de aquellos de sus colegas que permanecían fieles a la

14. El sustento documental de esta aseveración que vino a invalidar las ideas expresadas al respecto por algunos autores en España, Estados Unidos y México puede consultarse en Roubina, 1999: 97-103.

15. Esta afirmación hecha por la autora de la presente investigación con base en fuentes primarias y fidedignas de reciente hallazgo (Roubina, 2004: 103) difiere de la opinión que anteriormente se tenía sobre el *tololoche* como un contrabajo de hechura burda y un integrante del conjunto popular del virreinato (Saldívar, 1934: 229).

16. Actualmente se está preparando la publicación de un artículo monográfico dedicado a la enseñanza y prácticas de interpretación de contrabajo en el México del primer siglo de la Independencia, en el que se ampliarán las conclusiones sobre la evolución de la nomenclatura de los cordófonos mexicanos a las que se pudo llegar mediante del análisis de fuentes hasta ahora inéditas.

escuela brillantemente representada en México por Giovanni Bottesini, uno de los últimos apólogos del contrabajo de tres cuerdas.

No hay manera ni probablemente existe la necesidad de relatar en este breve espacio los pormenores, muchas veces anecdóticos y otras tantas dramáticos, del cisma contrabajístico mexicano. Lo que sí es relevante para esta exposición es que, ante la necesidad de hacer una inequívoca distinción en el señalamiento de cada uno de los dos cordófonos, se optó por referirse al contrabajo de tres cuerdas como tal o como contrabajo de concierto, y al instrumento de cuatro cuerdas como contrabajo a secas. Esta solución no fue idónea ni podría ser definitiva, en principio, porque no parecía ser del todo clara. Probablemente, por ello esta forma de distinguir entre los dos contrabajos no fue aceptada salvo en algunas regiones del país o, mejor dicho, en unas cuantas instituciones de enseñanza musical.

La creatividad lingüística del pueblo mexicano resolvió este problema a su manera. Independientemente de que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX los catálogos de las casas de música, los manuscritos musicales e incluso las disposiciones gubernamentales aún solían referirse al violonchelo como violón,¹⁷ la usanza popular bautizó con este nombre a una de las dos variedades de contrabajo, acentuando con esto su condición del más grande de los violines, quizás, a semejanza del papel que tiene el guitarrón en el conjunto de guitarras. Obviamente, esa distinción recayó en el contrabajo tricorde, probablemente, por atención a su mayor antigüedad en el país.¹⁸ Es por eso que los moneros mexicanos adoptaron la imagen del contrabajo de tres cuerdas como representación gráfica de las locuciones idiomáticas ‘tocar el violón’ o ‘darle al violón’ cuyos significados ya hemos explicado con anterioridad (imagen 15).

Un breve acercamiento al problema del estudio de los instrumentos de arco en México no facilita un recuento de todos los momentos de su historia que no pueden ser vistos sino desde una perspectiva interdisciplinaria, ni permite detenerse en cuestiones de metodología de investigación. Tampoco sería factible exponer en el marco de un artículo todos los aspectos del estudio de los cordófonos de arco mexicanos, a cuyo pleno esclarecimiento y comprensión contribuyen las fuerzas aliadas de diferentes disciplinas, o intentar ejemplificar el aporte que ofrecen al

17. De esta nomenclatura se sirve, por ejemplo, el “Arancel de aduanas marinas discutido en la Cámara de Diputados en su sesión del 15 de marzo de 1826” (véase *El Sol*, año III, núm. 1015, Ciudad de México, 26 de marzo de 1826, p. 1.143).

18. Un escrito de Joseph Man.l Alvis ynfante del Choro de la catedral de Valladolid, quien, en 1761, manifestó hallarse “con la suficiencia necesaria para servir plaza [...] assi con la voz de contralto, como con el Violon grande ó Torolochi” (véase Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Correspondencia, leg. 106, f. 83r, 1767), prueba que aún en el siglo XVIII el vocablo “violón” podía identificar al contrabajo de tres cuerdas, siempre y cuando se agregaba el adjetivo que marcaba la diferencia entre este cordófono y el violón-violonchelo.

desarrollo de este tema los medios de los que dispone cada uno de estos campos del saber humanístico y científico. Pero ninguna de las limitaciones de esta u otra índole podría tomarse como pretexto para no hacer patente que los beneficios señalados son recíprocos y que los resultados del estudio de los cordófonos de arco realizado con un enfoque interdisciplinario, además de expandir el horizonte de su propia área de conocimiento, ensancha la zona fronteriza entre la musicología y la veta histórica de la sociología, la pintura, el ballet, la arquitectura, la literatura y el periodismo, por mencionar sólo algunas disciplinas. En este rubro se inscribe un panfleto de 1862 insertado en las páginas de un periódico capitalino y en el que, a través de la alusión metafórica a los grandes intérpretes de violín, se critica la inconsistencia y el individualismo característicos de los movimientos políticos del México de entonces, haciendo ver que “ahora nos basta y sobra un violin armonioso como el de Paganini, como el de Coenen para divertirnos solitos y hacernos todas las ilusiones posibles”.¹⁹



Imagen 15. E. Escalante, “Coro de patriotas”, *La Orquesta*, Ciudad de México, tomo 3, núm. 52, 23 de octubre de 1862.

Una elocuencia aún mayor que la de cualquier testimonio escrito la posee un modesto lienzo de San Luis Potosí (imagen 16), que no solamente ofrece un retrato colectivo de la buena sociedad de la capital de uno de los estados de la joven república, sino que también permite apreciar los detalles del interior del teatro

19. *La Orquesta*, 1862 : 13.

provincial del México del siglo XIX: de su mobiliario, decoración y escenografía, también brinda una oportunidad poco común de analizar las particularidades de la integración del conjunto orquestal, observar su colocación frente al escenario y así entender por qué alguna que otra reseña teatral de la época podría sugerir a los músicos prestar mayor atención a sus papeles en vez de deleitarse con los exuberantes atractivos de la primera dama.²⁰

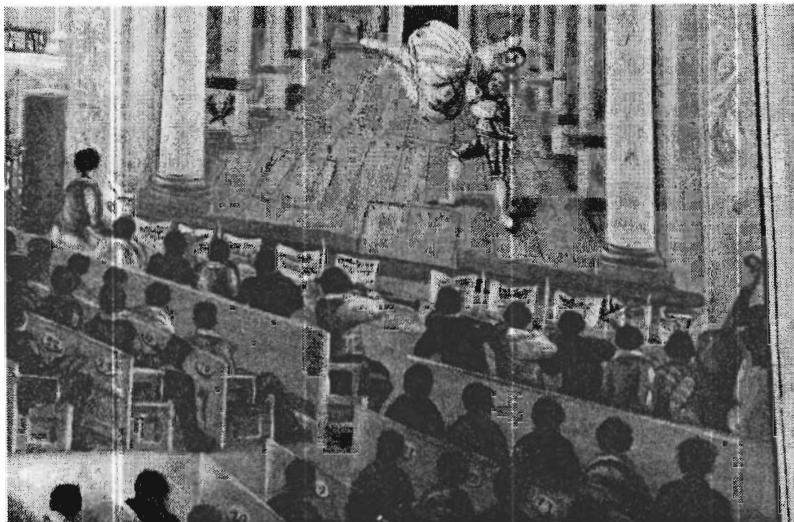


Imagen 16. P. Romero, s. XIX, *Vista interior del teatro de San Luis Potosí* (detalle), óleo sobre tela, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí

La pintura potosina y las jocosas alusiones a las que conduce su análisis son una muestra más de las posibilidades ilimitadas de un estudio interdisciplinario y de los giros sorpresivos que éste puede tomar. Es preciso señalar en esta relación que la propuesta de enfocar la historia de los cordófonos de arco en México desde la perspectiva inter y multidisciplinaria nació en el curso de una investigación que actualmente se encuentra en proceso y a la que, independientemente de los progresos ya logrados, aún le falta un largo trecho por recorrer, antes de llegar al recuento de los campos de conocimiento en los que se tuvo que incursionar o hacer un balance de los beneficios producidos por la interdisciplina. Es por eso que, en vez de recapitular sucintamente sobre algunos puntos expuestos en el presente

20. *La Evolución*, 1899 : 1-2.

escrito u omitidos por razones de espacio, optamos por poner el acento en que las fuentes y los métodos de investigación de los que se ha servido el estudio de los cordófonos de arco en México podrían tomarse en cuenta ya sea como una guía, ya como puntos de discusión —lo que también es provechoso— por los estudiosos de otros países. Sobre todo de los que pertenecen al mundo iberoamericano, donde la historia de los instrumentos musicales hasta la actualidad no ha sido examinada con la hondura y el rigor que harían justicia a la importancia que ésta adquiere en la herencia cultural de sus respectivos pueblos, principalmente, a causa de la inexistencia de vestigios materiales o testimonios directos y donde la perspectiva interdisciplinaria de su estudio se vislumbra como el único medio que pueda compensar esta carencia.

BIBLIOGRAFÍA

CERONE, Domenico Pietro

1613 *El Melopeo y Maestro*. Nápoles.

DÍAZ DE LEÓN DE ALBA, Armando (coord.)

1991 *Teatros de México*, México: Fomento Cultural Banamex.

LAFRANCO, Giovanni-María

1553 *Scintille di musica*, Brescia.

MOLINER, María

1994 *Diccionario de uso del español*, Biblioteca románica hispánica, V. Diccionarios, 5, Madrid: Editorial Gredos.

MOTOLINIA, Toribio de Benavente

1971 *Memoriales: Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México: Universidad Nacional Autónoma de México [1^a ed. 1557]

ROUBINA, Evguenia

1999 *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores.

2004 “El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII”. Víctor Rondón (ed.), *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 94-105.

SALDÍVAR, Gabriel

1934 *Historia de la Música en México*, México: Editorial “Cultura”.

HEMEROGRAFÍA

La Evolución. Durango, tomo III, N° 70, 14 de junio de 1899, p. 1-2.

El Independiente. Pachuca, tomo I, N° 11, 30 de julio de 1911.

El Hijo de El Ahuizote. Ciudad de México, N° 403, 15 de octubre de 1893.

La Orquesta. Ciudad de México, tomo 3, N° 4, 10 de mayo de 1862, p. 13

El Sol. año III. Ciudad de México, N° 1015, 26 de marzo de 1826.

* * *

Evguenia Roubina. Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, *Philosophy Doctor in Sciences of Art* por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de Carrera de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México) y forma parte del claustro de formación interdisciplinaria. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades.

Su trabajo en el campo de la historia de la música en México ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención especial en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).

MAITINES A LA VIRGEN DE GUADALUPE DE FRANCISCO DELGADO: CONTEXTO HISTÓRICO E INTERPRETACIÓN

FERNANDO SERRANO ARIAS

Resumen

El presente trabajo está basado en la tesis *Rescate y edición de los Maitines a la Virgen de Guadalupe de 1816 de Francisco Delgado* presentada por el autor para obtener el título de *Maestro en Música: Musicología* por la Universidad Veracruzana.

'Los maitines' fue un género Novohispano equivalente a la ópera en Nápoles. Los maitines Marianos, tienen una fuerte tradición dentro de este período de la música mexicana, la cual incluye autores como Ignacio de Jerusalén y Antonio Juanas. Este escrito plantea una semblanza del compositor, así como una referencia contextual basada en la situación de la capilla en el año de su composición y la importancia del género de maitines. Hace una referencia a la ejecución así como los motivos que llevaron a la realización de esta obra en el año de su interpretación.

Abstract

The present work is based on the thesis *Rescate y edición de los Maitines a la Virgen de Guadalupe de 1816 de Francisco Delgado* presented by the author to obtain the *Master in Music: Musicology* by the Veracruzana University.

The maitines was a Novohispano form equivalent to the opera in Naples. Maitines Marianos, has a strong tradition within this period of the Mexican music, which it includes authors like Ignacio de Jerusalem and Antonio Juanas. This writing raises one biographical sketch of the composer, as well as a contextual reference based on the situation of the chapel in the year of its composition and the importance of the maitines. It thus makes a reference to the execution and the reasons that took to the accomplishment of this work in the year of their interpretation.

* * *

Estudiar a cualquier compositor o cualquier hecho musical sin tener como referencia la obra musical puede conducir a un páramo desierto. Abordar una obra musical sin un contexto histórico puede darnos una visión parcial de la obra. Como

Carl Dahlhaus menciona, “[...] entendemos mejor un objeto, ya sea una pieza de música o nuestra relación con ella, conociendo la historia que la precede”.¹ De esta manera, el presente trabajo trata de ubicar la obra de este compositor dentro del clasicismo mexicano. La presente investigación forma parte de la tesis de maestría *Los Maitines a la Virgen de Guadalupe de Francisco Delgado*, que incluye una edición completa de dicha obra.

Datos en torno al compositor

José Francisco Delgado y Fuentes (*ca.* 1771-3 - 1829) fue miembro de una familia de músicos novohispanos provenientes de la ciudad de Valladolid, hoy Morelia, capital del estado de Michoacán en México. Fue primer violín de la capilla musical de la Catedral Metropolitana de *Nuestra Señora de la Asunción* y músico de los teatros *Coliseo* y *El Principal*. Fue parte de la orquesta de la capilla Imperial Mexicana; miembro de la Sociedad Filarmónica de México así como de su orquesta y, catedrático del primer conservatorio de América. Aparte de su actividad de violinista, compuso varias obras para la Catedral y algunas obras para clave y guitarra.

Las referencias escritas sobre Francisco Delgado permiten dar cuenta de la capacidad técnica tanto en la interpretación del violín, como en la composición. A decir de Miguel Galindo, Francisco “heredó de su padre el talento, la laboriosidad, las aficiones y la inspiración”², y era tal su maestría en el violín que lo llegaron a denominar el Haydn mexicano.

Para Daniel Mendoza³, Delgado fue un compositor del período clásico maduro cuya maestría en dicho estilo ‘de una soberbia vena clásica’ -según sus propias palabras- queda patente a través de sus obras, cuyos versos orquestales tienen un estilo dramático y operístico, y en el caso de sus obras vocales, la importancia de los solistas queda por encima de la del contrapunto.

Varias fueron las influencias musicales de Delgado. Por una parte, la música con que contaba la capilla en la época de Francisco, cuya producción más importante estuvo a cargo de Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769), maestro de capilla de la catedral y quién fuera, probablemente, el primer compositor de maitines dedicados a la Virgen de Guadalupe; por otra, la del maestro de capilla en la época de Delgado, el español Antonio Juanas, pasando por el sucesor de Jerusalem, Matheo Tollis della Roca y el propio padre del compositor, Manuel

1. Dahlhaus, 1999: 3

2. Galindo, 1933: 426

3. Mendoza de Arce, 2001: 402, 474 y 477.

Delgado, quien también fue compositor y primer violín de la catedral. Sin olvidar, por supuesto a Haydn. El hecho de que Jerusalen llegara a México para trabajar en el teatro del *Coliseo* indica la fuerte presencia de este espacio en la capital; no obstante, la Catedral de México es la que goza -finalmente- de la producción del maestro italiano. Esto evidencia que la Iglesia seguía siendo el lugar de mayor prestigio dentro de una sociedad fundamentalmente europea durante el siglo XVIII como lo era la Nueva España. El sentido operístico de la obra de Jerusalen le dio nuevos bríos a la capilla catedralicia y con la llegada del español Antonio Juanas, se habría de notar la influencia del estilo vienes en la música de Catedral.

Pocos son los musicólogos que se han adentrado a investigar la vida de este compositor (Thomas Stanford, Daniel Mendoza de Arce y Lincoln B. Spiess); así mismo, la falta de información al respecto de éste período musical mexicano no facilita la labor del investigador. No obstante, la realización de dos tesis de autores norteamericanos, nos permiten acercarnos un poco más al entendimiento de este período y al estilo musical del compositor. Por una parte, David C. Nichols en su tesis⁴ expone de manera acertada las características del estilo clásico y la relación con Delgado a través de su música. Mientras que Stewart S. Uyeda,⁵ asocia la composición de los *Maitines a la Virgen* a un producto de la independencia de México.

Los Maitines a Nuestra Santísima María de Guadalupe

El servicio de Maitines se organiza de la siguiente forma:

“El servicio de Maitines fue traído de la práctica Medieval de entonar los salmos de David ocho veces al día [...] La más temprana (y más larga) sesión de cantos salmódicos del día son los Maitines que inician poco antes de la media noche. [...] un servicio de Maitines tiene una colección de elementos preparatorios (análogos a un prologo) seguido de tres *nocturnos* simétricos[...] Estos tres *nocturnos* se dividen así mismo, en elementos que siempre están conformados en grupos de tres: tres antífonas que enmarcan tres salmos monofónicos, tres lecciones (lecturas de las escrituras u homilías divididas en secciones de tres), tres bendiciones y -lo más importante en un arreglo Barroco- tres responsorios para voces y orquesta. [...] El único rompimiento notable en esta simetría ocurre en el tercer nocturno, donde el Responsorio IX es remplazado por un *Te Deum*”.⁶

4. Nichols, 1975: s/p

5. Uyeda, 2003 : s/p

6. Russell, 1997: 4

A decir de Craig Rusell, este género musical, presente en la Nueva España, era el equivalente a la ópera en Nápoles o en Venecia. Es decir, era la manera en que un músico podía demostrar su capacidad como compositor.

En 1754, el Papa Benedicto XIV aprobó el “Oficio y Misa de Santa María de Guadalupe de México”⁷ asignando la fecha del 12 de octubre para el día de su festejo. Así, algunos de los textos creados para esta festividad, podían ser compartidos por otras fiestas marianas. El cuadro 1, presenta una relación de las diferentes festividades en que se basa el texto de los maitines Guadalupanos.

Cuadro 1. Relación de los diferentes textos de los maitines:⁸

Sección	Texto	Festividad	
		Se canta igual	fragmentos
Invitatorio	<i>Sancta Maria Dei genitrix Virgo intercede pro nobis</i>	MVG	
Himno	<i>Quem terra pontus sidera</i>	Cualquier servicio de Maitines en honor a la Virgen	
Responsorio I	<i>Vidi speciosam sicut columbam</i>	MVG; MAV	
Responsorio II	<i>Quae est ista quae ascendit</i>	MVG	MAV; LAV
Responsorio III	<i>Quae est ista quae processit sicut sol</i>	MVG; MAV	VMV; VVG
Responsorio IV	<i>Signum magnum apparuit in caelo</i>	MVG	MAV
Responsorio V	<i>Quae est ista quae progreditur</i>	MVG	
Responsorio VI	<i>Elegi et sanctificavi</i>	MVG	
Responsorio VII	<i>Felix namquae es sacra Virgo Maria</i>	MVG	
Responsorio VIII	<i>Beata me dicent omnes generationes</i>	Cualquier servicio de Maitines en honor a la Virgen	
Te Deum	<i>Te Deum laudamus</i>	Cualquier servicio de Maitines	

Relación de abreviaturas del cuadro anterior:

MVG: Maitines a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre)

MAV: Maitines a la Asunción de la Virgen María (15 de agosto)

LAV: Laudas a la Asunción de la Virgen (15 de agosto)

VVG: Vísperas a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre)

VMV: Vísperas a la Maternidad de la Virgen María (11 de octubre)

MICV: Maitines a la Inmaculada Concepción de la Virgen (8 de diciembre)

7. Cuevas, 1930: 189

8. Tomado de: Uyeda, 2003: 295-304.

Al parecer, el único texto de los *Maitines a la Virgen de Guadalupe* que tiene una referencia Guadalupana es el sexto responorio. Incluye la frase *non fecit taliter omni nationi*, (no hizo cosa igual con otra nación) tomada del salmo 147:20 (Biblia de Jerusalén), que Benedicto XIV pronunció cuando le mostraron la reproducción del ayate de Juan Diego.

Datos en torno a la obra

Los *Maitines a Nuestra Santísima María de Guadalupe* de Francisco Delgado fueron presentados al Cabildo Catedralicio el 18 de agosto de 1816 acompañados de una misa; ambas, dedicadas a la Virgen. Junto con las obras, solicitó el puesto de primer violín de la capilla, vacante a causa de la reciente muerte de su padre. Pide, además, que dichas obras sean montadas en la siguiente festividad de la Virgen de Guadalupe, es decir, el 12 de diciembre de ese mismo año. El Cabildo le concede la plaza y manda que ensayan las obras para ser ejecutadas en la fecha señalada.

Los maitines compuestos por Delgado, se localizan en el Archivo Musical de la Catedral de México (AMCM). La obra se encuentra casi completa y está dividida en partichelas. Las únicas partes faltantes son:

La voz del bajo duplicado en el Responorio V el cual parece ser más un error del copista que un extravío

La voz del bajo duplicado de todo el *Te Deum* Catedralicio, el cual sí parece ser una pérdida

El segundo órgano, particularmente en el *Te Deum* y, probablemente en la obra completa.

La obra presenta el esquema tradicional de los maitines, como puede verse en el cuadro número 2.

Cuadro 2. Esquema de los maitines de Delgado:

Preparación	Invitatorio Himno	Primer Nocturno	Responorio I Responorio II Responorio III	Segundo Nocturno	Responorio IV Responorio V Responorio VI	Tercer Nocturno	Responorio VII Responorio VIII <i>Te Deum</i>
-------------	----------------------	--------------------	---	---------------------	--	-----------------	---

Russell sugiere que en el arreglo barroco de los maitines, la parte más importante son los responorios para voces y orquesta. Del mismo modo, en los maitines de Delgado, la parte con mayor desarrollo musical son los responorios. Pero no es ésta la única característica que mantiene del período musical anterior; la orquestación está dividida al estilo del *concerto grosso*, con una sección principal y un *ripieno* tanto en la orquesta como en el coro. En la edición de la obra, se conservó la instrumentación original, es decir, coro, orquesta y *ripieno*. Si bien, las

partes con doble coro casi no difieren en sus secciones, sí hay piezas que presentan diferencias en algunos momentos. Además, y partiendo de la premisa del uso de los dos órganos, podemos suponer también que la escritura a doble coro no es sólo de carácter barroco en su grafía sino en su intención, es decir, hacer un manejo de *coro spezzato*, aunque éste sea primordialmente homófono. Sobre todo, tomando en consideración que las características musicales introducidas por Jerusalén, (música de carácter operístico dentro de la iglesia o el uso del coro dividido) fueron parte del repertorio que se tocaba en Catedral durante la época de Delgado

Stewart S. Uyeda, nos hace notar las diferentes influencias en la música catedralicia:

“[...] el estilo polifónico Renacentista estuvo presente desde el período inmediato a la post conquista y floreció hasta el inicio del siglo dieciocho, cuando le cedió el paso al Barroco. Manuel de Zumaya, maestro de capilla de la ciudad de México de 1715 a 1738, escribía cómodamente tanto en la polifonía vocal pseudo renacentista y en el estilo concertado del Barroco. [...] Poco tiempo después, Ignacio de Jerusalén, maestro de capilla de 1750 a 1769, incorporó elementos del *estilo galante* dentro de sus obras litúrgicas. Matheo Tollis de la Roca “inyectó a su obra con elementos teatrales y flamboyantes de la ópera Italiana”, quien sostuvo el puesto desde la muerte de Jerusalén hasta la suya propia en 1780. Hacia el final del siglo dieciocho, la presencia del clasicismo Europeo se podía sentir en la música de Antonio Juanas.”⁹

A decir de Nichols, la influencia de Carissimi se hace sentir en “las afirmaciones homofónicas de las secciones *tutti* del coro”,¹⁰ pero que en realidad es Vivaldi quien tiene una influencia directa sobre los compositores barrocos mexicanos.

Las partes instrumentales de este repertorio parecen ahondar con estos elementos estilísticos: las progresiones en la línea del bajo en un estilo continuo, normalmente obtenidas de la tríada, o repitiendo la base de un acorde utilizando saltos de octava para evitar la monotonía; usualmente, un acorde por compás gobierna el ritmo armónico. Los violines comúnmente consisten de varios compases de notas de dieciseisavos repetidas que culminan en pasajes de notas de octavo hacia la cadencia. La melodía está construida en secuencias, utilizando como base la tríada.¹¹

9. Uyeda, 2003: 27-28. Las comillas están en el original.

10. Nichols, 1975: 24

11. *op. cit.*

Estos elementos habrían de influir también en compositores posteriores, lo cual se puede observar en los siguientes dos ejemplos. El primero de ellos es un Villancico de Ignacio de Jerusalén, *A la Milagrosa Escuela*, de 1765. El segundo es parte del Responso III de los *Maitines a la Virgen de Guadalupe* de Francisco Delgado.

Ejemplo 1. Ignacio de Jerusalén, Villancico *A la Milagrosa Escuela*, compases 141-145.¹²

The musical score consists of six staves. The top four staves represent voices: Tiple, Alto, Tenor, and Bajo, all singing the same melody in 3/4 time. The bottom two staves represent violins: Violin I and Violin II, playing eighth-note patterns. The lyrics 'esta susa - ber ven gan ya - tien dan' are written below the vocal parts.

Es importante aclarar que los ejemplos pertenecientes a los maitines de Delgado se han reducido a las partes sin *ripieno* esto, debido a que en dichos ejemplos no hay diferencias entre las voces principales y el resto.

Ejemplo 2. Responso III, compases 96 a 101.

12. Spiess y Stanford, 1969: 25-26 , apud Nichols, 1975: 25

La orquestación en el estilo barroco y la escritura de las voces, así como el uso del cifrado, no son las únicas reminiscencias al período anterior. En cierta manera, conserva la estructura musical de los maitines del siglo XVIII con algunas modificaciones. Como puede verse en el cuadro número 3, se presenta la estructura completa de un servicio de maitines en el siglo XVIII comparándolo con el de Francisco Delgado.

Cuadro 3. Comparativo entre los maitines del siglo XVIII y los maitines de Delgado.

Maitines en el siglo XVIII ¹³	Maitines de 1816 de Delgado
PREPARACIÓN	
Procesional (facultativo)	Procesional (facultativo)
<i>Domine labia mea (intonado)</i>	<i>Domine labia mea (intonado)</i>
Invitatorio (concertado-intercalado con Salmo 94, canto llano)	Invitatorio (concertado entre coro y orquesta y la sección de Tiple y el tutti)
Himno (concertado, a veces un pastoral en 6/8)	Himno (concertado entre coro y orquesta y entre coro I y tutti, en compás de 6/8)

13. Russell, 2003 : 1

NOCTURNO I	
Antífona 1 y Salmo (canto llano)	Antífona 1 y Salmo (canto llano)
Antífona 2 y Salmo (canto llano)	Antífona 2 y Salmo (canto llano)
Antífona 3 y Salmo (canto llano)	Antífona 3 y Salmo (canto llano)
Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)	Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)
Bendición 1 y lección 1 (intonadas)	Bendición 1 y lección 1 (intonadas)
Responsorio 1 (concertado, con coro)	Responsorio 1 (recitativo y solo para tiple, segunda sección concertada con coro)
Bendición 2 y lección 2 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 2 y lección 2 (intonadas, continuación de la lección anterior)
Responsorio 2 (a menudo un solo o dúo con orquesta)	Responsorio 2 (Recitado y aria para tenor y orquesta)
Bendición 3 y lección 3 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 3 y lección 3 (intonadas, continuación de la lección anterior)
Responsorio 3 (concertado con coro, con virtuosidad para solistas)	Responsorio 3 (Recitado para tiple. Dúo de bajo y tiple. Sección concertada y solo de bajo y orquesta. Doxología tutti.)

NOCTURNO II	
Antífona 4 y Salmo (canto llano)	Antífona 4 y Salmo (canto llano)
Antífona 5 y Salmo (canto llano)	Antífona 5 y Salmo (canto llano)
Antífona 6 y Salmo (canto llano)	Antífona 6 y Salmo (canto llano)
Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)	Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)
Bendición 4 y lección 4 (intonadas)	Bendición 4 y lección 4 (intonadas)
Responsorio 4 (normalmente concertado, con coro)	Responsorio 4 (Rondó amoroso para tiple solo con virtuosismo)
Bendición 5 y lección 5 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 5 y lección 5 (intonadas, continuación de la lección anterior)
Responsorio 5 (a menudo un solo o dúo con orquesta)	Responsorio 5 (Dúo para contralto y tenor con orquesta y, solo de alto con orquesta)
Bendición 6 y Lección 6 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 6 y Lección 6 (intonadas, continuación de la lección anterior)
Responsorio 6 (concertado con coro con virtuosidad para solistas)	Responsorio 6 (terceto para tiple, tenor y bajo. Doxología para tiple solo)

NOCTURNO III	
Antífona 7 y Salmo (canto llano)	Antífona 7 y Salmo (canto llano)
Antífona 8 y Salmo (canto llano)	Antífona 8 y Salmo (canto llano)
Antífona 9 y Salmo (canto llano)	Antífona 9 y Salmo (canto llano)
Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)	Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)
Bendición 7 y lección 7 (intonadas)	Bendición 7 y lección 7 (intonadas)
Responsorio 7 (normalmente concertado con coro)	Responsorio 7 (Recitativo para el bajo. Segunda parte concertada)
Bendición 8 y lección 8 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 8 y lección 8 (intonadas, continuación de la lección anterior)
Responsorio 8 (a menudo un solo o dúo con orquesta)	Responsorio 8 (Recitativo y aria para contralto con virtuosismo)
Bendición 9 y Lección 9 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 9 y Lección 9 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<i>Te Deum</i> (arreglo "de número" con cada sección del texto con su propia música en varios movimientos: para coro, dúo, solo, etc.)	<i>Te Deum</i> (Concertado con coro, dúo para tiple y contralto, trío para tiple, alto y bajo, final con coro.)
	<i>Te ergo</i> (Dúo para tiple y contralto con orquesta de cuerdas)
	<i>Eterna fac</i> (Concertado con coro)
	<i>Miserere</i> (coro y orquesta)

Sin embargo, estas características no encasillan a la obra ni al compositor dentro del período barroco, ya que el tratamiento vocal es de carácter homófono y en muchos casos silábico, salvo en los recitados (que incluyen *cadenzas*) o en los solos. Las únicas secciones con tratamiento contrapuntístico vocal se encuentran en el *Te Deum*, lo cual también es explicable si consideramos que es una pieza escrita con anterioridad y utilizada de nuevo en esta obra. De hecho, en el archivo de la Colegiata aparece como obra independiente catalogada como *opus 28*, mientras que en la copia de Catedral pertenece al *opus 33*.

Si observamos el ejemplo 3, veremos una muestra del trabajo contrapuntístico utilizado por Delgado dentro del coro, reforzado por la orquesta.

Ejemplo 3, compases. 121 a 125 del *Te Deum*, coro I y sección principal de cuerdas.

The musical score consists of eight staves. The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) sing the melody. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello y Bajo) provides harmonic support. The vocal parts sing the lyrics 'rum Tu ad dox-te-ram De-i se-des tu ad-dex-te-ram De-i'. The strings play sustained notes and rhythmic patterns. The score is in common time with a key signature of one sharp.

El fragmento muestra un tema que inicia en la tiple (*tu ad dexteram*), el cual es imitado a la quinta inferior por el tenor. Por su parte, la contralto y el bajo realizan sus imitaciones en diferentes octavas. Esto a su vez es doblado de manera similar por la sección de cuerdas pero con ligeras variantes rítmicas. Todo este proceso abarca del tercer tiempo del compás 121, hasta el compás 131, donde vuelven a unirse de forma homófona todas las voces. Tal vez sea esto a lo que Robert Stevenson se refiere cuando menciona que son más importantes en Delgado las partes de solista que una expresión contrapuntística.¹⁴

El ejemplo 4, presenta una muestra del estilo coral homófono y primordialmente silábico en esta obra de Delgado.

14. Stevenson, 1978 : 4

Ejemplo 4. Ejemplo de escritura homofónica y silábica; compases 43 a 46 del Himno.

Tiple [p] 44 per fu - sa ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llae vis ce - ra
[p] Alto per fu - sa ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llac vis - ce - ra
[p] Tenor per fu - sa ce - li gra - ti - a ges - tant puc - llac vis - ce - ra
[p] Bajo per fu - sa ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llae vis - ce - ra

Por su parte, el ejemplo número 5 nos muestra el estilo melismático en una sección para tenor solo.

Ejemplo 5. Escritura para tenor solo, compases. 39 a 44 del ResponSORIO II.

Tenor 39 a - cies or di na ta
Violin I 39
Violin II 41
Viola 42
Cello 43

Aparte de los ejemplos anteriores, podemos observar otros elementos importantes en el Responso IV. Se trata de un *Rondó amoroso* para soprano solo que evoca un ambiente pastoral, elemento claramente clásico, en forma de una serenata a la Virgen de Guadalupe. El ejemplo 6 muestra una parte de este *Rondó*; el motivo melódico es presentado en un principio por las cuerdas y luego cantado en dos ocasiones con texto diferente y pequeñas variaciones melódico armónicas por el tiple.

Ejemplo 6. Responso IV, compases. 29 en anacrusa al 36.

No debemos olvidar, como Carl Dahlhaus señala, que: “las premisas estéticas que dan sustento a la escritura de la historia de la música, son así mismo históricas”.¹⁵ La teoría del arte en el siglo XVI y XVII contemplaba la relación entre la composición y la función social, una teoría de los géneros musicales que seguía prevaleciendo entre los músicos catedralicios del siglo XVIII novohispano. Por su parte, en el siglo XVII y XVIII –el que nos ocupa–, es la expresión de los ‘afectos’ lo que prevalece. Según Dahlhaus, “entendemos las obras musicales no por la identificación con el trabajo emocional de la mente del compositor, sino más bien, con la recreación, en el acto de escuchar, de las verdades objetivas que el

15. Dahlhaus, 1999 : 20

compositor ha formulado en términos musicales".¹⁶ En este sentido, es interesante notar como esta “serenata”, único *Rondó amoroso* de toda la obra, está compuesta para el texto que dice: *Una gran señal apareció en los cielos, envuelta en el sol y con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*. En este caso, la aparición misma de la Virgen viene rodeada de un aire amoroso.

Dentro del México novohispano, la participación de los músicos catedralicios, en eventos “de la calle”, no era bien visto por las autoridades eclesiásticas, quienes, prohibían a sus músicos tocar en otras festividades diferentes a las eclesiásticas o incluir música profana en los templos:

“[...] mandamos con precepto de Santa obediencia y bajo la pena de excomunión mayor, *ipso facto incurrienda*, y reservada a Nos, y sin perjuicio de otras penas, que ningún organista ni músico toque en los Templos en órgano, o en otro instrumento dentro ni fuera de los Oficios Divinos las tocatas o sones propios de los teatros y bayles profanos como Contradanzas, Minué Congó, Campestre, Alemana, bayle Ingles, Pan de Jarave y otros semejantes cuyos nombres nos abstengamos de expresar por decoro [...].”¹⁷

Sin embargo, esto no eliminó la música de carácter operístico dentro de la iglesia; tal es el caso del Responsorio VIII de los Maitines de Delgado. En esta parte presenta varios elementos interesantes; en primer lugar, es la única sección de toda la obra en la que utiliza un fagot. La parte de contralto tiene fragmentos de gran virtuosismo (ejemplo 7) y entre el oboe I y el fagot se realiza un maravilloso diálogo musical (ejemplo 8), así como un contrapunto entre la voz de contralto y la del fagot (ejemplo 9).

En el ejemplo 7 se puede observar la capacidad técnica que debió haber tenido el solista de la Catedral. Es posible que Delgado hubiera tenido en mente al intérprete y que conociera su capacidad al momento de escribir esta pieza, ya que es la parte con mayor virtuosismo.

Ejemplo 7. Compases. 80 a 82 del Responsorio VIII, solo de contralto.

16. *op. cit.*

17. AMCM, Edicto de 1813.

El ejemplo 8 muestra el juego musical entre los oboes y el fagot, en donde se evidencia las capacidades técnicas de los instrumentistas con los que contaba la Catedral.

Ejemplo 8. Compases. 15 a 20 del Responsorio VIII, oboe I, II y fagot.

El ejemplo 9, muestra el uso del contrapunto esta vez, entre contralto y fagot.

Ejemplo 9. Compases. 134 a 143 del Responsorio VIII, fagot y alto.



En el cuadro 4 podemos observar, de forma general, las diferentes partes de esta composición en su esquema básico, sus divisiones y sus principales características.

Cuadro 4. Presentación esquemática de los *Maitines a la Virgen de Guadalupe* de Francisco Delgado

	Secciones	Tono	Compás	Partes vocales	Texto
Introducción	Invitatorio	Re	2/4	coro / soli triple / coro	<i>Sancta María</i>
	Himno	Sol	6/8	coro	<i>Quem terra pontus sidera</i>
Nocturno I	Responsorio I	Re	C-2/4	recitado triple / soli triple / coro	<i>Vidi Speciosam</i>
	Respositorio II	Sib-Mib	C-3/4-2/4	recitado tenor – aria tenor	<i>Quae est ista que ascendit</i>
Nocturno II	Respositorio III	Do-Fa	2/2-C-2/2-3/4-C	recitado triple / dúo triple y bajo / coro / solo bajo / coro	<i>Quae es ista que procesu</i>
	Respositorio IV	La-Re	2/4	Rondo amoroso / triple	<i>Signum magnum</i>
Nocturno III	Respositorio V	Sib	3/4-2/4-2/2	dúo tenor y alto / solo alto	<i>Quae est ista que progre litur</i>
	Respositorio VI	Mib	C-3/8-C	trío triple, tenor y bajo / solo triple	<i>Elegi Santificavi</i>
	Respositorio VII	Mi	2/2-3/8	recitado bajo / dúo bajo y alto / coro / soli bajo / coro	<i>Felix namque</i>
	Respositorio VIII	Dom-Do	C-3/4-2/2	recitado alto - aria alto	<i>Beata me dicent</i>
Nocturno III	Te Deum	Re	C	coro / dúo triple y alto / trío triple, alto, bajo / coro	<i>Te Deum laudamus</i>
	Te ergo	Sol	3/4	dúo triple y alto	<i>Te ergo quae sumus</i>
	Aeterna fac	Re	2/2-	coro	<i>Aeterna fac cum</i>
	Miserere	Fa	2/4	coro	<i>Miserere nostri</i>

Conclusiones

Tomando como punto de partida la fecha propuesta por Ricardo Miranda para el clasicismo mexicano, es decir, el período que va de 1770 a 1830,¹⁸ podemos considerar -de entrada- a Francisco Delgado dentro de dicho estilo; pero esto no es suficiente. “Un estilo puede describirse, figurativamente, como la manera de explotar y enfocar un lenguaje, que después se convierte en un dialecto o lenguaje en sus propios términos”.¹⁹ Con esta definición de estilo por parte de Charles Rosen, debemos de considerar cuales son las características clásicas que se encuentran en las obras de Delgado, las que son ampliamente abordadas por Nichols en su obra. Basta decir, a modo de ejemplo, las siguientes: primero, al igual que los compositores europeos, Delgado fue capaz de abordar tanto el género sacro como el profano, así lo plantean tanto Nichols como Miranda. Por otra parte, como el mismo Nichols menciona, “un factor primordial en la organización formal de los compositores clásicos, es la división de una composición o un movimiento en secciones claramente contrastantes”.²⁰ Esto lo podemos observar en el Responsorio I de los Maitines de Delgado, el cual inicia con un recitado en *tempo Allegro* en un compás de 4/4; posteriormente pasa a un *Andantino* en 2/4, para después continuar y concluir en un *Allegro Moderato*. Si bien, cada sección inicia en tono de Re mayor y no hay cambios de armadura, la pieza se mueve por áreas tonales. En cambio, el *Responsorio segundo* inicia su recitado en Si bemol mayor en compás de 4/4 y en un tempo *Allegro Moderato*; pasa a un *Andante* para la *cadenza*, dando pie para que el Aria sea cantada en un *tempo Largo* sobre un compás de 3/4 y la tonalidad de Mi bemol mayor. Toda la segunda sección del Aria está cantada sobre el mismo tono pero en compás de 2/4 y un *tempo Allegro*. Es interesante hacer notar que al finalizar esta sección, hay un regreso directamente al Aria, sin tocar la introducción y que finaliza justo en donde el *Allegro* da inicio. Por último, una cita de H. C. Robinns Landon sobre la obra de Haydn, la cual puede aplicarse a Delgado.

“Expresado en términos muy elementales, el coro es usado como el principal enganche, el núcleo generalmente estático de toda la estructura; las cuerdas (y los instrumentos de aliento cuando están presentes), proveen el movimiento que empuja hacia delante, mientras que los metales y los tambores cercan y puntualizan el todo con un ímpetu rítmico [...].”²¹

18. Miranda, 1997 : 43

19. Rosen, 1997 . 20

20. Nichols, 1975 : 125

21. Robinns, 1955, apud, Nichols, 1975 : 127

Estos elementos, al igual que otros²², nos permiten considerar a este compositor y su obra, como un músico inmerso en el estilo clásico.

Indudablemente, se hace necesario un mayor número de investigaciones de carácter musicológico para ahondar en el período clásico mexicano. Las aseveraciones expresadas sobre la nula aparición de este período en nuestro país, han quedado como un dato superado. Se hace evidente, mediante el rescate de obras y la información obtenida de las fuentes de la época, que fueron varios los compositores que trabajaron dentro de este estilo. Los archivos catedralicios de diferentes ciudades (Méjico, Puebla, Morelia, Oaxaca, Durango o Guadalajara), manifiestan lo prolífica que fue la composición durante este tiempo.

Dentro de esta época se enmarca la obra de Francisco Delgado, el cual fue miembro de una familia de músicos sobresalientes como hubo otras en el México de la Nueva España, tales como los Truxequ (Trujeque), los Aguinaga, los Vivián (Bibián) o los Castro. La capacidad musical de los Delgado se hace evidente al constatar la gran cantidad de obras que de ellos aparecen en las principales catedrales de nuestro país. Así, la calidad de las mismas y las dificultades técnicas que presentan, nos dan un indicio de la capacidad de los músicos dentro de la Nueva España. El hecho de que fuera un compositor capaz de escribir en el género musical de mayor peso en la Nueva España, el género de maitines, nos permite corroborar la hipótesis de que no sólo fue un buen violinista, sino un buen compositor.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Musical de la Catedral de Méjico (AMCM), Méjico, D. F, Edictos, caja 6 (1780-1828).

BIBLIOGRAFÍA

CUEVAS, Mariano

1930 *Álbum histórico Guadalupano del IV centenario*, Méjico: Escuela Tipográfica Salesiana.

DAHLHAUS, Carl

1999 *Foundations of music history*, tr. J. B. Robinson, Cambridge: University Press.

GALINDO, Miguel

1992 *Historia de la Música Mejicana*, reimpresión facsimilar. México: CENIDIM.

MENDOZA de Arce, Daniel

2001 *Music in Iberoamerica to 1850: a historical survey*, Maryland: Scarecrow Press.

MIRANDA, Ricardo

1997 “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”. *Heterofonía*, 116-117 : 39-50.

NICHOLS, David C.

1975 *Francisco Delgado and classicism in mexican music as exhibited in the Missa a quattro voces*. Tesis de doctorado, Indiana University (inédita).

ROSEN, Charles

1997 *The clasical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York: Norton.

RUSSELL, Craig H.

1997 *Mexican Baroque: Matins for our Lady of Guadalupe*. Programa de concierto (Chanticleer), Estados Unidos de Norteamérica.

2003 *Maitines, misiones y maestros: la música sacra de México en el Barroco*. Ponencia del 52 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, España.

SERRANO ARIAS, Fernando

2001 “Versos de 5º tono de Manuel Delgado”. *Heterofonía*, 125: 121 - 123.

2004 *Los Maitines a la Virgen de Guadalupe de Francisco Delgado*, Xalapa, México, tesis de maestría (inédita).

STANFORD, Thomas

- 1984 “Nota introductoria al Adagio del *Te Deum Te ergo que sumus*”. *La música en México*, vol. III, período de la Independencia a la Revolución, Jesús Estrada editor, México: UNAM.

STEVENSON, Robert

- 1978 “Reciente investigación de música mexicana 1975-1977”. *Heterofonía*, Vol. XI núm. 6

UYEDA, Stewart S.

- 2003 *Francisco Delgado's Matins for the Virgin of Guadalupe: a casualty of Mexico's war of independence*. Tesis de maestría, Claremont Graduate University (inédita).

* * *

Fernando de Jesús Serrano Arias Nacido en Hermosillo, Sonora, México. Licenciado en Producción y Programación Musical por la Universidad de Hermosillo y Magíster en Musicología por la Universidad Veracruzana (campus Xalapa) con la tesis *Rescate y edición de los Maitines a la Virgen de Guadalupe de 1816 de Francisco Delgado*. Ha publicado artículos en las Revistas *Heterofonía* y *Discanto*. Actualmente es profesor de tiempo completo de la licenciatura en Artes opción Canto de la Universidad de Sonora.

¿CÓMO SUENA LA MÚSICA AFROPORTEÑA HOY? HACIA UNA GENEALOGÍA DEL PATRIMONIO MUSICAL NEGRO DE BUENOS AIRES¹

NORBERTO PABLO CIRIO

Resumen

El estudio de la música afroargentina, estudio que se inscribe en el marco más amplio del de la cultura afro en nuestro país, está aún en sus inicios. Recién tras el libro de Reid Andrews (1989) *Los afroargentinos de Buenos Aires*, el tema comenzó a abordarse con marcos teóricos de vanguardia y, fundamentalmente, adoptándose un discurso en tono presentista y no anclado en el pasado, como comúnmente venía realizándose. Con todo, su estudio no ha venido ocupando, precisamente, un lugar destacado en la agenda de los investigadores, en parte por las fuentes disponibles (extremadamente lacónicas en el caso de las históricas y difíciles de hallar en el caso de las etnográficas), pero sobretodo porque no era un tema relevante.

En este trabajo deseo atender el plano sonoro de la música afroporteña y al contexto social en que se enmarca, tanto de sus hacedores como el de la sociedad envolvente. Deseo exponer y analizar desde parámetros sonoros y sociales el repertorio musical afroporteño, algo que hasta el presente no se había hecho. Dos objetivos intentaré cubrir aquí: por un lado, dar cuenta de cómo está compuesto y cómo suena el repertorio afroporteño vigente; por el otro, analizarlo desde una perspectiva procesal a fin de que, como una suerte de estratigrafía taxonómica, ilumine la cuestión identitaria negra y las tramas relationales tejidas entre la comunidad afroporteña y la sociedad envolvente.

Abstract

This essay pays attention to the sound of 'afro-porteño' music and to its social context comprising its artists and the general public. It is a musical and social analysis, so far neglected, of the

1. Una versión reducida de este artículo fue leída en la XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIII Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, la AAM y el Conservatorio de Música "Gilardo Gilardi" de la ciudad de La Plata (17 al 20 de agosto de 2006).

afro-porteño musical repertoire that aims at two main objectives: 1) giving an overview of what is this repertoire nowadays and how it sounds and 2) analyzing it as a process to give light on its role in black identity and on the links created between the afro-porteño community and the society at large.

* * *

El estudio de la música afroargentina, estudio que se inscribe en el marco más amplio del de la cultura afro en la Argentina, está aún en sus inicios. Recién tras el libro de Reid Andrews (1989) *Los afroargentinos de Buenos Aires*, el tema comenzó a abordarse con marcos teóricos de vanguardia y, fundamentalmente, adoptándose un discurso en tono presentista y no anclado en el pasado, como comúnmente venía realizándose. A casi dos décadas de este viraje académico repasemos los principales avances:

1) En 1991 Enrique Cámara publica en Italia el CD *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. El mismo contiene grabaciones que recogió en 1989 en la capilla de San Baltazar en Empedrado (Corrientes), entre ellas dos ejemplos de *charanda*, danza religiosa afro propia de ese culto. Es la primera edición de música afroargentina de carácter documental.

2) Alejandro Frigerio, en “Un análisis de la *performance* artística afroamericana y sus raíces africanas”, propone seis características que parecen regir la producción y el desenvolvimiento de los participantes de una *performance* artística afroamericana, ya que:

“Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características *qua* género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda Afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen.”²

Estas características son: 1) multidimensionalidad; 2) calidad participativa; 3) ubicuidad en la vida cotidiana; 4) importancia de lo conversacional; 5) importancia del estilo personal; 6) cumple nítidas funciones sociales. Más allá de que algunas de éstas no se presenten en todas las *performances* afroamericanas, o inclusive se den en otras culturas, Frigerio sostiene que ‘en su conjunto’ configuran y otorgan ese carácter único y diferenciable de otras *performances* americanas. Su propuesta parte de la necesidad de estudiar los africanismos de manera actualizada, pues los

2. Frigerio, 1992-93: 57-58

abusos de purismo y la estrechez al momento de demarcarlos en la literatura clásica conducía, generalmente, a una visión estática y empobrecida del hecho cultural.

3) En 1993 Frigerio publica un artículo de corte revisionista sobre el candombe argentino. En él somete a crítica la bibliografía producida sobre el tema a la luz de sus trabajos de campo entre afroporteños pues:

“[...] testimonios brindados por negros argentinos contemporáneos señalan que, hasta hace pocos años atrás (y probablemente aún en nuestros días) miembros de la comunidad afroargentina tocaban y bailaban una música que reivindicaban como propia y a la que llamaban candombe. Estas aseveraciones contradicen la posición sustentada por cronistas de época, historiadores y estudiosos de los negros en Argentina.”³

El autor contribuye no sólo a un mejor conocimiento sobre su vigencia sino que la descripción coreográfica-musical que hace del mismo lo lleva a concluir que difiere de su homólogo montevideano, poniendo en evidencia que prácticamente todos los que lo habían estudiado tomaban al candombe oriental como modelo del argentino, casi siempre sin explicitarlo.

4) A través de varios artículos traté diversos aspectos de las prácticas musicales afro del culto a san Baltazar, la mayoría desconocidos o poco conocidos (ver Bibliografía): la danza de la *charanda* o *zemba*, performances en que lo musical juega un rol protagónico, como el baile de enmascarados (*cambara'angá*) y la tambora, un membranófono que se toca exclusivamente en algunas capillas del santo para el baile de *chamamé*, valseado y cumbia, siendo su intervención motivo suficiente para resemantizar a dichas danzas de seglares a religiosas y cargarlas de un simbolismo afro que no posefan. Asimismo, extendí el conocimiento que se tenía sobre el candombe. De ser un baile tenido como propio de los negros, sólo cultivado en el ámbito porteño -por lo tanto, urbano-, y de carácter seglar, comprobé que también es cultivado por blancos, en algunas localidades urbanas y rurales de Santa Fe, Chaco y Corrientes y, por su ligazón al culto a san Baltazar, conserva su antiguo carácter religioso.

Con todo, el estudio la música afroargentina aún no ocupa un lugar destacado en la agenda de los investigadores, en parte por las fuentes disponibles (extremadamente lacónicas en el caso de las históricas y difíciles de hallar en el caso de las etnográficas), pero sobretodo porque no era un tema relevante. Enmarcados en una construcción de país ‘a la europea’, donde todo aporte cultural que no fuera blanco era menospreciado, cuando no sistemáticamente negado, importantes investi-

3. Frigerio, 1993:50

gadores, como Carlos Vega⁴ expedieron demasiado rápido y de manera demasiado fácil el certificado de la inexistencia contemporánea de la música afroargentina y minimizaron, cuanto pudieron, sus aportes a la música nacional⁵. Por si fuera poco, los escasos materiales de campo producidos (aunque con diferentes objetivos y niveles académicos), no fueron adecuadamente conservados por lo que, salvo excepciones, están perdidos, extraviados o catalogados de otro modo, por lo que al momento de iniciar esta investigación no existían archivos sonoros de música afroargentina. Circunscribiéndome a Buenos Aires, el estado de la cuestión que encontré es el siguiente:

1) Néstor Ortíz Oderigo investigó desde la década del 40' hasta su muerte, en 1996, la música afroamericana en general y la afroargentina en particular. Paradójicamente, en sus numerosas publicaciones apenas si trata el material etnográfico que recopiló en la Argentina. Al fallecer, la viuda donó su biblioteca y discoteca (más de 2500 ítems en total) al Instituto Nacional del Antropología y Pensamiento Latinoamericano, pero poco tiempo después la discoteca íntegra desapareció. Sus manuscritos y trabajos inéditos (entre ellos un libro sobre la música afroargentina), en poder de su viuda hasta su fallecimiento en 2004, fueron donados en 2005 por su sobrina a la Universidad de Tres de Febrero para su conservación, revisión y eventual publicación.

2) En una fecha imprecisa entre los 60' y los 70', León Benarós⁶ recopiló dos candombes de una anciana mendiga de ascendencia afro en el Bañado de Flores (ciudad de Buenos Aires). De acuerdo a su conocimiento sobre los afroargentinos, e inspirado en sendos candombes, compuso junto a Sebastián Piana el álbum *Cara de Negro: 12 candombes y pregones de Buenos Aires* (1980). Hasta donde sé, Benarós sólo tomó la letra -y al dictado- de esos candombes y, con el tiempo, se han perdido.

3) También en una fecha imprecisa entre los 60' y 70', alguien de quien no se sabe siquiera el apellido, efectuó al menos una grabación documental de los candombes del Shimmy Club, una entidad negra que hasta 1978 organizaba sus bailes en la Casa Suiza, en Buenos Aires. Posiblemente esa cinta se halle en Montevideo, aunque con paradero desconocido.

En este trabajo se atiende el plano sonoro de la música afroporteña y el contexto social en que se enmarca, tanto de sus hacedores como de la sociedad envolvente. Tal interés proviene de hacerme eco de numerosos comentarios, académicos o no, que fui recibiendo regularmente y que pueden resumirse en una sencilla pregunta: ¿y esta música cómo suena? Por el consenso de su no existencia -y, en realidad, de la no existencia de sus cultores-, pude advertir que mis argumentos poco

4. Vega, 1932 a y b; 1936 a y b.

5. Cirio, 2003 a y b; Frigerio, 1993.

6. Benarós; 2000.

podían convencer si no los acompañaba con ejemplos. Es mi intención exponer y analizar desde parámetros sonoros y sociales el repertorio musical afroporteño, algo que hasta el presente no se hizo. Centrándome en Buenos Aires deseo nivelar la paradoja de que aunque es una de las ciudades con más antigua población negra y que sí están en el imaginario popular cuando se habla del siglo XIX hacia atrás, poco y nada se sabe de los afroporteños contemporáneos y su música, de ahí la doble afirmación presentista expresada en el título. Dos objetivos deseo cubrir aquí: por un lado, dar cuenta de cómo está compuesto y cómo suena el repertorio afroporteño vigente; por el otro, analizarlo desde una perspectiva procesal a fin de que, como una suerte de estratigrafía taxonómica, ilumine la cuestión identitaria negra y las tramas relationales tejidas entre la comunidad afroporteña y la sociedad envolvente. Expresado en otros términos, pienso que es posible descubrir un cierto isomorfismo entre los diferentes repertorios y estilos musicales afroporteños y las relaciones que sus cultores han ido manteniendo con sus conciudadanos blancos.

El corpus a analizar está compuesto por unas doscientas expresiones musicales (contando las variantes) registradas por mí entre 2003 y 2007 y por terceros en 1959 y 2001. Aunque sin duda relevante, decidí dejar para otro trabajo el análisis coreográfico de las prácticas danzarias de este grupo, pues demanda un enfoque que excede el marco delimitado.

Particularidades del grupo y metodología de trabajo

Curiosamente, la población negra antecede en dos años a la primera fundación de Buenos Aires, pues el primer permiso real para el comercio de esclavos en la región data de 1534⁷ Gracias a los censos en que se los diferenció (pues no fueron todos), sabemos que el máximo porcentual de negros que tuvo la población de Buenos Aires fue del 30,1% en 1806, aunque ya para las últimas décadas del siglo XIX estaban reducidos a índices tan bajos como 1,8% en 1887⁸

La actual población afroargentina es pequeña y se halla dispersa. Vive principalmente en la ciudad de Buenos Aires y en las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Corrientes y Chaco, tanto en núcleos urbanos como rurales. Poco puede decirse de ella desde el punto de vista estadístico, pues desde el Censo Nacional de 1887 no se la contabiliza diferencialmente. Sin embargo, un reciente esfuerzo por obtener un guarismo siquiera aproximado lo constituye la *Prueba Piloto de Afrodescendientes*, efectuada del 6 al 13 en abril de 2005 en los barrios de Montserrat (Buenos Aires) y Santa Rosa de Lima (Santa Fe) por la Universidad Nacional Tres de Febrero con el

7. Scheuss de Studer, 1958: 87

8. Reid Andrews, 1989: 81

asesoramiento del INDEC y la financiación del Banco Mundial. La prueba arrojó que el 3% de la población encuestada se considera afrodescendiente: 4,3% en Montserrat y 3,8% en Santa Rosa de Lima.⁹ A su vez, este guarismo fue refrendado por al menos dos estudios genéticos realizados por un equipo de investigadores en biología de la UBA.¹⁰ A partir de estas aproximaciones cuantitativas, se estima que a nivel nacional los afrodescendientes oscilan entre el 4 y 6%, unas 2.000.000 de personas.¹¹

Por mi parte, la localización de afroporteños fue tarea difícil, pues además de su atomización no es un dato menor las dimensiones de Buenos Aires: 203 km² y 2.776.138 habitantes, sin contar los 24 partidos de la provincia de Buenos Aires que la rodea, denominado Conurbano Bonaerense, con 3.680 km² y 8.684.437 habitantes (Censo 2001). Más allá de su pertenencia geopolítica a otra jurisdicción, la ciudad de Buenos Aires y su conurbano conforma desde hace tiempo un *continuum* poblacional y muchas familias afroporteñas residen, justamente, en dicho conurbano. Al presente entrevisté a una veintena de afroporteños y otros tantos blancos que, por diversos motivos, estuvieron y/o están involucrados en esta música, sea como *performers* o como espectadores. La metodología de trabajo consistió en entrevistas individuales de tipo semiestructuradas en las que fue frecuente la externación de cantos, toque de tambores y recreación de figuras de baile. En su mayoría, las sesiones las registré digitalmente en audio, video y fotografía. Con algunos informantes pude concertar más de una entrevista, lo que me permitió tratar nuevos temas y ahondar en otros ya tratados. La paradoja fue que algunos entrevistados poco o nada están involucrados en las prácticas musicales de mi interés, pues pertenecen al nivel sociocultural más elevado de esta comunidad, conocidos émicamente como ‘negros usted’¹². Con todo, su perspectiva diferencial me permitió comprender otros aspectos igualmente importantes, como la valoración social de su cultura, la discriminación y la autoperccepción como afrodescendiente. El organizar desde mi sede laboral el Primer Recital de Música Afroargentina, en octubre de 2004, me posibilitó un acercamiento sui géneris al mundo sonoro afroporteño al trabajar con los músicos implicados en la selección de repertorio y los ensayos¹³. Otra

9. Stubbs y Reyes, 2006: 24-26

10. Carnese, Avena, Goicoechea *et al.*, 2001 y 2006.

11. Downes, 2005.

12. Los afroporteños se autodefinen como ‘de la clase’ o ‘de la raza’, para diferenciarse de los ‘chongos’ (los blancos). Dentro de ‘de la clase’ o ‘de la raza’, a su vez, y de acuerdo a su nivel sociocultural y económico, distinguen tres estratos que, de más alto a más bajo son ‘negro usted’, ‘negro vos’ y ‘negro che o chau’ (Frigerio 1993: 52).

13. Ellos fueron la Agrupación Musical Dos Orillas, la solista negra Rita Montero y el pianista Lito Valle.

oportunidad fue documentar, en julio de 2005, un baile de candombe en la *Casa Suiza*. Éste fue organizado por la empresa Sombra Cine la que, abocada en rodar el documental *Negro che*, alquiló el sótano de dicha casa e hizo una convocatoria a la población negra para recrear los bailes del Shimmy Club. Por último, otra fuente de estudio fueron algunos registros realizados por otros investigadores e informantes, que me han facilitado gentilmente.

Hacia una genealogía de la música afroporteña

Hablar de genealogía implica adoptar un punto de vista procesal basado en el concepto dinámico de cultura. Tal interés proviene de comprobar que la población afroargentina está viva y mantiene pautas culturales propias como, justamente, la musical. Una clasificación, entre tantas, del material sonoro recopilado puede elaborarse tomando como eje diacrítico las atribuciones nativas respecto al abolengo de cada obra. Dicha catalogación puede, a su vez, someterse a un examen *etic* para advertir si dichas atribuciones se evidencian desde su plano sonoro. De este modo, he ordenado diacrónicamente el material recopilado en cuatro repertorios que, tentativamente y sólo a los fines analíticos, denomino: 1) Ancestral africano; 2) Tradicional afroporteño; 3) Tradicionalizaciones modernas; y 4) Contemporáneo afroporteño. Veamos cada uno:

1) Ancestral africano. Se trata del repertorio más antiguo. Los informantes coinciden en vincularlo al período esclavista en la Argentina o, inclusive, que son cantos gestados en África. Sus rasgos musicales son: pie binario, ámbito reducido, frecuente aparición del principio responsorial e interpretación *a capella*. En algunas obras de fuerte carácter rítmico suponen que eran bailables y acompañadas con tambores tocados con las manos. Los textos son más bien breves y están en lenguas africanas desconocidas por los cultores, aunque hay algunos en español pero que, por su factura poética y musical, estilísticamente denotan pertenecer a este repertorio. En los cantos que están en lenguas africanas, los informantes desconocen el significado de los textos, excepto el de alguna palabra aislada, por lo que sólo los cantan de acuerdo a una fonética comunamente consensuada. De acuerdo a consultas efectuadas al Prof. Daniel Mutombo Huta-Mukana, de la República Democrática del Congo, especialista en lenguas negroafricanas, la empleada en estos cantos es el *kikongo*, lengua de la rama *bantú*. Excepto en un caso (Ejemplo 2), su función original también se desconoce, aunque los informantes creen que estaban asociados a prácticas religiosas, como ‘bailar el santo’, esto es entrar en un estado alterado de conciencia a través de la danza. Desde mi punto de vista, los rasgos atribuidos se asemejan, en líneas generales, al universo sonoro negroafricano de donde se sabe

provenían la mayoría de los esclavos de la Argentina: las etnias *bantú* y *yoruba* que habitan desde el Golfo de Guinea hasta Angola. Sin embargo, esta semejanza no debe exceder el carácter de tentativa pues estamos comparando repertorios no contemporáneos.

Misi bamba (Ejemplo 1) es uno de los cantos más conocidos de este repertorio. De él poseo dos versiones más, bastantes diferentes por cierto. Según estima la informante que me proporcionó otra versión, sería un antiguo canto de la Nación Banguela (región de Angola), una de las naciones de negros o asociaciones étnicas africanas que existieron en Buenos Aires entre aproximadamente 1770 y 1900¹⁴, aunque no es excluyente que su contenido sea religioso pues, de acuerdo al Prof. Mutombo, el verso *A iyam iam kungu si* sería la deformación de *Nzambi, Npungu*, dos de los nombres de Dios para los *bantú*. De acuerdo a quien brindó este ejemplo, aduce una estructura *call and response*. Del Ejemplo 2, *Ali bota chile kun*, la informante recordó dos cuestiones, su género -que además indica su función, canto de angelito (cantos para el velorio de niños de hasta 7 años de edad) y el significado de la palabra *laié*, que es “muerte”. Respecto a *laié*, el Prof. Mutombo me confirmó ese significado, que en *kikongo* moderno es *daié* y que, a su vez, es un préstamo del inglés *die* (morir), tomado por los negros durante el período colonial. En este canto, la falta de inteligibilidad del texto jugó en contra del recuerdo del canto, pues al pedirle a la informante que lo repitiera varió el último verso reemplazando el lexema *kompasú* por *kombacuá*¹⁵. Sobre los cantos de angelito en el Buenos Aires colonial, Broggini¹⁶ halló un documento parroquial de noviembre de 1769 en la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat por el cual se prohíben los bailes que tenían ocasión tras el fallecimiento de un párvido por los desórdenes que provocaban y la poca observancia de los preceptos religiosos que durante ellos se guardaban. Aunque el documento no vincula dichos escándalos con los negros, cabe recordar que la parroquia de Montserrat fue una de las que tenían, y aún tienen, mayor densidad afro¹⁷.

14. Reid Andrews, 1989.

15. Dado el desconocimiento de la/s lengua/s de estos cantos prefiero emplear la acepción lexema para todo segmento discursivo, pues no sé si éste es o no una sola unidad de sentido. Por ejemplo, “*kompasú*” podría ser “*kom pasú*”, “*kom pa sú*”, etc.

16. Broggini, 1984.

17. En el mismo documento, con fecha febrero de 1771, se hace referencia a los negros al quejarse el Obispo de Buenos Aires, Manuel Antonio, de que los feligreses escatiman el arancel de “las Misas de Animas, Santos de Devoción, y otras Funciones de ruido”, más no en “fuegos, Comidas, timbales, y con los Negros trompeteros, cuyas tocadas sirven de una detestable indecencia” (Broggini 1984). Sobre la población negra de Montserrat, ver Stubbs y Reyes 2006.

Ejemplo 1. *Misi bamba* (probable canto de la Nación Banguela).¹⁸

Informante: María Elena Aliendo (67 años de edad).

Recolección: Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001. Video.

Externación: Canto.

The musical score consists of eight staves of music. The tempo is indicated as 80 BPM. The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The lyrics are: "Misi bambi ió ió, misi bambi ió ió, a misi bamba, misi bambi ió ió." This pattern repeats three times. The lyrics for the second and third repetitions are: "A iyam iam kungu si misi bamba, misi bamba labá, a misi bamba, misi bamba ió ió." The score includes various rests and dynamic markings like forte (f) and piano (p).

Misi bambi ió ió,
misi bambi ió ió,
a misi bamba,
misi bambi ió ió. bis
3 veces

A iyam iam kungu si
misi bamba,
misi bamba labá,
a misi bamba,
misi bamba ió ió. bis
3 veces

18. Puesto que la transcripción de música tradicional a la grafía musical occidental no agota toda la expresión sonora, para estas pautaciones he creído prudente atenerme a un criterio prescriptivo.

Ejemplo 2. Ali bota chile kun (canto de angelito).

Informante: Rita Montero (77 años de edad).

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2005. Video y audio.

Externación: Canto.

The musical score consists of three staves of music in common time (indicated by a 'C') and a key signature of one flat (indicated by a 'F#'). The tempo is marked as 'm. 102'. The lyrics are written below each note, corresponding to the rhythm and pitch. The lyrics are: 'Alí bota chile kun, kangarangá, milonga, laié, laié, kompasú. / kombacuá.' The first staff starts with 'Alí' and ends with 'kun.'. The second staff starts with 'kangarangá,' and ends with 'ga.'. The third staff starts with 'milonga,' and ends with 'sú.'

Alí bota chile kun,
kangarangá, milonga,
laié, laié, kompasú.
/ kombacuá. /

2) Tradicional afroporteño. Todas las obras de este repertorio fueron clasificadas por sus cultores como candombe, es decir que son danzables y susceptibles de ser acompañadas con tambores unimembranófonos percutidos con las manos (nunca con mano y palo, como es lo más común en su homólogo montevideano). Los textos están en español y, ocasionalmente, con alguna palabra afro. Están estructurados en cuartetas octosílabicas con rima consonante, aunque no es extraño que tengan otros metros y versificación libre. Las temáticas recurrentes son la amatoria y la lúdica, en tono jocoso y cándido. Émicamente es idea unánime que su *tempo* es más bien lento, requiriendo figuras de baile cadenciosas y suaves. Ello fue señalado por Frigerio¹⁹ como un rasgo diferencial del candombe montevideano, que demanda un baile más rápido. Las obras son breves y suelen externarse en encadenamientos *ad hoc*. Melorrítmicamente acusan gran parecido con la milonga y el tango de la Guardia Vieja, lo que invita a repensar las génesis de esos bailes. Ya en 1883 Lynch afirmaba que la milonga fue creada por los compadritos porteños “como una burla á los bailes que dan los negros en sus *sitios*. Lleva el mismo movimiento de los tambores de los *candombes*”²⁰. Así, la célula rítmica:

19. Frigerio, 1993.

20. Lynch, 1925: 36. Según Osvaldo Avena, compositor y guitarrista blanco porteño que en su aprendizaje se nutrió de cultores negros de la guitarra, este toque se denomina *rapao*. Así se percibe en muchas de sus o-



(o sus variantes) condiciona en gran medida el discurso melódico²¹. Los actores otorgan gran valoración a este repertorio, siendo algunas obras obligadas interpretaciones en todo baile.

Los ejemplos 3 y 4 son dos característicos candombes porteños. En *Mamita, ¿querés que baile?* aparece la palabra afroporteña *mundele*, que significa ‘mondonango’, voz también afro. La letra de *¿Dónde está Mariana Artigas?* sigue un *topos* literario común a otras composiciones de este repertorio: la repetición de la misma cuarteta pero con alguna variante, en este caso en pasado. Quizás se trate de un candombe montevideano, pues referencia en tono elegíaco a un personaje verídico, la centenaria Mariana Artigas, Reina de la Nación Banguela quien, según el *El Siglo* de Montevideo, murió allí el 31 de julio de 1880²². Más allá de que este candombe haya sido gestado, o no, en la Banda Oriental, su argumento resulta relevante para su datación. En los candombes instrumentales y en las partes instrumentales de aquellos cantados, es característico oír repetidamente, tanto a músicos como a bailarines, el expletivo “*Oh, oh, oh, bariló*” (Ejemplo 5). Lo exclaman en recto tono, en una tesitura media-aguda y con una ritmica precisa e invariable. Desconocen su traducción al español, pero lo valoran como una expresión de alegría²³.

Ejemplo 3. *Mamita, ¿querés que baile? (candombe).*

Informante: Conjunto La Familia Rumba Nuestra.

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Video y audio.

Externación: Canto masculino, cuerda de tambores percutidos con las manos y clave.

bras, como en la versión instrumental de *Milonga del casamiento* (1967, letra de Héctor Negro), reeditada en el CD *Osvaldo Avena : Ayer y hoy* (ver Discografía).

21. Idéntico esquema rítmico condiciona y estructura a la *charanda* o *zamba*, danza religiosa alroargentina propia y exclusiva de la capilla de san Baltazar en Empedrado (Corrientes). Cirio, 2002b.

22. Aunque *El Siglo* dice que murió a los 130 años, Goldman, 2003: 69, piensa que sólo tenía 100, de acuerdo a otras dos notas necrológicas contemporáneas, más fiables, una en el mismo número de *El Siglo* y otra en *El Ferro-carril*.

23. Binayán Carmona, 1980: 69 y Frigerio, 1993: 51, dan las acepciones *uariló* y *giuariló*, y ‘eh, eh, eh’, en vez de ‘oh, oh, oh’. Asimismo, en la película argentina *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943), en una escena de carnaval aparece una comparsa de negros integrada por afroportenos que recrean un candombe y se escucha el expletivo *Oh, oh, oh, barioria*. De estas variantes sólo pude documentar en el terreno la primera.

Mamita, ¿querés que baile?
permiso voy a pedir,
que estamos en una fiesta
y nos vamos a divertir.

- Vení para acá, morena,
¿qué es lo que llevás ahí?
 - Unos cuantos pastelitos
y rosquitas de maíz.

- ¿De quién son esos pasteles, que están tan bien sazonaoas?
 - Son de carne de mundele que recogí del mercaao.

Yo no sé por qué será,
yo no sé por qué habrá sido
que unos hacen los pasteles
y otros se los han comido.

A mamá le mundeles,
a mundeles muchá,
señora, aquí está el pastelero
si usted le quiere comprar.

A - ma - < ma - le - muñ - de -
x - atiñ - > de - > le - ma - dñ.
se - > ño - o, o - quies - tac! - pas - te - le - > m
sus - ted - le - quic - re - com - > par.

Ejemplo 4. ¿Dónde está Mariana Artigas? (candombe, ca. 1880).

Informante: Rita Montero (77 años de edad).

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2005. Video y audio.

Externación: Canto.

$\text{♩} = 95$

¿Dóñ - des - > ta Ma - ria - > mar - si - gas.
la - rei - na - de - las Ban - gue - las.
laa - le - gní - z - de - la - ne - > grax
cuan - do - nme - > ven - las - ca - > de - > ras.

¿Dónde está Mariana Artigas,
la Reina de las Banguelas,
la alegría de las negras
cuando mueven las caderas?

Ya se fue Mariana Artigas,
la Reina de las Banguelas,
la alegría de las negras
cuando mueven las caderas.

Ejemplo 5. ¡Oh, oh, oh, bariló! (expletivo que se dice durante el candombe).

Informantes: Grupo de músicos y bailarines.

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Video y audio.

Externación: Canto mixto en coro y cuerda de tambores percutidos con las manos.



3) Tradicionalizaciones modernas. Son obras que estuvieron de moda y llegaron a la comunidad afroporteña a través de los medios masivos de comunicación, como la industria discográfica primero y la radio después. El proceso de tradicionalización se activó al sentirse identificados con ellas porque el autor era afroamericano, porque el texto versaba sobre lo negro y/o porque musicalmente sintieron empatía. De este modo, la canción *El chipi chipi*, del conjunto porteño Los Tururú Sereneiders, composiciones que versan sobre la negritud del correntino Osvaldo Sosa Cordero, la rumba *Ay Mamá Inés*, del cubano Eliseo Grenet y popularizada por su compatriota ‘Bola de Nieve’, entre otras, los afroargentinos las incorporaron a su tradición musical. Asimismo, he comprobado que los informantes no siempre recuerdan los autores, llegando la tradicionalización a la característica de la anonimia. Dada la diversidad de fuentes, este repertorio es musicalmente ecléctico, aunque en líneas generales son obras de pie binario, silábicas y melodiosas, ideal para cantarlas en grupo -siempre al unísono- e, inclusive, acompañadas con tambores.

Fiesta (Ejemplo 6) es una obra cubana, presumiblemente anónima. Su título fue dado por la informante y, dado que no fui yo quien la recogió, desconozco si es el original. Desde el punto de vista rítmico, al final del 7mo. sistema y comienzo del 8vo. aparece dos veces la secuencia 3-3-2, tan característica de la música afroamericana, como en el complejo del son caribeño, el candombe montevideano y, en la Argentina, en las obras de Piazzolla y su escuela. Debo confesar que, por sus rasgos musicales, la ubicaba en el repertorio *tradicional afroporteño*. Sin embargo, otra informante a la que recogí una segunda versión de la misma, me aseveró que era de Cuba al advertirme que *cumbanchar* (“bailar”) es un vocablo propio del habla coloquial cubana. La misma impresión me dio el candombe del Ejemplo 7, de no ser por haber dado con una grabación de un disco de 78 r.p.m. donde figura como *La comparsa de los negros*, conga compuesta en 1943 por don Contreras e interpretada por el argentino Héctor Lagna Fietta y su Orquesta de Jazz y el cantante Tito Harrison²⁴.

Ejemplo 6. *Fiesta.*

Informante: María Elena Aliendo (67 años de edad).

Recolección: Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001. Video.

Externación: Canto.

The musical score consists of eight staves of music in common time, treble clef, and G major. The tempo is indicated as 65 BPM. The lyrics are written in Spanish and are repeated across the staves. The lyrics are:

Ma - ná - na - que - ya
que - di - se - que - ya
ya - no - que - di - se - que - ya
que - di - se - que - ya
que - di - se - que - ya
que - di - se - que - ya
que - ya - ya - ya - ya
que - ya - ya - ya - ya

Mamá no quiere que vaya
con mi novio a cumbanchar, bis
porque dice que en la fiesta
yo me voy a emborrachar.

¿Qué tiene que trabajar
y no puede ni dormir?

¿Por qué usted no me deja
que vaya a bailar?

Cuando oigo sonar los cueros
yo no me puedo aguantar,
la sangre se me alborota
y me tengo que soltar.

¡Ay, mamá, pero mamita,
ay, mamá, ay!,
no sea tan impertinente
y déjeme cumbanchar.

24. Una tarea pendiente es indagar si estas composiciones fueron originales de tales autores o, como era habitual en esa época, apropiaciones de obras tradicionales, justamente, de la comunidad afroargentina.

Ejemplo 7. La comparsa de los negros (conga, interpretada como candombe).

Informantes: Personas varias, en corro y músicos varios.

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Audio.

Externación: Canto mixto en corro y cuerda de tambores percutidos con las manos.

The musical score is in G major and 4/4 time. It features six staves of music, each with lyrics written below it. The tempo is marked as 120 BPM. The lyrics are:

mirá - la - da que En - da via - me
mirá - la - da que En - da via - me
la come - pa - na de - los que - gos
que - va - se pa - vial - ve - das
Aé - eá, se - va, se - va,
se - va, se - va,
no - vuelve - más!

Mírala, qué linda viene,
miralá, que linda va,
la comparsa de los negros
que se va y no vuelve más.

¡Aé, eá,
se va, se va,
se va, se va,
no vuelve más!

4) Contemporáneo afroporteño. Está integrado sólo por canciones, sus textos están en español en patrones poéticos españoles o con versificación libre y sin rima. Son obras de creación reciente (del 2000 en adelante), acusan fuerte carácter autoreferencial, reivindicadorio de lo afroargentino e, inclusive, crítico de la sociedad blanca. Poseen una amplia libertad tanto rítmica como melódica, lo que coarta su externación en grupo, excepto en el estribillo (cuando lo hay) pues, por su función, es más sencillo. Comparado con los dos primeros repertorios, son composiciones de considerable extensión.

El Ejemplo 8, *África vive*, tiene una trama compositiva singular. Se trata de una astracanada de una melodía inglesa que la informante María Elena Aliendo recordara de su abuelo Alexander, quien en el siglo XIX era esclavo de una familia de ese origen en Buenos Aires. La letra es suya, versa sobre los afroargentinos y el título lo eligió en homenaje a la Fundación África Vive, una entidad creada en 1997 por su pariente María Magdalena ‘Pocha’ Lamadrid. Por el contrario, *Conciencia en candombe* (Ejemplo 9), si bien está catalogado por sus autores como candombe, está pensado más como canción. Como rasgo de negritud se observa la estructura responsorial solita-coro del estribillo. Fue compuesto en homenaje a la comunidad negra local por el único conjunto afroargentino, *La Familia Rumba Nuestra*, formado en 1994 en Ciudad Evita (Pdo. de La Matanza, Buenos Aires). Esta versión la tomé en un baile de candombe en la *Casa Suiza* que intentó recrear los bailes del *Shimmy Club*. La presentación estuvo a cargo de un integrante del grupo, Sebastián Delgadino, y se advierte el espíritu reivindicadorio de lo negro no sólo de la canción sino del mismo conjunto

“Vamos a hacer un último tema que es un candombe que escribimos nosotros y trata de muchas cosas que les pasaron a los negros, ¿no?, el tema es tomar conciencia, la gente se manifieste, sabemos que hay muchos, que están muy dispersos, entonces se llama *Candombe para que hables* (*sic!*) porque lo que queremos es eso, que fluyan todos, sobretodo porque sabemos que existen, entonces la letra habla de eso básicamente, del sufrimiento de la gente negra que me parece más que... son miles las razones como para que hoy nos manifestemos. De eso habla el candombe”.

Ejemplo 8. África vive (canción, ca. 2000).

Informante: María Elena Aliendo (67 años de edad).

Recolección: Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001. Video.

Externación: Canto.

The musical score is composed of ten staves of musical notation. The first staff begins with a dynamic of 'ff' followed by a 'Presto' tempo marking. The notation consists of eighth and sixteenth note patterns. Subsequent staves continue this pattern, with lyrics appearing below some of them. The lyrics include:

- Line 1: 'Hoy vamos a cantar'
- Line 2: 'a nuestras raíces para recodar'
- Line 3: 'a los negros argentinos'
- Line 4: 'que trajeron dicha y felicidad.'
- Line 5: 'Abran los corazones,'
- Line 6: 'que este canto llegue a la'
- Line 7: 'inmensidad.'
- Line 8: 'Para lograr que esta canción'
- Line 9: 'nos proteja y nos una para'
- Line 10: 'siempre,
- Line 11: '¡vamos, vamos ya!'

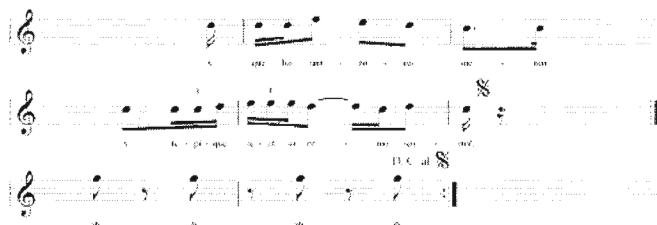
The lyrics continue in a similar vein, emphasizing rhythm and community.

Hoy vamos a cantar
a nuestras raíces para recodar
a los negros argentinos
que trajeron dicha y felicidad.
Abran los corazones,
que este canto llegue a la
inmensidad.

Para lograr que esta canción
nos proteja y nos una para
siempre,
¡vamos, vamos ya!

Que nos dé ritmo y felicidad,
que los cueros toquen
hasta hacernos vibrar de
[emoción,
toca mi ritmo,
el candombe, señores,
que a todos nos invita a bailar.

Baila, baila conmigo, baila,
y que los tambores suenen
y repiqueeen su ritmo sensual,
ah, ah, ah, ah.



Ejemplo 9. Conciencia en candombe (candombe).

Informante: Conjunto La Familia Rumba Nuestra.

Recolección: Norberto Pablo Cirio. Buenos Aires, 23 de julio de 2005. Video y audio.

Externación: Canto solista masculino, coro masculino, cuerda de tambores percudidos con las manos y clave. Los versos en cursiva son los cantados por el coro.

Vo ces de gen te me ga
que vien a nos des de los mares,
men sa je, dis faze del vicio
van dom be pa in spic ho bles.
Grit por u na dos al mar
por por tse en fer me ded,
de ve nida del y mal tra to
del bar co de la mal diad.
en dom be pa ra que ho bles.
Vi u u por los mu ches.
ui tua jor y viro la cion.

Voces de gente negra
que vienen desde los mares,
mensaje, disfraz del viento,
candombe para que hables.
Candombe para que hables.

Cuerpos tirados al mar
por portar enfermedad,
devenida del maltrato
del barco de la maldad.
Candombe para que hables.

Visita por las noches,
ultrajes y violación,
hijos no reconocidos,
ser madre por obligación.
Candombe para que hables.

Trabajando en los campos
el sol se los llevó,
espalda, descanso de látigos
de la ira de un señor,
niños no juegan, trabajan,
ojitos contemplan dolor.
Candombe para que hables.

A musical score for a traditional Argentine folk song, likely "El Trabajador". The score consists of eight staves of music in common time, treble clef, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff in Spanish. The lyrics describe the life of a worker, mentioning children, a mother, fields, the sun, and the Lord. The score includes two endings, labeled 1 and 2, indicated by brackets above the staff.

hi
jos
no
re
co
no
ci
dos,
3
ser
ma
dre
por
o
blig
a
cion,
Dan
dom
be
pa
ra
que
ha
bles.
1
2
Tra
ba
jan
doen
los
cam
pos
el
sol
3
se
los
3
lle
vó,
es
pal
du,
des
cun
so
de
la
ti
gos—
de
la
i
ra
deun
se
ñor,
ni
ños
no
jue
gan,
tra
ba
jan.
e
ji
tos
con
tem
plan
do
lor,
can
dom
be
pa
ra
que
ha
bles.
1
2

Dado que estos cuatro repertorios están dispuestos en una secuencia temporal que arranca con la llegada misma de los esclavos a lo que hoy es la Argentina hasta el presente, es posible inferir el período en el que se gestó cada uno. Cabe aclarar que, de ninguna manera, el comienzo de uno significa la finalización del otro. Prueba de ello es que los cuatro están vigentes.

1) Ancestral africano. Corresponde a la etapa esclavista: desde el primer permiso real para el comercio de esclavos, en 1534, hasta 1861. Aunque la esclavitud se abolió formalmente en 1813 con la *Ley de libertad de vientres*, siguió de manera más o menos subrepticia hasta 1840, cuando fue prohibida por un tratado antiesclavista con Gran Bretaña. Sin embargo, no fue hasta 1861 cuando Buenos Aires se unió a la Confederación y se sometió a su constitución, que se abolió definitivamente. Dos circunstancias acaecidas durante los '50 coadyuvaron al decline de este repertorio: la caída en 1852 del segundo gobierno de Rosas y el deterioro operativo -primero- y la desaparición -después- de los dos primeros tipos organizativos negro, las 'cofradías' (que existieron entre 1772 y, por lo menos, la década de 1880) y 'las naciones' (que existieron entre 1770 y 1900).²⁵

2) Tradicional afroporteño. Lo sitúo en entre 1861 -año de la abolición real de la esclavitud en la Argentina- y aproximadamente 1930, cuando comienzan a evi- denciararse rasgos del siguiente repertorio con la llegada de los medios masivos de comunicación. Aunque su duración es breve (si se lo compara con el primer reperto- rio), atraviesa una etapa del país no menos convulsionada: está situado a caballo entre las últimas estribaciones de la 'Gran aldea', la gestación moderna del país por la Generación del '80, el arribo de las grandes oleadas migratorias europeas, el esplendor económico de la Argentina del Centenario y la Crisis del '30. Durante este período los negros se nuclearon en un nuevo tipo organizacional, las 'sociedades de ayuda mutua', entidades de énfasis puramente económico y cuyas últimas noticias datan de mediados de los '30²⁶. Por otra parte, durante este período fue abundante y variada en la comunidad afroporteña la circulación de unos quince periódicos propios.²⁷

3) Tradicionalizaciones modernas. Comienza hacia 1930 con las primeras tradicionalizaciones de música popular que he podido detectar en la comunidad afro, y sitúo su límite en 1978, cuando se disolvió el *Shimmy Club* con sus bailes en la *Casa Suiza*, en un contexto de fuertes prohibiciones de reuniones públicas esgrimidas por la dictadura militar que desde 1976 gobernaba el país. Una característica de este período fue la llegada al público de los medios masivos de comunicación en el marco de un país industrialmente pujante, aunque con notorios vaivenes políticos que atentaron reiteradamente contra la continuidad democrática.

25. Reid Andrews, 1989.

26. *Opus cit.*, 1989: 180 y 183

27. Platero, 2004

4) Contemporáneo afroporteño. Luego de la desaparición en 1978 del *Shimmy Club*, y ya afianzada la democracia, desde fines de los '80 los afroargentinos comenzaron a reorganizarse como grupo a través de nuevas entidades propias. Dicha reorganización puede explicarse en el contexto de una favorable arena política internacional en la cual las minorías étnicas son apreciadas, sus reclamos vuelto a atender, sus derechos a ejercer y su patrimonio a revalorizar. Un caldo de cultivo de este cuarto repertorio fue la creación en Santa Fe de la *Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana* el 21 de marzo de 1988, y la *Fundación África Vive*, creada en Buenos Aires en 1997. Internet posibilitó, a su vez, nuevos, eficientes y económicos lazos de difusión y comunicación, antes impensados, no sólo entre afroargentinos sino con el resto del mundo interesado en la cultura negraafricana. Hoy, por ejemplo, es posible consultar en:

- la web la lista de discusión: <http://ar.groups.yahoo.com/group/invisamayombe>
- la página personal: <http://www.ritamontero.com.ar>
- la revista: <http://www.revistaquilombo.com.ar>
- y el sitio: [http://www.alianzafro.org²⁸](http://www.alianzafro.org)

Polifonía de fuentes escritas

Las fuentes escritas han sido, y son, la principal materia prima de la que se valen los historiadores para tejer las narrativas del pasado. La fuerte dependencia que generaron derivó en un cierto abuso testimonial, pues suelen ser tomadas con sentido acrítico, invistiéndolas de un valor *per se* y descuidando, o cuando no ignorando, el contexto en que fueron gestadas a fin de sopesarlas en su trasfondo social. Recientes enfoques reconsideran cada vez más a estas fuentes no sólo por lo que dicen sino ubicándolas, desde el vamos, en el marco en que fueron hechas a fin de optimizarlas con un plus de sentido sobre quienes la redactaron, quienes la leían y el efecto que podían tener, o no, en la sociedad del momento. En el caso de aquellas que versan sobre la música afroporteña, las realizadas en un contexto vinculado a lo hegémónico se expresan de tres maneras:

1) Como algo despreciable, incomprendible e intolerable, durante los períodos de los repertorios 'ancestral africano' y 'tradicional porteño'. En un documento legal de 1785 sobre un pleito entre los devotos de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (destinada a los estratos más bajos de la comunidad afro, ver Cirio 2000 y 2002a) y

28. La irrupción de este medio de comunicación invita a replantear buena parte de la labor antropológica, como por ejemplo el concepto mismo de trabajo de campo, García Canclini, 2005: 150. Personalmente, el día que me enteré de que una de mis informantes, la cantante y actriz retirada Rita Montero tenía su página web, me hizo pensar seriamente la cuestión.

su capellán, los primeros solicitan a las autoridades levantar una capilla separada de Iglesia de La Piedad -donde funcionaba su cofradía- por las profundas divergencias que tenían con su capellán, el cual se defiende señalando el poco tino que guardaban durante los oficios:

“[...] desacatos publicos que hacen á la Yg.a como es ponerse en el atrio de el templo á danzar los **bayles obsenos, q.e acostumbran, como ejecutaron el día de S.n Balthazar** á la tarde y del Dom. de Pascua de Resurrección en cuyo tiempo estaba D.or Vic.te. Piñeiro diciendo Misa, y Yo en el confessionario: viendo que no podia oyr á los penitentes, que estaba confesando, **p.r la bulla que metían con sus alaridos, y tambores**, me vi en la precicion de salir a hecharlos” (AGN 31-4-6, doc. 436)²⁹.

2) Como anécdota cultural, una curiosidad arcaica, un rasgo pintoresco del Buenos Aires que lenta pero inexorablemente va desapareciendo, durante los períodos de los repertorios ‘tradicional porteño’ y ‘tradicionalizaciones modernas’. En un artículo periodístico de tono elegíaco-laudatorio hacia los negros publicado el 21 de abril de 1949 por Héctor Pedro Blomberg, letrista tanguero que compuso muchas obras junto al músico afroporteño Enrique Maciel -de lo que se desprende que conocía bien el tema-, dice a modo de *racconto*:

“Allá por el año 1870 todavía quedaban muchos [negros] en los mercados bulliciosos y las recovas populosas. Pero sus ‘tambos’, sus conventillos de San Telmo, Monserrat y San Cristóbal, ya no los vieron más. Los inmigrantes españoles e italianos, cada vez más numerosos, los desalojaban de sus antiguas viviendas y los reemplazaban en sus oficios callejeros.

El progreso los iba empujando hacia los suburbios más apartados. Y aunque sus dirigentes y patriarcas rememoraban con melancólica nostalgia las procesiones y los carnavales de Rosas, no dejaban de comprender lo inevitable y trágico de su decadencia. Era la negrada moribunda de la Gran Aldea, tan gráficamente descripta por Lucio V. López en su novela famosa”.

Barridos de sus baluartes callejeros y populares, refugiábanse ahora en los menesteres serviles. Eran, como algunos de sus mayores, cocheros, mucamos y ordenanzas de oficinas públicas. Tenían sus comparsas carnavalescas, la más famosa de las cuales fue ‘Los Tenorios del Plata’, que realizaba sus bailes anuales en el Teatro de la Alegría.

Del candombe de Rosas y las ‘naciones’ y ‘reinos’, no quedaba más que el

29. Excepto que indique lo contrario, el resaltado es mfo.

recuerdo, tan borroso y distante como el de los morenos del tiempo del negro Ventura, el que denunció la conspiración de Álzaga.

3) Con genuino interés por su rescate y conocimiento, durante el período del repertorio ‘contemporáneo afroporteño’. Una nota publicada el 5 de septiembre de 2000 en *La Revista*, del diario *La Nación*, titulada “Raíces” (como la novela norteamericana homónima, de Alex Halley), comienza hablando sobre la canción *Mizibamba*, una de las más antiguas de la tradición afroargentina (ver Ejemplo 1):

“*Mizibamba*. Esa es la canción que Pocha Lamadrid entona cuando está triste y necesita recuperar fuerzas para su lucha ancestral y cotidiana. *Mizibamba* es el canto a los dioses africanos invocados por los negros cuando, en el siglo diecisiete, se encontraban en medio del mar, a bordo de un barco, rumbo a la esclavitud. Porque María Magdalena Lamadrid, Pocha, lleva en su sangre el espíritu de los tambores africanos, la sabiduría de los bantúes y el recuerdo de un continente que le resulta tan lejano como entrañable³⁰.

Ahora analicemos cómo eran conceptualizadas las mismas prácticas musicales pero desde la perspectiva de los dominados, a la sazón sus cultores. He encontrado cuatro hilos discursivos, asaz distintos a los esgrimidos por los blancos.

1) Como una genuina práctica ancestral que en nada contradice al *establishment*, durante el período del repertorio ‘ancestral africano’. En el citado documento de 1785, para defenderse de la acusación del capellán los negros cofrades respondieron que ellos no fueron los que hicieron ese baile, sino los cofrades de Nuestra Señora del Rosario, pues

“ [...]á quel bayle (que llama obsceno) q.e en la mañana de la Pasqua de Resurrecc.on hizieron los hermanos menores del Ssmo. Rossario después de su primera missa, discurriendo p.r los Com.tos donde hay hermandades de menores, h.ta llegar á nra. Parroquia; allí no entraron, sino, que en el lado de la Calle formaron su bayle, y p.r el porta vanderas se batió en el atrio en señal de alegría; **Estos bayles en primer lugar no se pueden llamar obscenos p.r q.e no son con mugeres, ni se hacen en ellos acciones desordenadas [...] en segundo por q.e su óbjetos es tan propio del día [...]. Lo tercero, que p.a ser obscenos aquel bayle seg.n las reglas de moralidad necessita otras circunstancias que sean criminales, y contra los preceptos de Dios y aquí no hubo tales circunstancias con q.e no hay razon para titular aquel bayle de obsceneo.** Y como aquella gente no era la de su dirección [la del nuevo capellán de san Baltazar], y assi mismo se

³⁰ Comisso, 2000. El resaltado es de la autora.

consideró sin facultades p.a impedir aquellas demostraciones de gozo [...] sin reprehender una costumbre q.e p.r inmemorial no causa novedad alguna entre personas prud.tes, y desapasionadas [...] pues nadie puede usando voces asperas, y desentonada corregir á los q.e se divierten p.r las calles sin ofenza de Dios ni de la Repub.ca; los dhos hermanos menores p.a essos bayles, tienen licencia del Exmo. S.or Virrey, y sus regocijos pub.cos les són tolerados" (AGN 31-4-6, doc. 436).

2) Como bárbaras y vergonzantes costumbres que es conveniente olvidar en pos de un ‘progreso blanco’, durante los períodos de los repertorios ‘tradicional porteño’ y ‘tradicionalizaciones modernas’. Binayán Carmona comenta que escuchó en un baile de negros que uno le decía a otro que se rehusaba a bailar candombe “¡Vos no sos un negro, sos un chongo!” (ver nota 1), y³¹ reproduce un breve pero sugestivo diálogo: “- ‘Pero qué clase de negro sos que no querés el candombe? - ‘Para ser buen negro no hay necesidad de atarse a cosas viejas’³².

3) Como cálido recuerdo del ‘tiempo de los abuelos’ que, si bien no interesa revivir, se guarda en la memoria, durante el período del repertorio ‘tradicional porteño’. Veamos un fragmento de un diálogo mantenido por el autor de un artículo de *Caras y Caretas* del 15 de febrero de 1902 titulado “El carnaval antiguo. Los candomberos”, y dos ancianas negras de la Sociedad Venguela (sic) respecto a cómo en los carnavales porteños los negros fueron participando cada vez menos a raíz de la aparición de las comparsas de falsos negros y las burlas que estos les propinaban (ver *infra*):

“ - Y todos estos instrumentos ¿para qué los conservan?

- Para recuerdo, señor!... Nosotras somos las últimas personas de nuestra nación que quedan en Buenos Aires, y nunca hemos querido separarnos de estas memorias... ¿Usted cree que ahora el carnaval es como antes? ¡No crea! Aqueello era diversión, señor, y hubiese visto cómo nos aplaudían y nos tiraban flores y hasta plata.”

4) Como una exaltación de lo afro, durante el período del repertorio ‘contemporáneo afroporteño’. En un artículo de dos carillas del diario argentino de más tira-

31. Binayán Carmona, 1980: 69

32. *Op. cit.* 72. Aunque en este apartado sólo abordó las fuentes escritas, en este segundo hilo discursivo de los negros sobre su música es interesante un comentario que me hizo Rita Montero, que, si bien en estos últimos años comenzó a reasumir con orgullo su cultura ancestral me dijo que, durante su carrera jamás incorporó el candombe a su repertorio pues, “por nada del mundo quise que la gente me señalara como una persona vulgar”. Esta actitud de autonegación fue, y es, frecuente en aquellos miembros de esta comunidad que llegan a tener cierto protagonismo en la sociedad mayor (conocidos émicamente como ‘negros usted’, ver nota 1). Con todo, no deja de ser una muestra significativa de lo cambiante que puede ser la identidad personal de cara a su pertenencia étnica, acorde a sus vivencias durante el ciclo de la vida.

da, Clarín, sobre la población afroargentina y un censo sobre ellos llevado a cabo por la Fundación África Vive, en uno de sus apartados, “Los tambores como manifestación cultural”, en el que se entrevista al conjunto musical de esta comunidad La Familia Rumba Nuestra (ver *supra*), dicen algunos de sus integrantes:

“El candombe argentino existe y es distinto al uruguayo. No se fusionó con nada. Se mantuvo puro [...]. Es una clave sobre un lamento. La clave es un golpe rítmico sobre el tambor y el lamento es *guariló*. Esa unión es el candombe de acá. [...] Y respecto a cómo surgió el conjunto] Nos empezamos a interesar más que nada en la cultura, en **los tambores como manifestación cultural de nuestra historia**; la idea fue transmitir todo eso a la comunidad argentina”³³.

Por si estos cuatro posicionamientos escriturales negros respecto a su música fuera poco, veamos cómo babélicamente se entrecruzan en una nota anónima publicada el 3 de marzo de 1882 en el periódico de la comunidad negra porteña *La Broma*, titulada “Nuestras sociedades carnavalescas” (señalo entre corchetes hasta dónde llegan los hilos discursivos por los que va discurriendo):

“Parece que nada bueno quiere influir en el espíritu de nuestros hermanos de raza, respecto a las sociedades carnavalescas. Las comisiones que extraordinariamente se forman para premiar a las comparsas que por sus instrumentos, su número, sus trajes o sus canciones, se organizan, no les estimulan. Siempre a lo más fácil, siempre a lo mas chavacano, siempre a lo sumamente pobre [2]; más, siempre a hacer burla de lo que fueron nuestros abuelos [3], o mejor dicho de lo que son cierta parte de nuestra comunidad... no progresan... porque gran parte de nuestra juventud, que bien podía dedicarse a estudiar y a aprender instrumentos musicales... [2], se entretienen golpeando el viejo y pobre cuero [3] de que solo se hace uso hoy como único recuerdo de las antañas [1] aunque disimulables costumbres en ese entonces. Hoy cualquier niño de cuatro o cinco años, toma un barril vacío de aceitunas, le pone un cuero y toca fuerte con tino y a la par del más viejo candombero Entonces, ¿qué novedad nos presentan cierto número de jóvenes, con sofocarnos gratuitamente [2] con un instrumento que tanto lo conocemos, que lo apreciamos y respetamos en su local [1 y 3], pero que tenemos que rechazarlo en los días del carnaval [2], porque consideramos ridículo de que cada uno represente enmascarado el papel que tiene más deber de representarlo a cara descubierta? [1 y 4] Sinnúmero hay de esos jóvenes que si alguna de nuestras tías les piden encarecidamente que ejecuten el tambor o la masacalla en algunos de los pocos locales de nuestros

33. Los resaltados son de la autora.

abuelos que han quedado como recuerdo de que ellos tenían más idea y poder de sociabilizarnos [1, 3 y 4] que muchos de ellos, se niegan y salen haciéndose los avergonzados y parándose el cuello para lucirle a las pollas; y sin embargo, descaradamente, se tiznan la cara y se exponen a la hilaridad general en plena calle Florida y frente a la Confitería del Gas... los gurunguses, como se llama a la gente de medio pelo” [2].

Teniendo en cuenta que su contexto era el nacimiento de la modernidad argentina, no resulta extraño lo mezclado y hasta contradictorio de las intenciones de los negros respecto a su música, tanto puertas adentro de su comunidad como de cara a su participación en la sociedad mayor, incluso durante el distendido período del carnaval. La nota refleja las discrepancias etarias respecto a lo que les sucedía y permite apreciar cómo no podían cerrar filas respecto a la cuestión musical porque esta resultaba un importante punto de inflexión respecto a su modo de vivir en la sociedad mayor y el modo de mostrarse ante ella.

Música, relaciones sociales e identidad

Secuenciada y contextualizada la música vigente afroporteña, dos interrogantes intentaré resolver aquí: ¿Es posible hilvanar estos repertorios en una narrativa que dé cuenta de las relaciones entre los negros y los blancos?, y ¿se puede, desde una perspectiva sonora, abordar la cuestión identitaria afroporteña? Creo que es posible hacer una lectura de las relaciones interétnicas desde el inicio de la esclavitud en Buenos Aires hasta el presente de manera correlacionada con los cuatro repertorios en que dividí la música afroporteña vigente.

Es altamente probable que en la etapa esclavista los negros mantuvieran sus tradiciones musicales de manera virtualmente igual a como las hacían en África, con la salvedad de que aquí cohabitaron etnias que antes de ser esclavizadas no necesariamente se conocían o, incluso, eran enemigas. Este repertorio arcaico, que convine en denominarlo ‘ancestral africano’, así lo apuntala: textos en idiomas africanos y total ausencia de rasgos melórrítmicos hispanoamericanos. Durante ese período no sólo blancos y negros se movían en esferas sociales totalmente separadas sino que los primeros ejercían un dominio total sobre los segundos, entre ellos el de provocar y ejercer, justamente, tal separación³⁴.

Entre la abolición definitiva de la esclavitud, en 1861, y aproximadamente 1930, negros y blancos mantuvieron fluidas relaciones o, por lo menos, estuvieron en relativo pie de igualdad cívica. A su vez, los primeros buscaron, por diversos

34. Cirio, 2000

medios, integrarse a la sociedad envolvente. Estos mecanismos de integración tenían como objetivo el asenso socioeconómico, para lo cual debieron olvidar, o por lo menos ocultar, todo lo que evocaba al pasado: su raíz africana, su cómplice participación durante los gobiernos de Rosas, la música de sus mayores cuando eran esclavos, etc. El segundo repertorio, el ‘tradicional afroargentino’, muestra tal intento de integración: las letras están, esencialmente, en español y los aspectos melorrítmicos en concordancia con la música orillera de entonces, génesis del tango.

Hacia 1930 y hasta fines de los ‘70 situó el tercer repertorio, el de las ‘tradicionalizaciones modernas’. Con él se advierte que los negros deseaban divertirse con las obras en boga que tenían alguna significación para ellos. Tal período fue, desde la perspectiva de las relaciones interétnicas, una extensión del anterior pues la búsqueda seguía orientada a una asimilación-disolución aún mayor en la sociedad blanca. Por diversos motivos que no cabe explayarse aquí, en líneas generales los negros estimaron como mecanismo de promoción social ‘blanquearse’ a través del cruzamiento marital con blancos. Postulo que este repertorio, como el anterior, no es sino parte de esa línea de pensamiento. Sin embargo, dicha disolución fue más parcial de lo que se supone. En otro artículo³⁵ expliqué cómo más que desaparecer hubo un deliberado interés por dar cuenta de su defunción de parte de la sociedad mayor, que negaba o minusvaloraba la existencia e influencia de todo componente extraeuropeo en la cultura argentina. Así, es entendible el reiterado anuncio de su desaparición ya desde 1863 -apenas dos años después de la abolición real de la esclavitud-, hasta incluso iniciado el siglo XXI. Tal situación se dio pues:

“[...] los integrantes de un grupo hegemónico conocen menos, y comprenden menos, de la cultura del grupo subordinado de lo que estos saben de la del dominante. Es frecuente que los rasgos distintivos de la cultura subordinada sean considerados estigmatizantes y por lo tanto ocultados a los ojos de los grupos dominantes.”³⁶

El cuarto y, por ahora, último repertorio, el ‘afroargentino contemporáneo’, comenzó cuando en la Argentina, favorecida por un contexto mundial, se empezó a valorar a los demás grupos étnicos que la componen, a escuchar su versión de la historia y sus reclamos. Desde mediados de los ‘90 hasta el presente los afroargentinos descendientes de los antiguos esclavos, mancomunados muchas veces con otros grupos negrafricanos, esta vez inmigrantes, de la Argentina, como los caboverdianos, comenzaron a buscar un campo de legitimación ciudadana, un canal de expresión para sus ideas y tradiciones, en definitiva, su lugar en una sociedad que se había olvidado de ellos.

35. Cirio, 2003 b

36. Frigerio, 1993: 53.

Para el segundo interrogante, el de si desde una perspectiva sonora puede abordarse la cuestión identitaria afroporteña, partiré de la idea de Barth³⁷ de que “el foco de la investigación es el ‘límite’ étnico que define al grupo y no el contenido cultural que encierra”. En nuestro caso este límite es social (no territorial), canaliza la vida del grupo y condiciona las relaciones con los blancos, los que no sólo constituyen la sociedad mayor sino también la dominante, por lo menos entre el siglo XVI y mediados del XIX. Deseo resaltar la idea de ‘convidados de piedra’ que fueron, desde el vamos, los negros³⁸ en la Argentina y la no menos importante cuestión de la absoluta privación de libertad, de posesión de bienes, de expresión y movilidad que signó su comienzo aquí y que sólo tras los cambios generacionales y mucha sangre derramada (literalmente), llegaron a un plano de relativa igualdad con los blancos.

Siguiendo a Barth, podemos comprender porqué la comunidad negra se fue, en parte, diluyendo en la sociedad mayor menos por su disminución demográfica - que usualmente los investigadores toman como la cuestión- que por su deliberado deseo de integración y cuyo precio a pagar era, justamente, el abandono de sus patrones ancestrales o, por lo menos, las formas culturales bajo las cuales esa visibilidad se daba ante el grupo dominante, en pos de un anhelado ‘ser blanco’. Al respecto, Frigerio³⁹ sostiene que si en la Argentina hay una lógica de clasificación racial en la cual si ser ‘no negro’ parece no ser demasiado importante, ‘ser negro’ sí lo es, por lo que estos debieron tejer estrategias de invisibilización de sus rasgos fenotípicos a fin de insertarse en una sociedad en la que la ‘blanquedad’ no es problematizada como categoría social. Así, el objetivo consistió en reducir lo más posible, cuando no eliminar, sus marcadores diferenciales tanto a nivel biológico como cultural, que los diferenciaban con los blancos para minimizar sus incongruencias de códigos y valores para lograr un más cómodo y eficaz campo de acción. De este modo, retomando el análisis de Juliano⁴⁰ sobre las estrategias de identidad en la Argentina, desde la colonia el modelo de identificación positivo propuesto -excepto durante el período independentista y los dos gobiernos de Rosas- era el de cristiano-español-blanco-civilizado-europeo, que prescindía de todo aporte autóctono y, desde ya, negro. En este contexto son comprensibles ideas de intelectuales como

37. Barth, 1976: 17

38. De acuerdo a testimonios recogidos, era frecuente que la presencia de blancos en el Shimmy desembocasen en peleas con los negros, sobre todo cuando los negros advertían que más que a participar venían a burlarse o, en el mejor de los casos, para conocer mujeres. Resulta sintomático que el mejor bailarín de candombe de dicho Club durante las décadas del '40 al '70 haya sido un blanco, José Cubas. Su participación y, lo que es más, su reconocimiento por parte de los mismos negros se debió tanto al respeto que mantenía para con ellos como por el virtuosismo que demostraba como *performer*.

39. Frigerio, 2002

40. Juliano, 1992: 56-59

Ingenieros quien, alineado al pensamiento lombrosiano, escribió profusamente sobre la criminología y la locura. Por ejemplo, al abordar el tema del sincretismo religioso negro en América, extrapoló sus conclusiones al plano social, derivando de las relaciones interétnicas “los resultados de toda mezcla con razas inferiores: la descendencia raquítica, simiesca, con todos los defectos de la raza noble, acentuados por la sangre villana”.⁴¹

A esta altura del análisis, ¿cómo puede engarzarse el panorama sonoro afroporteño presentado? Considero que la secuencia musical establecida corre en paralelo con las diferentes visiones que, desde la sociedad dominante, se fueron construyendo de los negros: al principio los negros eran considerados en su máxima otredad y su música se manifestaba como totalmente distinta e incomprendible ya que, según numerosos testimonios conservados, ni siquiera era percibida como música sino aullidos y griterío desenfrenado, desórdenes grotescos que peligrosamente les hacían rememorar la gentilidad en que vivieron. Luego, en un deliberado intento de integración, su música comenzó a tornarse más comprensible al cantarse en castellano, moldeándose en formas poéticas españolas, tocando temas afines a la poética blanca y adquiriendo un perfil melorítmico homólogo a la música porteña de entonces. A través del tercer repertorio vemos cómo ese deseo de integración se agiliza y afianza con la creación de un repertorio que se nutre de la música mediática nacional e internacional, aquella que también llegaba a cualquier blanco.

Según Binayán Carmona⁴² el Shimmy Club nació en 1924, aunque de acuerdo a entrevistas efectuadas por mí a Alfredo Núñez, nieto de su fundador, su creación fue en 1882. Ignoro cuál fue la fuente de Binayán Carmona, pero de ser correcta la mía, seguramente el club debió nacer con otro nombre, ya que *shimmy* es la denominación de un baile surgido hacia 1915 en Chicago que rápidamente obtuvo popularidad gracias a su inclusión en las producciones de Broadway. Este baile emulaba las características frenéticas y sensuales de las danzas afroamericanas, y su auge se enmarcó en un contexto de fuerte demanda exotista por parte de una sociedad blanca sobrecargada de pensamiento positivista. En Buenos Aires hizo furor hacia 1924⁴³ año que coincide con el que Binayán Carmona da para el nacimiento del Club, lo cual torna plausible su tesis.

Finalmente, el cuarto repertorio nos alecciona sobre el viraje identitario negro, aquel en el que se reposicionan manifestándose de manera *sui generis* al retomar la bandera de la negritud, para lo cual elaboraron un nuevo repertorio que,

41. Ingenieros, 1955: 33

42. Binayán Carmona, 1980:71

43. González y Rolle, 2005: 545-550

en clave de reclamo, marca sus diferencia sociocultural, cuestionan a la sociedad mayor y reasumen su abolengo afro.

Desde un punto de vista cuantitativo, parte de la actual configuración de la identidad afro desde lo sonoro se ve reflejada en dos de las nueve preguntas de índole cultural que fueron realizadas a aquellos residentes en los barrios de Montserrat y Santa Rosa de Lima que respondieron afirmativamente sobre su condición durante la Prueba Piloto de Afrodescendientes. Ellas fueron “*¿Se conservan en la familia de... manifestaciones musicales de origen africano (ej. bailar candombe, tocar el tambor, recitar payadas, cantos, cantar canciones de cuna, tocar el violín o enseñar música, otras expresiones de origen africano?)*” y “*¿Algún miembro de la familia de... asistía a bailes del Jimmy [sic] Club (o Casa Suiza), o integraba la Comparsa de los Negros Santafecinos?*”. Sendas preguntas fueron de las que obtuvieron el más alto índice de respuesta.⁴⁴

Atando cabos

Un punto de encuentro de los dos interrogantes abordados, el hilvanar los repertorios afroportenos delimitados en una narrativa que dé cuenta de las relaciones mantenidas con los blancos y su cuestión identitaria desde una perspectiva sonora, lo constituye el análisis de la relación entre música e identidad elaborado por Frith⁴⁵. Él propone que la identidad es móvil, no una cosa sino un proceso experiencial que el sujeto construye cotidianamente, a lo largo de toda su vida a través de un ‘yo en construcción’, ‘un yo móvil’.

“La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética”.⁴⁶

Retomando mi interés por una perspectiva procesal de la música afroporteña, es posible ver este proceso experiencial como música, la cual

“[...] parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo [...]. La experiencia de la identidad describe a la vez un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético [...]. Mi tesis no es que un grupo social

44. Stubbs y Reyes, 2006: 45-49 y 61-67.

45. Frith, 2003

46. Frith, *op. cit.*: 187

tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales.”⁴⁷

Su postura va más allá de la concepción del arte ‘como mero reflejo’ de la sociedad y hábilmente evita caer la paradoja del huevo y la gallina. Considero que una lectura en clave musical de la identidad afroporteña puede elaborarse, por ejemplo, desde los textos de sus cantos, incluso los totalmente ininteligibles del repertorio ‘ancestral africano’. Así, vemos cómo en la época esclavista su identidad estaba tramada en torno la idea de máxima otredad, vivían totalmente separados de la esfera social blanca y sus manifestaciones musicales resultaban tan incomprensibles como inadmisibles. La identidad afroporteña viró sustancialmente con el segundo y tercer repertorio. En un claro deseo por integrarse a la sociedad mayor, sus cantos comenzaron a estar básicamente en español y se advierte una total ausencia de temas conflictivos: versan sobre el amor y la diversión, cuestiones aparentemente sin compromiso social si se tiene en cuenta que eran manifestaciones de un grupo que no gozaba, precisamente, de las mayores facilidades de vida. Siguiendo la propuesta de Frith del ‘yo en construcción, imaginado’, mediante el cual es entendible la identidad como un ‘devenir’ y no un ‘ser’, podremos comprender que la identidad que los negros construyeron durante sendos repertorios no era la que tenían sino la que anhelaban: en una vida desbordante en humillación, conflicto, miseria, desigualdad y racismo, vehiculizaban su deseo de una sociedad más justa y armoniosa a través de sus cantos. Deseaban, de lo sonoro, una sociedad sin problemas en las que ellos también fueran partícipes y artífices. Finalmente, la identidad afroporteña asumida a través del cuarto repertorio es la de una identidad en re-creación, una identidad que desean re-fundar, aunque no desde foja cero sino a partir de un minucioso examen del pasado, una propuesta de presente de lucha y una apuesta por un futuro de cambio en pos de una sociedad verdaderamente pluralista en la que ellos puedan tener, como los blancos, voz y voto, casa y trabajo, asistencia social y educación. De este modo, siguiendo la idea del ‘yo en construcción’, desde un punto de vista sintáctico podríamos decir que con el repertorio ‘ancestral africano’ los negros le cantan al pasado allende el océano, con los repertorios ‘tradicional afroargentino’ y ‘tradicionalizaciones modernas’ le cantan al futuro y con el repertorio ‘contemporáneo afroporteño’ le cantan al presente.

Aunque escapa a los límites del presente trabajo, no quiero dejar de mencionar que el interés de los blancos porteños por hacer la música de los negros se desarrolló, paradójicamente, de manera inversamente proporcional al interés de

47. Firth, *op. cit.*: 185-187

estos por blanquear su identidad social y musical. Durante el período del repertorio ‘ancestral africano’ no hay testimonios de que los blancos hayan intentado comprender, y mucho menos hacer, música negra. Apenas si la toleraban a la distancia y, en cuanto podían, se quejaban al gobierno y a la Iglesia para que las censurase o, al menos, las monitoree. Durante los períodos de los repertorios ‘tradicional afroporteño’ y ‘tradicionalizaciones contemporáneas’, hubo actitudes disímiles: mientras algunos blancos parodiaron a las comparsas de negros en carnaval (las ‘comparsas de falsos negros’), otros –pocos– comenzaron a participar con sincero interés en su música, como en los bailes del Shimmy Club. Los primeros fueron denostados por los negros por el tono burlón y agresivo y los motivó desde temprano a llevar puertas adentro sus prácticas musicales, de ahí que casi a unánime voz los cronistas de época aseveren que la música negra había desaparecido. Por otra parte, los segundos fueron a veces admitidos si demostraban ser respetuosos y, sobre todo, ser competentes *performers*. Durante el cuarto repertorio, el ‘contemporáneo afroargentino’, muchos blancos, algunos incluso nucleados en organizaciones reivindicatorias de lo negro (como la Agrupación Musical Dos Orillas, de Quintín Quintana), comenzaron a trabajar en el rescate, mantenimiento y difusión de la música afroporteña aunque, sorpresivamente, no hallaron el mejor eco entre los cultores nativos, en parte por un genuino recelo por todo emprendimiento blanco o, aprendiendo la lección de la historia, entender su acercamiento como una nueva manera de pillaje.

¿Habrá llegado demasiado tarde los negros con su cuarto repertorio para volver a poner en el tapete la cuestión de que la sociedad argentina, según Frigerio⁴⁸, considera irrelevante su presencia en nuestra cultura contemporánea y es por ello que casi siempre que se habla de ellos sea en tiempo pasado? ¿Podrán los negros *reificar* su etnicidad en la movediza arena de la política local haciéndose escuchar a través de su música? ¿Podrá el *establishment* hacerle lugar a uno de los grupos étnicos más antiguos que fraguaron nuestra identidad y dejar de considerarlos como excepciones a la regla blanca de nuestra población o, cuando no, directamente extranjeros? ¿Podrán capitalizar los negros su identidad a través de lo musical para afianzarse como grupo y mejorar su nivel de vida? Estos y otros interrogantes sólo podrán responderse a futuro pues, como en todo fenómeno vivo, los afroportenos continuarán interactuando en la ciudad, tejiendo y destejiendo historias, imaginando, haciéndose entender e intentando comprender ellos mismos qué ha pasado, por qué ha pasado y, fundamentalmente, qué desean que pase, permitiéndose, y permitiéndoles, ser artífices de su propia historia.

48. Frigerio, 2002

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO

- 1882 Nuestras sociedades carnavalescas. Buenos Aires: *La Broma*, 3 de marzo, s/p.

BARTH, Fredrik

- 1976 “Introducción”. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 9-49

BENARÓS, León

- 2000 “Cara de negro”. Buenos Aires: *Todo es Historia*, 393: 20-21.

BINAYÁN CARMONA, Narciso

- 1980 “Pasado y permanencia de la negritud”. Buenos Aires: *Todo es Historia*, 162: 66-72.

BLOMBERG, Héctor Pedro.

- 1949 “Los negros de Buenos Aires”. Buenos Aires: *Aquí Está*, 21 de abril, p. 18-19 y 23.

BROGGINI, Norberto Victor

- 1984 *Música en Buenos Aires durante el siglo XVIII: Algunas referencias en un documento parroquial*. Buenos Aires, MS.

CIRIO, Norberto Pablo

- 2000 “Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La *Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*.” Austin: *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214.

- 2002a “¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial.” En Víctor Rondón (Ed.). Actas de la *IV Reunión Científica : “Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana”*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 88-100.

- 2002b “Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La “charanda” de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina).” Santiago: *Revista Musical Chilena* 197: 9-38.

- 2003a “Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar.” Santiago: *Resonancias* 13: 67-91. Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 2003b “La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud.” *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- CIRIO, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey**
- 2002 ““Son negros por la fe”. Acerca de la africanidad del culto a san Baltazar en el litoral mesopotámico argentino.” Buenos Aires: *Revista de Investigaciones Folclóricas* 17: 69-79.
- COMISSO, Sandra.**
- 2000 “Raíces”. Buenos Aires: *La Revista*, 5 de septiembre, p. 62-69.
- DOWNES, Patricio.**
2005. “Negros en el país: censan cuántos hay y cómo viven.” Buenos Aires: *Clarín*, abril 2.
- FRIGERIO, Alejandro**
- 1992-3 “Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas”. Buenos Aires: *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67.
- 1993 “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada.” Buenos Aires: *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60.
- 2002 “Cómo los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires.” Ponencia presentada en las *I Jornadas sobre cultura negra*. Buenos Aires.
- FIGARILLO**
- 1902 “El carnaval antiguo. Los candomberos”. Buenos Aires: *Caras y Caretas*, 15 de febrero, s/p.
- FRITH, Simon**
- 2003 “Música e identidad. En Hall, Stuart y Paul du Gay (Eds.)” *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrutu, p. 181-213.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor**
- 2005 *Diferentes, desiguales y desconectados : Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

- GOLDMAN, Gustavo
2003 *Candombe : ¡Salve Baltasar! : La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Perro Andaluz.
- HEGUY, Silvina
2002 “Un censo para saber más de la comunidad negra en Argentina”. Buenos Aires: *Clarín*, 4 de agosto, p. 38-39.
- INGENIEROS, José
1955 *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Tor [1º ed. 1919].
- JULIANO, Dolores
1992 “Estrategias de elaboración de la identidad.” *Etnicidad e identidad*: 50-63. Cecilia Hidalgo y Liliana Tamagno (Comps.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LYNCH, Ventura R.
1925 *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad [1º ed. 1883].
- PLATERO, Tomás A.
2004 *Piedra Libre para nuestros negros : La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- REID ANDREWS, George
1989 *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor [1º ed. 1980].
- SCHEUSS DE STUDER, Elena F.
1958 *La trata de negros en el Río de la Plata durante el siglo XVIII*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.
- STUBBS, Josefina y Hiska N. Reyes (Eds.)
2006 *Más allá de los promedios: Afrodescendientes en América Latina: Resultados de la Prueba Piloto de Captación en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

VEGA, Carlos

- 1932a “La influencia de la música africana en el cancionero argentino.” Buenos Aires: *La Prensa*, 14 de agosto.
- 1932b “Cantos y bailes africanos en el Plata.” Buenos Aires: *La Prensa*, 16 de octubre.
- 1936a “Candombes coloniales”. Buenos Aires: *La Prensa*, 30 de agosto.
- 1936b “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo.” *Cursos y Conferencias* 7. Buenos Aires: Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores: 765-79.

FUENTES

Archivo General de la Nación. Sala IX (período colonial): 31-4-6, doc. 436.

DISCOGRAFÍA

AVENA, Osvaldo

s/f *Osvaldo Avena : Ayer y hoy*. Buenos Aires, s/f, ed. part. CD.

CÁMARA, Enrique

1991 *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. Folklore 1. Musiche dal Nuovo Mondo. Argentina. Roma: Cirocevia Sudnord Records. SNCD0020. CD.

* * *

Norberto Pablo Cirio. Licenciado en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En octubre de 2002 obtuvo el Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés”, por su trabajo *Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar*. En el 2002 trabajó en Madrid, como becario, en el Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM). Desde 2004 es profesor visitante en la Universidad de Santiago de Compostela. Durante 2006 trabajó como investigador del programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz*, parte integrante del proyecto *Promoción de Cultura Ciudadana y Diversidad Cultural*, del programa de Naciones Unidas.

MÚSICA Y DANZAS FOLKLÓRICAS BONAERENSES¹

CARLOS VEGA

La primera provincia argentina es una de las últimas en materia de estudios folklóricos. Varias razones han conducido a esta situación, pero hay una principal: la idea de que las tradiciones han desaparecido en su territorio.

Esto no es exacto. Aún cuando no podemos afirmar que los viejos pobladores bonaerenses son emporios folklóricos, hay un folklore vivo en la provincia y no son pequeñas las sorpresas que esperan a los investigadores pesimistas.

Personalmente atraído por las pródigas zonas del lejano interior, fui postergando año tras año la exploración de mi provincia natal, y cuando acudí a ella, más por devoción filial que por la perspectiva de buenos resultados, tuve que depolar la tardanza.

Ahora, si de las supervivencias actuales pasamos al estudio de nuestras especies folklóricas en tiempos pasados, nos encontramos en situación muy diferente: la provincia de Buenos Aires es la más rica en noticias históricas.

Con respecto a la música y las danzas gauchescas –objeto de la presente comunicación- podemos resumir así el resultado de nuestras búsquedas: hay tres valiosas fuentes documentales u órdenes heurísticos, los tres del siglo XIX, y para provechosas comparaciones, tenemos dos encuestas modernas.

Vamos a enunciarlas:

Fuentes históricas

- El repertorio de los bailes que se ejecutaron en los circos criollos entre los años 1837 y 1841.
- El folleto que publicó Ventura R. Lynch en 1885. Merece capítulo especial.

1. Comunicación solicitada para el Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, en Homenaje al Libertador General San Martín. Tema V, sección Historia de los Partidos 2º, Historia Religiosa y Cultura I. Buenos Aires, Año del Libertador General San Martín, 1950. Material documental obrante en el Fondo documental Carlos Vega del Instituto de Investigación Musical “Carlos Vega”, UCA.

- Los datos dispersos en páginas que escribieron autores varios a lo largo del siglo pasado y la iconografía.

Fuentes folklóricas

- La parte coreográfico-musical bonaerense de la Colección de Folklore que formó el Consejo Nacional de educación en 1921.
- La colección del autor de estas líneas.

Las referencias históricas nos dan, con pocas excepciones, apenas los nombres de las especies, pero es fortuna que se hayan conservado en materia jamás favorecida por la documentación. Sin embargo, esas simples menciones esclarecen la antigüedad de nuestros bailes, jalonan su vigencia y, si no reaparecen en las encuestas modernas, permiten inferir la fecha aproximada de su extinción.

Las colecciones actuales, por su parte, dan vida y sentido a los esqueléticas menciones con su aporte de música, coreografía y textos –previa crítica de transformación.

La historia de las especies bonaerenses, es en vigor, una historia defectiva, ninguna provincia puede ofrecer nada semejante. La relación de sus datos con los de todo el país y con los de Hispanoamérica, nos ha permitido elaborar conclusiones de validez general.

El tiempo de que disponemos apenas nos permitirá una escueta presentación de nomencladores. Examinemos las fuentes enumeradas y apuremos su contenido.

El repertorio de los volatineros

Los primeros circos criollos -que ahora nos interesan- fueron consecuencia directa e inmediata de viejos circos foráneos. Con seguridad, siempre migraron, al margen de las crónicas juglares, más o menos solitarios; pero los conjuntos organizados no se presentan o no se documentan en Buenos Aires hasta muy entrado el siglo XIX.

Según los datos de que disponemos la primera compañía que se instaló en la ciudad de Buenos Aires fue la de José Clearini, gimnasta, maromero, acróbata y volteador. Llegó en 1829. Con sus espectáculos regulares, su carácter profesional y sus programas impresos, era algo más que simple juglaría de maroma y alambre y poco menos que un verdadero circo.

Pocos años después, en 1854, desembarcó una compañía más importante: la de Laforest-Smith. Aunque la base de sus espectáculos era el trabajo ecuestre, tenía volteadores, mimos, payasos y música de fondo.

Otros circos vinieron después, pero estos dos, el de Clearini y el de Laforest-Smith, dieron pauta y recursos al primer circo criollo más o menos

orgánico de que gozó la ciudad. Todos los artistas eran nativos. 'Compañía de volatinas compuesta de hijos del país' -decían los anuncios-. Estos maromeros se asociaron más tarde con juglares diestros en suertes varias, y hasta con verdaderos conjuntos teatrales, pero sólo nos interesan durante sus pasos iniciales.

Los volatineros criollos imitaron a los de Clearini, en cuanto al espectáculo, y a Laforest, en lo referente a la presentación y a la publicidad. Laforest tenía una pequeña banda de música y, con frecuencia, daba a cada número del espectáculo el título de la especie musical que le servía de fondo. Así, los anuncios prometían el Gran Vals, o las Cuadrillas o la Gran *Alemana*, etc., sin que esto significara el compromiso de que los hombres o los caballos se movieran o evolucionaran al son de la música.

Y ocurrió luego que los artistas criollos también pusieron a música de fondo a sus hazañas. No pudo ser la de una banda, pues no daría el espectáculo ni para la más modesta; fue la de ellos, naturalmente, música de canto y guitarra a la manera del país. Y como igualmente tomaron de sus modelos la idea de anunciar cada suerte por la especie musical que la acompañaba, quedaron en las carteleras periodísticas los nombres de muchos bailes criollos conocidos en aquel tiempo.

El primer anuncio de los maromeros nativos en que se nombran las danzas gauchescas aparece en el *Diario de la tarde* el 26 de Julio de 1837.

La parte que nos interesa dice así:

"El niño Gervasio por primera vez bailará sobre la maroma la Mariquita tocada y cantada en la guitarra."

"El payaso subirá a la maroma y marchará sin balanza llevando un arco en cada mano, hará varios juegos con ellos, y después bailará el Gato mismí."

A los pocos días, el 1º de Agosto, según el mismo diario:

"El niño Gervasio por primera vez bailará sobre la maroma el estilo del país la Media caña."

Y al mes siguiente (Setiembre 21 de 1837):

"El niño Gervasio bailará sobre la maroma el Malambo, con un huevo en la planta de cada pie"

Y así, con breves o durables intervalos, a lo largo de cuatro años se prometen el público las suertes más curiosas al son de diversos bailes nativos.

De esta singular manera queda documentada entre los años 1837 y 1841 la existencia de un buen número de danzas criollas. Las mencionadas son precisamente nueve: la Mariquita, el Gato mis-mis, la Media caña, el Minué Federal, el Malambo, el Caramba, el Llanto, la Campana y el Cielito. (Uno de los avisos dice 'Cielito con media caña'). Algunas veces se anuncia un 'baile provinciano' o 'un minué a lo provinciano', y además dos viejos bailes coloniales, el Fandanguillo y el Ondú que se habían acriollado.

En aquella época, casi todas estas danzas se ejecutaban en los salones más distinguidos de las ciudades del interior y los bailaban las más copetudas matronas,

pero nunca fueron admitidos por la aristocracia porteña, excepto, naturalmente, el Minué federal, que, por otra parte, era una variante saltarina del Minué clásico.

Las mismas fuentes periodísticas mencionan algunas canciones o danzas de las que se ejecutaran en otros circos, en fines de fiesta teatrales, en los sainetes, en las compañías coreográficas o en conciertos. Estas menciones enriquecen la lista con el Minué mordonero -antecesor del Minué federal- con el Tabapú -especie de Gato que generalmente se añadía al Cielito-, con el Fandango colonial y con el Triste peruano, todos incluidos en avisos que aparecieron entre 1833 y 1843.

El repertorio que debemos a estos documentos es incompleto, pero aún resulta. el aporte más valioso de la primera la mitad del siglo. Todas las danzas nombradas fueron populares en la Provincia de Buenos Aires. Los maromeros las adoptaron para fondo musical precisamente por conocidas de los gauchos, que eran su público principal. Quiero decir que esa música de fondo servía para el baile en las reuniones campesinas; era música de danzas vigentes. lo prueban otros documentos. Y en cuanto al. Triste peruano, se cantaba por igual en los salones de la ciudad y en la campaña bonaerense.

El repertorio de Ventura R. Lynch

El segundo repertorio de bailes gauchescos se encuentra en el conocido folleto que Ventura R. Lynch publicó casi medio siglo después, en 1883. Esta monografía, sin precedente y sin continuadores no es menos curiosa que el conjunto de avisos periodísticos de los volatineros.

Lynch, ensayista, pintor, músico y periodista, nació en Buenos Aires el 24 de Mayo de 1850 y falleció en la misma ciudad el 14 de Enero de 1883, en plena juventud. Músico de felices disposiciones, tocaba el piano, el violín y la guitarra. No fue un folklorista, es decir, un científico. Su folleto, que escribió en 1881, es apenas tres años posterior a la coordinación de esa ciencia en Europa, y él la desconocía como todos. El primer ensayo folklórico argentino no se publicó hasta 1893. Era un costumbrista, Lynch. Costumbrista en pintura, en música y en danzas. Su folleto se subtitula ‘Costumbres del indio y gaucho’ y es el tomo segundo – yo diría la segunda parte- de una obra mayor cuya parte primera no se publicó: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*²; que así se llamaba y nada menos.

La sección que dio a la imprenta contiene observaciones de lo que vio u oyó en la campaña bonaerense entre 1870 y 1880, pues estuvo en una veintena de pueblos, desde San Nicolás hasta Nueve de julio y Tandil.

2. Este párrafo de Vega merece la siguiente aclaración con respecto al texto de Lynch al que hace referencia. Cedemos la palabra autorizada a Augusto Raúl Cortázar que tuvo a su cargo la revisión de la tercera edi-

Lynch nombra veinte danzas y cinco canciones. Da el texto y la música de varias y describe algunas formas coreográficas. A base de traducciones orales quiso ordenar los especies en grupos, por antigüedad, es decir, en relación con más o menos arbitrarios y confundibles tipos de gauchos: el de las invasiones inglesas, el federal, el unitario y el ‘actual’, esto es, el de 1880. No se equivocó tanto como debió, con fuentes de información tan inseguras. De todos modos, nos dejó un repertorio casi completo de las especies gauchescas vigentes en esa década, excepto tres: el Fandango, el Fandanguillo y le Media caña, a la sazón extintas. He aquí la lista:

Danzas: Aires, Caramba, Correntino, Cielito, Chacarera, Fandango, Fandanguillo, Firmeza, Gato, Huella, Malambo, Mariquita, Marote, Media caña, Palito, Pericón, Pollito, Prado, Triunfo y Zamacueca o Cueca.

Canciones: Cifra, Décima, Estilo, Milonga y Triste.

Lynch nombra además la Cuadrilla y cinco bailes europeos de pareja enlazada: el Vals, la Polca, la Mazurca el Chotis y la Habanera, muy celebradas por los gauchos de la mitad de siglo.

El repertorio de autores varios

En páginas diversas que escribieron, durante el siglo XIX, viajeros, novelistas, costumbristas, poetas, comediógrafos, tradicionistas, memorialistas, etc., y en la iconografía hemos hallado variadas notas e imágenes de las danzas y cantos que conoció el habitante de la campaña bonaerense. Las notas incluyen desde la simple mención hasta descripciones más o menos detalladas. El repertorio que hemos obtenido de estas fuentes no añade ningún nombre a las listas anteriores ni a las posteriores. Puede verse al final en el cuadro comparativo. Las noticias más antiguas provienen de estos documentos. Un sainete de 1818 nombra el Cielito y acota sus figuras; una tradición dice que el Gato y el Malambo se ejecutaron en 1820 o 1821. No incluimos en este parágrafo el ensayo que publicó Arturo Berutti

ción, publicada por Lajoune en 1953 con el título de *Folklore Bonaerense*. Dice Cortazar con respecto a las ediciones (pag. 10): “La primera, con el título recordado al comienzo [*La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*] se publicó en Buenos Aires, por La Patria Argentina, en 1883, en un apretado texto de 45 páginas a dos columnas, en papel de modesta calidad. Presenta la anomalía de que en la cubierta, de papel azul, dice ‘Tomo I’, en tanto que en la portada, ‘Tomo II’, acaso por referencia al Atlas con ilustraciones sobre las Costumbres del indio y gaucho que el autor pensaba publicar.” [...] La segunda, hoy agotada, es una muy meritaria reedición del Instituto de literatura argentina de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, que dirigió Don Ricardo Rojas y publicada en 1925 con una introducción de Vicente Forte. Se procuraba reproducir textualmente la primera, pues se destinaba a especialistas y técnicos más que al público en general. [...] Con buen criterio se sustituyó el vago y extenso título primitivo por el más breve de Cancionero bonaerense con el que hasta ahora se conoce y cita la obra [...]” (Nota de los Editores)

en 1882 porque trata de los bailes argentinos en general, sin determinación geográfica. Damos en la última página el nomenclador correspondiente.

El repertorio de la Colección de Folklore

En el año 1921 las autoridades del Consejo Nacional de Educación encomendaron a los maestros de las Escuelas Lainez la formación de una gran colección de especies folklóricas de acuerdo con prolíjos cuestionarios. Los envíos de todo el país alcanzaron a cuatro mil setecientos, entre ellos, un par de centenares de la Provincia de Buenos Aires³.

El resultado de la encuesta, en cuanto el repertorio bonaerense, puede resumirse así: en la segunda década de nuestro siglo aun se recordaban en la campaña de Buenos Aires casi todas las especies que mencionaron los volatineras de 1837 y las que enumeró Ventura R. Lynch. Aparecen varias que no se ejecutaron en los primitivos circos, y algunas que no anotó el costumbrista porteño. Faltan, en cambio, la Campana, el Fandanguillo, el Federal y el Llanto de los viejos maromeros, y el Fandango, el Fandanguillo, la Mariquita y el Pollito de Lynch. Las especies que añade la Colección de Folklore son tres: los Amores, el Escondido y el Remedio. Estas coincidencias y diferencias se ven con claridad en el cuadro final

La colección del autor

Si consideramos la extensión y el número de habitantes de la Provincia de Buenos Aires, nuestra colección es, apenas, el comienzo de un plan. Alcanza a un centenar de melodías, grabadas o anotadas por nosotros en Cañuelas, Chilar, Bahía Blanca, Médanos y Dolores entre 1940 y 1947.⁴

En nuestros viajes a las otras trece provincias hallamos muchos informantes concordes en que las especies folklóricas antiguas se habían perdido por completo en su pueblo. Es lógico. Los cantores que las recuerdan –cantores ‘jubilados’ veinte o treinta años atrás– vegetan en sus apartados ranchitos desconocidos por sus propios vecinos.

3. 1938. *Catálogo de la Colección de Folklore donada por el Consejo Nacional de Educación*. Tomo VI Nº 2: Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad. (Nota de los Editores).

4. Vega se refiere a los viajes de investigación de campo realizados como Director del Gabinete de Musicología Indígena dependiente del Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” (1931-1944); gabinete que a partir de 1944 y hasta 1948 pasó a denominarse Instituto de Musicología Nativia. En 1948 se independizó del Museo y fue trasladado al ámbito de los Institutos de Enseñanza Superior y Artística de la Secretaría de Educación. En 1961 pasó a depender de la Secretaría de Cultura donde permanece hasta la actualidad con la denominación de Instituto Nacional de Musicología. (Nota de los Editores).

En mi pueblo natal, Cañuelas, vi y oí danzantes y músicos criollos durante mi niñez, pero creí luego que habían desaparecido. El escepticismo con respecto a la provincia tenía su fundamento práctico... Cuando comprobé que los informantes de otros lugares se equivocaban al negarle toda perspectiva, volví a mi pueblo no tan pronto como para obtener discreta cosecha ni tan tarde como para no hallar nada.

En 1941, de paso para el sur de Chile en misión conjunta con Isabel Aretz, hicimos, al azar de la marcha, breves trabajos de reconocimiento en Chillar, Bahía Blanca y Médanos. En los tres puntos hallamos viejitos recordadores.

Convencido de que en las zonas menos afectadas por el influjo urbano encontraría lo indispensable para justificar una serie de excursiones, estudié un extenso plan de colección y lo inicié en 1947 con un viaje a la región de Dolores. Me secundaron la técnica Silvia Eisenstein y la becaria boliviana Elena Fortín. Los resultados superaron nuestras previsiones. Aparecieron varios ancianos cantores y pude grabar las especies más difundidas y persistentes y algunas que consideraba definitivamente muertas.

Están representadas en nuestra colección catorce de las veinticinco especies que Lynch anotó hacia 1880; siempre, es claro, dejando de lado las europeas de pareja enlazada posteriores a 1880. Nuestra labor, obediente a un plan más amplio, añade, naturalmente, otros tipos de especies: los Arrullos, los Romances, las Canciones religiosas populares, etc., que, por lo común, no se tienen en cuenta. Nuevamente remitimos a los interesados al cuadro que cierra estas páginas.

En conclusión: mediante el examen comparativo de los datos históricos con los folklóricos, podemos reconstruir el nomenclador de los cantos y las danzas que conocieron los gauchos bonaerenses y sus descendientes desde comienzos del siglo pasado hasta nuestros días. Por supuesto, antes, los cantaban o bailaban en sus reuniones; hoy, los recuerdan ocasionalmente. Esta etapa del recuerdo anuncia la extinción definitiva.

Quiere decir esto que la recolección de la música y las danzas -y de todas las demás especies folklóricas- de la provincia, puede realizarse todavía con resultados positivos. Es tarde, pero no demasiado tarde. El Instituto de la Tradición de la provincia de Buenos Aires que el Gobierno actual creó en 1949, y nosotros mismos, tenemos mucho que hacer. Es muy probable que la singular persistencia de las especies tradicionales permita restaurar hasta con detalles el matiz local de las antiguas canciones y danzas bonaerenses.

De todos modos quedará en pie lo siguiente: las danzas por excelencia del gaucho de Buenos Aires; las más celebradas y durables; las que se oyen hasta hoy, al cabo de un siglo largo, son: el Caramba, el Gato y el Malambo. Las siguientes en importancia: la Huella, la Firmeza, el Marote, el Prado y el Triunfo. Y las grandes danzas históricas, ya perdidas, fueron: el Cielito, la Media caña y el Pericón. Estas tres constituyen el aporte de la provincia de Buenos Aires a la coreografía criolla.

CUADRO COMPARATIVO

1- Repertorio del circo 1837-1841	2- Repertorio de Ventura Lynch 1870-1880	3-Documentos varios siglo XIX	4- Colección de folklore 1921	5- Colección de Carlos Vega 1940-1947
--	Aires	--	Aires	--
--	--	--	Amores	--
Campana	--	--	--	--
Caramba	Caramba	--	Caramba	--
Cielito	Cielito	--	Cielito	--
--	Correntino	--	Correntino	--
--	Chacarera	--	Chacarera	Chacarera
--	--	Escondido	Escondido	--
--	Fandango	--	--	--
Fandanguillo	Fandanguillo	--	--	--
Federal	--	Federal	--	--
--	Firmeza	--	Firmeza	Firmeza
Gato	Gato	Gato	Gato	Gato
--	Huella	Huella	Huella	Huella
Llanto	--	--	--	--
Malambo	Malambo	Malambo	Malambo	Malambo
Mariquita	Mariquita	--	--	--
--	Marote	Marote	Marote	Marote
Media caña	Media caña	Media caña	Media caña	--
Ondú	--	--	--	--
--	Palito	--	Palito	Palito
--	Pericón	Pericón	Pericón	Pericón
--	Pollito	--	--	--
--	Prado	--	Prado	Prado
--	--	--	Remedio	Remedio
--	--	Resbalosa	Resbalosa	--
--	Triunfo	Triunfo	Triunfo	Triunfo
--	Zamacueca	Zamacueca	Zamacueca	--
--	Cuadrilla	--	--	--
--	Chotis	Chotis	--	Chotis
--	Habanera	Habanera	--	--
--	Mazurca	--	--	Mazurca
--	Polca	Polca	--	Polca
--	Vals	--	Vals	--
--	Cifra	--	Cifra	Cifra
--	Décima	Décima	Décima	--
--	Estilo	Estilo	Estilo	Estilo
--	Milonga	Milonga	Milonga	Milonga
Triste	Triste	Triste	Triste	--

Montevideo, 4 de marzo de 1955¹

Señor Carlos Vega
Cangallo 1186
Buenos Aires

Querido amigo:

Por intermedio de mi discípulo Walter Guido he recibido noticias de Uds. En estos momentos estoy preparando un viaje a Buenos Aires que a más tardar se producirá en las vacaciones julias del corriente año.(1)²

Actualmente estoy dando los últimos toques a un "Cancionero infantil del Uruguay" que publicará en el correr de este año el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal de mi país y he aquí que necesito urgentemente una opinión suya acerca de mi libro "La música en el Uruguay" para ser publicada en un folleto que estoy redactando sobre mis trabajos, a instancias del mismo Consejo. Sería para mí un honor que su firma figurara en él.

El cancionero es un trabajo que ya lleva casi quince años de preparación. Las primeras recolecciones que hice al dictado en el año 1940 y 1941 fueron justamente las correspondientes a este repertorio que después completé con innumerables variantes en todo el país. En cinta magnética grabé últimamente en Minas más de cuarenta melodías de este repertorio, entre ellas viejísimos villancicos navideños. Cada melodía recogida en el Uruguay va relacionada con la originaria europea (española, francesa, italiana, alemana, etc.) y otra variante sudamericana. Las melodías uruguayas y las otras van todas transportadas a fa mayor o re menor y corregidas, fraseológicamente hablando, si bien en cada caso se indica cómo la presenta el recolector en su libro. Hasta ahora no he visto que se haya fijado la relación del cancionero infantil sudamericano – salvo en las letras- con los europeos

1. Estas cartas pertenecen al Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA. La carta del maestro Lauro Ayestarán se publica con autorización de su familia. Ambas se transcriben en forma textual.

2. Ayestarán agrega al final de la frase una llamada manuscrita -en el margen izquierdo- diciendo: "(1) Razones de trabajo me impiden ir a Buenos Aires en julio. Iré, a más tardar, en diciembre."

actuales³, por lo menos en forma sistemática y demostrable con el ejemplo de la pautación. En cuanto a su relación con el cancionero europeo de la época trovadoresca, en el capítulo dedicado al Arrrorró, me refiero a su antiguo artículo aparecido en “El Monitor de la Educación común” sobre su relación con las cantigas alfonsinas y le hago un pase para que Ud. próximamente se haga un regio gol de media cancha (a los argentinos hay que hablarles en “términos futbolísticos” – réplica de una carta de Carlos Vega a Lauro Ayestarán en la que se dice “los uruguayos sólo entienden cuando se les habla en “goles”).

Y ahora, en serio, dos grandes problemas que me afectan en este momento, quiero consultarle: 1º Ordenación. ¿Si ordeno el cancionero, cómo sería lo correcto, por pies o por frases?, me encuentro con que una variante importante de “Una tarde de verano” se halla en 6/8 y otra en 4/8 y por lo tanto una aparece en el capítulo 2 y la otra en el capítulo 8. Es decir que la articulación rítmica aparece por dos lados y me desarticula el orden normal complicándome luego las tabulaciones que hago sobre los grados que faltan en todo el cancionero, etc. Por otro lado, la ordenación clásica de los cancioneros infantiles, en razón de las letras –rondas, romances, canciones de cuna, etc.- no me satisface; 2º Escritura musical. Cada melodía va “en verso”, una frase debajo de la otra y con la letra aplicada a la melodía; esto es, se sigue fielmente el formidable hallazgo suyo. En lo que me he apartado es en la cifra de los compases de 2/4 y 3/4 que en lugar de pasar a ser 4/8 y 6/8 binario, quedan como antaño. Me imagino el salto que habrá pegado en el asiento al leer esta última....⁴

(Continúa la carta empezada el 4 de marzo)

Montevideo, 28 de junio de 1955

Estábamos, pues, en que Ud. pegaba un salto al enterarse de que yo abandonaba el 4/8 y 6/8 binario. Escrito lo que antecede, decidí dejar dormir la carta por tres meses y repensar el problema. Vamos, pues, ahora a sentarnos cómodamente y a discutirlo.

En primer término, no es que yo piense que nuestra fraseología – le llamo “nuestra” porque acepto la suya – está equivocada, pero creo, y lo he experimentado en el medio ambiente, que la formidable teoría sobre la concepción en verso de la melodía desde el arte trovadoresco hasta nuestros días, se halla trabada en su

3. Subrayado en el original.

4. La carta se interrumpe y Ayestarán la continúa en otra hoja el 28 de junio del mismo año.

irradiación colectiva por la cifra de estos dos compases, especialmente el de seis octavos binario. Todos los músicos en el Uruguay, por ejemplo, me aceptan la inexorable frase de dos compases, pero en cambio sostienen que yo confundo el compás de 6/8 con el de 3/4, o que en último término no hago otra cosa que entreverar más aún la teoría tradicional, ya de por sí bastante entreverada. El Inspector de Música de Primaria que es quien tiene que dar el visto bueno al Cancionero, excelente músico y buen amigo mío, me decía –“¿Porqué no escribir en 3/4 la melodía articulada:



y en el prólogo hace todas las aclaraciones pertinentes sobre ese nuevo 6/8 binario? Fíjese- agregaba- que con ese nuevo sistema lo único que hace es entreverar a los maestros que van a poner en práctica su cancionero en las escuelas.”

He pensado una nueva solución al problema y ella estaría en publicar las melodías sin cifra de compás al comienzo de la clave. Por otro lado pienso que volver al 2/4 y 3/8 sería conceder lo menor en beneficio de lo mayor, es decir, facilitar rápidamente el triunfo total del sistema ya que la publicación en verso de la melodía resulta para todos de una claridad maravillosa y la división en dos compases, capital y caudal de la frase, lejos de levantar resistencias ha sido recibida hasta con agradecimiento.

Fíjese entonces que no me hallo yo en crisis con su sistema sino simplemente que esa aparente crisis toca a la política, llamémosle así, de la teoría.

De todas maneras, no tomaré resolución hasta discutirlo largamente con Ud. y detendré la publicación del cancionero hasta que lleguemos a un acuerdo.

Espero ansioso su contestación. Mis saludos más cordiales a Sylvia. Un abrazo de su invariable amigo

Lauro Ayestarán

Buenos Aires, Julio 28 de 1955

Mi querido Ayestarán:

Con la satisfacción de siempre recibí su carta de fecha bimestral y, después de una demora mensual –ocasionada por mi libro “El origen de las danzas folklóricas” que hoy entregué a Ricordi- le contesto.

Bien su cancionero infantil, y notable su correlación con los europeos. Deseo que hablemos sobre mi artículo del arrroró antes que se refiera a él. Le diré por qué después.

Es claro que salté de la silla cuando supe que usted pensaba eliminar el 4/4 y el 6/8, pero no muy sorprendido, pues yo he librado varias escaramuzas por la misma causa. Salvando las distancias....Wagner tuvo dura lucha con los instrumentistas; Wagner y todos los que han iniciado o adoptado algo nuevo. Es necesario mantener la posición. Cuando se trata de la orquesta, nuestro método carece de aplicación, pero hay que conservarlo donde es posible. En todo caso no hay que olvidar –lo he escrito- que nuestra grafía es una escritura analítica de carácter científico, y puede abandonarse en el terreno artístico. No me dice usted si las publica armonizadas. En este caso, puede o no sostenerse. Si son simples melodías, es claro que lo mejor sería conservarlas. LE ENVIO LA SOLUCION DECOROSA.

No veo ninguna dificultad en que Ud. abandone el orden pies binarios o pies ternarios y las agrupe por temas o familias. Siempre puede poner juntos las 2/4, digo 4/8....y después las 6/8 a continuación. Siempre en el prólogo las aclaraciones. Digo esto refiriéndome al caso en que usted acepte la solución que le envío.

En cuanto a las melodías sin armadura... me parece que no. Ahí si que se perderían. Nosotros sabemos que las cifras del compás están de más; ellos no. Nosotros vemos pies; ellos no! Recuerde Ud. que la escritura para canto pone semicorcheas o fusas sueltas, sin barras!!

Recuerdo que aquí un músico aceptó, no sólo los compases nuevos, sino también la alternancia 6 x 8 – 4 x 8 de la Cueca. Su pequeña orquesta puso el grito en el cielo, pero al poco tiempo no querían saber nada con la teoría tradicional. Como nos acostumbramos nosotros pueden acostumbrarse ellos, y es cuestión de una semana!

Si puedo le enviaré mi colección de canciones europeas de cuna, por si alguna se le ha escapado. O véalas cuando venga.

Por aquí las cosas difíciles y complicadas. No me dejan trabajar y apenas vivir. No conviene hacer fraseologías. Mejor 4 x 4 y 3 x 4.

Voy a hacer ahora un párrafo sobre su libro; si acierto se lo adjuntaré.

Un abrazo y lo espero en Diciembre

Carlos Vega

KLAVIERSTUCKE DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN ANÁLISIS DE ALTURA EN LAS PIEZAS Nº 3 y Nº 4

GUSTAVO GARCÍA NOVO

Resumen

En el presente artículo se propone un breve análisis de la altura de las *Piezas para piano* N° 3 y 4 de Karlheinz Stockhausen. Este análisis se ha basado en la teoría de los *Pitch Class Sets* de Allen Forte. La primera pieza comentada – la N° 3 –, presenta una libre estructuración de la altura muy propia a la del atonalismo libre. Parte de una agrupación de cuatro notas, por distancias de semitonos, luego contrastada con una nuevo conjunto que incluye una 3^a menor. Progresivamente estos grupos son ampliados en cantidad de elementos, encontrándose formaciones de cinco, diez y doce notas. Con respecto a la pieza N° 4, esta se encuentra ordenada en torno a segmentos hexacordales de igualdad interválica. Estos hexacordios son parte de series dodecafónicas, series que no guardan relación interválica entre sí, sino que solamente conservan un mismo criterio constructivo.

Abstract

In this article we show a brief analysis of the high of the pieces for piano number 3 and 4 by Karlekeinz Stockhausen.

This analysis is based on the teory of the Pitch Class Sets by Allen Forte.

The first piece, the number 3, shows a free structure of the pitch, similar to the atonalism. It comes from the group of four notes, distanced by semitones, then contracts with a new group that include a minor 3. Later on these groups are expanded in the quantities of elements finding groups of five, ten and twelve notes. Regarding piece number 4, this is organized in hexachordals segments of the same interval.

These hexachordals are part of the decafonics series, series that have not any intervalic relations among them, but keep a same constructive criteria.

* * *

En el presente artículo proponemos un breve análisis de la altura de las *Klavierstücke N° 3 y N° 4* de Karlheinz Stockhausen. Como método de análisis hacemos uso de la teoría de los *Pitch Class Sets* de Allen Forte¹. Dicho sistema, considera a las alturas como conjuntos de notas con relaciones interválicas características. Este contenido interválico es el que individualiza a cada conjunto. Bajo estas consideraciones, queda claro que nuestro análisis es esencialmente interválico.

Cerramos esta introducción diciendo que, entendemos que no se han agotado todas las explicaciones sobre estas piezas, y que este sucido análisis puede contribuir al esclarecimiento de las mismas.

Pieza N° 3

De las cuatro piezas, fue la primera en ser escrita. Si bien, mas de un analista la definió como ‘enigmática’, nosotros entendemos que puede ser abordada con sólidos resultados. Podemos estar de acuerdo en decir que se advierte cierta libertad en el control de la altura, pero no significa esto que esté signada por la arbitrariedad; en realidad su carácter críptico es solo aparente. El proceder es propio del de una obra atonal, mas no-serial; viéndola desde este punto, el manejo de la altura es, inclusive, convencional.

Considerando la brevedad de la pieza, aprovecharemos para hacer una análisis detallado de la misma.

Su característica principal es advertible a primera vista: constante utilización de semitonos; salvo dos excepciones, que se dan una de ellas en los compases 8, 11 y de manera disgregada 12 a 15 y la otra en el compás 1, y 6 a 7.

Analizando compás a compás mas profundamente, encontramos lo siguiente:

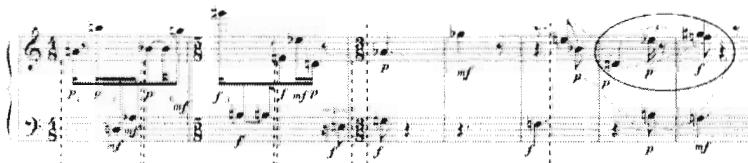


Imagen 1

Desde la segunda mitad del compás 1 al compás 7 (Imagen.1), pueden entenderse como conjuntos de cuatro notas por grado cromático: compás 1 a 2, sol#,

1. Forte, 1973

la, sib, si. Segunda mitad de compás 2, re, mib, mi, fa. Compases 3 a primera nota del 5, fa, solb, sol, lab.

En el compás 6 y 7, en el pentagrama superior (Imagen 2) se nos muestra una conformación algo distinta imbricada con la anterior, no del todo semitonal: re, mib, fa, sol#. Este conjunto (clasificado como 4.13 según Forte) ya estuvo presente en el compás 1 como lab, la, si re (Imagen 3). Con respecto a las notas faltantes, estas se asocian en conjuntos cromáticos, para la voz superior: mi, re, mib, fa (en ese orden), y para la voz inferior: sib, si, la, sol# (esta última, de la voz aguda). Imagen 4.



Imagen 2

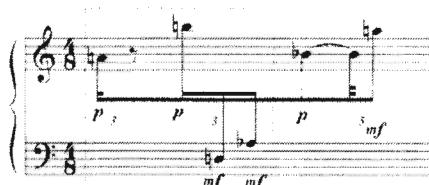


Imagen 3

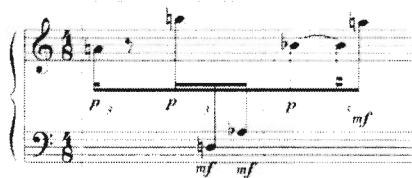


Imagen 4

Otra manera de analizar los primeros tres compases, es tomando grupos de cinco notas: lab, la, sib, si, re para el compás 1. Suponiendo el sib como nota común: fa, sol#, la, sib, si, para compases 1 a 2 y re, mib, mi, fa, lab para compases 2 a 3. Los tres grupos tienen la misma interválica; el segundo grupo está invertido (Imagen. 5).

Si los reordenáramos y transpusiéramos a do, obtendríamos do, do#, re, re# y fa#; por semitonos, salvo la última nota.

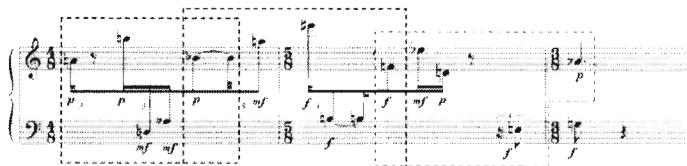


Imagen 5

En el compás 8 (Imagen 6), vemos una nueva estructura de cinco notas (no semitonales, como dijéramos): reb, fa, sib, mi y solb; la misma encabeza el compás 11 (Imagen 7): la, mi, do#, sol y sol#. Subsiguentes apariciones se dan desde la segunda mitad del compás 11 hasta el anteúltimo compás (Imagen 8). Si tomamos las notas mi, sib, re, mib, del compás 5 al 7; estas cuatro notas también son un subgrupo de esta estructura.

Presentamos este conjunto (con fines ilustrativos), transpuesto a do y reordenado:

do, do#, re, fa y sol#.



Imagen 7



Imagen 6



Imagen 8

Independientemente a lo dicho para los compases 8 y 11, el material restante es reordenable nuevamente como conjuntos semitonales de cinco notas (dos fragmentos de escalas cromáticas), compás 8 a 10 (mib, mi, fa, solb y sol), y 10 a 11 (Imagen 9) (sol#, la, la#, si y do). Sumados dan diez notas, y si consideramos el reb agudo de compás 8, serían once notas (falta el 're').



Imagen 9

Finalmente, desde compás 11 al final (Imagen 10), se presenta el total cromático. En algunas ocasiones, aparece como pequeños fragmentos por semitonos (véanse los pentagramas adicionales de la Imagen 10); un agrupamiento posible sería en dos hexacordios.

Imagen 10

Conclusión

La pieza está conformada en torno a tres conjuntos interválicos fundamentales:

- las agrupaciones de semitonos, de cuatro, cinco, diez y doce notas,
- conjuntos como los presentados en el compás 1 (lab, la, si y re), y
- conjuntos como los del compás 8 (sib, reb, mi y fa).

Pieza 4

Organizada a partir de veinticuatro series de doce notas, fragmentadas en dos grupos de seis notas con el mismo contenido interválico (la segunda mitad de la

serie es transposición de la primera). Las series no guardan ninguna relación interválica entre ellas; su vinculación está dada por la utilización de un mismo criterio constructivo: ambos hexacordios son interválicamente iguales.

Propiedades de los conjuntos de igual interválica

Dos son los casos en donde se pueden encontrar igualdades interválicas:

De un conjunto consigo mismo (sea transporte, inversión, permutación o combinación de todas estas instancias). Imagen 11.

Modelo partiendo de "do"
 (forma prima) Inversión del modelo

(semitono - tono) (semitono - tono)

3. Variantes (por permutación y transporte): (inversión)

Entre dos conjuntos distintos Imagen 12.

Se advertirá en este último caso que, si bien los elementos son distintos, es decir, estos conjuntos no se pueden igualar por ningún procedimiento (transporte, inversión o permutación), los intervalos posibles con ellos son los mismos (en este caso: una 2^a m, una 2^a M, una 3^a m, una 3^a M, una 4^a J y una 4^a A). Estos tipos de conjuntos son los que Forte denomina 'Pares Zeta' (sólo se dan de a pares, es decir, no hay más que dos conjuntos con las mismas propiedades interválicas).



Imagen 12

A continuación, damos una lista de todos los pares de seis notas con igualdad interválica (pares Zeta), aquellos indicados con asterisco son los utilizados por Stockhausen. Imagen 13:

The musical score consists of a single staff with 30 measures. Each measure contains two groups of three notes each, separated by a vertical bar. The notes are represented by vertical stems with small horizontal dashes indicating pitch. Measures are labeled with codes such as 6Z3, 6Z4, 6Z6, 6Z10, 6Z11, 6Z12, 6Z13, 6Z17, 6Z19, 6Z23, 6Z24, 6Z25, 6Z26, 6Z28, 6Z29, 6Z36, 6Z37, 6Z38, 6Z40, 6Z41, 6Z42, 6Z43, 6Z44, 6Z45, 6Z46, 6Z47, 6Z48, 6Z49, and 6Z50. Asterisks are placed above the first 24 measures, indicating they are the ones used by Stockhausen.

En la presente pieza, Stockhausen hace uso de conjuntos de seis notas con igualdad interválica; agrupados de a pares, en transposiciones distintas, para completar el total cromático. De estos conjuntos, hay un total de siete casos donde los pares que completan las series son el mismo conjunto transpuesteo. Las restantes se conforman de pares de grupos distintos (también con igualdad interválica).

A continuación, mostramos una lista completa de las series, por orden de aparición, separadas en hexacordios; y una segunda lista, con los mismos hexacordios, pero transpuestos todos a *do* (la llamada por Forte ‘forma prima’) y reordenadas las notas a la interválica más cerrada posible, de este modo el lector podrá comparar los grupos entre sí, cotejar la interválica y ver las notas que cambian de hexacordio a hexacordio. Adviértase los siete casos en donde la serie está formada con pares de un mismo grupo; se verán, lógicamente, las mismas notas en ambos hexacordios.

Entre corchetes se ha especificado el ‘vector interválico’; éste indica la cantidad de cada intervalo que sería posible conformar con ese conjunto. De izquierda a derecha se corresponde a 2^a m, 2^a M, 3^a m, 3^a M, 4^a J y 4^a A (intervalos mayores que la 4^a A, son asimilados a los anteriores).

A modo de ejemplo, interpretaremos el ‘vector interválico’ del primer hexacordio de la pieza. Éste está indicado como [421242]; esto quiere decir, que cualquier versión de este grupo, ya sea permutación, transporte y/o inversión, sólo serán posibles casos de hasta cuatro 2^a m, dos 2^a M, una 3^a m, dos 3^a M, cuatro 4^a J y dos 4^a A.

The musical score consists of six staves, each representing a hexachord. The first staff starts with a vector of [421242]. The second staff starts with a vector of [133221]. The third staff starts with a vector of [313111]. The fourth staff starts with a vector of [313111]. The fifth staff starts with a vector of [032231]. The sixth staff starts with a vector of [032231]. Each staff contains six notes, with a vertical dashed line separating the first three notes from the last three. The notes are represented by small circles with stems, and the staffs are in common time with a treble clef.

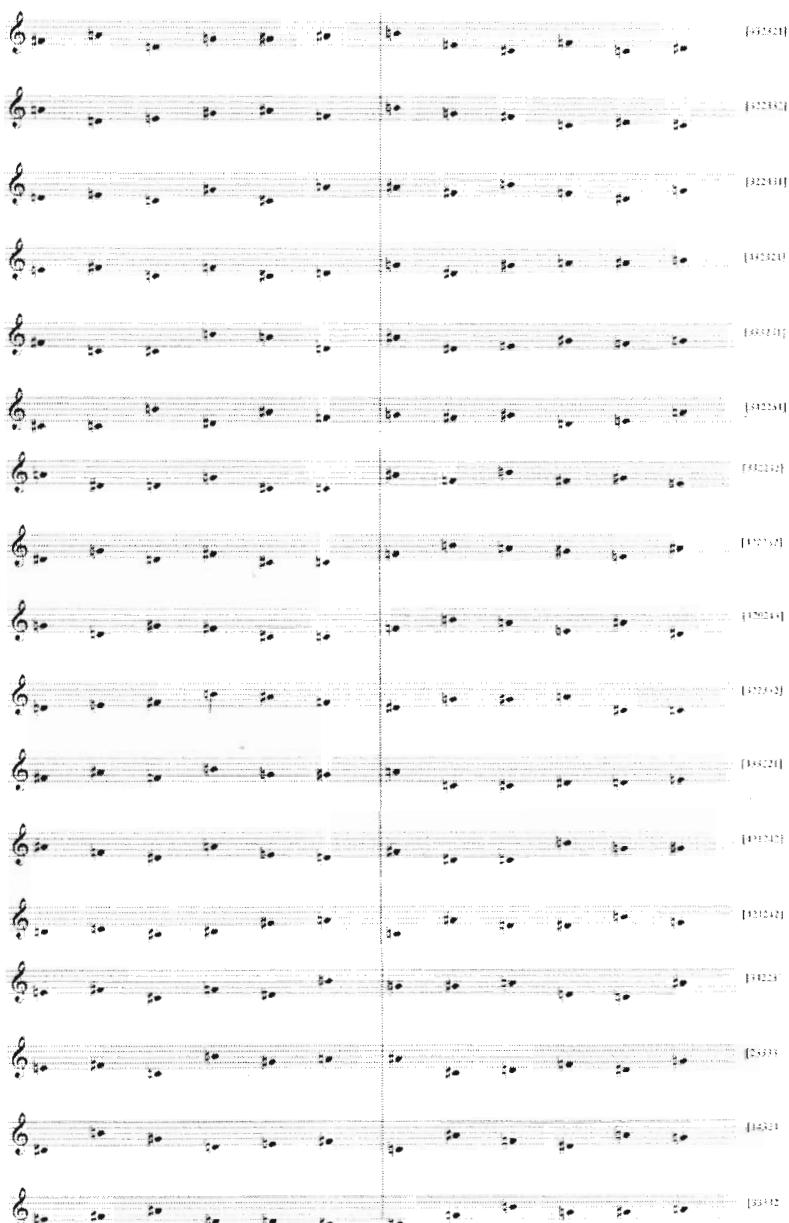


Imagen 14 (viene de la página anterior). Lista completa de hexacordios utilizados por Stockhausen según el orden de aparición

[10232]	
[10233]	
[10234]	
[10235]	
[10236]	
[10237]	
[10238]	
[10239]	
[10240]	
[10241]	
[10242]	
[10243]	
[10244]	
[10245]	
[10246]	
[10247]	
[10248]	
[10249]	
[10250]	
[10251]	
[10252]	
[10253]	
[10254]	
[10255]	
[10256]	
[10257]	
[10258]	
[10259]	
[10260]	
[10261]	
[10262]	
[10263]	
[10264]	
[10265]	
[10266]	

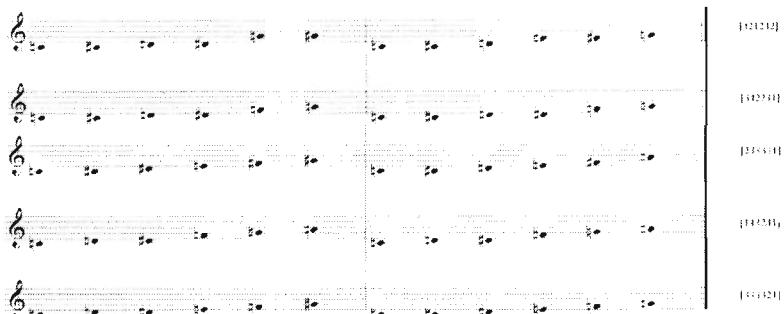


Imagen 15 (Viene de la página anterior). Misma lista de la Imagen 14; aquí los hexacordios se presentan en su forma prima (transpuestos a ‘do’ y con la interválica más cerrada posible).

La pieza termina con un fa y un fa#; ambas notas fuera de la serie.

Conclusión

Contrariamente con lo que se podría suponer, la pieza 4 guarda mayor vínculo con los principios del atonalismo libre, que con los del dodecafonismo (más allá de un ordenamiento serial de doce notas); el criterio de ‘campo interválico’ (aquí explotado mediante la utilización de unidades hexacordales) es más propio del discurso atonal.

No prima una concepción de la serie como unidad generadora de variedad interválica; de hecho, el conjunto de las doce notas pareciera un mero formalismo. El acento está puesto en las simetrías interválicas resultado de la utilización de los ‘pares Z’.

Cerramos nuestro análisis haciendo una última consideración sobre la altura; un breve comentario sobre la registración.

El lector observará que es muy común la reiteración de las alturas en igual registro. Stockhausen ordena las doce notas conservando, entre series contiguas, muchas de ellas en un mismo registro. Algunas otras son variadas, pero se mantendrán cuando se pase a la próxima serie, en beneficio de aquellas que habían sido mantenidas y ahora serán las que varíen. Si bien esta conducta no es rigurosa, es constante a lo largo de toda la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

AULESTIA, Gotzon

1998 *Técnicas Compositivas del Siglo XX*. Tomo 1. Madrid: Alpuerta.

FORTE, Allen

1973 *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.

MACONIE, Robin

1976 *Stockhausen*. New Cork: Oxford University Press.

MORGAN, Robert.

1999 *Música del Siglo XX*. Madrid: Akal.

SCHNEBEL, Deter

1960 “Karlheinz Stockhausen”, *Revista Di Reihe*, Pennsylvania: Theodore Presser Company.

STOCKHAUSEN, Karlheinz

1952-53 *Klavierstücke I-IV*. Londres: Universal Edition.

* * *

Gustavo García Novo. Compositor argentino nacido en Buenos Aires (1972). Cursó estudios de violín y composición en el Conservatorio Nacional y en la Universidad Católica Argentina respectivamente. Alumno de Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Julio Viera y Francisco Kröpfl. Su producción se extiende tanto a la composición instrumental como a la electroacústica; dentro de esta última línea, se ha especializado en la composición por ordenador y ha desarrollado distintos programas de asistencia a la composición.

En estos últimos tiempos se encuentra dedicado al estudio del arte multimedia y la imagen, orientando su producción hacia esas disciplinas.

¿MATERIAS TÉCNICAS AUXILIARES?

GRACIELA RASINI

Resumen:

El título hace referencia a la manera de abordar la enseñanza de las materias técnicas en las instituciones dedicadas a la música académica, aquí y ahora en la Argentina. El tema abre incógnitas y propone una adaptación a las necesidades prácticas que imponen los tiempos actuales: qué es lo más importante enseñar y cómo se podría implementar la coordinación y metodología para facilitar la aplicación de los conocimientos teóricos de una forma más eficaz y efectiva.

Abstract:

The title refers to the way of tackling the teaching of technical subjects in academic music institutions here and now in Argentina. This topic opens many queries and suggests an adaptation to the practical needs which are imposed in the present times: what is the most important that has to be taught and how would it be possible to implement coordination and a methodology to facilitate the application of theoretical knowledge in a direct and effective way.

* * *

La enseñanza de la música debe basarse en las materias técnicas, haciendo de ellas algo útil, de aplicación práctica inmediata y dirigida a cada carrera específicamente. Recorriendo planes de estudio de distintas instituciones dedicadas a la enseñanza de la música y/o atendiendo alumnos particulares necesitados de ayuda para solucionar diversos problemas atenientes a sus carreras musicales, me fui dando cuenta de cuán desdibujados aparecen los objetivos de las materias técnicas tradicionales dentro de dichos planes y en el momento de implementarlas. No parece estar claro el rol que ellas 'deben asumir' y, sobre todo, cómo hacer para que su implementación resulte útil, de aplicación inmediata para las carreras específicas. Me refiero especialmente a contrapunto, armonía, formas, sin querer

entrar a considerar solfeo o educación auditiva, es decir, a todas las materias atenientes al lenguaje musical.

Así, el primer problema que se presenta es tratar de averiguar para qué y cómo se las aplica en dichos programas. Se sabe que ‘son básicas’ para la preparación de todo estudiante de Música. Pero digo o pienso, ¿básicas para qué? ¿a qué preparación están referidas? ¿a una preparación eminentemente teórica?, ¿estamos pensando en institutos o algo así que preparen a los alumnos para ‘teorizar’? ¿No sería más pertinente interrogarnos acerca de si cumplen su verdadera misión de ser ‘útiles’ y permitir y/o facilitar a los alumnos internarse en los vericuetos y complejidades de la realidad musical a la que cada carrera está abocada?

Lejos de mí está hacer referencia a la historia de la teoría, a cómo se fue implementando dicha teoría a través del tiempo, a la evolución de los lenguajes o al cómo y cuando los métodos de enseñanza fueron cambiando. El problema que deseo plantear es el nuestro, de nuestras instituciones aquí y ahora, para ver si se está teniendo en cuenta una aplicación inmediata de los contenidos teóricos para que respondan lo más rápido y eficazmente posible a las necesidades que los estudiantes y nuestra sociedad necesitan y referidos, específicamente a cada carrera musical.

Nunca los procesos se repiten. Hoy vivimos una época en que la música llena todos los espacios. Por eso pregunto ¿a qué Música hacemos referencia? Sin entrar en detalles puedo arriesgar que coexisten muchas músicas, tantas como clases o niveles o planos sociales, en la Argentina y en el mundo globalizado. La cumbia villera, la marcha, el tango, el rock, Beethoven, Mozart, responden a necesidades y ofertas del ‘mercado’. Debussy, Strawinsky, Bartok también forman parte de ese mundo al que estoy aludiendo, ya sea directa o indirectamente. ¿Las materias técnicas ayudan a los jóvenes a implementar rápidamente los recursos teóricos que se les presentan?

¿Alcanzan a comprender cómo aplicar inmediatamente dichos recursos según sus necesidades? ¿Los docentes somos capaces de reconocer cuáles son esas necesidades específicas de las distintas carreras y obrar en consecuencia? ¿Se optimiza el tiempo de estudio para su inmediata aplicación?

En muchos casos los alumnos descreen de la necesidad de dedicarse seriamente al estudio de algunas disciplinas porque no alcanzan a comprender para qué les sirven o cuánto les sirven. Y creo que el problema no está en los alumnos.

Toda institución presenta, actualmente, muchas alternativas de especialización. ¿Cómo se manejan esas diferentes alternativas?, ¿se las tiene siempre en cuenta o es más fácil dejar que el alumno llegue a discriminar por sí solo qué debe o qué le conviene trabajar más para el desarrollo de su carrera específica? Creo no equivocarme al sostener que el problema fundamental radica en la postura que tienen la institución y los enseñantes frente a los hechos musicales y pedagógicos. Si se considera que la música es algo vital, que está viva en el campo

que fuere y como tal se aborda la enseñanza teórica, los resultados pueden llegar a ser muy distintos y, por lo tanto, satisfactorios para todos.

Cuando un joven o una joven abordan un estudio musical académico, suelen no tener demasiado en claro qué buscan o qué esperan de dichos estudios. Sólo saben que les gusta la música, hacer música sin preguntarse -o sin saber con precisión- lo que implica ese abordaje, sobre todo en la adolescencia, y en la juventud (edades que presentan ventajas en algún sentido pero desventajas en otro). El joven tiene gran capacidad de abstracción, pero adolece de la falta del tiempo -del que dispone el niño- para ir adquiriendo pausadamente las destrezas físicas y mentales que el ejercicio de la música requiere. Pero tanto el niño como el joven tienen en común su vocación por la música, un gran interés y ganas de internarse en ese mundo que los fascina. Ese internarse implica, hacer música tener resultados inmediatos, oír lo que hace, ya sea ejecutando, dirigiendo o creando.

Ahora bien, el mundo y, por ende las sociedades, están cambiando vertiginosamente. La aceleración es un signo de estos tiempos. ¿Los objetivos y los métodos de enseñanza se han ido *aggiornando* de acuerdo con estas características? ¿Se tienen en cuenta tanto las expectativas de los jóvenes como las de la sociedad?, teniendo en cuenta que ésta necesita soluciones para los requerimientos de este tiempo. Si la aceleración es una de las características más notables del aquí y ahora, también lo es la eficacia en lo que se hace. Y este criterio de excelencia, más el de aceleración, es el que debemos tener en cuenta a la hora de decidir qué y cómo hacer las cosas.

Lo primero que debería quedar claro es determinar qué pretenden las instituciones a la hora de constituirse en formadoras de músicos especializados. En un plano general y a la vez muy restringido, podría arriesgarse que hoy, en nuestro país, la enseñanza está dirigida a la formación de instrumentistas, compositores, arregladores, directores de orquesta, directores de coro, docentes y técnicos en medios audiovisuales.

Cada uno de estos renglones, en la medida de lo posible, merece y debe ser especificado.

Instrumentistas: ¿de qué instrumento?, ¿melódico?; ¿armónico?; ¿autosuficiente o dependiente?

Compositores: ¿con qué pretensiones?; ¿música seria, *savant*, académica?; ¿música popular?; ¿un poco de todas?; ¿de circunstancia?; ¿incidental?

Arregladores: es decir, artesanos de la música, como siempre hubo en épocas anteriores. Este rubro se puede asimilar al anterior, al de compositores que aplican sus conocimientos en un plano de 'recreación'.

Directores: ¿de coro? ¿de orquesta (¿sinfónica, de cámara?), ¿de conjuntos más o menos pequeños? ¿de música seria? ¿popular?

Docentes: enseñantes ¿de qué?; ¿en qué niveles?, ¿primario, secundario, terciario, universitario?

Técnicos musicales con aplicación a los medios audiovisuales (gran compromiso, dado que el campo de dichos medios se amplía día a día).

La enseñanza tendría que tener, desde el vamos, un objetivo claro y bien definido Y ese objetivo sólo se puede alcanzar si se establece, rigurosamente, el perfil del alumno, al cual apuntan los planes de estudio y las carreras de cada institución. De todas maneras sabemos que, lógicamente, y en primera instancia, se apunta a la música desde una visión genérica.

No quiero entrar en especulaciones o temas propicios a la discusión, pero si la música se refiere a lo que suena, (está hecha de sonidos) el principal objetivo de toda enseñanza, debería apuntar a consolidar todo lo referente a lo que suena, al hacer algo que pueda ser escuchado, es decir, al hacer música. Sin el hacer, la música es muy difícil que exista. No obstante pregunto: ¿ qué cosa que suena?, ¿una campana?, ¿ un timbre?

Sabemos de qué estamos hablando o planteando: la música. Una de las realizaciones humanas más complejas y, según los sociólogos, biólogos ,etc., una de las más inexplicables. Inexplicable porque no ha sido y no es imprescindible para la sobrevivencia. Así, nos referimos a sectores sonoros de la realidad en el tiempo. Sectores organizados, sectores significantes. Y si pensamos en significante, estamos haciendo referencia a un sistema que comunica . ¿Qué comunica? (Tema de largos y sesudos trabajos ya planteado por Meyer¹ en los años 50 del siglo pasado). Según la época, comunica con Dios, con los dioses, con el otro, conmigo mismo, con nadie.

Y entonces me pregunto, ¿qué es lo que comunica? Nada concreto, por supuesto, pero sí algo que presenta coherencia y/o adhesión a un sistema de signos sonoros que agrupados de una manera también coherente y adherida a ese sistema sonoro, adquiere una significación *per se*.

No es este el lugar, ni mi intención la de pontificar, polemizar o discutir acerca del sistema tonal o de las técnicas de construcción o composición, de ahora o de antes. Sólo trato de configurar un marco para lo que considero el tema de este artículo: Materias técnicas auxiliares (auxiliar porque ayuda, asiste, apoya, sustenta).

¿Auxiliares de qué? Muy sencillo; de la música. Pero, ¿son auxiliares o son básicas?

Más arriba puntualicé que se las considera la base de la enseñanza, por ser ellas las que, a través de tiempo, dieron lugar a la realización de las obras que se abordan, tanto para ser ejecutadas, para ser admiradas o para ser emuladas (si se trata de ejecutantes, melómanos o aprendices de compositores).

Si nos referimos a la composición, es clara y obvia la utilidad que prestan las materias como contrapunto, armonía, técnicas contemporáneas, formas. La pregunta

1. Meyer, 2001.

es: ¿se trabaja en función de integrarlas en el hecho compositivo?, ¿se plantea el contrapunto desde su aplicación directa en la escritura través de distintos estilos?, ¿se lo objetiviza haciendo observar su aplicación y derivación a través de las diversas épocas y géneros? o ¿sólo se plantea el estudio como algo teórico referido a especies o a una escritura rigurosamente contrapuntística?

¿Somos capaces de señalar la clara conducción contrapuntística en una obra de Beethoven o de Chopin? (por citar a dos grandes solamente). Y pensando en Beethoven, ¿cómo podemos no tener en cuenta cómo estuvo estructurado u organizado su *Tratado de Armonía y de Composición*? Él mismo lo subtítula *Acerca de la Armonía, Contrapunto y Composición* y divide el tratado en dos partes: 1) bajo cifrado, 2) contrapunto. ¿Y la composición?, nos preguntamos. La realidad del tratado impone que es el resultado de esas dos disciplinas, como lo fue antes también. Es decir, por lo menos se plantea la composición como un resultado directo de la práctica musical y la teoría del contrapunto. ¿No se podría abordar a Beethoven desde esa postura? ¿Por qué Haydn y Mozart se tomaron tanto trabajo con el tratado de Fux? ¿Puede el contrapunto ser sólo referente de fugas u obras de Bach? ¿Cómo es que se considera a la música del siglo XX como sustentada en el contrapunto (Schönberg, Bartok) si no tratamos de vincularlo con todas sus posibilidades? ¿Por qué no se puede tirar una línea desde Machaut hasta hoy (por ejemplo) y no dividir o separar lo que en la realidad no ha estado separado sino que ha sido producto de una evolución acorde con el pensamiento de la época?

Desde la pedagogía sabemos que la fragmentación de la información que acercamos a los alumnos, sin querer, fragmenta su comprensión, la condena a comportamientos estancos, sin perspectivas ni vinculaciones.

Párrafo aparte merece Heinrich Schenker y su metodología de análisis, tan de moda pero no demasiado asimilada a la realidad. ¿Cuál fue su aporte más importante?; ¿los esquemas analíticos de los distintos niveles?, ¿el análisis en sí mismo?. Humildemente sostengo que su mayor aporte fue volver a las fuentes (no negadas por Rameau) de la identificación del contrapunto y la armonía (como un resultado vertical) aplicados a la comprensión del resultado musical y a su realización.

Con referencia a los instrumentistas, la comprensión de todo lo que concierne a la obra, es crucial. Referido a la forma, no creo que sea suficiente saber que un movimiento 'S' de sonata tiene exposición, desarrollo y reexposición, o que la exposición tiene tema 1 y grupo temático 2, en otro eje tonal, para poder expresar todo lo que acontece en esa realidad musical, siempre única. Sería necesario clarificar cómo acontecen los hechos musicales, qué es más estable, qué es traslativo, qué es más lírico o más austero, qué es ambiguo en esos términos, y poder establecer las relaciones de fuerzas (tensión-distensión) o dinámica del movimiento en su integridad. Y no sólo del movimiento sino de la obra en su totalidad. Al tratar la obra integral, también se plantean las relaciones tonales, que

no son fortuitas. Entonces llegamos al sistema tonal o a otra manera de organización, que es necesario comprender para poder comunicar. ¿Es necesario establecer una comparación entre hablar un idioma y expresarse sólo en su fonética? La misma etimología de la palabra fonética, perteneciente al sonido, remite sólo a lo que suena, no a lo que significa. En nuestra disciplina lo que suena, siempre significa.²

Si se hace referencia a la comprensión del texto, por parte del ejecutante, también debemos referirnos a los fonemas (palabras, sonidos?). ¿Cómo se encadenan esos elementos?, ¿cómo se enlazan?, ¿con qué criterio? Se está haciendo referencia a la sintaxis del sistema, de la cual la armonía, es parte responsable. Es decir, la armonía no es una materia o asignatura para realizar tristes corales enlazando acordes (sin sentido contrapuntístico y sin destino) sino una herramienta para la construcción del discurso musical. Y, si se trata de una herramienta para la construcción del discurso musical, debemos abordarla como tal. No aislandola sino integrándola directamente a la comprensión de su misión en un contexto ampliado (prolongaciones) que nos remite a lo que significa como elemento de puntuación, de articulación, y cambios de ritmos internos (composición).

De hecho, aparecerá en las obras la directa vinculación de las verticalidades con la horizontalidades regida por el contrapunto. Entonces, ¿cómo es posible tratarlos aisladamente? Si es eficaz, desde el punto de vista metodológico, tratar al contrapunto como materia en su aspecto más riguroso, eso no significa aislarlo de la realidad musical, sino que, paralelamente se debería relacionarlo inmediatamente a su aplicación con la escritura libre.

Hay tanto contrapunto en una fuga de Bach como en una sonata de Beethoven, en un preludio de Chopin o en el preludio al primer acto de *Tristán e Isolda*. Lo único que cambia es el tipo de escritura, ampliada por los requerimientos de los distintos géneros, por los estilos impuestos por épocas, por las posibilidades proporcionadas por la evolución de los instrumentos y por la creatividad de los compositores.

Si hemos hecho hincapié en que la música es lo que suena, deberíamos interrogarnos acerca del rol de materias como audioperceptiva y apreciación musical.

¿Deben estar aisladas en sus contenidos o deberían estar relacionados directamente con los de las otras materias técnicas básicas?, ¿qué escucho, cómo escucho?, ¿qué cambia, cómo cambia o no cambia?, ¿dónde cambia y por qué?

A esta altura de los conocimientos hay muchísima bibliografía acerca de la

2. Meyer, *op. cit.*

percepción y, específicamente, de la percepción musical. No es posible desconocer los trabajos de J.A. Sloboda.³

Tomemos un ejemplo corto y sencillo, el *Preludio Op. 28 N° 1* de Chopin. ¿Cómo abordarlo? Partiendo de lo más grande (conformación) se puede hacer notar la diferencia entre sectores formales no claramente delimitados dado que se trata de una escritura continua, pero no por eso imposible de identificar. En primera instancia debemos apelar al oído. ¿Cómo deviene el discurso? Si bien es continuo, se percibe un sector más conflictivo. ¿Qué le da esa característica? La aceleración armónica, los cromatismos, la llegada a un punto *climax* melódico, la ampliación de la escritura pianística. Paralelamente a lo que se escucha, (oído) es bueno apelar a otro de los sentidos que aparece conjuntamente cuando ya se está viendo la partitura, (vista): las alteraciones accidentales, las direccionalidades, la apertura de la escritura. Todo es índice de mayor tensión. En segunda instancia ya se pueden entrar a tener en cuenta los conocimientos teóricos específicos: cadencias, acordes, enlaces, notas extrañas, ritmo armónico. La escritura instrumental es impensable sin prolongaciones dadas por arpegiaciones, acordes quebrados, escalas, etc. Es imprescindible, por parte del alumno, que pueda captar inmediatamente estas situaciones y por lo tanto leer la escritura desplegada también en su esencia vertical. Siendo un poco más osados, podemos apelar a los bajos en combinación con la línea superior y se tendrá el esquema contrapuntístico básico del preludio. También se puede llegar fácilmente al esquema armónico a cuatro voces. Sólo queda por trabajar la parte técnica de la obra, (si se trata de instrumentistas) pero entonces estará en óptimas condiciones para abordarla.

A partir de este pequeño ejemplo se hace notable la disociación que muchas veces llega a establecer el alumno entre materias técnicas y su aplicación inmediata a la realidad que le toca confrontar. ¿Qué formación se les brinda a los instrumentistas? O mejor dicho, y bajo pena de ser redundante, me pregunto: ¿no sería necesario revisar cómo se plantea la aplicación de lo que se enseña y para quiénes? Si la música es una entidad complejísima y por lo mismo, fantástica, sería deseable facilitar desde la enseñanza - lo más rápido posible- el abordaje de esa complejidad, sin esperar que sólo los alumnos más dotados hagan la síntesis ellos mismos.

La comprensión de la combinación de procedimientos que presenta toda obra musical también facilita y acelera la manera de abordarlas. La lectura se hace mucho más sencilla cuando se comprende inmediatamente lo vertical como entidad (acordes) y la conducción lineal (contrapunto) que está directamente vinculada con una direccionalidad determinada. No todo se limita a acordes. Y aún así, sería

3. Sloboda, 1985.

4. Leimer, 1950.

deseable que se pudiera utilizar el conocimiento de los enlaces de acordes en función de las obras que los estudiantes de instrumentos abordan. Aún tratándose de instrumentos monódicos, éstos están siempre asociados a otros o a uno armónico (música de cámara, orquestal). Esta forma de abordaje facilita enormemente no sólo la lectura, sino también el procedimiento aconsejado por Giesecking⁴ de la memoria reflexiva.

Llegado a este punto, sería lógico considerar que tanto los instrumentistas como los directores de orquesta y/o de coro comparten las mismas necesidades de comprensión del fenómeno musical, pues sólo se trataría de tener en cuenta en mayor medida, las características propias del instrumento que van a hacer sonar. Es decir, ya se trataría de una aplicación específica, o de una enseñanza específica aplicada al instrumento. Pero, el contenido básico musical, requiere los mismos conocimientos técnicos, siempre aplicados.

Ahora bien, considerando lo que se ha ido exponiendo, creo que se hace imprescindible recurrir a una materia que no es auxiliar, sino troncal, que responde no solamente a una materia del currículo sino que es la síntesis ideal de todo aprendizaje musical: la composición.⁵

Al referirnos a las materias auxiliares y a sus aplicaciones, fuimos puntuizando la necesidad de integrarlas para poder realizar con mayor fluidez, rapidez y claridad el trabajo de síntesis que resulta ser una obra musical. Así, nos planteamos: si la síntesis es la obra acabada, la única verdad musical, habría que partir de esa síntesis, con todas sus complejidades, y poder dilucidarla concienzudamente (análisis) para ubicar cada elemento constructivo en el rol correspondiente. Esa tarea de integración la lleva a cabo, de hecho, la composición.

Y la gran pregunta o incógnita puede llegar a ser: ¿hay un sustento o conocimiento teórico-práctico de la composición por parte de los enseñantes? ¿se puede enseñar lo que no se tiene claro? Y vuelvo a repetir: el problema no está en los alumnos dotados musicalmente, sino en el gran número de aprendices de músicos a quienes es necesario no subestimar. Si no se les brindan herramientas, no pueden trabajar. Y el problema no es de ellos. Cada niño o joven que se acerca a la música, ya lo aclaramos, es porque siente algo que lo moviliza hacia ella. Hoy día ningún padre o madre requiere para sus hijos un estudio musical. Creo que al revés, los hijos requieren que sus padres les permitan estudiar música (por lo menos esa es mi experiencia como docente).

Lo que s' desean los padres, por una cuestión que va más allá de la música, es la aceleración del aprendizaje y la salida laboral de la aplicación de los conocimientos. Entonces, hay un cierto círculo que se cierra: no solamente es una

5. Schönberg, 1963.

necesidad pedagógica (el facilitar y acelerar el aprendizaje) sino que es una necesidad social. El tiempo es oro. Los educandos no tienen tiempo que perder y eso implica un compromiso por parte de los docentes.

Es relativamente fácil hacer un diagnóstico de la situación, lo difícil -o no tanto- es buscar las soluciones que se pueden implementar ya, aquí y ahora con los recursos disponibles. Sólo se trataría de adecuar los contenidos y los recursos pedagógicos a las necesidades que hoy requiere la enseñanza: buscar una mayor eficacia en el menor tiempo posible. ¿Cómo lograrlo?, no es demasiado complicado si partimos de la convicción de hacer de la enseñanza una herramienta práctica para abordar el quehacer musical.

La música es un solo fenómeno. Como tal se lo debe abordar, teniendo siempre en cuenta cuales van a ser las disciplinas específicas de aplicación: interpretación, creación, enseñanza, investigación.

Cada materia no debe ser un nicho aislado, sino que, desde el primer momento debe ser considerada como parte de un todo que es la música misma.

Por la misma razón, debe haber interacción entre las materias, sus contenidos y sus formas de aplicación.

Los contenidos deberán ser los esenciales, aquellos que sustentan la materia, sin caer en lo mínimo o en lo superfluo.

Cada procedimiento y/o técnica deben ser aplicadas inmediatamente a una práctica vital, realista, tal como aparecen en las obras de distintos períodos y géneros.

La aplicación deberá abordar una práctica de escritura junto a la de análisis. La escritura fija los conocimientos, el análisis favorece la comprensión. El análisis debe abordarse desde la audición, no sólo desde la partitura. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que los alumnos, en su gran mayoría, carecen de aproximación al repertorio de las obras de los grandes compositores.

La aplicación también debe ser abordada desde lo directamente práctico, para hacer de la música una vivencia. Eso sólo es posible aplicándolo sobre un instrumento, y el más indicado es el piano por ser el más completo y didáctico al respecto.

¿Hay conciencia del rol que debe cumplir la enseñanza del piano dentro de los planes de estudio? Aquí se plantean dos situaciones diferentes: a) el piano como principal objetivo de una carrera musical, y b) el piano como complemento ('piano complementario'). No existe plan de estudio serio que no incluya al piano. Ahora bien: ¿se tiene claro para qué está puesto en dichos planes? Cuando se trata de la carrera de instrumentista, pianista, la respuesta es obvia. Pero cuando se trata de otras carreras, ¿cómo se plantea la enseñanza? ¿es el instrumento de aplicación de los conocimientos musicales que se van impartiendo en otras materias? ¿se trabaja concientemente en función de una integración, o sólo se trata de hacer tocar un poco el piano? ¿es el piano una materia auxiliar más o es la verdadera herramienta de

trabajo de todo músico? No pretendo con ésto que la enseñanza esté totalmente centrada en el piano, sino que se lo implemente inteligentemente capacitando al alumno para que saque de esa enseñanza el mayor provecho posible. ¿Se puede hacer? Por supuesto que sí, sólo se necesita cambiar el enfoque de la materia y hacer de ella algo vivo, vigente y útil. El cómo hacerlo sería tema de otro trabajo.

De todo lo expuesto se desprende la importancia que tiene que asumir la integración de todos los contenidos de las distintas materias, acotados y llevados, desde el primer momento, a un plano eminentemente práctico, estableciendo las relaciones pertinentes entre los contenidos, pero, sobre todo, trabajando para encontrar la manera de vincularlos y referirlos inmediatamente a la realidad musical. Para ello sería necesario aclarar muy bien los objetivos a alcanzar, y llegar a lograr una sincronización muy pensada y organizada de dichos contenidos curriculares y de las actividades particulares de los docentes. La responsabilidad de alcanzar mejores resultados ya, pertenece a los que estamos dedicados a tarea, nada fácil por cierto, de internar a los jóvenes en el maravilloso mundo de la música.

BIBLIOGRAFÍA

MEYER, Leonard B.

2001. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

SCHENKER, Heinrich

1954 *Harmony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

SLOBODA, John

1985 *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.

LEIMER, Karl

1950 *La moderna ejecución pianística*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

SCHÖNBERG, Arnold

1963 *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones.

* * *

Graciela Rasini. Inició su actividad musical como pianista. Ganó concursos nacionales como solista y obtuvo becas de estudios otorgados por el Mozarteum Argentino y el Gobierno de Italia. Posteriormente se graduó en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Especialidad Composición) de la Universidad Católica Argentina. En dicha Institución realizó una carrera docente hasta alcanzar la categoría de Profesora Titular Ordinaria. Fue Profesora Asistente y Adjunta en la Cátedra de Composición I, cuya titularidad ejercía el Maestro Roberto Caamaño. A la vez dictó y dicta actualmente Piano III, IV y Armonía II. A la muerte del Maestro Caamaño quedó a cargo de la titularidad de la cátedra de Composición I. Es Directora del Centro de Análisis e Interpretación (CENAI), dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. También ejerció la docencia en Instituciones Nacionales y de la Provincia de Buenos Aires. En 1999 fue invitada por el Latin American Center for Graduated Studies in Music de la Catholic University of America de Washington, para ofrecer conferencias sobre la obra de Roberto Caamaño y Rodolfo Arizaga.

MÚSICA ARGENTINA, REPERTORIO ESCOLAR E IDEARIO NACIONALISTA.

PUEBLITO, MI PUEBLO, DE CARLOS GUASTAVINO¹

SILVINA LUZ MANSILLA

Resumen

Se estudia, a partir del análisis pormenorizado de esta canción, la inserción de alguna música de Guastavino en el ideario del nacionalismo musical argentino. Luego de realizar un recorrido por las cualidades didácticas que presenta, se aborda la difusión alcanzada en los textos escolares de la asignatura Cultura Musical durante las décadas de 1940 y 1950 y se revisan versiones realizadas durante ese periodo dentro de la música de concierto. Se concluye que *Pueblito, mi pueblo* fue una canción surgida por motivaciones pedagógicas y que su institucionalización escolar colaboró en hacer de ella un arquetipo, una obra ‘representativa’, contribuyendo así a difundir una imagen sesgada de la capacidad musical del compositor que circuló en gran parte de la historiografía local posterior. Se advierte sobre el carácter histórico de esta construcción y su perdurabilidad hasta el presente.

Abstract

Through a detailed analysis of this song, we study the insertion of some Guastavino music in the thinking of the argentine musical nationalism. After doing a course by the didactic qualities that this song presents, we approach the spreading overtaken at the Musical Culture school texts, during the decades of 1940 and 1950, and we revise the versions made during that period in the concert music.

We conclude that *Pueblito, mi pueblo* was a song that emerged by pedagogical motivations

1. Este artículo constituye un recorte de la ponencia “Nacionalismo musical argentino y globalización cultural. *Pueblito, mi pueblo*, de Carlos Guastavino”, aceptada por el Comité de Admisión y luego leída, en las Primeras Jornadas Internacionales sobre Música Académica Latinoamericana. Las mismas se realizaron entre el 15 y el 18 de agosto de 2006 en la ciudad de Mendoza y fueron organizadas por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

and that its school institutionalization collaborated doing it an archetype, a ‘representativ’ work, contributing in that way to expand an slanting image of the musical composer capacity, that circulated in a great part of the local posterior bibliography. We point out about the historical character of this construction that lasts until present time.

* * *

Introducción

El presente trabajo aborda, desde el análisis particular de una única obra musical, la cuestión de la inserción en el ideario nacionalista que experimentó alguna música del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), durante las décadas de 1940 y 1950.

Dentro de su extenso listado de composiciones vocales, *Pueblito mi pueblo*, originalmente escrita para dos voces y piano, muestra (como otras producciones suyas) en qué medida el mensaje musical a veces desborda los márgenes de la primera intención creadora para cobrar un sentido público distinto.² Escrita en 1941, esta canción es otro ejemplo alusivo acerca de la operación de ingeniería social en torno a la construcción de la nación que se produjo en Argentina desde la institución escolar, en concordancia con el ideario del nacionalismo cultural de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.³

En este artículo se realiza un recorrido por los aspectos y cualidades didácticas de la canción, abordando la difusión alcanzada en los textos escolares en las décadas del 40 y 50 y el discurso nacionalista en que se insertó su utilización. Se revisan finalmente algunas versiones surgidas por entonces y pensadas para la sala de concierto.⁴

2. Un caso análogo es el de la canción *Se equivocó la paloma*, cuyos recorridos, usos y recepciones guiados en parte por el azar, ya hemos analizado en otro momento (Mansilla, 2003).

3. Sobre la necesidad de homogeneizar a la población, integrada entonces por una gran masa inmigratoria, y con referencia a su aglutinación en torno a ciertos símbolos culturales, seguimos los postulados de Plesch, 1996, quien explica, siguiendo a Gellner, 1988 y Hobsbawm, 1990 -y también a Bertoni, 1992 y Adolfo Prieto, 1988-, los mecanismos a través de los cuales dicha operación de ingeniería social, producida por los sectores sociales que detentaban el poder, tuvo su correlato en la conformación de un ideario musical nacionalista y una retórica musical de la argentinitud (Véase Plesch, 1996: 58-61). Sobre el rol de la institución escolar en la difusión y sostenimiento de una identidad cultural véase el estudio realizado acerca de la bibliografía estudiantil de las asignaturas Historia, Geografía e Instrucción Cívica en *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, de Romero y colaboradores, 2004.

4. La circulación y recepción que la canción alcanzó en épocas posteriores no es motivo de este análisis. Hubo varias otras versiones, originadas en el campo de la música ‘popular’, surgidas en las décadas siguientes, algunas de las cuales ya hemos estudiado (la de Eduardo Falú por caso, en Mansilla, 2005). Otras versiones fueron la de coro mixto *a cappella*, que tuvo su auge en el marco del gran desarrollo coral argentino de los años sesenta y la de canto y guitarra, con revisión de Roberto Lara en la parte de este instrumento. Guastavino también publicó una versión para piano solo, permitiendo además la circulación de versiones producidas por otros músicos que la orquestaron de diferentes maneras (Mariano Drago y Roberto García Morillo). Una ver-

El nacionalismo musical, el canto coral en la escuela y Guastavino

Si bien Guastavino se inició en 1939 en el repertorio escolar con canciones de las cuales también fue autor del texto (*Arroyito Serrano, Gratitud y Propósito*), fueron la *Canción del Estudiante*, compuesta en ese mismo año en colaboración con Ernesto Galeano y *Pueblito, mi pueblo*, de 1941, las dos obras suyas que se difundieron más ampliamente en el ámbito escolar.

Por lo que ha podido indagarse en *El monitor de la educación común*, el Consejo Nacional de Educación tenía por esos años una política muy clara con respecto a los objetivos y características de la actividad coral en las escuelas:

“Una de las formas del plan de intensificación de la educación patriótica consiste en la enseñanza de los cantos nacionales y folklóricos a los niños y de su difusión por medio de masas corales constituidas por conjuntos de escuelas. La Inspección de Música, siguiendo las sugerencias de la Comisión de Didáctica, ha preparado ya [...] varios de esos conjuntos con escuelas de uno y de varios distritos, que puedan entonar, en las plazas o en lugares abiertos con acceso libre al público, los cantos elegidos.”⁵

Efectivamente, en 1941 consta la organización en la ciudad de Buenos Aires de audiciones al aire libre, que reunieron a masas corales de aproximadamente cinco mil niños de diferentes escuelas con el objeto de promover el canto colectivo.⁶ Se destacaba lo siguiente:

“Los cantos se entonarán sin ningún género de acompañamiento, ni de orquesta, ni de banda. Esta forma de presentación señala, sin duda alguna, un progreso en la cultura musical logrado en la enseñanza y es conveniente que sea

sión completamente re-significada de esta canción es la que ofrecieron en los últimos años la cantante Liliana Herrero y el guitarrista Juan Falú, en el disco *Recuerdos de Provincia* (Warner, 1999).

5. Este fragmento corresponde al acta de sesión nº 25, del 28/4/1941, en que se resuelve el expediente 9811/P/941. Se trata del dictamen de la Comisión de Didáctica, que se aprueba (*El monitor de la Educación Común*, 1941: 195).

6. Una audición se realizó el 5 de mayo de 1941 frente a la Plaza del Consejo Nacional de Educación. Reunió 5000 niños del Distrito Escolar nº 1 coordinados por el ayudante de inspección, compositor Ricardo Rodríguez. El 20 de mayo se realizó otro recital en el Parque Lezama, también con alrededor de 5000 niños, esta vez de los Distritos Escolares nºs 4 y 5, con el ajuste vocal de Athos Palma (*El monitor de la Educación Común*, 1941: 43-49).

apreciado por todos los profesores especiales de la materia, para que observen los detalles de organización y ajuste".⁷

Estaría claro por tanto que la Inspección de Música, apoyada por la Comisión de Didáctica, estaba fomentando el canto a varias voces y *a cappella*, poniendo de relieve la posibilidad de afinación vocal sin acompañamiento instrumental e intentando que ello se generalizara, por la vía de los docentes del área, hacia todas las escuelas.

Guastavino, radicado en Buenos Aires a partir de 1938, comenzaría con la *Canción del Estudiante* a interesarse, dentro de su amplia tendencia hacia la música vocal, por un repertorio accesible, posible de ser cantado en las escuelas.⁸ Pero no puede ignorarse en estas preferencias tempranas, además de su propio interés, la influencia que pudo haber ejercido Athos Palma, su profesor de armonía y composición. Como se ha explicado ya en otros trabajos, Guastavino no completó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, como estaba originalmente pactado en su beca del Ministerio de Instrucción Pública de la provincia de Santa Fe, sino que luego de menos de un año de permanencia allí, decidió continuar formándose en forma privada con Palma.⁹

Desde el cargo de Inspector de Música al que accedió en 1942, este compositor trató por todos los medios de transferir al área de la enseñanza escolar general las producciones, metodologías y sobre todo, la empatía con el estilo nacionalista vigente -y para esa altura, muy arraigado- en las redes de circulación en torno al Conservatorio Nacional de Música y las instituciones musicales de más dinámica actividad.¹⁰

Para 1949, el objetivo de Palma parece haber estado ampliamente cumplido,

7. *Ibid.*

8. La *Canción del Estudiante* surgió ante el concurso lanzado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, que buscaba contar con una canción oficial que identificara a los estudiantes. Ganó el primer premio entre doscientas cinco canciones e inmediatamente fue incorporada al repertorio oficial escolar y publicada por Ricordi Americana (Mansilla, 2007).

9. Lamuraglia destaca la labor privada de Palma como maestro de composición. Según explica, no eran muchos sus discípulos, pero sí conformaban un grupo entusiasta al cual Palma dedicaba gran esfuerzo docente. Sin imposiciones dogmáticas, era sin embargo intransigente ante quienes carecían de humildad y sabía cómo lograr estimular y alcanzar el mayor rendimiento de los esfuerzos de sus alumnos (Lamuraglia, 1954: 92). Fueron también sus discípulos Isabel Aretz, Carlos Suffern y Abraham Jurafsky, entre otros. (Schechter, 2001: 13).

10. Palma ascendió al cargo de Inspector de Música en 1942, por jubilación de José André. Hasta ese momento había sido auxiliar de inspección, desde su ingreso en 1939. El expediente de su designación es el 19840/I/942, según consta en *El monitor de Educación Común*, 1942: 95. Palma muere a principios de la década siguiente.

si se toma como ejemplo el siguiente fragmento del prólogo de un libro de Cultura Musical, destinado a un segundo año del nivel secundario, donde los autores dicen:

“La música da instantáneamente un reflejo del alma emocional de un pueblo. Por eso, la difusión del folklore es en el fondo una empresa de difusión nacional. El día en que la obra coral se infiltre y organice en todos los ambientes de la República, haciendo cantar igualmente al niño y al adulto, habremos ganado mucho para sentir más profundamente nuestra nacionalidad.

Junto con eso habrá desaparecido ese temor y casi vergüenza de cantar, que tiene nuestro pueblo; se habrá elevado el concepto de la obra argentista y del artista y abundarán los cultores del arte entre hombres de ciencia y de letras.”¹¹

Se habla aquí de infiltrar y organizar, términos nada sutiles a los fines de brindar un discurso convincente a los docentes que emplearían el texto en el trabajo áulico. Se espera, además, que a través del canto coral de música argentina se logre la necesaria operación de ‘elevación’ de la obra y del artista argentino.

Quizá el texto escolar más funcional a esta orientación haya sido, sin embargo, el de Galeano y Bareilles para segundo año, que en el capítulo tercero “La escuela ante el problema de la cultura musical”, incorpora párrafos que resultan en sí mismos harto elocuentes. Véase, para concluir esta pequeño panorama del contexto en el cual se insertó Guastavino y su *Pueblito, mi pueblo*, cómo estos autores, en una suerte de potenciación del paradigma de la generación del 80, prácticamente transfieren el ideario nacionalista hasta el campo de la metodología y el proceder docente: el maestro debe ser una suerte de modelo ‘vivo’ del ‘hombre argentino’, al cual los alumnos emulen:¹²

“[nuestro aporte] está dirigido a su alma. A esa alma que [los alumnos] no pueden dejar en la puerta de la escuela; y está dirigido a la Escuela que cada día debe ser más grande, más pura y más ‘argentina’, para recibir, dignamente, la vida y la pujante esperanza de los adolescentes.”¹³

[...] Es tiempo ya de que nuestra Patria haga un balance de su haber cultural enfrentando ‘sus’ problemas, diferenciándolos de los restantes del

11. Melgar-Larrimbe, 1949: 2-3.

12. Sobre los arquétipos de hombre y mujer ‘argentinos’ en la retórica musical del nacionalismo de fines de la década de 1930, véase “De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera” (Plesch, 2002).

13. Las itálicas, mayúsculas y comillas están en el original.

mundo y resolviéndolos de acuerdo a su dignidad y a la consulta de sus propios intereses....¹⁴

Alumno: aplícate como estudiante y como argentino, al conocimiento de las expresiones de la cultura tradicional de tu patria.

Maestro: constitúyete en el instrumento vivo de una metodología nacional, porque eres responsable de la formación del ‘hombre argentino’.

Y así, al propender a la grandeza de la Nación con el auténtico ardor de nuestro empeño, las condicionantes históricas del cantar argentino recobrarán la pujanza de una vida nunca extinguida, enriqueciendo la esencia definitoria de un pueblo que es eterno.”¹⁵

El poema, la música: sus características didácticas

Pueblito, mi pueblo, basada en un poema de Francisco Silva,¹⁶ es una canción que en su orgánico original exhibe dos voces de línea coral (con una tercera voz y un solo opcionales) y un acompañamiento pianístico. El texto es muy sencillo. En tono nostálgico, alguien -en primera persona- recuerda su tierra natal y añora algunos momentos allí vividos en contacto con la naturaleza. El poema revela un carácter romántico en el que no resulta difícil imaginar la típica carga emotiva de un provinciano que, radicado en la gran urbe, de alguna manera tiende a un recuerdo algo idealizado de su lugar de origen:¹⁷

14. Galeano-Bareilles, 1955: 11.

15. Galeano-Bareilles, 1955: 12. Si bien la fecha de este libro corresponde casi al final del segundo gobierno peronista, la edición consultada es la segunda, por lo cual se estima que estas ideas deben haber estado circulando desde varios años antes. En un estudio reciente referido a la comparación de la propuesta curricular nacional de la asignatura Música y la propuesta editorial expresada en los libros de texto de primer año del nivel medio, párrafos casi idénticos a los aquí citados son ubicados como procedentes de un texto de Galeano-Bareilles correspondiente a primer año del secundario, también de 1955 y en octava edición. Se repetían por tanto estas ideas en varios niveles del secundario y efectivamente, desde comienzos de la década de 1950 (Véase Dal Pino y De Couve, 2006: 184 y 189).

16. El musicólogo norteamericano Jonathan Kulp cita en su tesis doctoral breves datos de Francisco Silva (1915-1992), proporcionados por el director de coros Carlos Vilo. Se trató de un director de teatro que esporádicamente escribía poesía. Nacido en 1915 en Martínez, provincia de Buenos Aires, había sido hijo de inmigrantes españoles instalados en esa localidad a principios del siglo XX (Kulp, 2001: 171).

17. Parte del auge de esta canción puede haber tenido que ver con la captación por parte de Guastavino del mundo emocional de muchos migrantes de provincia trasladados a la Capital Federal, hecho muy característico en Argentina durante las décadas de 1940 y 1950.

Pueblito, mi pueblo
Extraño tus tardes
Querido pueblito
No puedo olvidarte.

Cuanta nostalgia ceñida
Tengo en el alma esta tarde
Ay! Si pudiera otra vez
Bajo tus sauces soñar
Viendo las nubes que pasan.
Y cuando el sol ya se va
Sentir la brisa al pasar
Fragante por los azahares.

Pueblito, mi pueblo
Extraño tus tardes
Querido pueblito
No puedo olvidarte.¹⁸

Texto de ‘Pueblito, mi pueblo’. Francisco Silva.¹⁹

Tal sería la temática, fácilmente comprensible. Sin embargo, la canción tiene una connotación autobiográfica no tan conocida hasta ahora: representa, según el mismo autor comentaba, la localidad de San José del Rincón,²⁰ un pequeño poblado lindante con la capital santafesina cuyos sauces son la forestación característica hasta hoy.²¹ Francisco Silva, seguramente capturó algunas imágenes narradas por el compositor y supo traducirlas a un sencillo lenguaje poético en el que la motivación evocativa se revela de manera directa.

En el aspecto musical, sobresale la rítmica que presenta en un tiempo pausado un *ostinato* que permanece de principio a fin, evidenciando parentesco con el estilo,

18. Según explica Kulp (2001: 171, a partir de información brindada por Vilo), la poesía tendría una segunda estrofa que Guastavino nunca quiso incluir en la canción. Kulp sugiere que el autor habría considerado que, tal como fue editada, la canción estaba equilibradamente completa, dada la repetición textual de letra y música.

19. Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

20. Guastavino, Carlos. Entrevista personal. 12 de marzo de 1992.

21. Guastavino, como mucha gente radicada en el centro de la ciudad de Santa Fe, solía acudir allí en busca de aire fresco (son característicos también sus balnearios) durante las calurosas tardes de verano.

un tipo de canción propia de la región pampeana, de base ternaria y con subdivisión binaria, organizada del siguiente modo:



Ejemplo 1. Patrón rítmico del estilo.²²

Si se recorre la partitura, se encuentran varios puntos que acreditan que Guastavino pensó en coros escolares al escribir esta canción: desde los pasajes en terceras paralelas, muy accesibles para un coro *amateur*, hasta la flexibilidad de incluir algún solista vocal si lo hubiera; desde la tesitura vocal que corresponde a un registro cómodo, central, al trabajo polifónico de la sección central, a dos voces, donde se presentan líneas bien diferenciadas que sin embargo se logran ensamblar con facilidad; desde el fraseo cada dos compases, acéfalo, que permite respirar suficientemente, hasta la lógica tonal que hace a la melodía recordable y posible de ser memorizada puesto que el planteo armónico apenas excede las funciones básicas de tónica y dominante.

Ejemplo nº 2. ‘Pueblito, mi pueblo’ (Silva-Guastavino). Sección central. C. 12-15. Líneas de canto bien diferenciadas, registro central de las voces y escritura pianística con indudable condición de sostén armónico.²³

22. Este ritmo, correspondiente a ese género vocal del folclore argentino, fue muy recurrente en obras posteriores de Guastavino, al punto de convertirse en una marca estilística suya. Reaparece en la canción *Ceibo, ceibo zuiñandí* y en el segundo movimiento de la Sonatina en sol menor, para piano, entre otras obras.

23. Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

Andante nostálgico

Canto

Piano

2 VOZ /
op. vocal

con mucha felicidad

Pue-bli-to mi pue - blo Ex-tra-ñe-za tus tar - des
 Pue-bli-to mi pue - blo Ex-tra-ñe-za tus tar - des

Ejemplo 3. ‘Pueblito, mi pueblo’ (Silva-Guastavino). Compases 1-7.

Introducción con rítmica del estilo y armonía de tónica y dominante, línea melódica en terceras paralelas, frases acéfalas articuladas cada dos compases.²⁴

Las características de la pieza parecen responder a los lineamientos educativos antes citados, que intentaban fomentar el canto a varias voces en las escuelas.²⁵ Si bien Guastavino nunca ejerció la docencia en institutos de enseñanza general, es fácil suponer que por la mediación de su maestro de composición Athos

24. Por autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

25. La única diferencia con las recomendaciones oficiales citadas más arriba estaría dada por el hecho de contener un acompañamiento. Guastavino no pudo dejar de incluir al piano, su instrumento de base, sobre el cual pensaba toda su producción y cuyo lenguaje conocía a fondo.

Palma, intentara adherir a esa preceptiva.²⁶ No por nada, las condiciones didácticas de *Pueblito, mi pueblo*, son bastante concordantes con las características que sugieren los párrafos antes citados respecto de las habilidades que podía llegar a poseer un coro escolar infanto-juvenil en los años cuarenta, por cierto nada desdeñables si las comparamos con lo que puede lograrse hoy en un aula de música.

La aprobación oficial, las ediciones y la circulación en las escuelas

La canción fue aprobada por el Consejo Nacional de Educación a mediados de 1942 y publicada por Ricordi ese mismo año. Que una canción contara con esa aprobación significaba que podía estar incluida en el repertorio oficial de las escuelas públicas y privadas.²⁷ Si bien el aval del Ministerio no significaba un paso automático al repertorio de los coros infantiles y juveniles (muchas canciones de otros compositores argentinos aprobadas tuvieron muy escasa difusión), la institucionalización de *Pueblito, mi pueblo*, en concordancia con la edición por Ricordi, significó un nodo, un punto crucial para su amplia difusión. Su partitura pasó a integrar los libros de cantos escolares de uso corriente en las escuelas y se reeditó innumerables veces a lo largo de varias décadas.²⁸

Pero es sobre todo a partir de los años que corresponden a los gobiernos peronistas, cuando la canción se fija en el repertorio escolar. Su letra se integró, con breves notas biográficas sobre Guastavino, a los libros de texto de la asignatura Música, para la educación secundaria. Se analizan ahora sumariamente pequeños extractos de un libro de mucha circulación en las escuelas de esa época, a manera de muestreo, con el objeto de observar el discurso escolar nacionalista en el que se insertaba la enseñanza de esta canción. Un fragmento explicativo que acompaña a *Pueblito, mi pueblo*, dice:

26. Palma descolló como gestor en el ámbito de la educación musical argentina. A su labor de inspector de música y promotor de la tendencia nacionalista en la enseñanza general, se le agrega la autoría de los primeros programas oficiales de la asignatura (Lamuraglia, 1954: 90). Fundó en 1946 la Escuela de Coro y Orquesta, que funciona hasta hoy en el Instituto Bernasconi de la ciudad de Buenos Aires e imparte enseñanza de instrumentos orquestales para niños de 5 a 14 años. Tanto esa escuela como la biblioteca del Instituto Superior de Música que depende de la Universidad Nacional del Litoral, entre otras instituciones, llevan en la actualidad su nombre.

27. De esto da cuenta *El monitor de la Educación Común*, 1941: 131 cuando informa que en la Sesión N° 56 del día 17 de julio de 1942, el Honorable Consejo Nacional de Educación ha dispuesto aprobar su inclusión en la lista de cantos escolares, para los grados superiores.

28. Para 1968, la partitura alcanzaba más de veinte ediciones por parte de Ricordi Americana, según los dichos de Guastavino en una polémica entrevista que le realizara Charles Schulz para *La Prensa* (19-3-1968). También se publicó integrando otras colecciones. Kurt Pahlen en su álbum para coros infantiles *Todos a cantar!*, la incluye en la segunda parte dedicada a “Cantos folklóricos (o en estilo folklórico)”, con piano. La primera parte abarca obras a cappella y la tercera, obras de “Grandes Maestros” con piano (Pahlen, 1963).

“La canción es una forma exclusivamente cantable perteneciente a las expresiones musicales tradicionales, cuyo tema característico es el amor, sus penas, desilusiones, desengaños, ausencias.

Escrita en ritmo cadencioso, parejo, en el compás de 6/8, su melodía es sencilla y muy expresiva. El acompañamiento tiene por objeto subrayar la línea melódica del canto, sin distraer la atención de él, puesto que reemplaza a la función que desempeñaba la guitarra en su forma primitiva, constituyendo un fondo diluido y suave a la voz del intérprete.”²⁹

Estos dos párrafos son reveladores de las ideas generales que circulaban en algunos medios oficiales en el periodo histórico al que se hace referencia este estudio: la visión unívoca del arte, propia todavía del pensamiento positivista decimonónico y en la cual prepondera una descripción preceptiva de los fenómenos musicales, da cuenta de ello. Leído desde la actualidad, uno se pregunta si no hay canciones referidas a otros temas además del amor, si no las hay ágiles o escritas en un metro diferente al 6/8, si no puede haber canciones que tengan melodías ‘elaboradas’ y hasta tal vez, si no subyace en la idea de que el piano reemplaza a la guitarra, una subvaloración de este instrumento, al cual se lo estaría evitando en su ‘forma primitiva’.³⁰ Sobre Guastavino y su estilo musical, el mismo texto escolar dice:

“Toda su obra tiene un sabor nacional de folklore puro; es clara y diáfana en las descripciones musicales de paisajes criollos, sincera y emotiva en la expresión de los sentimientos. Sus canciones, forma musical que prefiere, traducen en forma cálida y atrayente el alma de un pueblo en lo que tiene de más elevado y universal, y gozan de la predilección de cantantes de orígenes diversos.”³¹

Se trata de otro fragmento que desborda visión ‘culto’ de la música de nuestro autor, además de acarrear naturalizada, la antinomia nacionalismo-universalismo. Sabor nacional, folklore puro, paisajes criollos son expresiones que dan cuenta sólo de una parte del repertorio creado por Guastavino hasta esa época; de ninguna

29. Este texto corresponde a tercer año de la enseñanza secundaria. La edición consultada es la 12^a, de 1960. Aunque no tenemos el año de la primera edición, la existencia de al menos doce ediciones da cuenta de la pervivencia del mismo esquema de enseñanza y de la consolidación del repertorio vocal escolar. Benvenuto-Benvenuto, 1960, p. 90.

30. Plesch (1999: 57-80) comprobaría que sus estudios referidos a la guitarra argentina en la cultura ‘otra’ del siglo XIX pueden tener interesante continuación durante el siglo XX. La guitarra es aún, en la época de este libro, ‘de los gauchos’.

31. Benvenuto-Benvenuto, 1960, 82.

manera de todo su catálogo, como surge a partir de otros trabajos realizados en los últimos tiempos.³²

Pueblito, mi pueblo debió ya estar ampliamente difundida para 1945, puesto que en la revista *Lyra*, en una extensa nota dedicada al compositor y escrita por Conrado Finzi, se la menciona simplemente entre ‘las primeras’.³³ La musicóloga Malena Kuss no ha dudado en sostener por otro lado, que su popularidad fue tal que “[...] no hubo niño en Argentina que no la haya cantado en alguno de sus arreglos para escolares [...]”³⁴

Dos versiones para las salas de concierto

En cuanto a la circulación de *Pueblito, mi pueblo* fuera del marco escolar, se mencionan aquí dos interpretaciones que incidieron también considerablemente en su construcción como ‘paradigma ineludible’ de la cultura musical argentina hacia mediados del siglo XX. Según se ha podido documentar, es en 1947 cuando se habría dado la primera interpretación de la obra en versión de una única voz con acompañamiento pianístico. Se trató de un concierto de música de cámara ocurrido en la ciudad de Santa Fe, a cargo de la soprano Clara Oyuella, acompañada al piano por el autor.³⁵

Aunque la crítica periodística recogida en torno a este recital no pone especial énfasis en la canción que nos ocupa, este hecho precisamente demuestra que a esa altura se daba por sentado -como se ha dicho- que se trataba de una obra muy consagrada y difundida. Por el programa del concierto, publicado en varios periódicos, se sabe que la canción fue ubicada como broche, al final del mismo. *La mañana de Santa Fe* destacó la “vocalización agradable y la dicción perfecta” de la cantante y refirió las canciones interpretadas como un conjunto entre las cuales resultó “difícil elegir, pues todas rivalizan en gracia, belleza y expresión.”³⁶ En *El Litoral*, en cambio, la referencia fue algo más puntual: “la cantante [...] supo ser

32. Véase la entrada léxica “Guastavino, Carlos” en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 5 (Illari-Mansilla-Plesch, 1999).

33. Finzi, 1945: s/p.

34. Malena Kuss lo asegura en un comentario adjunto al disco *Argentinian Songs*, del tenor Raúl Giménez (London, Nimbus Records, 1988).

35. La cantante argentina Clara Oyuella (1907-2001) se radicó en Chile en 1948 quedando para siempre ligada a la actividad operística de ese país. Profesora de canto en el Conservatorio Nacional de Música chileno, intervino en la fundación de la Opera Nacional dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Formadora de numerosos cantantes, estrenó y grabó numerosas obras de compositores chilenos (Stein, 2001: 113).

36. *La mañana de Santa Fe*, 19-6-1947. El concierto fue patrocinado por la Asociación Argentina-Francia y realizado en el Museo Provincial de Bellas Artes ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’.

personalísima, imponiendo un matiz singular [que llegó] a sobrepasar los límites de lo exigible en *Pueblito, mi pueblo*, de profundizante (sic) sensibilidad.”³⁷

Un mes después, una grabación comercial de esta canción fue realizada por el mismo compositor y la cantante mencionada para RCA Víctor, que editó un disco simple contenido *Pueblito, mi pueblo* de un lado, y *La rosa y el sauce*, del otro.³⁸ Para entonces, ya difundiéndose con la novedosa mediación del disco, se iban perfilando, ambas, como dos de las obras que después constituirían, junto a *Se equivocó la paloma*, el grupo de los llamados *hits* guastavinianos.³⁹

Para terminar de alguna manera un tema que tiene numerosas derivaciones y conexiones, la otra interpretación de la que se quiere dar cuenta es aquella para coro *a cappella*, ocurrida en 1950 por parte del Coro Trapp en el teatro Colón de Buenos Aires. Este conjunto, que para entonces había adquirido un franco reconocimiento en los Estados Unidos, era un grupo vocal e instrumental integrado por miembros de una familia austriaca, que actuaban dirigidos por un religioso, el padre Franz Wasner.⁴⁰ La temprana transcripción para voces mixtas solas tuvo esta primera importante instancia de legitimación, que después trasladaría su auge hacia numerosos coro vocacionales, especialmente universitarios, durante el *boom* folklórico de los años 60.

Breve epílogo

Aunque queda claro que *Pueblito, mi pueblo* fue una obra producida mayormente por motivaciones pedagógicas, su institucionalización en el ámbito escolar durante las épocas en que el nacionalismo musical alcanzó amplia difusión, hizo de ella una suerte de arquetipo. Este hecho -su condición de ‘modelo’, su carácter ‘representativo’- colaboró en la construcción de una imagen sesgada de la capacidad musical de Guastavino, muy difundida en la historiografía de la musicología local posterior.⁴¹ Según esa visión, el compositor sólo habría estado

37. *El Litoral*, 19-6-1947.

38. Encontramos las referencias a esta grabación en la revista *La voz de RCA Víctor* de julio de 1947 (Vol. XV). Denominada Revista de Novedades y Comentarios Musicales, esta revista tenía como objetivo la difusión de nuevas grabaciones de la misma compañía (RCA Víctor Disco Nº 10-1262).

39. Existen otras calificadas versiones producidas en el ámbito culto. Piénsese en las de José Carreras, Alfredo Kraus y Victoria de los Angeles, por citar tres de los divos españoles más renombrados de la lirica mundial de la segunda mitad del siglo XX. Una versión que contó con la aprobación del compositor es la realizada por Ulises Espaillat (con Pablo Zinger al piano), un tenor de la República Dominicana que la grabó en 1993 (New Albion, 058, CD *Las puertas de la mañana*).

40. *La Nación*, 21-5-1950, p. 9. Es sintomático que en este mismo año surge en Argentina un Conjunto Vocal también compuesto por integrantes de una misma familia: los hijos de Manuel Gómez Carrillo.

41. Realizo un análisis pormenorizado de las visiones que brindaron esa imagen, en el capítulo primero de mi tesis doctoral (Mansilla, 2007).

dotado para la escritura de piezas accesibles, cortas, capaces de agradar en una primera impresión por su ‘aroma’ argentino.⁴²

Este trabajo tiene la esperanza de haber alertado, desde el estudio de un caso puntual, acerca del carácter histórico que es inherente a ciertas construcciones en torno a la producción musical de Guastavino, ya que dichas construcciones en algún sentido, continúan condicionando aún en el presente, la percepción general sobre el músico.

BIBLIOGRAFIA

BENVENUTO, E. L. y BENVENUTO, E. G.

1960 *Compendio de Cultura Musical. Tercer año*. Buenos Aires: Cesarini Hnos, [12^a edición].

DAL PINO, Claudia y Alicia DE COUVRE.

2006 “La música argentina en el ex primer año del nivel medio: estudio comparativo de la propuesta curricular nacional y la propuesta editorial expresada en los libros de texto (1952-1977)”, *El arte musical argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*, Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Universitario Nacional del Arte, p. 181-189.

S/A

1941-42 *El monitor de la Educación Común*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Año LX, nº 820, abril de 1941; Año LX, nº 821, mayo de 1941; Año LXI, nº 836, septiembre de 1942.

FINZI, Conrado.

1945 “Compositores argentinos: Carlos Guastavino”, *Lyra*, año 3, nº 27, noviembre, s/n/p.

42. Subyace en esta valoración un tanto despectiva del repertorio de piezas instrumentales sueltas programáticas y de las canciones de cámara, la decimonónica concepción que creía en la existencia de géneros ‘mayores’ y ‘menores’. La sinfonía, la ópera, las sonatas, constituirían ejemplos de los primeros en tanto que la pieza breve y el *lied*, serían modelos de los segundos. Durante bastante tiempo se enfatizó en nuestro caso, la idea de que Guastavino no había ‘podido’ componer para los géneros ‘mayores’, siendo por ello su especialidad la composición de ‘miniaturas’.

GALEANO, Ernesto y Oscar BAREILLES.

- 1955 *Cultura Musical, texto para la enseñanza secundaria, normal y comercial. Segundo año*, Buenos Aires: Ricordi Americana [2^a ed.]

ILLARI, Bernardo, Silvina MANSILLA y Melanie PLESCH.

- 1999 “Guastavino, Carlos Vicente”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol V, p. 944-953.

KULP, Jonathan.

- 2001 *Carlos Guastavino: a Study of his Songs and Musical Aesthetics*, Ph.D. Thesis, University of Texas in Austin, inédita.

LAMURAGLIA, Nicolás.

- 1954 *Athos Palma. Vida, arte, educación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MANSILLA, Silvina Luz.

- 2003 “Se equivocó la paloma... de Carlos Guastavino: un curioso caso de hibridación cultural”, *Orpheotron* 6. Buenos Aires: Conservatorio “Alberto Ginastera”, p. 85-98.

- 2005 “La (di)fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música* 10. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, p. 127-147.

- 2007 *Circulación, recepción y mediaciones en la obra musical de Carlos Guastavino*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita.

MELGAR, Eduardo y Carlos LARRIMBE

- 1949 *Cultura Musical. Segundo Año*, Buenos Aires: Kapelusz.

PAHLEN, Kurt.

- 1963 *¡Todos a cantar! Repertorio para coros, I Coros infantiles*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

PLESCH, Melanie.

- 1996 "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". *Revista Argentina de Musicología 1*, Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, p. 57-68.
- 1999 "La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX". *Música e Investigación*, año 2 nº 4, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, p. 57-80.
- 2002 "De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño 2*, Mendoza: Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, p. 24-31.

ROMERO, Luis Alberto (coord.).

- 2004 *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires: Siglo XXI.

SCHECHTER, John.

- 2001 "Palma, Athos". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York- London: Macmillan Publishers Limited, p. 12-13.

SCHLUTZ, Charles.

- 1968 "Carlos Guastavino". Buenos Aires: *La Prensa*, 19 de marzo.

STEIN, Hanns.

- 2001 "In memoriam. Clara Oyuela". *Revista Musical Chilena v.55 N°.195*, Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, p. 113.

* * *

Silvina Luz Mansilla. Doctora en Artes, con mención en Historia de la música argentina, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora Superior de Música, especialidad Musicología por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Se

graduó también como Profesora de Piano en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Fue becaria de varias Instituciones. En la actualidad es profesora con dedicación especial en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), en el área Musicología Histórica Argentina. Dirige tesis de maestría en la Universidad Nacional de Cuyo e integra el equipo de investigación UBACyT F-831.

LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL. ENFOQUES Y PROBLEMAS¹

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Resumen

Desde su nacimiento, la musicología ha recurrido a diversas soluciones gráficas para la transcripción del hecho musical. Uno de los principales dilemas para el estudio, la graficación y la posterior decodificación de la experiencia musical es el que concierne a la naturaleza temporal de la música.

Si realizamos un panorama histórico de los tipos de notación y los criterios de transcripción asumidos por los distintos investigadores, a la hora de representar gráficamente la música de transmisión oral, nos encontraremos con un abanico que va desde la adopción del sistema notacional de Occidente -con la utilización de signos agregados- hasta el uso de diferentes sistemas gráficos, tecnológicos y métodos mixtos. La propuesta de este artículo apunta a dar cuenta del estado general de la cuestión; asimismo, a analizar las carencias presentadas por las diferentes alternativas y, a partir de las conclusiones obtenidas, plantear futuras proyecciones de reflexión y análisis.

Abstract

Ever since its origin, musicology has appealed to diverse graphic solutions regarding the transcription of the musical fact. One of the main dilemmas for the study, the graphification and later decodification of musical experience, is the one that concerns the music's temporary nature.

If we carry out a historical panorama of the notation types and the transcription approaches assumed by different researchers when representing graphically the music of oral transmission, we will meet with a wide range that goes from the adoption of the West notational system -with the use of added signs- to the use of graphic, technological, and mixed methods. The proposal of

1. La ponencia que se publica fue aprobada por un comité de referato para su presentación dentro de la XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas Argentinas de Musicología (17 al 20 de agosto de 2006) y recibió uno de los premios de Estímulo a la Investigación UCA, 2006.

this article is to show the general matter's statement; also, to analyze the lacks that the different alternatives presents and, starting from the obtained conclusions, to outline future reflection's projections and analysis.

* * *

Aportes de la musicología en la representación gráfica de la música de tradición oral

Históricamente, el problema de la representación de la música como objeto de discurso científico ha tenido -desde la óptica musicológica- diferentes soluciones.

Tal como indica Gilbert Rouget², en la representación musical se encuentran muy bien delimitados tres campos que poseen problemáticas distintas. Por un lado, el de la música académica occidental de tradición escrita, que remite a la partitura; por otro, el que refiere a la transcripción de la música culta oriental, que no está más que parcialmente escrita y cuya lectura notacional exige un referente constante de la tradición oral. Por último, el de aquellas músicas de tradición puramente oral.

Nos ocuparemos en este artículo del tercer campo. El problema de la representación musical -en este caso- consiste, entonces, en transformarla en otro tipo de representación que pueda resultar más objetiva en función de un mejor acercamiento científico.

Antes de seguir avanzando en el tratamiento de este tema, resulta necesario especificar con claridad que para representar plenamente una música no basta con tener su figuración gráfica o su transcripción -por más detallada que ésta sea- sino que esta información debe ser completada por la descripción del sistema al cual obedece y por su imagen sensible a través de la audición.

Siguiendo esta línea, Gilbert Rouget afirma: "En etnomusicología al margen de la escucha y de la observación directa son necesarias fuentes primarias de información a través de la grabación sincrónica del sonido y de la imagen".³

Los antecedentes de transcripción previos a un enfoque científico nos remiten a las experiencias realizadas por músicos viajeros con propósitos de fomento y comunicación transcultural. Entre ellos, podemos citar al japonés Kukai, en China, o al tibetano Rin Chen Bzang Po, en India. También como antecedentes pueden considerarse:

- el sistema comparativo de Martin Mersenne (1588-1648), aplicado a las canciones de los indios canadienses y brasileños;

2. Rouget, 1981: 2

3. *op. cit.*

- las pautaciones del Obispo Martínez Compañón en el Códice sobre Trujillo del Perú (1783 y 1785);
- las transcripciones de Jacques Rousseau (1712-1778) de canciones de China, Persia, Norteamérica, India y Suiza;
- las de Joseph Amiot (1718-1793) sobre ejecuciones de instrumentos chinos, y
- las de William Jones (1746-1794), quien comparó rasgos de la música de India, Grecia y Persia.

En 1952, Carlos Vega destaca esta complejidad en la perfección del registro escrito de un hecho musical:

“La música es arte oral; y en eso consiste su grandeza y su desgracia. [...] Otras artes se manifiestan en términos gráficos –son grafiás- como el dibujo, o en objetos visibles, como esos que acumulan milenios en las vitrinas de los museos. La música no; la música es tiempo que suena. Entre ella y su grafiá se interpone una técnica completa y laboriosa. El incesante esfuerzo de la inteligencia ha logrado trasladar al papel, no la música misma, sino su vida potencial, su espera múltiple, el descanso de la sonoridad [...]”⁴.

La preocupación por esta relación estrecha entre la representación gráfica y el hecho musical -manifestada en las palabras de Carlos Vega- tiene su raigambre en la historia de la graficación de los primeros recolectores. También, en la concepción eurocéntrica de sobrevaloración de la importancia de la notación -como representación final del hecho musical- en función de su estudio. Es interesante destacar que, para Carlos Vega, la notación reflejaba una dimensión de aprehensión del discurso, que la hacía factible de análisis. La grabación (pese a ser utilizada por el maestro en los trabajos de campo) no consistía un soporte válido analítico en cuanto a preservación del material musical, sino que representaba una mera herramienta de transición entre el material musical vivo y su graficación final.

Décadas más tarde se afirmaría que tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al auditor, siendo el desafío determinar qué infiere el oyente a partir de la señal física.⁵

4. Vega, 1952, conferencia inédita. Fondo documental Carlos Vega del IIMCV.

5. Lerdhal y Jackendorf, 1983.

Es sabido que el sistema notacional occidental presenta -aún para la música que debe representar- notorios problemas, que han llevado a una gran multiplicidad de intentos de reforma, entre las cuales se inscriben las nuevas grafías de la música contemporánea. Si se pretende utilizar esta notación, nacida para un sistema musical diatónico, en la representación de escalas o eventos melódicos que asumen otras divisiones de la frecuencia acústica es de suponer que el resultado no sea lo suficientemente claro ni científico. El mismo problema se presenta en el ámbito rítmico. En *Escritos sobre música popular*, Bela Bartok describe esta situación al expresar:

“[...] si se tiene en cuenta que generalmente, dada la escasez de signos de que dispone nuestro habitual sistema simbólico, y como sucede también con la lengua hablada, resulta prácticamente imposible una notación literal de la música, entonces se comprenderá que es mucho más difícil todavía anotar con exactitud la música popular”.⁶

Las primeras propuestas musicológicas referidas al tema pasan por la utilización del sistema musical occidental con agregados descriptivos.

Otto Abraham (1872-1926) y Erich M. von Hornbostel (1877-1935), miembros de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada, en sus “Sugerencias Metodológicas para la Trascipción de Música Exótica”⁷, codifican los símbolos y métodos usados en ese momento para la trascipción de la música tradicional. Sus escritos tienen una clara influencia en musicólogos comparativistas y etnomusicólogos, siendo a su vez la base de las recomendaciones que efectuará el *International Music Council*, de la UNESCO.

Algunas de sus aseveraciones pueden considerarse aún válidas, como la aportada por Hornbostel (también filólogo) acerca de que la melodía de una canción no puede ser totalmente comprendida sin tener en cuenta el texto, con la consecuente necesidad de considerar las modificaciones de fonemas producidos en el proceso de cantar.⁸

Con respecto a la notación ambos investigadores sostienen:

“Habrá que elegir modificaciones y extensiones de la notación estándar para facilitar una representación precisa de la música transcripta. Al mismo tiempo, la notación estándar deberá ser modificada lo menos posible. [...] No es

6. Bartok, 1951: 213

7. Abraham y Von Hornbostel, 1949:9

8. Cámara de Landa, 2002: s/p.

oportuno oscurecer la simplicidad y claridad de la transcripción con una masa de signos diacríticos. Estos deben ser del tipo que pueda ser leído y recordado fácilmente. Ello impone un compromiso entre claridad y precisión objetiva”.⁹

Con respecto a la altura, sugieren conservar el habitual pentagrama con sus espacios entre líneas, expresando las relaciones interválicas habituales. Se basan en que existen asociaciones perceptivas previas en los investigadores-músicos y lo fundamentan con que “el cambio crearía confusión y dificultad de adaptación”¹⁰. Los autores afirman que el exceso de líneas divisorias en función de la notación de cuartos de tono podría traer confusión en la lectura.¹¹

Sugieren la limitación del número de claves utilizadas (sol en 2a y fa en 4a) y solucionan el exceso de líneas adicionales a través de indicaciones de octavación y doble octavación (8va, 16a, 8ab, 16ab).

Para alturas intermedias al semitono, utilizan los signos + o - sobre el pentagrama, arriba de la nota:



Imagen 1. Alturas intermedias al semitono

“Cuando la altura es imprecisa (sonidos breves, débiles, distorsionados). colocar la cabeza de la nota entre paréntesis. Cuando es completamente imposible distinguir la altura (*parlando*, etc.) es suficiente indicar el ritmo y omitir las cabezas de las notas. Sin embargo, deberíamos ser capaces de indicar el nivel tonal aproximado y el movimiento melódico por medio de la posición de esas plicas...”¹²

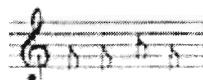


Imagen 2. Alturas imprecisas

9. Abraham y Von Hornsbostel, 1994: en Cámara de Landa, 2002: s/p.

10. *op. cit.*

11. Las imágenes de notación aportadas por Abraham y Hornbostel son publicadas con la autorización de Cámara de Landa, Aula de Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2002.

12. Abraham y Von Hornsbostel , *op. cit* : 14.

A la hora de solucionar la *manera de ejecución*, las relaciones tonales (fraseo) y el color tonal, Abraham y Hornbostel advierten: “Entre los pueblos no europeos estos fenómenos asumen tanta importancia que requieren especial atención y la notación lo más precisa posible. Pero es justamente en este sentido que nuestro sistema notacional europeo es más inadecuado”.¹³ Encuentran una solución de aproximación a través de una lista descriptiva de opciones. A su vez, sugieren que para indicar los acompañamientos rítmicos sobre un mismo sonido (tambor, palmas, etc.) se puede simplemente indicar los golpes por medio de notas colocadas debajo del pentagrama sin usar una línea.

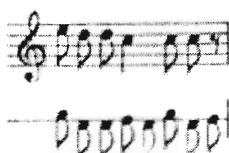


Imagen 3. Acompañamientos rítmicos.

Con posterioridad a estas propuestas descriptas y, con la función de comparar similitudes y diferencias entre varias melodías, nace la sugerencia del abordaje de formas curvas o de perfil.

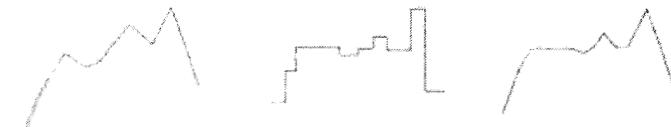


Imagen 4. Perfiles

Este concepto de perfil melódico aparece con frecuencia en la literatura especializada, con distintos grados de sofisticación, desde simples comentarios descriptivos hasta sistemas que utilizan la computadora (Brown 1968), pero su preciso significado y significación en el análisis musical es evasivo.

Este aspecto de delimitación de contorno y comparativa es destacado por Adams:

13. Abraham y Von Hornbostel , *op. cit.* 14.

"Los análisis melódicos a menudo incluyen una descripción y discusión sobre los perfiles -p.ej.: Densmore (1918), Herzog (1928), McAllester (1949), Merriam (1967), Roberts (1933)- pero esta práctica no es muy consistente y no hay mucho consenso sobre los procedimientos a utilizar. Por otra parte, los métodos para clasificar canciones rara vez han utilizado el perfil melódico como criterio tipológico relevante (cfr. Elschekova 1966), con la notable excepción de la clasificación de baladas infantiles de Hustvedt (1936). Sin embargo, Herzog notó en una reciente revisión de técnicas de clasificación que "...el método más sugestivo ocasionalmente propuesto es el de perfil melódico. Este método parece ser muy válido a larga escala, ya que a menudo el contorno melódico resulta ser el elemento más estable en melodías que han sido sometidas a procesos de diferenciación". (1950: 1047)." ¹⁴

Sin embargo, los trabajos sobre melodía y análisis melódico muestran una gran disparidad de criterios. En algunos de esos trabajos hay escasa mención al perfil melódico -por ejemplo, Smits van Wasberghe (1955) y Szabolesi (1965)- mientras que otros discuten unos pocos tipos.

Toch, por ejemplo, describe tres categorías:

1. Línea ondulante alrededor de un eje tonal.
2. Línea ascendente con el punto más alto hacia el final.
3. Arco con forma de tipo onda.

La Rue¹⁵, sostiene que generalmente se necesitan describir a través de los perfiles las siguientes características de la melodía: nivel (estabilidad), ascenso, descenso y ondulación, las cuales pueden ser simbolizadas con las letras L, R, F y U (*level, rising, falling, undulating*).



Imagen 5. Características de la melodía ¹⁶

McLean (1966) se basa en una correspondencia entre la notación y otra representación simbólica formada por números y letras (notación numérica para la computadora, no analítica ni tipológica).

14. Adams, 1976: 179

15. La Rue, 1964:165

16. *Ibid* 11

Ortmann¹⁷ intenta un sistema de narración simbólica; en lugar de trasladar símbolos directamente, identifica y simboliza una serie de rasgos melódicos destacados:

- H: altura absoluta, muy alta o muy baja,
- J: cambio de ascendente a descendente o viceversa,
- K: repetición de alturas,
- L: relación interválica o cambio menor de altura,
- M: sonido inicial o final,
- N: intervalos inicial o final, más alto y más bajo.

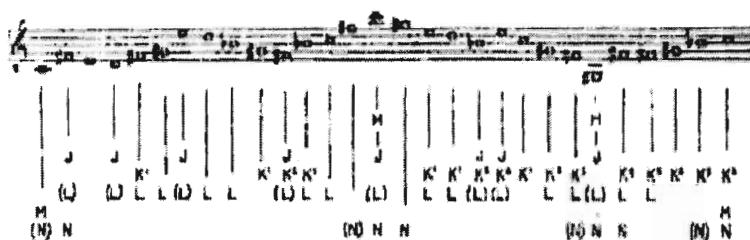


Imagen 6. Ejemplo de narración simbólica¹⁸

Estos ejemplos son representaciones simbólicas de relaciones entre sonidos y, aunque contribuyen poco a definir el perfil melódico, sirven para indicar que este tema puede ser enfocado desde distintas perspectivas, permitiendo visualizar relaciones entre alturas contiguas, nombres de alturas individuales o rasgos melódicos.

Como vemos, las primeras respuestas de la musicología a la problemática de la representación gráfica pasaron por la utilización de notación occidental con o sin el agregado de grañas alternativas.

Esta elección no es arbitraria, la explicación la encontramos en la afirmación de Mc Clary:

“Nuestras teorías musicales y sistemas de notación hacen todo lo posible para enmascarar estas dimensiones de la música que están vinculadas a la experiencia física y se concentran en cambio en lo metódico, lo racional, lo cerebral”.¹⁹

17. Ortmann , 1926:128.

18. *Ibid* 11.

19. Mc Clary, 1990: s/p.

Desde esta óptica, cabría cuestionar todos los sistemas representativos notacionales, dado que no pueden estar ‘en lugar de’ más que como registro imperfecto, circunstancial y condicionado.

Para superar la distancia con el hecho musical, Herzog propone el trabajo con papel milimetrado asignándole a cada cuadrado valores de tiempo y altura. En 1951, Jones, en su trabajo “*Voice of the Congo*”²⁰, introduce la notación tradicional integrada con la comparativa producida por un oscilógrafo. Ésta resulta la primera aproximación de interconexión entre el material grabado y una posible representación gráfica.

Cincuenta años antes ya existían reflexiones de proyección notacional de la gráfica del envolvente acústico. En 1902, Ángel Menchaca²¹ (argentino, creador de un sistema de simplificación gráfica de la música) anticipaba:

“[...] En presencia de la exactitud con que recoge los sonidos el grafófono y los reproduce, me dije: todas las escrituras que ha tenido y tiene en uso la humanidad son de pura invención, en cambio en el cilindro de cera del grafófono, el sonido se escribe a sí mismo.[...] Siendo, pues, los signos del fonógrafo la representación gráfica más natural y exacta de todo sonido, si se consigue aumentarlos por medio de la fotografía (o de otro recurso cualquiera) hasta poder estudiar su estructura, se podría con ellos formar un alfabeto natural tanto para el lenguaje como para la música”.²²

Hasta ese momento, el soporte sonoro de la grabación original venía demostrando su potencialidad a la hora de mantener un registro musical vivo, pero eran pocos los trabajos que lo utilizaban como posibilidad de registro notacional gráfico.

Resulta interesante comprobar la concordancia de pensamiento de Ángel Menchaca con el siguiente texto de Bela Bartok (“Sobre el método de transcripción”, en *Escritos sobre música popular*) escrito cincuenta años más tarde que el de Menchaca.

“La transcripción de los registros de música popular debe ser de la mayor fidelidad posible. [...] En realidad, el único medio para fijar y reproducir perfectamente un sonido es el de la incisión que el mismo sonido imprime en el

20. Transcripciones realizadas por el “*Automatic Graph*”, en “*Voice of the Congo*”, Riverside World Folk Music Series. RLP 4002. Grabación realizada en Ruanda, por Alan y Barbara Merrian.

21. Fernández Calvo, 2002: 61-130

22. Fernández Calvo, 2002: 126

disco, mediante un determinado procedimiento. Y un surco, con oportunas previsiones, puede ser agrandado, reproducido gráficamente y luego impreso junto a la notación normal o en lugar de ella.”²³

En 1960, frente a la problemática de la caducidad del sistema notacional occidental ante los nuevos requerimientos compositivos, vuelve a replantearse el tema de la representación gráfica. En ese entonces, Etiemble afirmaba la caducidad del papel como medio material de escritura.

“[...] Dice Etiemble que el papel caducará como medio material de nuestra escritura –no sólo de la música sino de todo tipo de escritura- frente al auge de la cinta de plástico con moléculas de hierro electromagnetizadas. Se convertirá así en realidad lo imaginado por Cyrano de Bergerac: “*C'est un livre à la vérité mais c'est un livre miraculeux, qui n'a ny feüillet ny caractères; en fin c'est un livre où porur apprendre les yeux sont inutiles: on n'a besoin que des oreilles*”. A esta premonición de Bergerac corresponderá la “escritura” que se realiza mediante la transposición directa de las ondas sonoras en impulsos eléctricos que se consolidan en la superficie del disco o en la cinta magnetofónica. Esta escritura, que no posee trazos de grafito ni de tinta, estaría constituida por estrías de profundidad y grosor variable (en el disco) y por diversas orientaciones de los electroimanes (en la cinta magnetofónica). Ambas escrituras son ilegibles a simple vista”²⁴

Teniendo en cuenta esta cualidad descriptiva de la onda sonora, surgen las propuestas de complementación gráfica de los llamados ‘sistemas alternativos’.

Se puede citar como ejemplo -entre otros- el de Charles Seeger²⁵, quien propone para el abordaje del análisis de la música oriental grafías alternativas de altura y duración inmediatamente por debajo de un gráfico de coordenadas de volumen y tiempo, o la solución de Karl Dahlback de producir dos gráficos similares a través del recurso de un tubo de rayos catódicos.

Seeger²⁶, a su vez, distingue entre una notación prescriptiva (indicación/proyecto sobre cómo deberá sonar una música compuesta) y una descriptiva (informe sobre cómo suena una música ejecutada).

23. Bartok, 1952: 199-221

24. Locatelli de Pergamo, 1970: 9-10. Posteriormente la aparición del mundo digital habilitaría otro tipo de escritura matemático-binaria dando lugar al libro electrónico, a Internet, a la digitalización de cualquier material escrito o de imagen y la interactividad virtual (N.A.).

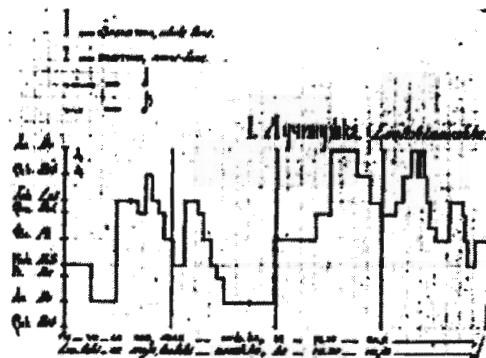
25. Charles Seeger propone -para la transcripción de música japonesa- el uso del *melograph* en donde conviven la notación automática, la tradicional y los signos notacionales de las tablaturas japonesas.

26. Seeger, C, 1958: s/p.

Desde esta óptica afirma:

"El avance tecnológico, de cuya ayuda debemos depender en este ámbito, aún no ha superado las dificultades de la representación visual de las compuestas funciones melódicas de calidad tonal y acentuación."²⁷

Según Seeger, se suelen cometer dos errores cuando se utiliza el sistema de notación para describir música no occidental o popular: 1) anotar lo que resulta familiar o asimilable a la notación occidental e ignorar el resto; 2) esperar que lo lea gente que no conoce la tradición musical que describimos (de ello suele resultar una mezcla de estructuras europeas y no europeas, en una gráfica totalmente europea, a la cual suele llamarse 'científica'). Propone, por lo tanto, tres salidas para estos errores: 1) incrementar los símbolos para intentar ganar en detalle y objetividad, aunque se dificulte la lectura; 2) extender las potencialidades gráficas de la notación; 3) usar medios electrónicos de lectura del sonido, que requieren cálculos matemáticos para decodificar las informaciones.



*Hand Graph, made by ear from phonograph recording. Excerpt of Diagram 1, in *The Peasant Songs of Great Russia*, by Eugenia Edwardowna (Paprik) Lineva. Moscow, 1912. The vertical lines are music bars. Rectangular chart, in color, not reproducible.*

Imagen 7. Gráfico manual realizado a partir de la audición de una grabación.²⁸

27. *op. cit.*

28. De: Lineva, 1912. Las líneas verticales son barras de compás. El gráfico rectangular, en color, no es reproducible. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

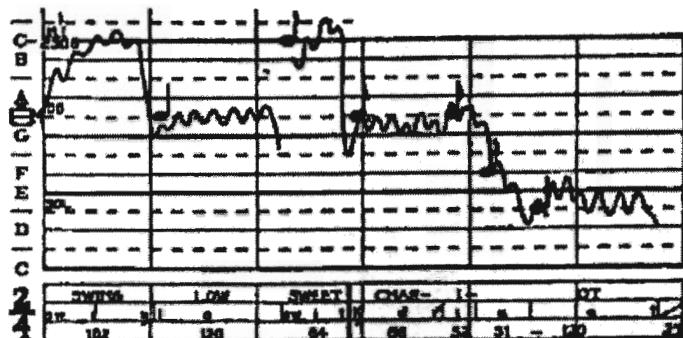


Imagen 8. Gráfico manual, hecho por reducción matemática, de una ‘fotografía de onda sonora’²⁹

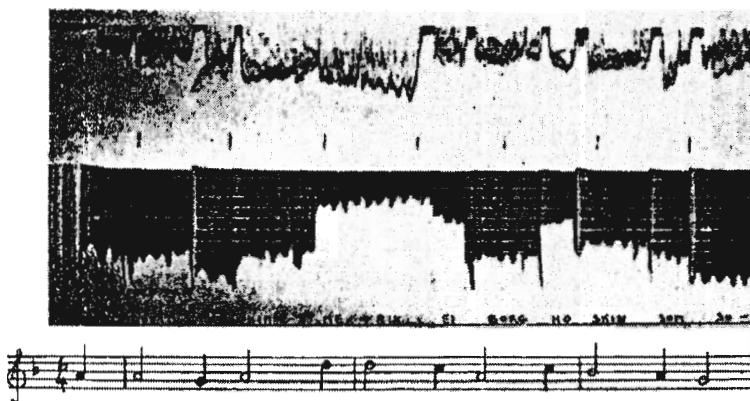


Imagen 9. Gráfico automático (oscilograma) hecho con reducción electrónico-mecánica.³⁰

29. Las líneas verticales son segundos; la línea gruesa es una barra de compás. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

30. Fotografía en película, de una canción folklórica noruega cantada por una mujer. Arriba, la línea sombreada muestra la intensidad (amplitud); debajo, en blanco, la altura (frecuencia fundamental); en el medio, un sistema semitonal con los segundos marcados por el *timer*. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

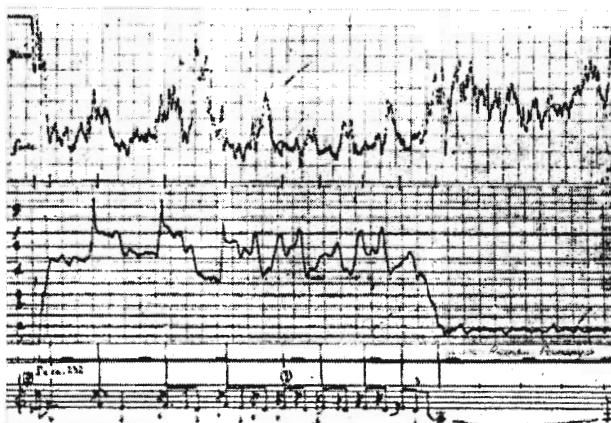


Imagen 10. Gráfico automático (oscilograma) hecho con reducción electrónico-mecánica escrita directamente en papel³¹

Gilman había anticipado a Seeger al sugerir que las transcripciones con aparatos podrían proporcionar notaciones más objetivas y detalladas. Para lograr esto, yuxtapuso transcripciones en notación europea convencional de determinadas canciones ("tal como se las anota" en una primera impresión) y transcripciones de las mismas canciones "observadas" a través de mediciones tonométricas, anotadas en un complejo sistema de 45 líneas para señalar los cuartos de tono. (Ver Imagen 11 en página siguiente).

31. Canción tradicional abatusi cantada por un hombre. Tomado de la banda 16 de "Voice of the Congo", Riverside World Folk Music Series RLP 4002, grabado en Ruanda por Alan P. y Barbara W. Merriam, 1951-52. Arriba, las líneas de guiones muestran la amplitud; debajo, la línea continua indica la frecuencia fundamental; sobre un gráfico milimetrado (en gris) con un sistema semitonal y con los segundos marcados por el timer (reducido). Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

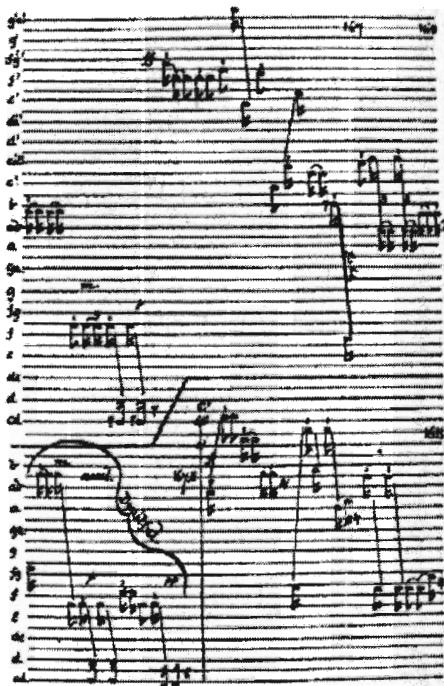


Imagen 11. Transcripción de Gilman³²

Siguiendo esta línea, Gilbert Rouget, en “¿Cómo representar (y representarse) las músicas de tradición oral?”³³, realiza un interesante compendio de diferentes posturas actuales de la etnomusicología frente a las dificultades de la representación musical. En dicha publicación se presentan varios artículos relacionados con distintas maneras de realizar la transcripción de la música de tradición oral. Todos los ejemplos presentados parten del principio de ‘transcripción sinóptica’ usado por Brailoiu desde 1931.³⁴ Rouget aclara que la ‘transcripción sinóptica’ ha sido

32. *Ibid* 11.

33. Rouget, 1981: 12.

34. Este principio representa la arquitectura de la música del tiempo por medio de una arquitectura equivalente del espacio.

utilizada, hasta el momento, sólo en Francia, Rumanía, Suecia y Suiza y, salvo excepciones recientes, ha sido ignorada en un gran número de escuelas etnomusicológicas, la americana en particular.

Remitimos, a continuación, al análisis de algunas representaciones descriptas en dicho artículo, a fin de ilustrar diferentes posibilidades.

Bernard Lortat-Jacob, en “Danza de Cerdeña: composición-renovación”³⁵, analiza una danza de Campidano (Cerdeña), ejecutada en *launeddas*³⁶ u *organetto*³⁷. En esta transcripción se busca representar, a través del juego de dos figuraciones complementarias, los principios de renovación a los cuales obedece una música instrumental de danza proveniente de Cerdeña.

Al respecto dice el autor:

“La recurrencia de elementos melódicos está extendida a lo largo de la pieza y no opera sobre puntos privilegiados de la cadena; por este motivo, una transcripción sinóptica tradicional (que encolumna los elementos reiterados) no es pertinente (no responde a la concepción de esta música, cuyos principios han sido confirmados por los intérpretes). En cambio, una figura de espiral en continua apertura a partir de las fórmulas temáticas de introducción y especificando con símbolos el tipo de recurrencia de cada unión de células, es más pertinente para representar esta macroforma. El centro está constituido por las dos cortas fórmulas temáticas de introducción (1: modo, 2: cadencia de la danza)”³⁸.

Propone, entonces, la siguiente presentación sinóptica de las veinte primeras frases.³⁹ (Ver Imagen 12 en página siguiente).

35. Lortat-Jacob, 1981, en Cámara de Landa, 2002: s/p.

36. Clarinete triple, cuya existencia se remonta al s. VIII a. C.

37. Acordeón bitónico de 8 botones para los bajos y 21 para la melodía.

38. Lortat-Jacob *op.cit.*

39. O bien, los ciento veinte primeros pulsos de esta versión (estando construida cada frase con seis pulsos). En total, comprende ciento treinta frases todas diferentes entre sí. La danza es precedida por dos cortas fórmulas temáticas que constituyen dos introducciones sucesivas. La primera, no medida, introduce el modo; la segunda, que será ejecutada por la mano derecha, proporciona la cadencia de la danza.

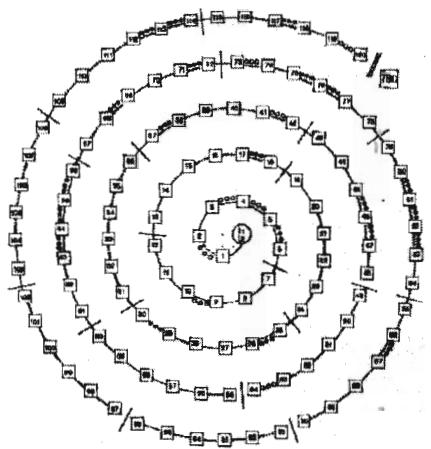


Imagen 1²⁴⁰

A su vez, Hugo Zemp⁴¹, en “La ejecución de una flauta de Pan polifónica”, remite a las problemáticas de graficación de la ejecución, factibles de ser visualizadas por público no lector del sistema notacional occidental. Se trata de representar piezas musicales muy cortas -de menos de un minuto-, pero de tal manera que el principio mismo de su composición, a la vez vertical y horizontal (polifónico y melódico), aparezca claramente en sus relaciones con la factura del instrumento; en este caso, una flauta de Pan.

Los esquemas que representan a la flauta de Pan por encima de las notas muestran la posición de la boca sobre el instrumento, un poco a la manera de una tablatura antigua o moderna que indica la posición de los dedos en un laúd o una guitarra. En el ejemplo musical transcripto, las líneas verticales representan los tubos; las líneas espesas indican los dos tubos soplados simultáneamente. De este modo, se ve claramente cómo los distintos intervalos son conectados entre sí. El gráfico por debajo del pentagrama permite al lector, que no conozca la notación

40. Cada número corresponde a una célula melódica de un pulso de duración. En total, esta versión de la danza comprende 180 pulsos. Las líneas muestran el tipo de relación que une las células sucesivas y su tipo de parentesco: línea continua = tres notas comunes; línea discontinua = dos notas comunes; línea de puntos = una nota común. Tres círculos blancos = transporte completo de la célula; tres círculos negros = transporte parcial; línea roja vertical = separación de las frases. Zemp, H., 1981. Imagen publicada con autorización de Cámara de Landa. Aula de Música Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid; 2002.

41. Zemp, en Rouget, 2002: s/p.

clásica, comprender la organización polifónica de la pieza. Las líneas horizontales paralelas muestran los sonidos simultáneos y, en consecuencia, los intervalos armónicos que éstos determinan: octava (la distancia mayor), seguida de una compresión hacia la quinta (intervalo medio) y la segunda (intervalo estrecho).

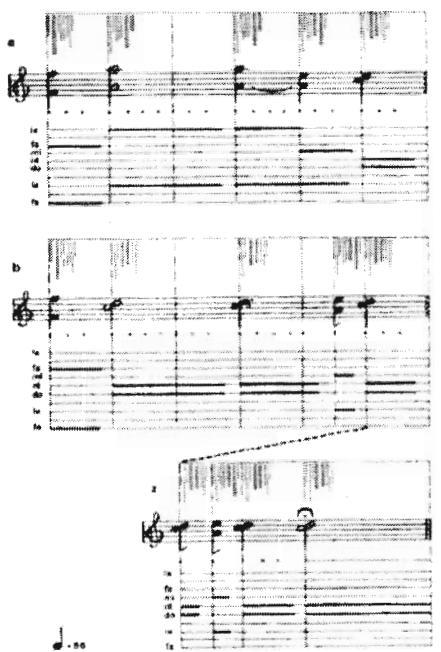
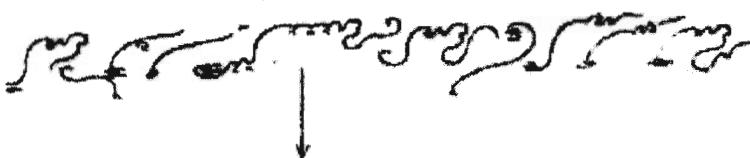


Imagen 13. Zemp. Esquemas que representan a la flauta de Pan por encima de las notas⁴²

El tercer ejemplo extraído de la publicación de Rouget corresponde a Helffer y Swarz: "De la notación tibetana al sonograma"⁴³, que ofrece dos representaciones diferentes de un canto budista. Una, a través de la notación tibetana, y otra, a través de un sonograma. Este pasaje presentado aquí está extraído de una invocación a la diosa *A-phyi*, protectora del monasterio de *Bri-gung*.

42. *Ibid* 11.

43. Helffer, M. y Swarz, J., 1981: 21.

Imagen 14. Canto budista⁴⁴

La estrofa anotada en el *dbyangs-yig* ha sido repetida dos veces en la grabación, con palabras distintas, lo cual permite comparar, con fines de análisis, dos realizaciones de un único y mismo signo neumático complejo, que reproducimos aquí:

Imagen 15. Dos realizaciones de la estrofa.⁴⁵

Según los autores, un signo como éste indica un movimiento general, pero no permite representar ni la altura de los sonidos emitidos, ni los intervalos que separan los distintos sonidos, ni la duración respectiva o la intensidad. Su repetición no puede concebirse sin recurrir a una tradición oral viva. Esta tradición oral, expresada en la grabación de referencia, ha permitido constatar que, si bien la altura era respetada de un modo más o menos fijo, el maestro de canto introdujo notables diferencias de duración entre las dos estrofas: 1'33" para la primera y 1'06" para la segunda.

Helffer y Swartz afirman que una notación en pentagrama, aunque vaya acompañada por comentarios, es incapaz de traducir la libertad y ductilidad de este canto no medido, que es calificado como ‘estirado’ o ‘vocalizado’; y, puesto que reduce las posibilidades de repetición, ha sido utilizada aquí sólo para mostrar las alturas. La imagen ofrecida por el sonograma, además de permitir la evaluación de

44. *Ibid* 11.

45. *Ibid* 11.

alturas y duraciones, facilita la visualización de las duraciones diferentes de ambas repeticiones de un mismo signo neumático.

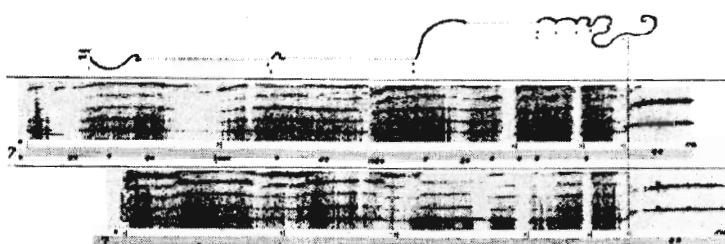


Imagen 16. Notación compuesta⁴⁶

Conclusiones

Universalmente, la transcripción ha sido considerada aplicable a la metodología etnomusicológica y un requisito para toda investigación en esta disciplina. La actividad de transcripción proveyó una cantidad de datos que formaron la base científica de la disciplina. Hornbostel y Abraham la consideraban esencial (1909). Dentro de esta línea de pensamiento, George List opinaba que, para que el estudio sea etnomusicológico, el investigador debía transcribir la música. No obstante, en la actualidad existen replanteos. Según Ellingson: "Hoy algunos se preguntan si esa importancia sigue siendo tal y si no es un resto anacrónico de antiguos métodos e ideas".⁴⁷

Si nos remitimos a las publicaciones científicas actuales podemos comprobar que el tema aún no ha sido definido con claridad. Existen investigadores que siguen recurriendo a las propuestas de Hornbostel y Abraham y otros que continúan realizando propuestas en el campo de las notaciones prescriptivas y descriptivas. Pero, son pocos los planteos teóricos sobre el tema.

Hemos visto que el formato propuesto por Hornbostel y Abraham a comienzos del siglo XX se convirtió en una especie de Alfabeto Fonético Musical Internacional, usado en la mayoría de las transcripciones a lo largo del siglo. Gilman y Seeger propusieron después la distinción entre notación prescriptiva y descriptiva.

46. *Ibid* 11

47. Ellingson, 1991: 110-152.

Según Ellington, desde fines del siglo XX, vamos hacia un tercer tipo, cognitivo y conceptual, que implica un desplazamiento epistemológico desde el objetivismo intercultural hacia una conceptualización vista desde dentro de la cultura estudiada y propuesta como diálogo transcultural.

Las dos actividades fundamentales que señalan el surgimiento de la musicología moderna a fines del siglo XIX crecieron sobre la concepción de escritura musical que Forkel⁴⁸ había tomado como condición *sine qua non* de una tradición musical avanzada: la capacidad de comprender una obra no interpretada a partir de su escritura. Dice Gary Tomlinson (2002):

“Bajo este prisma se puede considerar el análisis como la *praxis* interpretativa [...] como desarrollo de las concepciones eurocéntricas sobre la escritura musical, el análisis se relacionaba con el postulamiento de Europa de su propia singularidad musical en la historia mundial. También podemos predecir a través de estos discursos las dificultades a que se enfrentaría la etnomusicología desde que surgió a mediados del siglo XX, de una eurocéntrica musicología. [...] La profunda ambivalencia de la etnomusicología, al mismo tiempo fascinada por y cautelosa ante el análisis musical, la partitura y la plasmación de prácticas musicales no escritas...”.⁴⁹

Según Andreas Gutzwiller: "Una transcripción que intente representar todos los hechos audibles está condenada al fracaso desde el comienzo".⁵⁰

Vemos, por lo tanto, que todo depende del tipo de música con el cual uno tiene relación y sobre todo con el conocimiento final de lo que uno desea representar; además, con la claridad del fin de dicha representación. De todos modos, cualquiera sea la música del caso, se trata de elegir entre la representación más completa posible de su realidad sonora o una representación selectiva que retenga sólo algunos de sus parámetros. Los parámetros restantes no incluidos en esta selección implican siempre el conocimiento de ellos por parte del lector y la debida información sobre el código musical en el cual la música se inscribe.

La escritura musical occidental permite, en muchos casos, transcribir de manera satisfactoria músicas de tradición oral o extranjeras. Por otra parte, otros sistemas de signos, no teniendo nada de una escritura musical, pueden igualmente ser utilizados para representar, en diferentes niveles de abstracción, ciertas características de una música dada.

48. Forkel, 1967:36

49. Tomlinson, 2002.

50. Gutzwiller, 1979: 104

Es por eso que se suele afirmar que aún no podemos abandonar la notación tradicional, pero podemos completarla y complementarla con gráficos. El gráfico ayuda a ver ‘lo que pasa entre las notas’. Cada gráfico es único, pero puede compartir normas de otros sistemas de lecto-escritura musical fuertemente arraigados dentro de las constantes gráficas que devinieron en nuestro sistema de notación occidental.

Por lo tanto, en cuanto ‘ciencia descriptiva’, la musicología deberá desarrollar sistemas de notación musical que puedan ser leídos y escritos con la máxima objetividad, teniendo en cuenta cuáles gráficos y técnicas ayudarán pero no sustituirán al oído.

Dice Ellingson:

“En una transcripción conceptual, se presume que los rasgos esenciales son conocidos a través del trabajo de campo, las lecciones de ejecución, el estudio de las notaciones escritas y orales locales y de los procesos de aprendizaje y liderazgo musicales. La transcripción, en lugar de ser un medio de descubrimiento, deviene una vía para definir y exemplificar la implicación acústica de los conceptos musicales esenciales a la cultura y la música. Tras muchos estudios y consideraciones estratégicas, se busca una transcripción que evidencie la forma que ilustre con mayor claridad y eficiencia el sistema musical y la ejecución.”⁵¹

El objetivo de la transcripción deviene entonces en la posibilidad de “representar precisamente y en una forma visualmente comprensible, factores musicales de la pieza que son esenciales para los poseedores de una cultura musical”.⁵²

Por otra parte, las mejoras en la tecnología de grabación produjeron cambios en la transcripción, si bien siguió siendo evidente que ésta depende en buena medida de los hábitos perceptivos del estudioso. Nosotros no oímos lo que creemos oír. La escritura musical automática no deberá ser tomada como sinónimo ‘de aquello que creemos que oímos’ pero sin duda, aún en este estadio embrionario de su desarrollo, debemos aceptar dicha escritura como un retrato visual de lo que oímos mucho más verdadero que el de la notación tradicional.

El Simposio de la SEM (*Society for Ethnomusicology*), de 1964, propuso a cuatro etnomusicólogos del ‘grupo americano’ (Robert Garfias, Georg List, Williard

51. Ellingson, 1991: 115

52. Stockmann, 1979: 214.

Rhodes y Bronislav Kolinski) la transcripción de una misma pieza musical (un canto bosquimano con acompañamiento de arco musical), lo cual produjo cuatro resultados distintos, derivados del enfoque de cada estudioso.⁵³

Aunque entre las conclusiones del simposio figuró que el oído humano es irreemplazable y la transcripción necesaria, fue evidente, de una vez y para siempre, la subjetividad de esta técnica y el hecho de que toda transcripción es una construcción de su autor, quien intenta reflejar así aspectos de una realidad.



Imagen 17. Ejemplo de las cuatro transcripciones del Simposio de la SEM de 1964⁵⁴

53. Véase la Imagen 17.

54. Comienzo de las transcripciones de una canción bosquimana con acompañamiento de arco musical, respectivamente de Garfias, Rhodes, List y Kolinski, en: "Symposium on Transcription and Analysis: a Hukwe Song with Musical Bow", EM, 8/3, 1964: 223.

Toda trascipción está inevitablemente marcada por los presupuestos concientes -o no- del transcriptor o del programa o máquina de transcribir y, en consecuencia, toda representación de la música así obtenida posee en sí misma cierto nivel interpretativo.

A su vez, tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente, siendo el desafío el determinar qué infiere el oyente a partir de la señal física.

Desde la disciplina musicológica esta discusión aún no está resuelta e implica convergencias disciplinarias, paradigmas interpretativos y definición de estrategias tecnológicas que requieren mayor nivel de reflexión y análisis.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Otto & Erich M. Von HORNSBOSTEL

1994 *Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music*. Traducido por George y Eve List de "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1909-10: 1-25. Illinois: Universidad de Illinois.

ADAMO, Giorgio

1982 "Sullo studio di un repertorio monodico della Basilicata", *Culture Musicali* 2: 95-151, Italia.

ADAMS, Charles R.

1976 "Melodic contour typology". *Ethnomusicology* XX/2, 179.

BARTOK, Bela

1979 "Sobre el método de transcripción". *Escritos sobre música popular*, Madrid: Siglo XXI, pp. 199-221 [1^a ed. 1951].

CAMARA DE LANDA, Enrique (dirección y realización)

2002 *Manual Multimedia de Transcripción y análisis de la música de tradición oral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, s/p.

ELLIS, Don

1975 *Quarter-Tones: a Text with Musical Examples, Exercises and Etudes*. New York: Plainview.

- ELLINGSON, Ter
1991 "Transcription". Myers, Hellen (ed.), *Ethnomusicology, an introduction*, Londres-Nueva York: Macmillan Press, pp. 110-152.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana
2002 "Ángel Menchaca y su entorno". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* N° 17, Buenos Aires: EDUCA, pp. 61 a 130.
- FORKEL, Johann Nikolaus
1967 *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: O. Wessely [1788-1801]
- HELFFER, M. y SWARZ, J.
1981 "De la notation tibétaine au sonogramme". Rouget, Gilbert (compilador): *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- LERDHAL, F. y JACKENDORF, R
1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MA, MIT Press.
- LIST, George
1962 "The musical significance of transcription" (*Comments on Hood, Musical significance*). *Ethnomusicology* 7: 193-197. (Este texto fue leído en el séptimo congreso anual de la Society for Ethnomusicology, Indiana University, el 1 de diciembre de 1962.)
- LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María
1970 *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.
- LORTAT-JACOB, Bernard
1981 "Danse de Sardaigne: Composition renouvellement". Rouget, Gilbert (compilador), *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- MC CLARY, Susan
1990 "Towards a feminist Musicology". Sheperd, John (ed), *Alternative Musicologies/Les Misicologies Alternatives*, edición especial de *Canadian University Music Review/Revue de Musique des universités canadiennes*. Vol 10 N° 2, pp 9-18.

ROUGET, Gilbert (compilador)

1981 *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

SEEGER, Charles

1958 "Prescriptive and descriptive music writing". *The Musical Quarterly* 44 (2): 184-195.

TOMLINSON, Gary

2002 "Musicología, antropología, historia". Galán, Jesús Martín y Villar Taboada, Carlos (coordinadores), *Los últimos diez años de la investigación musical*. Universidad de Valladolid, Centro Buen Día España.

VEGA, Carlos

1952 "La música profana de los siglos XII y XIII". Primera conferencia. Material documental obrante en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

ZEMP, Hugo

1981 "Le jeu d'une flûte de Pan polyphonique". Rouget, Gilbert (compilador), *Ethnomusicologie et représentations de la musique (Etudes réunies et présentées par Gilbert Rouget)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

* * *

Diana Fernández Calvo. Graduada como Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y en Educación Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Se ha especializado en las problemáticas de la notación, la transcripción de manuscritos de música colonial latinoamericana y los intentos de reforma del sistema notacional occidental. Su tesis doctoral "Constantes gráficas en la notación de alturas del sonido en el sistema notacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador para la generación de recursos didácticos". (Directora: Dra. Silvia Malbrán) intenta relevar los principios gráficos que se continúan a través de los siglos cada vez que se propone un abordaje notacional simplificado. Es Magíster en Gestión de Proyectos Educativos por la Universidad CAECE. Es Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Méndez, Marcela. 2001. *Celia Torrá. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos. 59 páginas.

Con cinco años de atraso desde su aparición, hemos tomado conocimiento recientemente, casi en una forma casual, de la existencia de este pequeño libro dedicado a la compositora entrerriana Celia Torrá (1884-1962). El hecho no es otra cosa que una muestra más de las dificultades que existen, a pesar de los avances en la tecnología y en los medios, en la comunicación e interacciones propias del mundo académico. La bibliografía sobre música argentina, que no abunda, permanece además en algunos casos demasiado escasamente difundida.

Tal es el caso que nos ocupa, el de este breve ensayo producido por una profesora de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, Marcela Méndez, quien se desempeña al frente de las cátedras Historia de la Música II y Arpa, en la Escuela de Música, Danza y Teatro "Constancio Carminio", de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales.

Marcela Méndez está formada principalmente como arpista, tarea que desempeña en la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos desde 1993 y que la llevó a permanecer durante 1998 y 1999 en París, para realizar estudios de ese instrumento con una beca del gobierno francés. Dedicada también a la investigación, realizó en 1999 con una beca del Fondo Nacional de las Artes, un trabajo sobre la historia del arpa.

Es sabido que en el panorama de los estudios sobre música académica argentina, aquellos referidos a las figuras femeninas constituyen una tarea aún muy incompleta e incipiente. Por ello es que debe valorarse y conocerse en su justa medida este aporte, completamente único, sobre la figura de Celia Torrá.

El libro no es otra cosa que lo que su mismo título expresa: un ensayo biográfico, claramente destinado a homenajear a la compositora. Por lo tanto, aunque no pueda pedírselle un enfoque específico desde el punto de vista científico, sí pueden valorarse la rigurosidad en el manejo de los datos, la claridad en la exposición y los materiales totalmente nuevos que la obra aporta. La presentación

del libro es prolífica y tanto la diagramación como la gráfica demuestran esmero y muy buena calidad en su realización. Estructurado en dos partes ('La mujer y la artista' y 'La obra'), contiene también un apéndice documental con interesante material como programas de conciertos, fotografías, correspondencia y hasta el acta de bautismo de Celia Torrá. También incluye un elenco de sus obras que, en parte, coincide con los ya publicados y en parte, aporta datos completamente nuevos.

Nacida en Concepción del Uruguay (Entre Ríos), Celia Torrá es una figura muy respetada y querida en esa ciudad. Por iniciativa de la autora del libro, la Escuela de Música que allí se encuentra lleva el nombre de la compositora desde 1992, fecha en que -al cumplirse treinta años de su fallecimiento- se decidió brindarle ese tributo.

El carácter de homenaje que tiene el libro está planteado desde las palabras iniciales escritas por Rodolfo Daluisio, quien no dudó en titular a su presentación, 'Prólogo emotivo'. La autora por su parte, comienza con una justificación en la que explica la manera a través de la cual se interesó por conocer la producción de la compositora y cómo fue acopiendo los materiales que le permitieron enhebrar las diferentes circunstancias, vivencias, etapas y ámbitos de su vida artística.

Ya el sólo hecho de corregir un dato 'desde cero' como es el año de nacimiento de la compositora, fundamentándolo en las búsquedas en libros de bautismo de la Parroquia de la Inmaculada Concepción y en archivos del Registro Civil de Concepción del Uruguay, justifica la existencia de este libro. Sigue que algo tan elemental como este asunto, aparece errado en una larga lista de fuentes bibliográficas que una a otra a lo largo de los siglos XX y XXI han seguido repitiendo la misma información sin mediar una indagación en fuentes de primera mano. Una consulta desde el reciente *Diccionario Bibliográfico de la Música Argentina* de Leandro Donozo claramente nos ayuda a ponerlo de relieve: desde la bibliografía local (Schiuma, Ortiz Oderigo, Senillosa, Gesualdo, Arizaga y Roldán) hasta la bibliografía internacional (Mayer Serra, Fraser y García Morillo), toda, absolutamente toda, coincide erróneamente en indicar al año 1889 como fecha de nacimiento de la compositora entrerriana. A esa lista le sumamos nosotros: Veniard, García Muñoz y Frega, quienes tampoco dan con el dato certero. La autora en cambio, desde las fuentes más confiables, nos aporta el año 1884, esto es, una diferencia de datación nada menor: cinco años antes de la citada por todos las demás fuentes.

Se nos dirá que esto no reviste un hecho grave, digno de desvelar a los musicólogos o de influir severamente en la historiografía de la música argentina y quizás, que con esta observación se peca de un excesivo aprecio por el dato. Sin embargo, destacar la larga lista de errores repetidos, intenta una vez más formular una invitación a la reflexión colectiva sobre el tema de la confianza única depositada en la voz del compositor (sin contrastar con otras fuentes), algo que en ocasiones, todavía suele observarse. Sirve además, como oportunidad para reiterar la necesidad

de emprender (lamentablemente no nos atrevemos a emplear el verbo ‘continuar’) una multitud de trabajos (no sólo en Buenos Aires sino también en las provincias) que desde la heurística aporten un cimiento fehaciente sobre el cual en el futuro se puedan construir otras visiones totalizadoras, de conjunto, interpretativas, sólidas, certeras, de la música argentina (no sólo porteña).

Otros datos por nosotros desconocidos hasta el momento como lo son el hecho de que Celia Torrá fuera la primera mujer en pisar el podio de la dirección orquestal en el ámbito del Teatro Colón, o que la Asociación Sinfónica Femenina por ella dirigida tuviera a su cargo más de dos centenares de presentaciones en público, nos dejan asombrados doblemente: por un lado, por la admiración que nos despierta la faceta de liderazgo de su personalidad prácticamente ignorada hasta hoy y por el otro, por la infinidad de aristas temáticas que se podrían estudiar a partir de las sugerentes informaciones que provee este libro.

La labor de Celia Torrá en el ámbito de la docencia y de la dirección de coros es uno de los temas más relevantes que podrían estudiarse en el futuro. La imaginamos muy comprometida con la sociedad, desde la rutina de su actividad artística cotidiana. Iniciativas como la organización de conciertos con el fin de recolectar fondos para la compra de un órgano destinado a la Iglesia de la Inmaculada Concepción de su ciudad natal en la década de 1920; la fundación y puesta en marcha en Buenos Aires de un coro integrado por obreros de la empresa Philips desde 1951 hasta su muerte; o, la colaboración artística con la Cruz Roja francesa al tener que quedarse obligadamente en Europa durante la Primera Guerra Mundial, sin poder continuar con su perfeccionamiento violinístico programado en función del Premio Europa, constituyen hechos que hablan de una mujer incansable, con una fuerte vocación por combinar sus metas artísticas con el bien de la comunidad y por hacer viva la idea de que el arte puede colaborar con el crecimiento espiritual del hombre.

Más allá de algunas pequeñas limitaciones metodológicas como son la falta de mención al pie de alguna fuente periodística extensamente citada o la distracción que produce alguna aclaración puesta entre paréntesis en el mismo texto cuando podría haber estado al pie, el libro está hecho con sencillez y dignidad. Pequeñas cuestiones de redacción como la combinación de tiempos verbales diferentes en un mismo párrafo, un estilo literario que a veces recuerda un poco al panegírico o la confusión que se genera en algún momento al no comprender qué es para la autora ‘nuestro medio’ –si la ciudad de Buenos Aires o la provincia de Entre Ríos– constituyen leves yerros estilísticos que no llegan a empañar el valor que tiene este breve ensayo.

La segunda parte, destinada a la obra musical de Celia Torrá, no se adentra en tecnicismos sino que brinda someras descripciones de los diferentes géneros, estilos y elementos del lenguaje empleados por la compositora. Es allí donde uno se queda con la inquietud por conocer y escuchar esa producción, poco o casi nada grabada a

pesar de que una buena parte de ella fuera en su momento editada y dada a conocer en público. Esperemos que no sea por mucho tiempo.

Silvina Luz Mansilla

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIZAGA, Rodolfo
1971 *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- DONOZO, Leandro
2006 *Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- FRASER, Norman
1954 “Torrá, Celia”. *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5^a edición, London: Macmillan.
- FREGA, Ana Lucía
1994 *Mujeres de la Música*. Buenos Aires: Planeta.
- GARCÍA MORILLO, Roberto
1994 “Torrá, Celia”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen,
1988 “Índice de compositores nacidos entre 1860 y 1890”. *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo V.
- GESUALDO, Vicente
1958 “Músicos de América Latina e Historia y evolución de la música en los países americanos”. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Claridad.
- MAYER SERRA, Otto
1947 *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante.

ORTIZ ODERIGO, Néstor

1959 "Música y músicos de América." A. Della Corte y G. Gatti, *Diccionario de la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana. [1º ed. 1949].

ROLDÁN, Waldemar Axel

1996 *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo.

SCHIUMA Oreste

1948 *Músicos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: EAU.

1956 *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes.

SENILLOSA, Mabel

1956 *Compositores argentinos*. 2ª ed. Aumentada. Buenos Aires: Lottermoser.

VENIARD, Juan María

1986 *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

2004. *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Vol. I. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico.* Ed. Malena Kuss. Austin: University of Texas. 448 páginas, 2 CDs.

Sin duda, es auspicioso encontrarse con una obra que trata de cubrir el panorama musical de Latinoamérica y el Caribe, y más aún si está conformada por una selección de artículos de etnomusicólogos renombrados con una amplia experiencia en el terreno en cuestión. Podría deducirse que la editora requirió los servicios de los principales especialistas en cada uno de los temas tratados, con la intención de abarcar todas las manifestaciones musicales del área. No obstante, la gran heterogeneidad de perspectivas y enfoques entre los investigadores seleccionados atenta contra la percepción global de esta ‘historia enciclopédica’ como una unidad, y al finalizar la lectura queda la sensación de haber estado frente a una abultada compilación etnomusicológica, con artículos de alto nivel, sin más ilación entre ellos que la referencia a músicas indígenas de Latinoamérica y del Caribe. Si bien la editora hace la necesaria aclaración de que se trata de una obra ecléctica, en la que no se han impuesto teorías de cultura o historia a cada uno de los autores facilitando de esta forma la multiplicidad de enfoques y perspectivas (p. xix), lo cual es obviamente acertado, pienso que una unificación de tipo formal (extensión, imágenes, ejemplos sonoros, etc.) hubiera ayudado a la percepción global del libro.

La presente reseña corresponde al primer volumen de la serie: “Creencias performativas: pueblos indígenas de América del Sur, América Central y México”¹. Como se aclara en el prólogo, el segundo volumen estará dedicado a la reconfiguración del complejo mapa sonoro caribeño después de la Conquista y las

1. “Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico”. Para facilitar la fluidez de la lectura, he optado por traducir al castellano los títulos de los artículos, insertando los originales en inglés como notas al pie.

estrategias que utilizaron diversos grupos para asignar nuevos significados a sus tradiciones parcialmente reconstruidas (p. xx). El tercer volumen, en cambio, traza las intersecciones que van desde las civilizaciones precolombinas hasta el siglo XX, dentro de las cuales se pueden vislumbrar las continuidades y discontinuidades que se evidencian en este mosaico de expresiones (p. xxi). El cuarto y último volumen, “Músicas populares urbanas del Nuevo Mundo”², tratará sobre las músicas transnacionales que se alimentan de las prácticas tradicionales y académicas incluidas en los tomos previos (p. xxiii).

El “Prólogo”³ (pp. ix-xxvi) es, a mi criterio, una de las partes mayor logradas de la obra. En él la editora, Malena Kuss, no sólo presenta las motivaciones y contenidos de cada artículo, cada volumen y la obra en general, sino que además nos introduce en la problemática conceptual acerca de ‘lo latinoamericano’ con un criterio abiertamente anti-esencialista y anti-eurocentrífico, tratando problemáticas tan actuales como la globalización y la necesidad de analizar los fenómenos culturales como una red de intersecciones.

Los dos primeros artículos le pertenecen a Carol Robertson. El primero de ellos, “Pueblos nativos: panorama introductorio”⁴ (pp. 1-6), es realmente eso: una introducción (muy breve, por cierto) a la problemática indígena de Latinoamérica. Con criterios que comulgán con la visión antropológica actual acerca de las culturas originarias, tal vez deberían revisarse algunos datos estadísticos y arqueológicos que no se corresponden con los utilizados actualmente por antropólogos y arqueólogos de la región. En lo estrictamente musicológico, adelanta desde ya una constante que se verá en los artículos que siguen: el sonido está íntimamente relacionado con la organización social, con el tiempo y con lo sagrado. En el segundo artículo, “Mito, cosmología y performance”⁵ (pp. 7-24), la autora profundiza en uno de sus temas predilectos: la vinculación del mundo sonoro con lo sagrado. El mito sobrepasa los conceptos de tiempo y espacio, y es a través de la *performance* que se puede mediar con lo sagrado.

A estos artículos de naturaleza conceptual, le continúan otros orientados más hacia la descripción de prácticas musicales en culturas específicas. El tercer artículo, de Jonathan Hill, se titula “Metamorfosis: modos míticos y musicales de intercambio ceremonial entre los *wakuénay* de Venezuela”⁶ (pp. 25-47). La relación mito-tiempo-espacio tratada en el artículo anterior por Robertson se puede ver aquí

2. “Urban Popular Musics of the New World.”

3. “Prologue.”

4. “Native Peoples: Introductory Panorama.”

5. “Myth, Cosmology, and Performance.”

6. “Metamorphosis: Mythic and Musical Modes of Ceremonial Exchange among the Wakuénai of Venezuela.”

presente en un ejemplo concreto: las ceremonias *kwépani* y *pudáli*. Si bien hay un interesante trabajo de interpretación de datos por parte del autor, da la sensación de ser un artículo principalmente descriptivo dada la longitud de la descripción de ambas ceremonias. El trabajo se complementa con un glosario de términos indígenas (útil para la comprensión del texto) y diez ejemplos sonoros registrados por el propio Hill.

“Universo indígena del Brasil (hasta ca.1990): los *xavante*, *kamayurá* y *suyá*”⁷ (pp. 49-75), de Elizabeth Travassos, comienza con un pertinente análisis que refleja los cambios a lo largo de la historia de las formas de abordar el fenómeno sonoro por parte de los investigadores. La crítica que formula la autora al eurocentrismo se ve opacada por caer en él en algunos pasajes del texto. Luego de las consideraciones generales pasa a describir las músicas de las tres etnias seleccionadas, siempre a partir de los estudios realizados previamente por los investigadores especializados en cada una de ellas, y aportando su propia visión a las mismas. Las transcripciones musicales abundan en el artículo sin que haya un motivo aparente. En cambio, creo que sería más ilustrativo haber incluido más registros sonoros que los dos que aparecen en el CD. A diferencia del autor del artículo que sigue, Travassos se muestra a favor de los estudios comparativos.

Siguiendo con Brasil, el trabajo de Rafael José de Menezes Bastos “El ritual *yawari* de los *kamayurá*: una épica *xinguana*”⁸ (pp. 77-99) se centra en la descripción y el análisis del evento mencionado en el título, focalizándose específicamente en el ritual llevado a cabo en junio de 1981. Aquí notamos una gran preocupación del autor por los parámetros musicales occidentales, que poco tienen que ver con los criterios locales, como por ejemplo el concepto de ‘escala’. Pero no es la desmedida búsqueda de escalas el único rasgo eurocentrista, también lo es la innecesaria transcripción de la música del ritual, máxime si tenemos en cuenta que para mejor ilustración sonora están los ejemplos grabados que muy criteriosamente aparecen en el CD.

“Música y cosmovisión de las sociedades indígenas en los Andes bolivianos”⁹ (pp. 101-121), de Max Peter Baumann, tiene como uno de sus méritos el proponer una visión holística del fenómeno cultural, aunque con un título tan amplio no se sospecha que el trabajo se centra casi exclusivamente en las flautas de Pan. El autor enfatiza en el dualismo simbólico que se presenta en las comunidades andino-bolivianas (y en la mayoría de los grupos andinos) y, como en el caso anterior, el análisis estrictamente musical se basa en gran medida en la búsqueda de las escalas. Al hablar de los simbolismos de los instrumentos no se mencionan las

7. “Brazil’s Indigenous Universe (to ca. 1990): The Xavante, Kamayurá, and Suyá.”

8. “The Yawari Ritual of the Kamayurá: A Xinguano Epic.”

9. “Music and Worldview of Indian Societies in the Bolivian Andes.”

fuentes en las que se basa el autor para realizar dichas afirmaciones, y se presentan hipótesis débiles acerca de la forma de ejecución de las flautas de Pan en el período pre-incaico. Las transcripciones son pertinentes porque, aunque se corresponden con los ejemplos sonoros incluidos en el CD, lo cual podría interpretarse como una duplicación de información, muestran ‘visualmente’ algunos fenómenos no tan perceptibles desde lo auditivo. Un acierto es la inclusión de un apéndice en el que se describen sintéticamente los instrumentos sonoros de los Andes bolivianos, con dibujos de cada uno de ellos.

El artículo que le sigue también está referido a la zona andina, pero en este caso trata sobre dos comunidades del Perú. En “Prácticas locales entre los *aymara* y *kechua* en Conima y Canas, sur del Perú”¹⁰ (pp. 123-143), Thomas Turino toca temas fundamentales al momento de trabajar con comunidades indígenas, como ser la identidad (tanto individual como grupal) y las migraciones. Critica a los investigadores que atribuyen simbolismos que nada tienen que ver con los asignados por los miembros de la comunidad a los fenómenos musicales. Por otro lado, da por tierra con la concepción bastante generalizada (incluso en varios de los artículos de este volumen) de que la música andina es predominantemente pentatónica.

La etnomusicóloga chilena María Ester Grebe nos presenta el artículo “Música amerindia de Chile”¹¹ (pp. 145-161) con la descripción de las músicas de cuatro grupos étnicos bastante diferenciados de su país: *aymara*, *atacameño*, *mapuche* y *kawéskar*. Trata de adoptar una postura émica al considerar algunos criterios locales, pero esa postura se nos muestra un poco forzada cuando comienza a hablar de organizaciones tonales y de estándares morales. Presenta, además, algunos resabios de la musicología comparada e incurre en imprecisiones cuando menciona a instrumentos de otros países y traduce palabras de origen *mapuche*. Es de lamentar, en este caso, que no se hayan incluido registros sonoros ilustrativos.

El trabajo de Irma Ruiz “Cultura musical de las sociedades indígenas en la Argentina”¹² (pp. 163-180) sería el homólogo del de Grebe para el territorio argentino, aunque más pretencioso ya que está dedicado a todas las comunidades indígenas de nuestro territorio. El artículo se nos presenta como muy desactualizado ya que menciona estadísticas generadas hace treinta años (1976) y no tiene en cuenta los cambios de las políticas oficiales producidos desde la reforma de la Constitución Nacional en 1994. Por otra parte, uno de los factores que no se deberían obviar son los procesos de recuperación de identidades indígenas de diversas comunidades que se están llevando a cabo en la Argentina desde hace más

10. “Local Practices among the Aymara and Kechua in Conima and Canas, Southern Peru.”

11. “Amerindian Music of Chile.”

12. “Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina.”

de diez años. Podríamos deducir que el artículo fue escrito hace más de una década, pero en ese caso debería constar en algún sitio ya que la situación del panorama indígena nacional que nos muestra Ruiz dista bastante de la realidad actual. Es extraño que para un estudio que abarca a todos los grupos aborígenes del país se incluyan sólo dos ejemplos sonoros (y ambos pertenecientes al mismo grupo étnico: *mbyá*).

Carolina Robertson se hace presente nuevamente con otros dos breves artículos: "Ritual de fertilidad"¹³ (pp. 181-186) y "Música y curación"¹⁴ (pp. 187-192). El primero se refiere concretamente a un ritual vigente entre las comunidades *mapuche*, el *nguillipún* (conocido también como *nguillatún*, *camarúco*, etc.), mientras que el segundo trata sobre el vínculo entre medicina, ritual y música entre los pueblos nativos de América Latina. Son trabajos que exceden lo meramente descriptivo, aportando nuevos enfoques en la etnomusicología contemporánea. Desearíamos que hubiera una mayor aclaración de las fuentes que utiliza, ya que menciona prácticas culturales de etnias consideradas 'extinguidas' y, en algunos casos, 'reconstruidas', y sobre las que no conocemos documentación fehaciente acerca de las afirmaciones que realiza Robertson.

En "El rol fundamental de la música en la vida de dos naciones étnicas centroamericanas: los *mísiko* en Honduras y Nicaragua, y los *kuna* en Panamá"¹⁵ (pp. 193-230), Ronny Velásquez nos describe minuciosamente las prácticas musicales de los grupos en cuestión, contextualizándolas adecuadamente en sus aspectos históricos y geográficos. Tal vez el artículo pequeño de excesivas transcripciones musicales y ejemplos sonoros (en comparación con los otros artículos del volumen) y de largas transcripciones de los textos en su lengua original que distraen la lectura del trabajo, salvo cuando estos textos están traducidos al inglés.

Precediendo a un artículo sobre una cultura musical de México, encontramos el trabajo de la antropóloga Marina Alonso Bolaños: "Universo indígena de México"¹⁶ (pp. 231-245), en el que no se hace referencia a la música. Si bien sirve como contexto para el artículo siguiente, no ayuda a la coherencia del volumen ya que lo mismo debería haberse hecho con los otros países.

"Tradiciones musicales de los *p'urhépecha* (tarascos) de Michoacán, México"¹⁷ (pp. 247-260), de Fernando Nava López, tiene entre sus méritos el hecho

13. "Fertility Ritual."

14. "Music and Healing."

15. "The Fundamental Role of Music in the Life of Two Central American Ethnic Nations: The Miskito in Honduras and Nicaragua, and the Kuna in Panama."

16. "Mexico's Indigenous Universe."

17. "Musical Traditions of the P'urhépecha (Tarascos) of Michoacán, Mexico."

de respetar los criterios y taxonomías locales, hacer referencia a los reclamos actuales de identidad étnica e incluir en el CD ejemplos sonoros pertinentes para la ilustración del artículo.

El artículo más extenso del volumen es “Aerófonos de uso tradicional en América del Sur, con referencias a América Central y México”¹⁸ (pp. 261-325), de Dale Olsen. Se trata de un estudio de tipo organológico escrito con un profundo conocimiento de causa y que, en mi opinión, debería constituirse en material de referencia obligado para las investigaciones acerca de los aerófonos latinoamericanos. Antes de pasar a las descripciones de los instrumentos incluidos, el autor presenta de forma clara el marco teórico que utiliza, así como los criterios empleados para elaborar una taxonomía propia (variando levemente la clasificación universal de Hornbostel-Sachs) y las fuentes para su análisis. El trabajo es abiertamente anti-evolucionista y anti-universalista, y permanentemente hace referencia a los criterios locales. Tal vez por la amplitud del objeto de estudio, se pueden observar algunos errores en la interpretación de ciertas prácticas musicales y omisiones importantes al momento de describir los instrumentos.

El “Epílogo”¹⁹ (pp. 327-328) de Carolina Robertson es un adecuado cierre de la serie de artículos. En él, la autora, enfatiza brevemente sobre problemáticas actuales de la etnomusicología en la región: la renegociación de identidades, la *performance* como mediadora de significados y la necesidad de abrir nuevas formas de diálogo entre las culturas.

Kuss agrega al final del volumen un exhaustivo índice, de 69 páginas, precedido por una correcta explicación de los criterios utilizados para la indexación. Esta herramienta es de gran utilidad para la consulta de obras de esta naturaleza, y lamentamos que en los países latinoamericanos no sea tan frecuente como en los libros editados en Estados Unidos o en Europa. Le sigue al índice un breve currículum de cada autor y el detalle de cada uno de los ejemplos sonoros incluidos en los dos CD.

Para finalizar, creo que, pese a la disparidad de los artículos, debemos aplaudir esta iniciativa y esperar que salgan pronto al mercado los otros tres volúmenes proyectados. Recién en ese momento estaremos en condiciones de evaluar la obra en su totalidad. Cabría reflexionar si libros de esta envergadura, basados en temáticas latinoamericanas, no debieran publicarse en castellano (mientras escribo esto, viene a mi memoria la magna obra de referencia de Karl

18. “*Aerophones of Traditional Use on South America, with References to Central America and Mexico.*”

19. “*Epilogue.*”

Gustav Izikowitz: *Musical and other sound instruments of the South American Indians: A comparative ethnographical study*, publicado 1935 y reimpreso en 1970, y que está disponible sólo en inglés).

Diego Bosquet *

* **Diego Bosquet** es Máster en Etnomusicología por la Universidad de Maryland, Profesor de Música especialidad Dirección Coral (Universidad Nacional de Cuyo) y Profesor Nacional de Música (Instituto Cuyano de Cultura Musical). Se desempeña en la Dirección de Patrimonio Histórico-Cultural de Mendoza y está a cargo del "Área de Documentación Sonora" del Centro Regional de Investigación y Desarrollo Cultural de Malargüe. Dirige el Coro Juvenil "Martín Zapata" (UNCuyo) y el Coro Esloveno de Mendoza.

Carlos Reynoso. 2006. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Volumen 1. Teorías de la simplicidad. Buenos Aires: SB. 288 página.

Si la publicación de textos de musicología en nuestro país es escasa, que tengan formato de libro puede decirse que es casi un lujo. Acostumbrados los investigadores a ‘pensar en ocho carillas’, léase escribir artículos para exponer en congresos y, eventualmente, publicarlos, pocos son los que tienen algo más para decir o, por lo menos, pocos son los que se animan a saltar al ruedo con un libro, siempre y cuando los planetas tiempo-editor-autor-costo-venta estén alineados. Tal parece haber sido el feliz cosmos que propició la aparición del libro del antropólogo Carlos Reynoso, titular de la cátedra de Teorías Antropológicas Contemporáneas en la carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, en el pasado, investigador del CONICET y *Senior Technical Advisor* de Microsoft, todo lo cual torna extraña su declaración de que su texto está “Escrito desde la periferia del mundo académico” (p. 19). Como indica en la tapa, es el volumen 1 de una serie de dos y se titula ‘Teorías de la simplicidad’. El segundo, ‘Teorías de la complejidad’, fue editado en septiembre de 2006.

Considerada una ciencia omnívora, la antropología ha sabido, para bien o para mal, influir en disciplinas como la historia, la sociología y, precisamente, la musicología. Así, Reynoso aborda la problemática musicológica desde una aproximación en boga y desde un género narrativo concreto, el ensayo. Delimita este posicionamiento en la Introducción: “[...] este libro no es un manual de introducción a la antropología de la música, o un compendio de las variedades de investigaciones empíricas. Menos todavía dilapidará espacio con rudimentos de música o teoría de la música común, con la historia institucional de la disciplina o con la caracterización de teorías antropológicas, lingüísticas o semiológicas [...]. El enfoque no es pedagógico ni histórico sino crítico. No se explora la variedad cultural de manifestaciones musicales o el número inabordable de estudios de casos, sino las formas teóricas” (p. 19). El texto se divide en seis capítulos: Introducción, Teorías evolucionistas, La escuela histórico cultural, Culturalismo y antropología de la música, Simbolismo y fenomenología y Etnomusicología de la *performance*.

En el ambiente académico Reynoso no es conocido por sus trabajos de investigación antropológica *strictu sensu*, sino por ser un glosador ácido de los textos de sus pares. Así, iniciando el libro con una cita de Montaigne con la cual (auto) justifica que hay más para comentar que para crear, demuestra, una vez más, haber tomado ese argumento como lema laboral. En los párrafos siguientes intentaré reseñar su libro ateniéndome a los vectores estructurantes del contenido, o sea los argumentos centrales que moldean su discurso, y su estilo de escritura. Pienso que con ambas cuestiones mi ocasional lector dispondrá de una visión general que lo conducirá a leerlo o, quizás, estime accesorias tales lecturas especulares pues, como dijo Borges, a veces vale más una sola página de un escritor que cien de sus exégetas.

Reynoso cifra la hora cero de su tesis en una reflexión: al momento del estallido mediático de la *world music*, a principios de los 90', ni los antropólogos ni los musicólogos estaban preparados, ni mucho menos interesados, en el fenómeno, y se vieron desbordados. De esta manera, ni el ambiente intelectual ni el público en general prestaron la menor atención a la disciplina que, en teoría, se ocupa de lo musical. Por consiguiente, la preocupación de cuál era la tarea que cumplían los musicólogos, lleva a Reynoso a problematizar los flancos débiles de una disciplina que, para él, desde el evolucionismo hasta el presente casi siempre se distrajo del recto camino.

De la lectura general del libro se desprende que el recto camino es el del teorizador, que debe dar cuenta de qué teorías hay en la disciplina, qué es lo que dicen, qué valor de verdad tienen las expresiones que generan, para qué sirvieron hasta ahora y para qué podrían ser útiles (p. 13). Para él la teoría es algo mediante lo cual se afrontan los hechos, se usa para mantenerlos conceptualmente bajo control, a fin de que no se desborde su entendimiento. En sentido estricto, para "saber qué modelos existen para comprender virtualmente cualquier música más allá de la impresión epidérmica que nos suscita" (p. 20), las teorías ofician de marcos científicos capaces de reducir los hechos a tendencias, fases, ciclos, formas, grupos, regiones o lo que fuera, aún con el riesgo de caer en el simplismo. Así, se convierten en una suerte de herramienta comodín para paliar el particularismo analítico, el cual impide generalizar, ver procesos macro y pensar más allá de la aldea o etnia que le tocó en suerte al investigador. De este modo desliza la primera y, a mi juicio, certera crítica a la "población inabarcable de etnografías disjuntas. Este desorden, que también es un vacío" (p. 14).

Otra crítica que hace, también con buena cuota de razón, es que los investigadores abrevan casi exclusivamente en la academia norteamericana, tendiendo a ignorar todo lo que no haya sido traducido al inglés. Sin embargo, un punteo por las 25 páginas de la actualizada bibliografía que empleó, deja filtrar la sospecha de si él realmente lee en idiomas poco habituales en nuestro medio, como el alemán y el finlandés, o se limitó a citar una bibliografía con ribetes ecuménicos.

Un tópico en sus críticas a trabajos de otros es la virtual ausencia de pautaciones convencionales de música, pues asevera que ello atenta contra el cabal análisis y comprensión del fenómeno sonoro. Hay muchas maneras de mostrar y dar cuenta de la música, la escritura en pauta es una de ellas, ni la única ni -en muchos aspectos- la más recomendada, ya que es un invento occidental para ciertas músicas occidentales y no un panmodo para el erróneamente aquilatado 'lenguaje universal'. Confundir música con pentagrama nos manifiesta su descreimiento analítico allende la escritura musical y su poca apertura a enfoques, digamos, menos conservadores. En la certeza de que la escritura musical habla por la música, se lamenta de Merriam y demás contextualistas; Seeger en este caso: "Quien quiera saber cómo es en definitiva la música de los Suyá y comprender en qué difiere o se asemeja a la de los pueblos circundantes, o a cualesquiera otras, no tendrá más alternativa que afrontar el análisis por su cuenta" (p. 156).

Según entiendo, los períodos mejor explicados son: las teorías evolucionistas (cap. 2) y la escuela histórico cultural (cap. 3), en ese orden. Quizá por ser los que refieren a los hechos más antiguos, que permiten una aproximación más ajena, global y crítica o, quizás, por ser los menos relevantes desde los enfoques contemporáneos, pues ya el tiempo atemperó buena parte de los ímpetus de la vanguardia de entonces, lo cierto es que cuando Reynoso trata la etapa contemporánea de los estudios musicales, o sea desde Merriam hasta el presente (caps. 4 al 6), comienza a ser presa discursiva de sus pasiones, empañando su escritura y malogrando su mensaje. Su afán desacreditador lo lleva por momentos a no medir contradicciones, como cuando advierte: "Quien conozca los desarrollos etnomusicológicos en otros países europeos encontrará a cada momento razones para desconfiar de la extensión y profundidad de las lecturas de Merriam" (p. 126) y, cuatro páginas después, certificar que "Merriam conoce y recorre la bibliografía etnomusicológica fundamental" (p. 130). Innecesariamente enturbia su discurso al criticar a la escuela fenomenológica local de hace más de dos décadas, colocando a Irma Ruiz en una posición epigonal que no corresponde y acusándola de cómplice de la dictadura, al decir la frase "ni olvido ni perdón" (p. 218), que para todo aquel que tiene memoria sabe lo que realmente quiere decir. En un escritor tan actualizado, la cita incorrecta de un importante texto de ella nos hace sospechar de una malsana intención por coartar al lector la posibilidad de acceder al mismo. Vaya, pues, esta fe de erratas: En la p. 272, ren-glones 5 y 6, donde dice "Ruiz, Irma. s/f. *Etnomusicología*. Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana", debe decir "Ruiz, Irma y María Mendizábal (colab), 1985. 'Etnomusicología'. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina : 1872-1972*. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina". Al falsear la editorial enturbia la cita con el contexto histórico-ideológico de dicho centro (que en el libro cumplió la función de relator) durante la última dictadura. Al omitir el año de edición -en 1985 ya estábamos en democracia-, induce a pensar que se editó en tiempos oscuros. Por último, su cita fraudulenta deja entrever que se trata de un

libro cuando, en realidad, es un capítulo de un libro de autores varios. Un juego sucio. Nada menos.

Para finalizar, una apreciación. He aprendido a desconfiar de los apocalípticos de la nada y, que, encima, se erigen como faros del justo saber. No sólo por este libro sino por otros en los que, siempre atrincherándose en la crítica, Reynoso denota a todo aquel que propone algo y, paradójicamente, su propuesta es el vacío. Prueba de ello es el final del volumen, en el que augura con pesimismo que “En el segundo volumen de este libro se tratarán las formulaciones teóricas restantes de la disciplina que son, con mucho, las más complejas, allí se deslindará si donde aún no hemos explorado se encuentra algo que valga la pena, o si todo lo que allí se examina no es otra cosa que más de lo mismo” (p. 251). Con frases como esta, a quienes deseen hacer de la investigación musicológica su profesión quizá los atemorice e inhiba, y a quienes estamos en la especialidad nos recuerda -si se me permite una licencia echando mano al folclor oral de mis tiempos de estudiante de la UBA- su apodo de “La Difunta Correa de la Antropología”. Al publicar en 1992 su artículo “Antropología: perspectivas para después de su muerte” (*Publicar* 1: 15-30), no se esperaba de él otra cosa que un cambio de ramo o la reclusión monacal, mas, como el bebé de aquella santa madre, sigue viviendo a sus costillas. Excepto por la fe de erratas consignada, es un buen libro de consulta bibliográfica.

Norberto Pablo Cirio

NOTICIAS DE NUESTRO INSTITUTO

Donaciones

El Instituto de Investigación Musicológica recibió este año dos importantes donaciones.

- La totalidad de la producción musical del compositor Alfredo Pinto (1891-1968) que comprende manuscritos de partituras orquestales, vocales y para diversas formaciones e instrumentos. La donación, realizada por dos de los nietos del compositor, Eduardo Sosa Pinto y Heriberto Alfredo Sosa Pinto, incluye también algunas partituras editadas, programas de conciertos y recortes periodísticos referidos a su actividad musical.

Alfredo Pinto, nacido en Italia, estudió en el *Real Conservatorio di Musica di Napoli* y, en 1913, se radicó en la Argentina donde desplegó una intensa tarea como compositor, pianista, director de orquesta y docente.

- La del compositor Eduardo Grau (1919-2006), integrada por más de doscientas obras suyas (manuscritas y editadas) y otras publicaciones. Grau, de origen español, se radicó en Argentina en 1927. Estudió en Buenos Aires y se lo ha relacionado con Erwin Leuchter y con los músicos españoles Jaime Pahissa y Manuel de Falla. En 1948, se estableció en la capital mendocina, donde ejerció la docencia en el entonces Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Allí se dedicó también a la investigación de la historia musical.

La donación de la producción del músico barcelonés ingresó por voluntad de su esposa, Raquel C. de Grau.

Publicaciones

Se inició una nueva Serie denominada Tesis, con la edición de las siguientes tesis doctorales:

- Dra. Pola Suárez Urtubey: *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis.* 644 páginas.
- Dr. Pablo Cetta: *Un modelo para la simulación del espacio en música.* 152 páginas.

La tesis de la Dra. Carmen García Muñoz se encuentra publicada en el sitio de Digitalización del Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV asociada a los manuscritos de Juan de Araujo. En este nuevo sitio del Instituto, las fotografías de los manuscritos obrantes en este archivo, pertenecientes al Seminario de San Antonio Abad de Cuzco y a la Catedral de Sucre, han sido digitalizadas y asociadas al catálogo y a las transcripciones existentes de cada obra. La búsqueda puede realizarse a través de los distintos campos del catálogo: número de catálogo, autor, datos de la portada, dedicatoria, título de la obra, incipit del texto, número de folios, tonalidad, forma musical, metro y textura, notación y ámbito vocal. A su vez, el Instituto cuenta con una base de datos digitalizada de las transcripciones (programa Finale-extensión ftm.) que puede ser consultada a través de un buscador de música (programa Boecio, especialmente diseñado por la directora del Instituto, Diana Fernández Calvo, para la localización de secciones musicales en una base de datos de la Universidad).

Convenios y publicaciones internacionales

El Instituto ha firmado los siguientes convenios internacionales:

- Convenio marco, firmado por la Mag. Diana Fernández Calvo con la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia representado por su Rector Dr. Augusto Salamanca Roa. El objeto del convenio es fortalecer las relaciones de colaboración mutua entre ambas entidades con el fin de planificar, programar y desarrollar de manera conjunta actividades de carácter científico, docente, de investigación y de actividades culturales de conformidad con los objetivos y planes de cada institución. A su vez, el IIMCV dará soporte a estrategias y métodos de investigación en el campo de la musicología, con el fin de sustentar investigaciones en Boyacá, Colombia, desarrollar programas y proyectos de cooperación e intercambio de investigación docente y en musicología, organizar

conferencias, seminarios y cursos y desarrollar proyectos de investigación en líneas de interés común. A su vez, las dos entidades realizarán intercambio bibliográfico y documental.

- Convenio marco, firmado por la Directora del IIMCV y el Maestro Armando Sánchez Málaga (Director de Centro de Estudios, Investigación y Difusión Musical de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú) y el Maestro José Quezada Macchiavello (Director General del Centro "Andrés Sas" de Investigación y Difusión Musical de la Biblioteca Nacional del Perú). El objeto de este convenio es la publicación y difusión de la música de José de Orejón y Aparicio (Huacho, Lima, 1705 - Lima, 1765), a través de una publicación conjunta de transcripciones de la obra de Orejón y Aparicio (ya en proceso final de edición) que incluye la grabación de la obra del maestro, quien es considerado uno de los más importantes compositores históricos entre los nacidos en América.
- Acuerdo formal entre el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", y el RIPM: (índice retrospectivo de periódicos musicales, organización sin fines de lucro asociada con la Universidad de Maryland) dirigida por catedrático Dr. H. Robert Cohen y publicada bajo los auspicios de la Sociedad Internacional de Musicología, la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música Centros y Archivos y los Concejos internacionales de UNESCO para filosofía y estudios humanísticos. El objetivo de este acuerdo es establecer una relación de colaboración entre las dos instituciones con el fin de divulgar, editar y realizar citas comentadas de Revistas de música de Argentina referidas a la historia musical del período 1800 a 1950, en RIPM *on line* y en RIPM CD-ROM.

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA Nº 22

El Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, invita a presentar trabajos de investigación -inéditos en castellano- referidos a cualquier campo de la musicología. Los artículos serán sometidos a la evaluación previa del comité de redacción y posteriormente enviados a referato. Los trabajos se recibirán hasta el 30 de noviembre de 2007. Con posterioridad a su aprobación será enviado a la Editorial para ser evaluado por los correctores de estilo. En caso de sugerirse modificaciones de importancia las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo podrá retirarlo de la publicación. Los artículos que no sean aceptados quedarán a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen. Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad.

Los artículos podrán tener una extensión máxima de 50 páginas (incluyendo texto, bibliografía, mapas, ejemplos musicales, figuras, fotos, etc.). Se deberá adjuntar un resumen del artículo, en castellano y en inglés -de extensión no mayor a 10 líneas-. Se adjuntará también un curriculum vitae abreviado del/los autor/es, de hasta 10 líneas de extensión.

Normas de presentación:

- Se deben entregar en formato papel (Word) Hoja tamaño A4 en donde se incluirán bibliografía, mapas, ejemplos musicales, figuras y fotos, con letra Times New Roman, cuerpo 12, a 1.5 de espacio y una copia en soporte digital (CD). Se debe utilizar sangría en cada párrafo.
- Las citas textuales de más de tres líneas se deben insertar fuera del texto con doble sangría, con interlineado simple y encomilladas, en letra Times New Roman 10.
- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.
- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.
- Utilizar: [...] en las citas a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
- Título del artículo alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 14 negrita. Nombre y apellido del autor artículo alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 12 negrita.
- Subtítulos: alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 12 negrita.
- Notas al pie, letra Times New Roman 10.
- La referencia bibliográfica de autor no debe colocarse dentro del texto sino entre paréntesis al pie indicando: apellido, inicial del nombre, año de publicación, dos puntos y paginación.

Ejemplo:

“En primer lugar, Parry caracteriza la textura, en coincidencia con la etimología del término, como un entramado, como “el modo en el cual las hebras se entrelazan”¹.

¹ (al pie) Parry, 1911: 185.

- La bibliografía (Bibliografía y no Referencia bibliográfica) se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo el siguiente criterio que a modo de ejemplo proporcionamos cita de libro, artículo de revista y artículo publicado en Internet:

VEGA, Carlos

1987 *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi [1º ed. 1956].

RICE, Timothy

2001 “Hacia la remodelación de la Etnomusicología”. Cruces, Francisco y otros (ed.), *Las Culturas Musicales*, Madrid: Trotta, 155-178.

RUIZ, Irma

1985 “Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, nº 6, p. 35-78.

MENDOZA, Giovanni

2002 “Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX”. *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología* nº 5. Versión electrónica en www.musicologivenezolana.com/giovanimendoza.

- En caso de incluir imágenes escaneadas (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas aparte al texto del trabajo en formato TIFF con una resolución de 600 dpi, debidamente numerados de acuerdo a lo epígrafes del texto original.
- Los ejemplos musicales deberán ser insertados dentro del cuerpo del artículo, escritos en programa Finale (versión 2004 en adelante) y adjuntados aparte en formato TIFF con una resolución de 300 dpi y en formato .mus., debidamente numerados de acuerdo a lo epígrafes del texto original.

Enviar a:

Mag Diana Fernández Calvo - Directora
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA
Alicia Moreau de Justo 1500, Edificio San Alberto Magno, Oficina 01
C 01107 AFD Buenos Aires Argentina-TEL 4338-0882 FAX 4338-0882
diana_fernandezcalvo@uca.edu.ar