

Piotr Nawrot, S.V.D., editor. Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos - Bolivia (1691-1767). Obras de Domenico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos. La Paz: Secretaría Nacional de Cultura, Compañía de Jesús, Misioneros del Verbo Divino, 1994.

Piotr Nawrot, S.V.D., editor: *Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviae. Cantus Ordinarii Missae*. [2 tomos sin numerar:] Anonimus [sic], Misa I mo Sábado; Anonimus, Misa Encarnación. La Paz, Producciones CIMA, 1996.

Música en las misiones jesuíticas de Sudamérica. [6 volúmenes con las partículas correspondientes] GCC1: Anónimo, Nisi Dominus, ed. Facundo Agudin; GCC2: Anónimo, Salve Regina, ed. Facundo Agudin; GCC3: Domenico Zipoli (?), Te Deum, ed. Agustina Meroño; GCC4: Domenico Zipoli (?), Laudate pueri, ed. Agustina Meroño y Facundo Agudin; GCC5: Anónimo, Misa Encarnación, ed. Facundo Agudin y Agustina Meroño; GCC6: Anónimo, Misa Palatina, ed. Facundo Agudin y Agustina Meroño. Buenos Aires: Ediciones GCC - Grupo de Canto Coral, 1ª edición, 1995; 2ª ed., 1996.

Hace ya varios años que no sólo la comunidad musicológica latinoamericana, sino también el mundo musical en general, se vienen enterando de la existencia de un repertorio de música religiosa redescubierto en el Oriente boliviano, un rico repositorio que conserva la herencia de la música de las antiguas misiones jesuíticas de Chiquitos, adaptada y aumentada por las experiencias musicales de los indígenas que permanecieron en los pueblos misionales después de la expulsión de la orden (1767): el Archivo Musical de Chiquitos. A los diversos trabajos presentados ante congresos o publicados en revistas especializadas por musicólogos argentinos y bolivianos, se agregaron más recientemente conciertos y grabaciones por diversos intérpretes, algunos de ellos con difusión internacional. A todo esto, sin embargo, no existían publicaciones con las partituras del archivo para uso de ejecutantes y estudiosos. A partir de la aparición de las ediciones que comentamos, se cuenta con un pequeño corpus de transcripciones que pueden

servir para la difusión de este patrimonio musical.¹

En esto precisamente consiste el mayor mérito de estas publicaciones; y no es pequeño mérito, ya que en ambos casos se trata de valientes esfuerzos editoriales y financieros por parte de particulares comprometidos en la tarea de difusión cultural. Los viajes al Archivo en la pequeña localidad de Concepción (Ñuflo de Chávez, Santa Cruz, Bolivia), lejano y de difícil acceso; la difícil tarea de descifrar y transcribir los manuscritos—a menudo poco legibles y muy deteriorados—y el esfuerzo organizativo y económico de realizar la edición (en todos los casos muy lograda en su presentación visual) son labores que merecen el reconocimiento sin ambages de la comunidad musical. Si en lo que sigue se formulan algunas reservas, no deben interpretarse como restando merecimiento a la valiosa contribución de los editores.

La colección del GCC (Grupo de Canto Coral) es ecléctica: 2 misas, 2 salmos, una *Salve*, y un *Te Deum*. No quedan claros los criterios de selección

del material—quizás son simplemente piezas que les parecieran atractivas a los editores. Según una nota incorporada a todos los fascículos, se trata de ediciones destinadas a la ejecución;² sin embargo, tienen algo del formato de ediciones académicas, con incipits de los originales y notas sobre variantes y cambios. Las dos ediciones de Nawrot son más sistemáticas: la *Música de vísperas* es un servicio completo para vísperas de confesor no pontífice, con un apéndice de piezas como agregados opcionales. La finalidad está claramente establecida por el editor: lograr una edición ejecutable de esta música. También se desprende de la selección y organización del material, así como de algunos comentarios del editor, que lo que se intenta es reconstruir en alguna medida la función litúrgica³ que constituyó la razón de ser de este repertorio, y que nos permite evaluarla y disfrutarla hoy mucho mejor que nuestro condicionamiento como oyentes de conciertos y recitales. Es éste un gran mérito agregado de esta colección; contrarresta en alguna medida el énfasis puesto en los grandes compositores y las “obras maestras” que es parte de nuestra vida musical cotidiana y en el que inconscientemente tendemos a encuadrar también a músicas naturalmente refractarias a este marco. El título de los *Monumenta*, en cambio, por el mismo título latino de la colección, que evoca venerables precedentes en la musicología, implica que se trata de una serie sistemática con pretensiones académicas, destinada a servir como material de estudio para musicólogos por lo menos tanto como material de ejecución para intérpretes. En mi opinión, sólo el tomo dedicado a vísperas cumple con las expectativas

que despiertan sus objetivos declarados o implícitos.

Aparato crítico

Si bien los tomos del GCC entregan al intérprete versiones ejecutables, sugieren, por su aparato crítico, que estamos en presencia de ediciones realizadas con criterios académicos en cuanto al establecimiento de un texto históricamente verosímil. Sin embargo, encontramos a cada paso evidencias de un uso descuidado de las herramientas de la disciplina y de una falta de comprensión de la naturaleza de los materiales del Archivo. Comenzando con las fechas “1730-1767” que figuran prominentemente en todas las tapas, ¿qué se supone que representan? Ciertamente no las fechas de composición de las obras, ya que Zipoli, por ejemplo, murió en 1726. Tampoco los años en que se constituyó el Archivo, pues éste siguió incorporando piezas por lo menos hasta las primeras décadas de este siglo. El período 1730-1767 sí comprende los años de actividad del Padre Martin Schmid, el principal constructor del repertorio en el que se inscriben las composiciones editadas—si esto es lo que se quiso indicar, al menos se debería haber incluido una nota al respecto en el prefacio.

Al comienzo de cada obra, el editor ofrece una serie de datos identificatorios de la pieza y de los manuscritos con los que se ha trabajado. Lamentablemente éstos están plagados de errores. Se hace referencia a un “Manuscrito Chiquitos (MSChi)”, como si todo el archivo, con su multiplicidad de fuentes (cuadernillos, particelas sueltas, partituras, textos, etc.) fueran un solo volumen. Al comienzo de cada voz,

aparece el incipit correspondiente, acompañado de una identificación de los manuscritos (a veces múltiples) que la contienen. Consecuentemente con la invención del “MSChi”, se dan números de folio de esta inexistente magna fuente; éstos corresponden, en realidad, a los números del inventario provisorio de composiciones que se realizó para el Archivo. Desgraciadamente, los editores han optado por el sistema de identificación de las voces del viejo inventario, y no por el del nuevo catálogo, más sistemático y correcto; además, en la citación de estos números se han deslizado abundantes errores. Por otra parte, siguiendo no sabemos qué criterios (no queremos creer que se trate de utilizar sólo los manuscritos con menor dificultad de lectura), no figuran en esta lista todas las fuentes. Tampoco se brinda al lector la posibilidad de saber, cuando hay varias fuentes para una misma voz, cuál o cuáles de ellas fueron usadas como fuente principal—por lo menos, poder saber en cada momento cuál es la fuente utilizada.

Por ejemplo, en el *Nisi Dominus*, se refiere a todas las partes vocales con el prefijo 02, siendo que esas cifras, según el sistema elegido, se aplican sólo a las partes de contralto. El incipit de soprano dice “02b-d”, siendo que hay 4 fuentes, identificadas como 01, 01a, 01b y 01c en el viejo inventario. La nota 1 indica variantes de 02b y 02d: en el pasaje indicado, 01, 01a y 01b tienen la primera versión; 01c tiene la segunda. En la resolución de esta variante no parece primar el criterio de antigüedad o autenticidad: al comienzo de la soprano, el editor ha elegido colocar el texto siguiendo una copia tardía (probablemente copiada en 1887-88 por Fulgencio Putarés), y hacer caso

omiso de la versión contenida en la única copia jesuítica y compartida por otras dos fuentes postjesuíticas confiables. De haber elegido el editor el sistema nuevo de identificación de partes que se usa en el catálogo, habría tenido una ayuda al respecto, puesto que en ese esquema se diferencian las partes jesuíticas de las posteriores. También se habría evitado la curiosa diferenciación en la forma de indicar el *staccato* entre partes vocales e instrumentales sobre el texto “cum loquetur” (puntos en las primeras, rayas en las segundas), ya que esta diferencia se basa en algunas de las fuentes tardías, mientras que todas las copias jesuíticas, vocales e instrumentales, utilizan el mismo símbolo: las rayas verticales. En la lista de fuentes también se ignora la existencia de una parte erróneamente identificada en el sistema viejo como “01”, y designada en el sistema nuevo como “t-01”: se trata de una copia con caligrafía antigua y extraña al Archivo, que parece representar una versión muy distinta de la pieza, y puede provenir de las misiones del Paraguay. Esto indicaría que la versión de *Nisi Dominus* que se conserva en Chiquitos es en realidad un arreglo de una obra anterior. Un comentario al respecto hubiera sido bienvenido, pero lo que no se puede admitir es el ocultamiento de un trozo de evidencia problemático.

En la *Salve Regina* (que hubiera sido conveniente designar, como en los manuscritos del Archivo, con el número IV, para más fácil identificación), se omiten dos fuentes: 01c y 02a. En el *Te Deum* de Zipoli, no sólo falta citar y/o utilizar algunas copias de las particelas múltiples, sino que se ha omitido también la parte que contiene la realización del bajo continuo, un fragmento de partitura, y una parte

incompleta para un instrumento no identificado (seguramente trompeta). Si por alguna razón se decidió no incluir la trompeta en la partitura, lo menos que se merece el lector/ejecutante es una aclaración al respecto, ya que la presencia o ausencia de este instrumento afecta considerablemente la imagen sonora del conjunto. En el *Laudate pueri*, una nota dice que el Canto 2 ha sido totalmente reconstruido, y por consiguiente no hay incipit ni cita de fuentes; sin embargo aparecen en el decurso de la obra corchetes que indicarían una reconstrucción sólo parcial—y lo cierto es que existe la parte 012a (S2-11 en el sistema nuevo) que contiene, si bien incompleta, esa voz.

La metodología de edición de la colección para vísperas editada por el hermano Nawrot es coherente con su objetivo. El editor anuncia en el Prólogo: “Si existe más de una copia de alguna parte, y entre ellas hay conflicto, se eligió la más correcta para la transcripción, dado que el propósito era lograr una edición ejecutable de esta música.” (pags. XVII-XVIII). No hay identificación de las fuentes, y los criterios seguidos para la selección de variantes, correcciones y reconstrucciones son eminentemente musicales y prácticos.⁴ En cambio en las dos misas editadas en los *Monumenta*, donde es lícito esperar criterios académicos de edición, la expectativa no se ve cumplida. No hay una relación crítica de las diversas fuentes, ni un sistema para informar al lector cuál de ellas está siendo utilizada en un momento dado. Las notas dan la impresión de estarse refiriendo a un conjunto de partituras sueltas, y no a páginas contenidas en cuadernillos (como es el caso en ambas misas) que

brindan un contexto informativo precioso. En las notas críticas a la *Misa Encarnación*, Nawrot parece afirmar que hay dos versiones del Credo, pero no presenta (como sería obligatorio en una edición académica) la versión alternativa en un apéndice, ni aclara debidamente la situación. Por lo demás, en esta misma misa, contra la afirmación del editor de que todas las partituras provienen de la iglesia de San Rafael, existe una parte (013b=t-11) que fue hallada entre los papeles de Santa Ana.

Concordancias, atribuciones y especulaciones

Tanto Nawrot como Agudin y Meroño tratan las piezas del Archivo Musical de Chiquitos como si fueran *unica*; ignorando las concordancias de varias de ellas con material en el Archivo del Coro de la Iglesia de San Ignacio de Mojos. En algunos casos esto trae consecuencias: las variantes de la copia de la *Salve Regina* IV en ese archivo hubieran merecido consideración. Y la copia de Mojos del *Te Deum* presenta claramente la atribución a Domenico Zipoli, haciendo dispensable el signo de pregunta agregado sin más explicación⁵ al nombre del autor en la edición del GCC. En cuanto al *Jesu corona virginum* publicado como anónimo por Nawrot, también figura con indiscutible atribución al mismo compositor en Mojos. Con relación a las atribuciones, hay otras observaciones que formular: así como el *Te Deum*, también el *Laudate Pueri* lleva en la edición del GCC un signo de pregunta luego del nombre del compositor, Domenico Zipoli. Este es un caso muy distinto: la atribución de varios manuscritos de Chiquitos es clara, pero el estilo musi-

cal la hace insostenible.⁶ Se trata de una obra escrita en un estilo de composición corriente en Italia hacia 1640 o 1650—y Zipoli, nacido en 1688, estaba perfectamente al día con las tendencias de su época. No sabemos de cierto las razones de esta falsa atribución, aunque Bernardo Illari ha elaborado algunas interesantes y convincentes especulaciones al respecto.⁷ Por cierto que la incorrecta atribución al músico de Prato les ha jugado algunas malas pasadas a los editores, que han realizado la reconstrucción de algunos pasajes con criterios del siglo XVIII, incompatibles con el sistema gramatical de la pieza. Como ejemplo, citamos los unísonos paralelos que produce la reconstrucción del violín II en los compases 137-38: mientras que en el lenguaje del siglo XVIII éstos no serían molestos, por ser los violines voces agregadas en función de la sonoridad, en el idioma en que está escrito el *Laudate pueri* constituyen errores, ya que los violines son tratados en toda la obra como voces contrapuntísticas, en pie de igualdad con las partes vocales. Algunas observaciones con respecto a las atribuciones en las Vísperas: Nawrot no aclara que el *Deus in adiutorium/Domine ad adjuvandum* no debe ser atribuido directamente a Zipoli, sino que es seguramente un arreglo de su pieza para teclado *Del príncipe*, Te85; las cinco antífonas anónimas han sido atribuidas al mismo compositor por Bernardo Illari, en razón de su estilo; el *Deus in adiutorium/Domine ad adjuvandum/Dixit Dominus* no es de Zipoli; la parte s1 dice “[Y]ciu compas Letania Zipoli”, o sea “según el compás [o el tempo?] de la Letanía de Zipoli”, lo que no constituye una atribución; el *Laudate Dominum* Inv. 8 (Sa31) aparece

atribuido a Zipoli en una parte jesuítica y dos postjesuíticas, pero su estilo hace extremadamente dudosa la atribución.⁸ Tanto esta obra como el *Laudate Dominum* Inv. 115 (Sa30); el *Salve Regina* Am10 y el *Regina Coeli* Am03 han sido atribuidas por mí a Martin Schmid⁹—si bien es cierto que esta atribución puede entrar en conflicto con la teoría de Nawrot sobre la actividad de compositores indígenas anónimos. Con respecto a ésta, que considero posible pero no demostrada, ya he presentado mi opinión en un trabajo reciente.¹⁰

Párrafo aparte merece la historia un tanto romantizada que ofrece Nawrot sobre la interrupción del copiado (o incluso composición) de la *Misa Encarnación*, interrumpida por la expulsión de los jesuitas. Esta no se apoya en ninguna evidencia. Es cierto que esta misa, junto con las de Santa Ana y “a la fuga de San Joseph” constituyen un corpus tardío dentro de las misas de origen jesuítico, pero están integradas en colecciones completas con las tres misas, y no es razonable pensar que se copiarían en tal desorden como para dejar inconclusas algunas partes de la misa y seguir copiando otras (aunque es cierto que en cada cuadernillo, la *Misa Encarnación* es la última de las copias jesuíticas—si sigue el manuscrito, es en grafía postjesuítica).

Elaboración, reconstrucciones y correcciones

Las características propias de las fuentes con las que han trabajado han llevado a los distintos editores a efectuar diversas modificaciones y agregados en las partituras. En todos los casos se ha optado por normalizar y modernizar las cifras del bajo

continuo, pero las ediciones presentan algunas decisiones discutibles. En el caso del *Nisi Dominus*, por ejemplo, la modernización de Nawrot (de la cual no se advierte al ejecutante) es en general correcta: supresiones de lo redundante y agregados de cifras necesarias producen una parte cómoda para el continuista. No faltan, sin embargo, algunos descuidos: la tercera corchea del compás 37 y la primera negra del 57 deberían llevar un 6; en el compás 56 la primera negra lleva claramente 4/7 en la fuente, no 4/2 como especifica Nawrot, aunque su versión es musicalmente mejor. La edición de Agudin modifica menos el cifrado original, suprimiendo sobre todo los sostenidos que se han vuelto redundantes por la normalización de la armadura de clave, pero esto no es llevado a cabo con entera consistencia; hay supresiones de cifras necesarias y agregados de cifras no encerradas entre paréntesis. No entraré en el espinoso tema de la realización de los bajos continuos suministrada por Nawrot (Agudin y Meroño no ofrecen una realización), pero debo señalar algunas incoherencias en el tratamiento de los conflictos entre el cifrado y la armonía que implican las voces, especialmente en el *Salve Regina*.¹¹

En cuanto a la reconstrucción de voces o fragmentos perdidos (otro tema polémico), los grados de éxito de los diversos editores son cambiantes. En el *Nisi Dominus*, por ejemplo, prefiero las restauraciones de Nawrot;¹² en cambio me parece preferible la reconstrucción de la parte faltante de bajo continuo de la *Misa Encarnación* de Agudin y Meroño que la de Nawrot, donde los saltos de octava innecesariamente tomados de la parte de bajo vocal (compás 4) y una hiperactividad

rítmica perjudican la musicalidad del discurso. La versión de la edición GCC es en general más musical, pero necesita de una revisión para eliminar una serie de errores de conducción, que causan quintas y octavas paralelas en varios pasajes.¹³ Agudin y Meroño han decidido, sin discutirlo en las notas críticas, incluir una parte de segundo violín en esta misa. Si bien muchas de las misas del Archivo tienen partes para dos violines, muchas otras sólo piden uno. No se conserva, si es que alguna vez existió, ningún cuadernillo de violín II para el grupo de tres misas jesuíticas tardías mencionado más arriba, de manera que las fuentes no nos pueden aclarar el problema. Musicalmente, sin embargo, parece innecesaria la inclusión de esta voz: al menos en la recomposición que nos ofrecen Agudin y Meroño no agrega nada, y causa problemas en los pasajes contrapuntísticos.¹⁴ De agregarse, parecería razonable que durante largos pasajes marchara al unísono con el primer violín, como es corriente en muchas obras del Archivo. Por otra parte, la solución de Nawrot para la laguna que presenta la contralto en la coda del Credo es claramente superior, pues al iniciar la fuga con una entrada de contralto en el compás 93 evita el incómodo “hueco” que se produce en la otra edición.

A veces no es suficiente tener “buen sentido” musical para hacer una reconstrucción adecuada. Un ejemplo de esto nos lo da la restauración hecha por Agudin de los cinco compases finales de la parte de bajo continuo en la *Salve Regina* IV. Se trata de la presentación final de un pasaje que ha funcionado a lo largo de toda la obra como el cuplé de un rondó. El editor, sin duda intentando lograr un pequeño

clímax rítmico, la ha dotado de un bajo algo más elaborado que el que acompañó al pasaje previamente. Ahora bien, una de las principales características del repertorio barroco del AMCh, y en particular del núcleo temprano de Salves y Letanías dentro del cual se inscribe la obra en cuestión, es la falta de direccionalidad en la concepción formal;¹⁵ específicamente, los finales no vienen precedidos de un impulso armónico, rítmico o textural hacia la cadencia. La conclusión suele producirse porque el texto terminó y el flujo musical cesó—no porque un planeamiento formal la hizo inevitable. En un estilo como éste, es muy poco probable que el compositor hubiera modificado su plácido bajo para lograr una culminación. Lo que ha hecho aquí el editor no es una reconstrucción, sino una recomposición con pautas ajenas al estilo.

Hasta aquí nos hemos referido a reconstrucciones requeridas por la carencia de fuentes originales, o por lagunas en las mismas. Distinto es el caso de las correcciones que los editores han creído necesarias por considerar que los manuscritos conservados presentan errores o versiones corruptas. Nawrot, por ejemplo, modifica en varias ocasiones la línea del bajo vocal del *Nisi Dominus* para que sea paralela al continuo. Muchos retoques ocasionales, justificados o al menos defendibles, son aplicados por los tres editores sin los paréntesis o corchetes de rigor.¹⁶ También hay cambios de mayor magnitud, no siempre indicados. Tal es el caso de las enmiendas introducidas por Nawrot en la *Salve Regina*, donde intenta disimular algunos de los “errores” de contrapunto del original (octavas, disonancias, cruces del tenor debajo del

bajo o del bajo debajo del bajo continuo, etc.). Los compases 21 a 25, por ejemplo, están totalmente recompuestos, sin hacer la salvedad correspondiente. Aún compartiendo el criterio de “edición práctica”, considero que en este caso el arreglo es innecesario, ya que la pieza no suena mal a pesar de los numerosos pasajes académicamente incorrectos. Menos justificable aún es el procedimiento adoptado por Agudin en la *Salve Regina* IV. El pasaje correspondiente a los compases 55 a 59 rebasa todos los límites de un retoque, para convertirse en una verdadera recomposición: lo que era en el original una entrada imitativa se transforma, mediante omisiones, inserciones y transformaciones (en general no declaradas), en un pasaje declamatorio homofónico de las cuatro voces, afectando gravemente la estructura formal del final de la pieza, ya que el punto de imitación adulterado era una transposición variada, a la cuarta superior, de la frase anterior. Si bien no estamos hablando de obras maestras en las que sería un pecado modificar una sola nota del original, tampoco se trata de ofrecer al público composiciones del “transcriptor” en lugar de las del archivo.

Un caso distinto es la adaptación que propone Nawrot de *Hic vir despiciens*, antífona para el Magnificat, a la música de *Exsurgens Joseph* (An06), sexta de las antífonas para San José (las cinco primeras son contrafacta de las antífonas de confesor que él incorpora para su servicio de vísperas). Esta resulta bastante forzada en cuanto a la acentuación latina y a la correspondencia de frases musicales con trozos de texto. Aunque Nawrot dice que “es muy probable que el juego de antífonas para confesores hubiera incluido este arreglo

como antifona” (pág. 334, nota 1), las fuentes no justifican esta suposición.¹⁷

Si bien esta reseña ha debido hacer notar algunas falencias de las ediciones comentadas, sobre todo en lo que hace a las pretensiones de rigor musicológico que algunas de ellas parecen implicar, el autor no puede menos que felicitar a los editores responsables por encarar una tarea útil, necesaria, y ya demasiado postergada. El patrimonio musical de Chiquitos constituye uno de los únicos vestigios de una importante cultura musical latinoamericana hasta hace poco ignorada, y difundir sus partituras constituye una elogiada empresa.

Leonardo J. Waisman
Conicet

NOTAS

¹Lástima que no haya habido contacto entre los dos editores, para evitar así la duplicación de composiciones (*Misa Encarnación, Nisi Dominus*).

²De hecho, el Grupo de Canto Coral, bajo la dirección de Néstor Andrenacci, realizó una grabación en CD de esta colección, con el título de *Chiquitos* (Testigo TT10106).

³Nawrot no intenta una reconstrucción histórica de alguno de los ciclos de vísperas contenidos en el Archivo, ya que entresaca las composiciones que transcribe de varios de estas series. Esto es coherente con la finalidad práctica de su colección, que necesita de un criterio estético de selección para ofrecer un producto atractivo para un público moderno.

⁴Al respecto sólo me cabe una duda: por qué decidió el editor cambiar el compás de las antifonas en tiempo binario de 4/4 o 2/2, como indican las fuentes, a 2/4.

⁵Ignoro el por qué de esta atribución dudosa: en Chiquitos no hay ninguna

atribución, y en Moxos una atribución indiscutible. Si la editora desconocía la existencia de la copia de Moxos, no debería haber indicado atribución alguna, y si la conocía, no debería haber colocado ningún signo de duda.

⁶Cfr. Bernardo Illari, “Los salmos de Domenico Zipoli”, presentado en las V Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1990.

⁷Bernardo Illari, “*Laudate Pueri* como antiobra”, presentado en el taller de musicología del Festival “Misiones de Chiquitos”, Santa Cruz, 1996 (*Actas en prensa*).

⁸Hay una discusión de todas estas atribuciones en los salmos en Illari, “Salmos de Zipoli”

⁹Leonardo Waisman, “Martin Schmid als Musiker”, *Martin Schmid, 1694-1772: Missionar-Musiker-Architekt*, editado por Eckhart Kühne (Lucerna, 1994): 55-64.

¹⁰Leonardo Waisman, “Schmid, Zipoli, y el ‘indígena anónimo’: Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas”, presentado en el taller de musicología del Festival “Misiones de Chiquitos”, Santa Cruz, 1996 (*Actas en prensa*).

¹¹En el compás 2 sobre el do el cifrado es 6, la realización hace 6/4#, de acuerdo con las voces; en el compás 4 las dos corcheas sobre la nota la están cifradas y realizadas 4-3#, aunque según las voces debería ser 3# ; en el compás 22 la tercera corchea está cifrada y realizada como 4, mientras que las voces implican 6/4.

¹²Por ejemplo, el compás 43, por su paralelo con el 49, es mejor que mi propia reconstrucción (efectuada para la grabación del CD *Música de dos mundos*, de *Musica segreta*). En cambio, prefiero mi reconstrucción de los compases 53-56, porque el cambio de la segunda corchea de sol a la (efectuado por Nawrot sin aviso) es innecesario, y el texto “ita filii” resulta con declamación incorrecta.

¹³El más notorio es el del compás 5 del primer Kyrie, donde las dos últimas negras producen quintas paralelas. En el c. 26 del mismo trozo hay paralelas con la contralto y disonancias producidas por la reconstrucción del primer violín; el c. 32

del Gloria contiene octavas paralelas con el 2º violín, el c. 4 del Credo muestra paralelas con contralto y violín 2º ; mientras que los c. 16-17 adolecen de octavas paralelas con contralto y violín 1º sucesivamente.

¹⁴Por ejemplo, en los compases 66-71 del Gloria, donde todas las voces son contrapuntísticamente independientes, excepto el bajo continuo que duplica el bajo vocal, el segundo violín provoca octavas paralelas con la contralto, sin duplicarla.

¹⁵Ver Leonardo Waisman, "Los *Salve Regina* del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio", *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Universidad Católica Argentina, 12

(1992): 69-86.

¹⁶Este es el caso del mi becuadro en el continuo de *Nisi Dominus* (edición de Agudin), en el "Gloria Patri", donde el manuscrito lleva mi sostenido.

¹⁷Los cuadernillos R35 y R39 a R42 contienen las cinco antífonas para un confesor seguidas y en orden (violando la norma de que cada cuadernillo contenga sólo partecelas para una misma voz al incluir en los cuadernillos de soprano la parte de *Domine quinque talenta*, para contralto), y continúan en todos los casos con otra música; lo mismo ocurre en los cuadernillos postjesuíticos R45 a R47. No cabe duda que las cinco antífonas eran consideradas un ciclo integral y cerrado.

Esteban Buch: O juremos con gloria morir. Historia de una épica de estado. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994. 211 págs.

Uno, que a fin de cuentas nació y vivió la mayor parte de su vida en una ciudad del interior, no puede dejar de sentirse molesto por el libro de Esteban Buch sobre el himno nacional argentino. Las palabras "nacional" y "nación" aparecen con frecuencia en el trabajo—nada más lógico, dado su tema. Si hemos de creerle a pies juntillas, sin embargo, muy poco ocurrió allende la Avendía General Paz que sea digno de ser considerado parte de la Argentina (o, al menos, de la historia de su himno nacional). Argentina casi se identifica con Buenos Aires; tal la idea que se deduce del trabajo de Buch. ¿A pesar suyo? Tal vez. Sin embargo, la pregunta: "himno argentino o himno de Buenos Aires?" aparece en la obra a partir de una frase de Lugones; el autor reconoce que el himno "no

representa más que a una parte de la Nación" (pág. 97), comenta que esto resulta inaceptable para la élite de la época de Lugones y pasa a otra cosa. Así, otra pregunta: "¿Qué Argentina, Buenos Aires?" se vuelve tan relevante para mí como las que el autor formula en el epílogo a partir de su propio cuestionamiento vital (pág. 164).

Más allá de la preservación de esta ideología excluyente de tan larga data, el libro de Buch transmite una impresión de desgarramiento que lo singulariza entre las obras susceptibles de ser comentadas en estas páginas. Por una parte, la obra es una historia del himno en tanto símbolo estatal ("épica de estado") narrada cronológicamente, la cual en más de una oportunidad adopta el carácter de emblema de la historia argentina. Por otra, se lee a lo