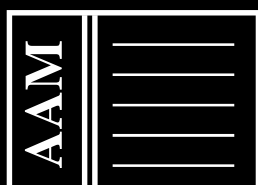


Número 1

Año 1996

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología



Faltan: 1) Resúmenes
Conferencia Anual
2) Ejemplo musical 2
Kohan
3) Ejemplos musicales
Rubio

- . *Imprenta y poder en el siglo de oro español.*
- . *Música en el Tucumán del siglo XVII*
- . *La guitarra y el nacionalismo argentino*
- . *Un coro "tradicional" toba*
- . *Un cordófono europeo entre los guaraníes*
- . *Juan Carlos Cobián*
- . *El surrealismo y el "Marteau sans maître"*
- . *El retardo y el concepto de rección.*
- . *Reseñas bibliográficas*

**Revista Argentina
de Musicología**

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

Editor ejecutivo

Leonardo J. Waisman

Editor adjunto

Bernardo Illari

Comité editorial

Omar Corrado

Gerardo V. Huseby

Pablo Kohan

Irma Ruiz

Asistente editorial:

Marisa Restiffo

Diseño de tapa:

Myriam B. Kitroser



La publicación del presente número ha sido posible gracias a subsidios del Fondo Nacional de las Artes y de la Municipalidad de Córdoba. La Revista Argentina de Musicología se publica una vez por año y se distribuye sin cargo a los miembros de la Asociación. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Dirigir comunicaciones editoriales o artículos para publicación al editor ejecutivo,

Museo Genaro Pérez, Av. Gral Paz 33, 5000 Córdoba, Argentina.

Teléfono/Fax (54-51) 23 7823.

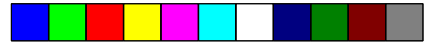
Email waisman@filosofia.uncor.edu / beillari@midway.uchicago.edu

Por asuntos relativos a ventas, suscripciones, canje o avisos, dirigirse a

María Antonieta Sacchi de Ceriotto

Cervantes 1510, 5501 Godoy Cruz, Mendoza, Argentina

Teléfono (54-61) 52 0038



Revista Argentina de Musicología

Número 1 - 1996



Sumario

Editorial	5
Música iberoamericana en el período colonial	
John Griffiths: <i>La imprenta y el poder musical en el renacimiento español</i>	9
Bernardo Illari: <i>La música que, sin embargo, fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII)</i>	17
Música académica argentina	
Melanie Plesch: <i>La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo</i>	57
Etnomusicología latinoamericana	
Elisabeth Roig: <i>El Coro Chelaalapí: un 'bolsón aislado' de música 'tradicional' toba</i>	71
Irma Ruiz: <i>Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los mbaraká de los mbyá-guaraní</i>	81
Músicas populares americanas	
Pablo Kohan: <i>El lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián, c. 1920-1923</i>	95
Temas de teoría y análisis	
Héctor E. Rubio: <i>Una aproximación a la estética surrealista: Le marteau sans maître, de Pierre Boulez</i>	111
Pablo Fessel: <i>El papel del retardo en la configuración de la música tonal. Una aplicación del concepto de rección en lingüística musical</i>	123



Reseñas bibliográficas

Egberto Bermúdez, <i>La música en el arte colonial de Colombia</i> (Gerardo Huseby)	131
Ediciones de música del Archivo Musical de Chiquitos (Leonardo Waisman)	135
Esteban Buch, <i>O juremos con gloria morir</i> (Bernardo Illari)	143
Jorge de Persia: <i>Los últimos años de Manuel de Falla</i> (Enrique Cámara)	149
Gérard Béhague: <i>Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's musical Soul</i> (Leonardo Waisman)	153
Humberto Echechurre: <i>A solas con el 'Cuchi' Leguizamón</i> (Mónica Gudemos)	155

Resúmenes de las XI Jornadas Argentinas de Musicología - X Conferencia Anual de la AAM, Santa Fe 1996

159



Editorial

A través de esta *Revista* la Asociación Argentina de Musicología quiere dar respuesta a una necesidad muchas veces percibida. En sus páginas se irá dando a conocer el fruto de más de diez años de producción musicológica en nuestra región, reflejado en los trabajos que se han acumulado a partir de los diversos congresos argentinos de la especialidad. Presentaremos asimismo artículos nuevos, para lo cual convocamos a los musicólogos de nuestro país o de cualquier otro a proponernos sus contribuciones.

Cuando en 1984 el Instituto Nacional de Musicología convocó a los investigadores de la disciplina en el país, se inició una tradición ininterrumpida de fructíferos encuentros, donde musicólogos de nuestro país, de los países vecinos, y de otras regiones del mundo expusieron sus objetivos, sus métodos de trabajo, sus logros y también sus dudas. A las Jornadas Argentinas organizadas por el Instituto, se sumaron las sucesivas Conferencias Anuales de la Asociación, y luego los Encuentros Juveniles. La musicología argentina, forjada por pioneros como Carlos Vega y Francisco Curt Lange, se reveló entonces como una disciplina productiva, inquieta, y con una amplia gama de enfoques y preocupaciones.

Desde un principio se pensó en que al menos algunos de los trabajos presentados merecían una difusión mayor a través de la imprenta. Desgraciadamente, las circunstancias de la vida económica hicieron imposible esta empresa, salvo en contadas ocasiones, y los investigadores debieron buscar en otras latitudes las publicaciones donde sus estudios tuvieran cabida. Hoy esas circunstancias han cambiado, y es posible para la AAM crear su propio órgano de difusión: esta *Revista*.

La *Revista Argentina de Musicología* reflejará la diversidad de intereses de nuestros asociados. Abarcaremos tanto temas tradicionales como nuevos, desde enfoques antropológicos, sociológicos, históricos, teóricos o pragmáticos, explorando las muchas maneras en las que las ciencias sociales y humanidades se entrelazan con la música. El énfasis estará en la temática argentina y latinoamericana en sus diversas manifestaciones—populares, tradicionales y académicas—, pero no descuidaremos la tradición europea de música de concierto, objeto de las investigaciones de muchos de nosotros. Las secciones que constituyen este número pueden considerarse representativas—aunque no en forma excluyente—de lo que ofreceremos en años sucesivos.

Las reseñas bibliográficas que aparecen en este número han sido previamente publicadas en los *Boletines* de la Asociación durante 1995 y 1996; pensamos que este medio les dará mayor difusión. La dificultad de orientarse en la bibliografía musical dentro del ámbito latinoamericano siempre ha preocupado a nuestras Comisiones Directivas. Ediciones de escasa tirada, falta de distribución internacional, artículos aparecidos en revistas locales hacen que encontrar lo que se escribió sobre un tema determinado sea una empresa muy espinosa. La “Bibliografía Musical Latinoamericana” que lleva a cabo la Asociación en conjunto con la *Revista Musical Chilena* es un intento de aportar información actualizada para comenzar a solucionar este problema; las reseñas de esta revista apuntan a complementar esta tarea brindando elementos críticos. Invitamos a autores o las editoriales a que nos envíen publicaciones para ser comentadas en próximos números.

Una publicación como ésta, que se propone dar cabida a los más diversos enfoques

sobre la música, no debe tener una línea editorial dogmática y restrictiva. Sin embargo, hay una preocupación recurrente en los encuentros formales e informales de musicólogos de esta parte del mundo: cómo desarrollar una musicología latinoamericana. Hace cinco años uno de nosotros resumió el problema en estas palabras:

el instrumento de estudio, la musicología, ha sido desarrollado desde adentro de [la tradición musical europea] y en consonancia con la misma. El desarrollo histórico nos aparece como lógico porque nuestra visión del mismo está estructurada en función de **esa** lógica. Los conceptos que utiliza [...] (“técnicas”, “escuelas”, “creadores”, [...]) son herramientas definidas dentro de la música occidental y para ella. El hilo de la historia cuya organicidad nos admira no es sino un camino que la tradición historiográfica ha trazado, conectando entre sí conjuntos de datos agrupados según conceptos definidos *ad hoc*¹. La musicología histórica, entonces, está construida para dar apariencia lógica a la evolución de la música europea.

Si el discurso musicológico es el metalenguaje de la tradición musical europea, el discurso etnomusicológico surgió como una extensión coherente, que permitiría a los europeos conocer—desde su propia perspectiva—las músicas exóticas.

Por consiguiente, trasladar esos discursos a Latinoamérica significa mantener una perspectiva europea. La vida y la creación musical académicas en los países de Iberoamérica, contempladas como apéndices de la música occidental, sólo aparecen como parientes pobres. Su estudio reviste un interés limitadísimo, y sólo útil para que los europeos conozcan algo más de su periferia. La música de las tradiciones orales latinoamericanas tiene el interés de lo exótico—elementos pintorescos que se pueden incorporar como mercancía a un mercado cultural ávido de novedades.²

La *Revista Argentina de Musicología* intentará hallar remedios a esta situación a través de la práctica: esperamos que las contribuciones que publiquemos cimienten e impulsen esa musicología, latinoamericana y nueva, que todos queremos.

L. J. W. y B. I.

¹ Cf. Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, traducción de Mariano Muñoz Alonso (Madrid: Fragua, 1972), *passim*.

² Leonardo J. Waisman, Una musicología integrada para Latinoamérica, Simposio sobre “Relaciones entre la Musicología Histórica y la Etnomusicología en Latinoamérica”, *Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid 1992. Revista de musicología*, XVI (1993): 1770-1777.



**Música
iberoamericana
en el período
colonial**

La imprenta y el poder musical en el renacimiento español

John Griffiths
University of Melbourne

El tema de música y poder es muy acertado para un congreso como el presente, en primer lugar porque atraviesa las fronteras que dividen las áreas históricas, culturales y sistemáticas de la musicología y nos permite a cada uno, desde nuestro propio rincón, someter nuestras propias ideas a un nuevo análisis según criterios más diversos. En segundo lugar, el tema es uno de los que han empezado a destacarse recientemente en el mundo musicológico. Como uno que viene de fuera, quisiera felicitar a los organizadores por su visión de proponer un tema de debate de tanta relevancia en la actualidad de la musicología internacional. A pesar de las dudas que tengo respecto a los excesos de algunos musicólogos—estadounidenses en su mayoría—que están utilizando la “nueva musicología” para reivindicar sus deficiencias socio-humanas o para defender la causa de las polisexualidades posmodernas, en áreas históricas como la mía hemos podido aumentar nuestra comprensión del contexto en que la música floreció gracias a los estudios enfocados en el mecenazgo, la recepción musical, y varios otros que tienden hacia una perspectiva sociológica.

Quiero aprovechar el tema de estas jornadas para reflexionar sobre algunos aspectos concretos de mi propia investigación respecto al concepto del poder en la música renacentista europea, más concretamente del renacimiento español, y de la función de la imprenta de música instrumental en la descentralización del poder musical. Este enfoque es un aspecto de mi labor que comenzó por casualidad y que ha efectuado un cambio en la orientación de mis investigaciones hacia un estudio del papel de la música culta en la vida de la clase media. En el caso de España, mi trabajo ya muestra que hay una riqueza documental hasta ahora ignorada por la musicología. En este estudio, la relación con el concepto del poder es inversa a lo normal. En vez de destacar el uso de la música para la adquisición y mantenimiento de poder, como ocurriría en cualquier sede de mecenazgo musical, mi estudio trata de un sector de la sociedad que pudo apoderarse de la música a través de la entonces nueva tecnología de la imprenta.

Sabido es que una de las manifestaciones principales del poder es el control de los medios de comunicación o su utilización efectiva. En este sentido, la evolución de la imprenta musical jugó un papel de suma importancia en los cambios fundamentales que acontecieron en el siglo XVI con respecto a la recepción musical. Si consideramos la divulgación de la música culta anterior a Petrucci, nos damos cuenta que las misas, canciones y motetes que, según los libros de la historia, representan las obras maestras de nuestra cultura, fueron escuchados por muy pocos oídos. Muchas de las obras anteriores a 1500 fueron conocidas por muy pocos; en determinados casos sería sorprendente que hubiesen sido escuchadas por más de un centenar de personas. En la sociedad anterior a la imprenta, las obras de música manuscritas eran artefactos culturales de gran valor, rubíes y esmeraldas de pergamino y papel conservados y lucidos por los poderosos con un celo igual a como si fueran piedras preciosas.

En este contexto, nuestro argumento es el siguiente: en primer lugar, la divulgación

de música impresa permitió por primera vez en la historia la posibilidad de que la clase media—en su mayoría la clase profesional—participara en forma tanto activa como pasiva en la práctica de música culta que anteriormente caía fuera de su alcance. Más concretamente, en España, la música instrumental que empezó a imprimirse a partir de 1536 fue conductora principal de este proceso. En segundo lugar, veremos que la categoría de música que más abunda en los libros instrumentales para vihuela e instrumentos de tecla son arreglos de obras vocales, transcripciones normalmente literales de polifonía vocal. A semejanza de la función del piano en el siglo XIX, el arreglo instrumental sirvió como vía principal para la divulgación de esta música.

Una de las preguntas que surge naturalmente de este argumento es ¿porqué la música instrumental? ¿No hubiera sido igualmente factible que ediciones impresas de la propia polifonía produjeran el mismo fenómeno? Creemos que la respuesta a esta última tiene que ser afirmativa, aunque todavía es difícil de precisar porque se inscribe en uno de los terrenos que la investigación musicológica no ha abordado con suficiente detenimiento. De hecho, la música en la vida civil del Renacimiento—en España o en cualquier otro país—es un tema que todavía es desconocido en gran medida. Por eso, solamente podemos ofrecer un breve boceto, en base a algunos datos sueltos que han surgido en el proceso de nuestras propias investigaciones referentes a la música civil en Valladolid, las cuales parecen ofrecer ciertas perspectivas que pueden tener una relevancia más extendida.

En los archivos vallisoletanos hemos localizado algunos inventarios de bienes que incluyen importantes colecciones de polifonía vocal del siglo XVI pertenecientes a particulares las cuales contienen libros impresos de todo género de música de diversas nacionalidades. Pero lo que no sabemos claramente es cuál puede haber sido el porcentaje de la clase media que tenía conocimientos musicales suficientes para poder ejecutar la música contenida en esos libros de polifonía. Las colecciones localizadas pertenecen a nobles o a personas de las familias más distinguidas. Conjuntamente con la clase y el rango social, hay que tener en cuenta la posibilidad de acceso a la educación musical que había en la época. Según entiendo, había dos o tres vías formales para adquirir una educación musical. La primera, la más obvia, era a través de la iglesia en la que florecían enseñanza del canto llano y de la polifonía. La segunda era en las pocas universidades que disponían de cátedras de música, aunque durante el S. XVI la música se seguía enseñando más bien como ciencia teórica. La tercera manera era a través del sistema de aprendizaje en el cual los maestros del oficio de músico se ocupaban de la formación de jóvenes aspirantes. Pero hay que excluir esta clase de nuestro presente estudio ya que se trata de la formación de oficiales de un rango social inferior al que en el presente nos interesa. Por supuesto, también existía una variedad de modos informales de aprendizaje musical, desde clases particulares hasta el intercambio de información entre individuos de un mismo círculo social. Dada la naturaleza de estos modos, no hemos podido localizar documento alguno que los aclare o ponga de manifiesto.

Con una más completa idea del contexto, podemos volver a nuestra pregunta, ¿por qué involucró la música instrumental? Es su forma peculiar de notación lo que ofrece la clave. Tocar los instrumentos de tecla y cuerda pulsada por los números o letras de una tablatura no necesitaba más que un mínimo conocimiento musical. Cualquier persona que conocía los valores rítmicos de una redonda, una blanca, una negra y una corchea podía tocar fácilmente de la tablatura, y a través de las ediciones de música instrumental tenían acceso a la mejor música de la época representada por una escritura fácil y eficaz.

Con respecto al fenómeno español, mi argumento puede defenderse mediante la conjunción de dos elementos: por un lado, la composición del propio repertorio muestra con indudable claridad la importancia de los arreglos de obras vocales, y por otro, los datos que hemos podido reunir en cuanto a la edición de libros de música muestran la amplia divulgación que tenían.

En la Tabla 1 hemos reducido el repertorio impreso de música instrumental a seis géneros principales. En total son casi mil obras, repartidas entre los libros para tecla de Venegas de Henestrosa (1557) y Hernando de Cabezón (1578), y los de Milán (1536), Narváez (1538), Mudarra (1546), Valderrábano (1547), Pisador (1552), Fuenllana (1554) y Daza (1576), todos ellos con música para vihuela.¹ Contemplando los porcentajes, se nota que las intabulaciones o arreglos comprenden casi la mitad (49%) del repertorio.² Comparando los repertorios respectivos de cada instrumento se observa que hay una diferencia notable al respecto de las intabulaciones y obras litúrgicas, lo cual refleja la distinta función social de cada instrumento. El repertorio para tecla, debido al uso litúrgico del órgano, incluye un porcentaje alto (36%) de himnos, salmos, fabordones y otras obras necesarias para acompañar al culto. En contraste, el repertorio de vihuela carece totalmente de obras de este género y muestra su uso doméstico en el predominio de los arreglos de motetes, madrigales, villancicos, *chansons françaises* y canciones. La mayoría de estas obras aparecen en los libros de vihuela con sus letras debajo de la tablatura para que el tañedor tocara con vihuela sola o se acompañara cantando la voz indicada. El otro grupo numeroso corresponde a las obras abstractas, en su mayoría tientos para tecla y fantasías para vihuela, en los cuales sus autores muestran su habilidad contrapuntística y su asimilación de técnicas aprendidas del estudio detenido de obras vocales semejantes a las contenidas en sus publicaciones.

Tabla 1: El repertorio por géneros

Género	Intabulaciones	Obras abstractas	Obras litúrgicas	Obras varias*	Variaciones	Danzas	TOTAL
Tecla N°	68	70	97	20	10	2	267
	25%	26%	36%	7%	4%	1%	100%
Vihuela N°	400	233	—	26	20	11	690
	58%	33%	—	4%	3%	2%	100%
TOTAL N°	468	303	97	46	30	13	957
	49%	32%	10%	5%	3%	1%	100%

* En esta categoría se han incluido *sonetos, dúos, fugas, glosas* libremente compuestas, *entradas, finales, y discantes*.

¹ Todas estos libros han sido descriptos e inventariados en Brown 1967.

² Para llegar a esta cifra hemos incluido dentro de la misma categoría los arreglos de obras vocales y las canciones originalmente compuestas para canto y vihuela ya que en algunos casos no es posible distinguir entre los dos grupos.

De modo parecido, las estadísticas que hemos recopilado respecto a la edición de tres de los libros citados más el tratado de Tomás de Santa María (1565) sobre la técnica de instrumentos de tecla y composición instrumental muestran en primer lugar que fueron impresos en tiradas muy superiores a las normales de la época. Hemos encontrado esta información en los contratos para la impresión de dichos libros, y la interpretamos como indicio de la expectativa de sus autores de conseguir una venta y una divulgación amplias de sus obras. Salvo el caso de Hernando de Cabezón, quien no consiguió colocar la cantidad de ejemplares que había anticipado y que vendió la mitad de la tirada a un librero, es difícil saber hasta qué punto los autores consiguieron vender sus productos.

Respecto a los precios de venta establecidos por tasación oficial, podemos establecer una relación cierta entre ellos y los ingresos familiares en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XVI. Así parece que libros de este tipo no eran baratos, pero sí accesibles para la clase profesional. Los ingresos de familias profesionales oscilaban entre 750.000-1.125.000 maravedís anuales, cifras notablemente inferiores a las de las grandes familias nobles. Estas proyecciones están confirmadas por los inventarios de bienes que hemos revisado, en los cuales se suelen encontrar bibliotecas de tamaño proporcionado a las cifras generalizadas de ingresos anuales. En términos más cotidianos, por los 134 maravedís que costaba el libro de Esteban Daza en 1576 se podían comprar 4 kilos de cordero u 11 litros de vino. (Bennassar 1991).

Comparando los ingresos arriba señalados con los beneficios netos indicados en la tabla, se ve que la venta completa de una tirada ofrecía una buena ganancia para el autor

TABLA 2: Impresión de libros y costos

	Fuenllana (1554)	Santa María (1565)	Daza (1576)	Cabezón (1578)
Ejemplares impresos	1000	1500	1500	1225
Precio de venta (maravedís)	868	640	136	563
Valor de la tirada (mrs)	868,000	960,000	204,000	689,063
Gastos de imprenta (mrs)	185,000	257,278	53,550*	173,740
Beneficio neto	683,000	702,722	150,450	515,323
% valor/gastos	469%	372%	381%	397%

*Este precio fue deducido de la cantidad de 75 resmas de papel, especificada en el contrato, aunque nuestros cálculos indican que la impresión de la tirada entera habría ocupado 90 resmas. En este caso, Daza habría tenido que pagar 64,260 mrs. El costo de cada folio de octavo habría sido 0.36 mrs, reduciendo el beneficio neto sustancialmente, a 317%

de un libro de música. Desgraciadamente, no tenemos noticias suficientes de ventas y pagos ni del sistema de distribución empleado por los autores para conseguir su venta. Por consiguiente, es imposible estimar los porcentajes cobrados por los libreros. Hay que tener en cuenta también que cualquier beneficio habría de distribuirse durante varios

años, y que incluía el equivalente a lo que hoy en día serían los derechos de autor.

Lo que hemos señalado hasta aquí es que el poder de poseer la música culta, anteriormente en manos de una minoría exclusiva, se difundió en España a través de la imprenta de música instrumental, llegando a sectores de la sociedad que anteriormente quedaban excluidos de su conocimiento. Como último epígrafe de esta comunicación, ofrecemos un breve análisis de un caso concreto, el de Esteban Daza, cuya biografía ha sido uno de mis proyectos de investigación en los últimos años. Es el caso de un individuo de la clase media, y su contacto con la música culta.

Esteban Daza (c.1537-c.1592) fue miembro de una importante y numerosa familia de la alta clase media de Valladolid, graduado en derecho en la Universidad de Valladolid, aunque no parece haber tenido necesidad de practicar su profesión. No era músico profesional, sino un aficionado dedicado a la vihuela. Nos interesa en el presente contexto porque representa un modelo del músico burgués que se benefició musicalmente como resultado directo de la imprenta. y que, en su caso, contribuyó al proceso de descentralización del poder musical. A través de él podemos apreciar en detalle el proceso de adquisición de conocimientos musicales con respecto tanto a la técnica de composición como a la formación de su propio gusto musical.

Daza tenía cerca de cuarenta años cuando se publicó su *Libro de música para vihuela intitulado El Parnasso*, en 1576. Es una antología dividida en tres libros que comprenden 1. fantasías originales, 2. arreglos de motetes y 3. arreglos de obras profanas. El análisis de las fuentes que le sirvieron nos permite iluminar el proceso de la recopilación y composición de su libro, y llegar a una idea de cómo se habría formado musicalmente, y cómo habría aprendido a componer sus fantasías.

Es preciso recordar que se requieren conocimientos musicales mucho más elevados para poder componer un libro de este tipo que para meramente tocar de él. Respecto a la formación musical e instrumental de Daza, no hemos podido encontrar ningún dato concreto; solamente podemos afirmar que la práctica de la vihuela florecía en Valladolid y sabemos que había vihuelas en las casas de algunos de los vecinos de su familia. Es de suponer que habría recibido clases particulares de algún maestro, o que aprendió de una de las maneras informales a las cuales nos hemos referido. Por la relación que existe entre el contenido de *El Parnasso* y los consejos que ofrece Juan Bermudo en su tratado de 1555, parece probable que Daza haya perfeccionado su arte haciendo arreglos instrumentales de polifonía vocal. Según Bermudo, el objetivo del vihuelista era poder improvisar o componer su propias fantasías. El sendero hacia esta meta que ofrece el tratadista es a través de intabulaciones de polifonía. Elabora para el principiante un plan sistemático, empezando por dúos de misas como las de Josquin, obras homofónicas a tres voces como los villancicos de Juan Vázquez, seguidos por polifonía a cuatro voces de compositores de la talla de Gombert y Morales. Dice Bermudo que de este modo el vihuelista logrará “sacar su fantasía” sin que tenga “mal aire” (Bermudo 1555: fol. 99v).

El segundo libro de *El Parnasso* es una recopilación de trece motetes. Seis de ellos son arreglos literales de obras del primer libro de motetes del compositor francés Simon Boyleau (Boyleau 1544). Suponemos que Daza tuvo acceso a un ejemplar de este libro, que había estudiado los motetes y que le parecían dignos de inclusión en su libro. Aunque fuera un compositor logrado, Boyleau no poseía renombre internacional, y en España no se conoce otra recopilación de obras suyas. Calificamos la inclusión de estas

obras en *El Parnasso* como una ocurrencia fortuita, debido a la casualidad de haber llegado a sus manos un ejemplar del libro del francés. Los demás motetes que figuran en *El Parnasso* son de destacados compositores españoles y franco-flamencos: Pedro y Francisco Guerrero, Basurto, Richafort, Maillard y Crecquillon, de conocida difusión en España y, en algunos casos, incluso en América. De estos motetes, solamente podemos confirmar la inclusión de uno en un manuscrito conservado actualmente en Valladolid, aunque sin duda otros circulaban en la ciudad. Pensamos que estos motetes, en contraste a los de Boyleau, pueden reflejar más la música que se escuchaba en Valladolid, y que de esta forma representan la realidad sonora del mundo del vihuelista.

En cuanto a las obras profanas (un romance, 13 villanescas, 9 villancicos, y 2 canciones francesas) la situación es parecida, pero con una gran diferencia que dificulta la reconstrucción del proceso de recopilación: aparte de las dos muy conocidas obras francesas, ninguna de las obras españolas se encuentra ni impresa ni en manuscritos que estén asociados con Valladolid. De hecho, el libro del vihuelista es todavía la única fuente para once de ellas. No obstante, la correspondencia entre las versiones de Daza y las versiones polifónicas del Cancionero de Medinaceli y un fragmento de manuscrito del Museo Lázaro Galdiano de Madrid es muy estrecha. Esto nos conduce a la conclusión de que circulaban en el S. XVI otras copias de obras profanas en manuscritos fiables ahora desaparecidos, y de que la transmisión de polifonía profana española debe haber sido más extensiva de lo que antes hemos podido suponer. En este sentido, el libro de Daza ofrecía para algunos lectores versiones instrumentales de obras ya conocidas para usar posiblemente en conjunto con las versiones polifónicas o en sustitución de ellas; para otros puede haber sido un repertorio suplementario a lo que ya conocían, y para un tercer grupo que no tenía acceso a la polifonía, las versiones en tablatura ponían este repertorio a su alcance por primera vez.

El análisis de las fantasías de Daza muestra que su aprendizaje está conforme con los consejos que ofrece Bermudo. Excluyendo sus cuatro fantasías idiomáticas denominadas por él “para desenvolver las manos”, las demás mantienen la estética de la polifonía vocal, adaptando ligeramente sus técnicas conforme a las limitaciones del instrumento. Es evidente, por su cuidadoso respeto de las normas de la polifonía vocal, que sus fantasías fueron compuestas inicialmente en notación mensural, probablemente en partitura, y transcriptas en cifras por el mismo proceso que utilizó para transcribir las obras vocales. Muestran un estilo conservador pero una calidad muy alta, y revelan a Daza como creador de exquisitas miniaturas en que cada detalle está labrado con meticuloso pormenor. Pero su estilo también ofrece otra observación relevante a nuestro enfoque. Parece indudable que Daza aprendió composición directamente del manual de Tomás de Santa María, publicado en Valladolid once años antes que su propio libro, incluso por el mismo impresor.³ Este hecho nos muestra que—en el caso de un vihuelista compositor y no de un vihuelista consumidor—la imprenta también le había permitido acceder al poder de su técnica compositiva. Un arte tradicionalmente aprendido o adquirido en las capillas musicales de las catedrales o cortes, la composición también se había convertido en una mercancía, un proceso codificado en un libro y puesto a disposición del que quisiera aprender. Es otra muestra de la transferencia del poder de una élite a la clase media a través de la imprenta.

³ John Ward (1953) analiza las fantasías de Daza en base a una comparación directa con el tratado de Santa María.

Estos cambios del orden social de la música en el siglo XVI no transcurrieron desapercibidos. Sabemos que numerosos músicos y compositores instrumentales de la élite musical eran conscientes de que la imprenta amenazaba su dominio exclusivo. Hay varios documentos recopilados por Robert Judd que indican el resentimiento de los organistas al hecho de que la tablatura y los libros impresos ofrecieran la posibilidad de que un músico cualquiera, sin muchos años de estudio de composición y de improvisación, pudiera llegar a ostentar una habilidad igual a la suya sin tener conocimientos o experiencia comparables. De modo parecido, sabemos que varios laudistas—quizás el caso de Alberto da Ripa es el más conocido—guardaban celosamente sus composiciones y no las dejaban publicar durante su vida. Está claro que la imprenta fue para algunos profesionales una amenaza a su prestigio artístico y social. Pero no fue así para todos los profesionales; para muchos era una manera de difundir su nombre, de extender el conocimiento de su obra y de recibir un beneficio monetario a través de ella. No obstante, la mayor consecuencia que produjo la imprenta musical fue la difusión de música culta entre la clase media y, como hemos mostrado, en España la vihuela parece haber jugado el papel más importante en este proceso de transmisión y de apertura cultural.

Presentado en las X Jornadas Argentinas de Musicología /
IX Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires 1995

Bibliografía

Bennassar, Bartolomé

1991 *Valladolid en el siglo de oro*. Valladolid.

Bermudo, Juan

1957 [1555] *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales...* Facsímil de la edición original de Ossuna. Kassel: Bärenreiter. fol. 99v.

Boyleau, Simon

1544 *Motetta quatuor vocum nunquam hactenus impressa*. Venecia: Girolamo Scotto.

Brown, Howard M.

1967 *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Cabezón, Hernando de

1578 *Libro de música*. Madrid: Francisco Sánchez

Daza, Esteban

1576 *El Parnasso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdova

Fuenllana, Miguel de

1554 *Orphénica Lyra*. Sevilla: Martín Montesdoca

Milán, Luis

1536 *El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano

Mudarra, Alonso

1546 *Tres Libros de Música*. Sevilla: Juan de León

Narváez, Luis de

1538 *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba

Pisador, Diego

1552 *Libro de música de Vihuela*. Salamanca: Guillermo Millis

Santa María, Tomás de

1565 *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba

Valderrábano, Enríquez de

1547 *Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba

Venegas de Henestrosa, Luis

1557 *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar

Ward, John

1953 *The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1576*. Tesis de doctorado, New York University.

La música que, sin embargo, fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII)¹

Bernardo Illari
University of Chicago

La indigencia musical de las ciudades del Tucumán y de las demás regiones que hoy componen la Argentina durante la época colonial es hoy una figura difundida de la literatura musicológica. Francisco Curt Lange, tras efectuar investigaciones extensas y extensivas en la zona, realiza un diagnóstico terrible de la situación que dedujo de los documentos:

Queda fuera de duda que la catedral de Córdoba, antiguo asiento del obispado del Tucumán, nunca llegó a desenvolver una práctica musical que hubiese podido asemejarse siquiera pálidamente al esplendor de las catedrales de La Plata (Chuquisaca), Cuzco y Lima, ni a las de Guatemala, Bogotá, México, Puebla, Michoacán y Oaxaca. Siempre vegetó a través de los siglos de su existencia; en buena parte, debido a “la tan notoria pobreza de la fábrica” (Lange 1983:281).

Páginas más allá añade que

[s]e tiene la impresión de que en todo el interior argentino de ese período existió, dentro de una natural indolencia, inclusive en el clero, el afán de mejorar los servicios musicales, dependiendo el progreso enteramente de padres y obispos dotados de visión, dinámica y de gran responsabilidad. En cada caso de deficiencia, conspiraba siempre contra los esfuerzos la pequeñez del ambiente y la falta de recursos (Lange 1983:283).

Estas observaciones son acertadas en tanto les quitemos los absolutos. Lange ha dejado prueba suficiente de su validez general en lo que hace a las primeras décadas

¹ En el instante mismo de sentarme a revisar este trabajo por última vez me llega la noticia del fallecimiento de Francisco Curt Lange. Me permito dedicarlo respetuosamente a su memoria, ofrenda de un disenso que si Lange hubiera podido conocer y responder habría constituido no sólo un intercambio de ideas satisfactorio y enriquecedor a nivel personal, sino también un aporte muy positivo para la redacción de una historia musical de la región. Deseo además expresar mi agradecimiento a María Celina Audisio, del Archivo Arzobispal de Córdoba; a Miguel Candia y Myriam Ferreyra, del Instituto de Estudios Americanistas; a Beatriz James, encargada del Archivo Histórico de Potosí; a la Dra. Ana María Martínez de Sánchez y al Dr. Aníbal Arcondo, por su invaluable colaboración durante la redacción del presente trabajo.

² Entre los trabajos inéditos que Lange cedió a la Asociación Argentina de Musicología para su publicación en esta revista (al cual tuve acceso cuando este artículo se hallaba ya redactado por completo) se halla una transcripción de algunos datos tomados de los libros más antiguos

del siglo XVIII, pero, como me propongo mostrar en este trabajo, no se aplican al siglo 17—una época que ha recibido muy poca atención de los estudiosos, Lange inclusive.² A modo de homenaje a quien fuera uno de mis maestros, desarrollaré este trabajo en forma de respuestas a un número de interrogantes derivados de los párrafos que acabo de citar:

- 1) ¿Existió en el Tucumán una práctica musical? ¿Fue semejante a la de otras catedrales latinoamericanas o no?
- 2) ¿Es verdad que la práctica musical se mantuvo inerte (“vegetó”) a través de los siglos? Vale decir: ¿cambió? Y de ser así: ¿cómo?
- &3) ¿Existió indolencia con respecto a la música? ¿Cuál fue la posición del clero secular al respecto?
- 4) ¿La pobreza de la fábrica explica adecuadamente las respuestas a las preguntas anteriores? A un nivel de mayor abstracción, ¿puede una situación económica explicar actividades musicales?

Por detrás de las preguntas, quiero proponer una manera de entender la música del obispado del Tucumán como una serie de actividades que valen por derecho propio, y no como un conjunto de obras musicales—proceso, y no producto. Parto de una postura informada por la etnografía y la hermenéutica histórica: describir una situación del pasado, que nos es extraña y ajena, y establecer un diálogo con ella, en el cual intervienen tanto las características de la situación pasada como nuestras propias categorías e intereses. No puedo dejar de explorar el contexto explicativo proporcionado por la economía, que se hace presente en la vida cotidiana de la catedral a través del estado de la fábrica interrogado en la cuarta pregunta. En el marco conceptual que he establecido, sin embargo, la explicación proporcionada por la economía es insuficiente. Perteneció al tipo de relaciones causa-efecto que resultan sospechosas a la historiografía de las últimas décadas debido a su carácter simplista o mecánico. Esto no significa negar lo que hay de cierto en un modelo explicativo que apela a la riqueza para justificar las actividades artísticas: un cierto estado de riqueza puede parecer—y muchas veces es—condición para desarrollar el arte (sólo es posible contratar músicos profesionales cuando se dispone de dinero para ello). Pero inclusive a este nivel epistemológicamente superficial aparecen las limitaciones de este enfoque: de un estado de riqueza no se sigue necesariamente que aparezcan actividades artísticas, como de un estado de pobreza no se sigue la inexistencia de estas últimas. La realización de muchas actividades musicales no depende sólo de la existencia de una remuneración, sino más bien de numerosos

de actas capitulares del Tucumán, que fueron base para este trabajo. La transcripción es tan descuidada que no puede haber sido realizada por Lange en persona, sino por un encargado o delegado: él se muestra generalmente puntilloso, tanto en la exhaustividad para ubicar la información como en su representación fidedigna en el texto impreso. Hay numerosas omisiones y no pocos errores de transcripción. En el breve texto introductorio redactado por Lange—que parece escrito a vuela pluma, como para salir del paso—éste no manifiesta haber digerido adecuadamente la información. Por el contrario, las ideas allí presentadas se encuadran en el marco establecido por los párrafos arriba citados. Da la impresión que no tuvo el tiempo o la calma suficientes para sopesar lo que tenía entre manos. No tengo dudas de que, de haber sido otra las circunstancias en que estudió estos documentos, habrían cambiado substancialmente sus ideas.

factores individuales y colectivos, y me propongo mostrarlo en relación con la capilla del Tucumán.

Entre esos factores me interesa aquí la idea de cultura, entendida como un conjunto de estructuras mentales compartidas por un grupo social—un universo intelectual y simbólico. Ellas dan origen a una serie de anhelos, expectativas y criterios a la hora de desarrollar acciones que afiancen la continuidad de la existencia y la mejora de las condiciones en las que se desarrolla. Vale decir, las pautas que forman parte de la cultura actúan como guías conscientes o inconscientes en la toma de decisiones.³ El grupo social de referencia es la clase dominante de las urbes coloniales, la cual en el siglo XVII tenía un carácter fuertemente colonialista: detentaba el poder político y económico del territorio, y como todo grupo dominante, no tenía intenciones de cederlo. El tipo ideal urbano correspondiente a este grupo social ha sido construido por José Luis Romero en términos de las “ciudades hidalgas de Indias”: ciudades en las cuales predominaba una rígida división de clases, con relativamente pocas oportunidades para el ascenso de las clases subalternas. El grupo dominante consistía en una minoría de “vecinos”, quienes eran o aspiraban a ser hidalgos, señores por derecho de nacimiento, generalmente en connivencia con los intereses de la metrópolis española; ellos intentaban mantener la separación de clases y razas, y preservar el lugar que cada cual detentaba en la estructura en función del derecho de nacimiento y los vínculos familiares (Romero 1986:69-118). En el campo de la iglesia, los miembros de este grupo en general ocupaban el estrato superior del clero, monopolizando el poder político dentro de la iglesia.

Aunque las actividades musicales desarrolladas por este grupo en el siglo XVII son múltiples y cuentan con numerosas asociaciones funcionales y semánticas que revelan características de este tipo ideal, aquí me limitaré a las instituciones oficiales, en parte por el rol central que tenían dentro de la cultura urbana predominante, en parte por el volumen y la significación de la documentación inédita que hoy puedo ofrecer. Me referiré en concreto a la capilla musical de la catedral del Tucumán durante el siglo XVII.⁴ Recordemos antes de continuar que la primera sede del obispado del Tucumán fue la ciudad de Santiago del Estero, seguramente por su posición central dentro del territorio. La catedral fue mudada a Córdoba en 1699, luego de un par de décadas de gestiones en tal sentido de parte de los obispos, y la obtención de las licencias necesarias tanto del rey como del papa. Entre 1573—año de fundación de la ciudad—y 1699, oficialmente hubo en Córdoba una iglesia matriz, y no una catedral.⁵

1 - Sí hubo música

³ Soy consciente del carácter mecánico y parcial de esta concepción; no todas las personas de un determinado grupo cultural actuarán del mismo modo ante la misma circunstancia. Sin embargo, no me interesa focalizar este trabajo sobre las múltiples respuestas generadas por las mismas pautas culturales, sino más bien mostrar cómo una serie de pautas culturales pueden explicar una determinada situación: el modelo es suficiente, pero no necesario. Otros trabajos seguirán en los cuales lo flexibilizaré.

⁴ Un estudio complementario a éste, sobre las capillas musicales que actuaron en la iglesia matriz de Córdoba durante el siglo 17, se halla en preparación.

⁵ Extraoficialmente, los obispos tendieron a pasar mucho tiempo en Córdoba a medida que transcurría el siglo 17. A partir de Nicolás de Ulloa (quien gobernó la diócesis entre 1679-80 y 1686), directamente establecieron su residencia en la ciudad.

El primer interrogante de la serie se refiere a la existencia efectiva de una práctica musical estable en los confines del obispado del Tucumán durante el siglo XVII, y a su posible semejanza a la de otros lugares de América. Desarrollaré elementos para contestarlo en tres etapas. Primero he de probar la existencia efectiva de la práctica; en segundo término, discutiré el modo en que se organizó institucionalmente, que es semejante al de otros sitios de América. Al proporcionar materia para responder las preguntas 2 y 3 mostraré su pervivencia a través del tiempo, y hasta qué punto puede considerarse estable.

En los aranceles para los funerales establecidos por el famoso obispo Fernando de Trejo y Sanabria—uno de los artífices de la fundación de la Universidad de Córdoba—en noviembre de 1610 se lee que para cada uno de ellos

[d]e la Musica en nuestra Cathedral se den sinquenta pesos [...] Y por quantto somos informados que el Maestro de Capilla se queda con todo sin dar cosa alguna a los Cantores, ordenamos y mandamos que estos derechos los cobre el Cura, y los repartta entre los Cantores, prefiriendo á los que mas saben, y á todos al Maestro de Capilla (TESTIMONIO:fo. 62v-63).

Trejo difícilmente hubiera redactado sus disposiciones en estos términos si no hubiera existido una capilla musical activa y organizada en la catedral de Santiago. Diversos documentos de la época, entre los cuales se destacan las actas capitulares catedralicias, así lo confirman. Estas últimas reúnen un conjunto significativo de disposiciones tomadas por los canónigos con respecto a “la Musica de nuestra Cathedral”.

La institución básica para este movimiento de música religiosa, tanto en Santiago del Estero como otros sitios de América Latina, fue la capilla de música. Por ello las actividades musicales del Tucumán son semejantes a las de otras regiones del universo colonial americano. En Santiago, la capilla aparece implícita en la misma erección canónica de la diócesis, redactada por el primer obispo, Francisco de Vitoria (Sevilla, 18/11/1578). Allí se instituyen solamente los cargos de chantre (TESTIMONIO:fo. 6v) y organista (fo. 7v). Sin embargo, la definición del oficio del chantre en cierto modo implica la existencia de una capilla musical: amén de cantar en el facistol y ordenar, corregir y enmendar todo lo relativo al canto, en el coro y en otras partes, el chantre debía enseñar a cantar a los ministros de la iglesia (*Servitores Ecclesiae*), lo cual puede entenderse como una referencia a un conjunto de cantantes (fo. 6v).⁶

1.1 - Excurso 1: órganos, organistas y organeros

En todo caso, y como ocurrió por doquier en América, en la catedral de Santiago fue primero el órgano y sólo en una segunda etapa la capilla musical. Desde por lo menos 1586 hubo órgano—cuando los primeros jesuitas fueron recibidos en la ciudad, “tocaron el órgano y las campanas” de la catedral (Astrain 1925:608). El instrumento

⁶ “Chantre, ad quam nullus pro tempore praesentari posit nisi in musica, saltem un cantu plano edoctus, et peritus existat cujus in facistorio cantare, et Servitores Ecclesiae cantare docere, ac caetera quae ad cantum spectant, ordinare, corrigere et emmendare in choro, et ubicumque per se et non per allium officium erit”.

fue comprado posiblemente con dinero aportado por el obispo Vitoria, cuya preocupación por obtener fondos para poner en movimiento la nueva diócesis (y quizás también para otros fines no tan santos) ha sido ampliamente discutida en la literatura histórica (Bruno 1:454-473). Supongo que ya en esa época había quien cubriera el oficio de organista con regularidad, y cumpliera el encargo del acta de erección a propósito de tocar el instrumento en los días festivos (TESTIMONIO:fo. 7v).

La preocupación del cabildo eclesiástico de Santiago por contar con un buen instrumento en condiciones puede documentarse con cierta profusión. El instrumento de 1585 sufrió una reparación en setiembre de 1596, a cargo de Miguel de Paredes. El precio fue ajustado en la nada pequeña suma de 250 pesos (ACAP1:67-68). Cuatro años después se habla de una ampliación del instrumento por el mismo maestro, por 500 pesos; Paredes debía hacer “todas flautas q^e faltan” y “todas las misturas”, y afinarlo (ACAP1:p. 106-107). En 1606 aparece en el Tucumán un “organista” ya conocido en la historia de la música del Perú: Baltasar Fernández de los Reyes, quien había trabajado en Cusco, La Plata (Sucre) y Potosí antes de contratar con el cabildo de Santiago del Estero la reparación del órgano antiguo o la construcción de uno nuevo⁷ por 350 pesos (ACAP1:p.149). Si juzgamos por la cantidad e importancia de los instrumentos que remozó o realizó en el Perú, Fernández de los Reyes era uno de los mejores profesionales en su materia; su sola presencia en el Tucumán puede leerse tanto como el resultado de su espíritu de viajero—su carrera consiste en una serie de viajes a distintas ciudades en las cuales construyó o reparó instrumentos⁸—como del interés del obispo Trejo (o quizás de su cabildo)⁹ de contar con el mejor profesional disponible en la zona.¹⁰ La carrera del organero parece haber concluido con los instrumentos realizados en el Tucumán. Fernández de los Reyes se estableció en Santiago del Estero como comerciante; es de suponer que se casó, crió una familia y falleció en esta última localidad. Así lo indica la identidad completa de la firma del comerciante Baltasar de los Reyes, vecino de Santiago, en el Archivo Histórico de Córdoba (Registro 1, tomo 21, fos. 300-301) con la del organero

⁷ Cuando la iglesia se quemó (1615), al parecer había dos instrumentos diferentes en ella, como diré (cfr. Bruno 2:491 y 2.1, *infra*).

⁸ Baltasar Fernández de los Reyes fue contratado por el cabildo eclesiástico de Cusco en octubre de 1594 para limpiar, afinar y agregar registros a los dos órganos (Stevenson 1980:7). Antes y después de ello actuó en La Plata (entre 1591 y 1600; v. Stevenson 1959:185 y 202). Se trasladó de allí a Potosí, donde en 1603 firmó un convenio para hacer un órgano semejante al que hizo en La Plata para la iglesia matriz de la ciudad minera (EN 36:fo. 3004), y apareció en el Tucumán tres años más tarde.

⁹ Dado que Trejo llegó a la diócesis del Tucumán desde Lima, tuvo varias oportunidades para coincidir con Fernández de los Reyes y conocerlo. Contratar el mejor profesional disponible—inclusive auspiciar su venida—es del todo congruente con su *modus operandi*, dinámico, ejecutivo y de miras altas. No puede decirse lo mismo de ninguno de los miembros del cabildo en la época en que ocurrió la contratación. Véase además la nota siguiente.

¹⁰ Dada la fecha de la presencia de Fernández de los Reyes en Santiago del Estero, es posible que él haya construido también el primer órgano del convento de San Francisco de Córdoba. La última de las cláusulas del testamento de Antonio Dávila (Córdoba, 6/9/1607) ordena dar 10 pesos para colaborar con el pago del órgano (AHPC, Registro 1, tomo 20, fo. 34; cfr. Grenón 1951:20). Por otra parte, si Fernández efectivamente construyó el órgano de San Francisco de Córdoba, esto refuerza su relación con el obispo Trejo, quien pertenecía a la orden de San Francisco y no pudo sino incidir en la decisión de dotar de órgano a la iglesia de Córdoba. No he podido ubicar el contrato que seguramente suscribieron los franciscanos y el organero en los protocolos cordobeses de 1606-1608.

Baltasar Fernández de los Reyes en el documento de Potosí, citado, (cfr. también las referencias a Reyes en ACAP1:322, 336-7, 462, 470 y 491).

La década de 1610 es parca en informaciones relativas a música de cualquier clase. En materia de órganos, sólo sabemos que en 1615 había dos instrumentos en la iglesia, los cuales fueron destruidos (o por lo menos sufrieron daños graves) en el incendio que la redujo a cenizas (v.i. 2.1).

De nuevo había un órgano funcionando en la catedral de Santiago en enero de 1620 (construido también por Fernández de los Reyes?), cuando fue designado organista el clérigo de menores órdenes Diego Moreno, con tres pesos semanales de salario provenientes de la limosna de la misa de la Virgen (de los sábados), o sea unos 150 pesos anuales. En esa fecha el cabildo juzgó que sus emolumentos eran demasiado bajos, y le señaló 50 pesos anuales extra de la recaudación de diezmos que le correspondía (ACAP1:310-311). En noviembre de 1625 continuaba cobrando la limosna; como todavía no tenía órdenes mayores, la misa debía ser cantada por el prebendado que estuviera de turno (ACAP1:431-432). Moreno se desempeñó además como sacristán de los prebendados entre octubre de 1621 (ACAP1:371) y agosto de 1622, cuando fue reemplazado por Mateo Alvarez (ACAP1:394). Este oficio le rindió en un principio 50 pesos anuales, luego elevados a 100.

Para mejorar el instrumento se contrató en 1623 con el mismo Moreno la construcción de uno “como el de San Fran^{co} de esta Ciudad” (el cual de acuerdo con esta información debe haber sido realizado por el mismo Moreno). Para ello se aprovecharían “algunas flautas” que había, de seguro provenientes de los instrumentos destruidos o dañados por el fuego. El precio convenido fue 350 pesos, el mismo pedido por Fernández de los Reyes (ACAP1:395-396). Es muy posible que Moreno, quien en la época de este contrato era joven, haya aprendido su oficio del organero peruano.

A mediados de 1637 el salario de Moreno fue aumentado de 200 a 250 pesos anuales, “atendiendo á que el susodicho está pobre, y que no puede sustentarse congruam^{te}” (ACAP1:591). Debió ceder la banca del órgano a Tomás Ferreyra con carácter interino en 1652 (seguramente por estar enfermo—ACAP2:53) y definitivo en 1654 (debido a su fallecimiento—65-66). El último organista conocido de la catedral del Tucumán durante el siglo XVII es Francisco de Alba, a quien me referiré enseguida.

2. - La capilla: su origen e historia temprana

La creación efectiva de la capilla de música se remonta al año 1592. De los testimonios se colige que el cabildo quería crear una capilla musical de tamaño corriente, con tres—o quizás cuatro, aunque no consta—músicos adultos y seises (amén del organista, cargo que debe haber existido a pesar del silencio de los documentos). La fundación se efectuó en dos etapas, como si se procediera tentativamente, probando hasta qué punto era posible solventarla. En la primera (15 de enero de 1592), los capitulares decidieron contratar a Víctor Llanes con un salario de 120 pesos al año, y a Cosme Godoy con otro de 80, para que

deban acudir y acudan al Coro de la Catedral los días festivos, así a la misa como á las visperas, y los sábados á la misa y á la Salve,

en atención a que no había en la catedral “músicos que acudan al oficio del Coro” (ACAP1:9). La segunda ocurrió el primero de octubre del mismo año: debido a la ausencia del chantre se aumentó el salario del Presbítero Godoy—probablemente el maestro de capilla a quien alude Trejo—a 350 pesos anuales “para que tenga cuidado de acudir á las cosas tocantes al coro como á quien está cometido”. Además, y como ocurriría después en otros lugares, se le designó para alimentar y quizás también alojar a los seises o niños de coro: a continuación del pasaje citado, el acta añade: “y ha de costear los muchachos del Coro que sirven en él”. Como la ausencia de chantre se prolongó hasta que Pedro Farfán fue designado como tal en 1603 o 1604 (Bruno 1:453), la actuación de Godoy al frente del conjunto posiblemente se prolongó al menos por 11 o 12 años.

Simultáneamente con el segundo nombramiento de Godoy se contrató como cantor a su hermano, Bartolomé de Cáceres, con la renta anual de 60 pesos, y se dieron “otros sesenta pesos” a Víctor Llanes “por cantar”, con carácter retroactivo al primero de agosto. Las funciones del grupo fueron ampliadas: debían

acudir á la Yglâ Catedral y á su Coro los Domingos y fiestas de guardar, y los Sabados á la misa de animas y salve; y que en las misas de españoles que en dicha Ygla se dijeren , vengan de su voluntad y no de obligacion, salvo en las demas fiestas á la Ygla pertenecientes (ACAP1:11-12).

A partir de 1596 aparece además el sacerdote Pedro Guerrero, primero designado como capellán o beneficiado (1/3/1596; ACAP1:66) y luego propuesto por el cabildo por intermedio del arcediano Pedro Farfán para la dignidad vacante de chantre por ser “instruido y diestro en la música” (30/1/1601; ACAP1:116). Dado que el procedimiento adoptado era irregular—la presentación correspondía al obispo, y la decisión, al Rey—, no es de sorprenderse que el nombrado como chantre fuera finalmente el mismo Farfán.

Otras dos referencias permiten cerrar la brecha temporal existente entre 1601 y el documento de Trejo citado antes. Según un informe oficial del gobernador del Tucumán, en marzo de 1607 había un maestro de capilla designado como tal en la catedral de Santiago, a más del organista de rigor (Palacios 1971:293). Finalmente, en el acta capitular del 8 de octubre de 1609 se menciona otra vez el maestro de capilla, de nuevo sin especificar su nombre. El texto corresponde a la decisión de asignarle dos fundaciones para decir misas que tenía la iglesia, con la responsabilidad de cumplir las celebraciones prescriptas: como en otras partes, en Santiago el maestro de capilla también era presbítero—o sea, sacerdote (ACAP1:177).

A fines del año 1592, pues, había en el obispado del Tucumán un conjunto musical integrado por tres o cuatro cantantes adultos y un número desconocido de mozos de coro, con un maestro que los dirigía y seguramente un organista que tocaba solo o con ellos; en función de las otras referencias aportadas, puede presumirse que este grupo cambiara poco y nada en su composición hasta la década de 1610. Si pensamos que es pequeño, comparémoslo con el de otras catedrales latinoamericanas: a principios del siglo XVII, tanto Lima como Cusco, sedes episcopales o archiepiscopales mucho más ricas, tenían capillas de apenas cinco cantores adultos (Stevenson 1959:72). La diferencia entre ellas y Santiago es de grado, y no de fondo. En Santiago finalmente no pudo establecerse un grupo de seises más allá de cierto breve lapso (v. 2.2), ni hubo instrumentistas contratados con regularidad (v. 3.6); pero sus fuerzas musicales permitían, al menos teóricamente, ejecutar la gran mayoría del repertorio contemporáneo a 4 y 5

voces.

2.1 - La primera capilla, ¿desaparece?

Después de la referencia que Trejo hizo a la capilla en 1610 hay un vacío de información que se extiende hasta 1617. Da la impresión que, en el ínterin, el conjunto desapareció. ¿La causa? Quizás la sería crisis enfrentada por la catedral. En primer término, influyó en ella la quema y destrucción total de la iglesia ocurrida el 5 de julio de 1615 (Bruno 2:491-492). El nuevo templo pudo ser habilitado provisoriamente en enero de 1617, e inaugurado sólo en 1620 (p. 493; ACAP1:259; Barbero et al 1995:38). El fuego no sólo terminó con el techo del edificio, sino que también consumió “el retablo del altar mayor **organos** coro y las riquezas que dentro del dicho templo auia”, según un testigo presencial, el gobernador Luis de Quiñones Osorio (INCENDIO:18-19; énfasis mío)—el plural utilizado en la declaración es la única referencia que tenemos a la existencia de dos instrumentos en la época, perfectamente posible.

Más allá de las pérdidas materiales, el cabildo terminó por extinguirse totalmente por muerte de todos sus miembros en 1616, antes de la llegada del obispo Julián de Cortázar, sucesor de Trejo (Bruno 2:490-491). Esto produjo un importante deterioro del ceremonial catedralicio. Cuando el obispo se hizo cargo del gobierno de la diócesis (28/9/1618), la juzgó muy deficiente: en la catedral “no se decian las horas ni la misa conuentual cantadas y oxala reçadas ni parecia en nada (yglesia chatredal) [sic]” (ESTADO:1). Tras un despliegue de esfuerzo administrativo, la situación mejoró: según el cabildo (12/12/1618), a partir de entonces se sirvió “esta yglesia como otra qualquiera de las yndias y se cantan todos los días de fiestas y ferias las misas” (LLEGADA:1); aún más, unos meses después (8/4/1619) el obispo informó que “se dicen las horas y la misa cantada (todos los días) y se guardan las ceremonias que suelen en las chatredales con grande puntualidad” (ESTADO:1).

Suponer que la capilla se extinguió durante esta época no sólo parece razonable, dado el estado de crisis generalizada del culto, sino que también puede leerse, un poco entre líneas, en algunos documentos. En agosto de 1617 el recién llegado deán Fernando Franco de Rivadeneira—primer integrante de un nuevo cabildo que comenzaba desde la nada—revocó todas las decisiones administrativas de sus predecesores, y como parte de su nueva planta funcional para la catedral otorgó un salario fijo de 50 pesos provenientes del tercio capitular “al maestro de Capilla qe es ó fuere de esta Catedral” (ACAP1:271-272). Nótese que la redacción adoptada por Franco no permite asegurar que hubiera un maestro de capilla en funciones al momento de firmar su decreto. Otro tanto puede deducirse de la carta del cabildo eclesiástico al rey en alabanza de la reforma emprendida por el obispo Cortázar, en la cual el cuerpo atribuye al obispo el haber ordenado que “el coro [esté] puesto a usansa de catredales [sic] con maestro de capilla y ella de todas voces” (CABILDO:1), como si antes de su llegada no hubiera habido capilla. De ser así, Cortázar debe señalarse como uno de los principales responsables de la restauración del conjunto musical.

Por otra parte, sólo hay informaciones sobre la contratación de músicos en fechas de 1619 o posteriores. En el acta del 22 de julio de ese año figura la asignación de salario a Rodrigo Bustos, “cantor de la música de esta Santa Ygla”, proveniente de la limosna de las misas del Santísimo Sacramento. Mientras Bustos fuera cantor, los prebendados dirían las misas gratis (ACAP1:307). Una certificación de julio de 1620

confirma la existencia de la capilla: una misa solemne fue oficiada “con musica de voces y órgano”, con la participación de la “música de cantores” (Larrouy 1923:49). El nombre del maestro de capilla aparece por fin en el acuerdo del 7 de mayo de 1621: se trata de Isidro Juárez, otro eclesiástico ordenado, cuya renta fue aumentada en esa oportunidad con fondos provenientes de un censo y de la limosna de la misa de la Encarnación (la cual sería cantada gratis por el prebendado de turno) (ACAP1:362-363). No conformes (o mejor: no conforme Juárez) con esto, tres días después le encargaron realizar los conjuros contra las tormnetas en las chacras, trabajo muy leve rentado con 30 pesos anuales (ACAP1:364-365). En el acuerdo del 5 de julio figuran otros nombres de miembros de su capilla: los de uno que lo había sido anteriormente (Juan de Medina), y otro (Manuel de Sexas) que a partir de la fecha indicada recibiría el salario del anterior con el aumento de 50 pesos (ACAP1:366).

El rol de Cortázar en relación a la vida de la capilla se completa con las disposiciones sobre el servicio musical incorporadas en el detallado estatuto de la catedral que redactó en 1619—véase un resumen en el apéndice 1. No consta ni la aprobación del rey, necesaria para dar al estatuto validez legal, ni la aplicación efectiva de sus disposiciones, y por ello me excuso de discutirlo en detalle. Solamente destacaré que el obispo obraba en conformidad a la práctica general de su tiempo al referirse indirectamente a los villancicos—son éstas las composiciones que más usualmente se cantaban en polifonía en los maitines de Navidad y Reyes, y que por ser nuevas cada vez debían ensayarse—que suponemos deseaba instaurar en su diócesis. Del mismo modo, ordenar que el grupo cantara durante las vísperas y misas de las fiestas—por lo menos una vez por semana, sino más—y las Salves del sábado, amén de los servicios de difuntos que requirieran polifonía, es transplantar la costumbre española a Santiago del Estero.

2.2 - Excurso 2: seises y seminaristas

Antes de abordar las preguntas segunda y tercera, referidas a la continuidad de la actividad, vale la pena tratar sobre la institución que la hizo posible: no los seises (niños cantores alojados en casa del maestro de capilla y mantenidos por la iglesia), sino más bien el seminario conciliar. Esto constituye un rasgo peculiar del Tucumán. En las capillas hispanoamericanas la institución de los seises era de importancia fundamental para asegurar una disponibilidad continua de cantantes. Era el modo en que una capilla musical se reproducía, criando cantantes jóvenes para reemplazar a los mayores cuando se retiraran. Al asegurar la supervivencia de la capilla, también afianzaban la práctica de música religiosa europea, y con ella una parte significativa del sistema simbólico colonial: eran un hito de poder español en territorios que poco antes eran ajenos.

En este sentido, es significativo que el estatuto de Cortázar se aparte de la práctica de la época en que no prevé la institución de los seises—el maestro debía enseñar a los seminaristas (en línea con el acta de fundación del seminario, v.i.) y ordenantes solamente. Otras autoridades eclesiásticas, en cambio, se preocuparon por asegurar la presencia de seises en la catedral de Santiago. Así ocurrió al menos durante la época del obispo Maldonado, la mejor documentada—y presumiblemente la de mayor actividad—de la capilla. En el acta capitular del 17/10/1634 consta la existencia de un tiple llamado “Roque Fran” (supuestamente “Francisco” o “Franco”) a quien se le debía liquidar su magro salario de 20 pesos anuales (ACAP1:534). Era seguramente un joven: así lo indican tanto el monto de su salario—un tiple adulto tenía un “valor de mercado” muy

superior a 20 pesos—como los problemas en la transcripción de su nombre, que hacen pensar que se trataba o bien de un nombre que los miembros o el secretario del cabildo no estaban habituados a utilizar o bien de un nombre de pila. Ambas hipótesis son consistentes con el hecho de que quien fuera designado así no fuera un adulto—en la documentación aproximadamente contemporánea de la catedral de Sucre se dan casos análogos. Por otra parte, el 27 de mayo de 1639 se decretó (entre otras cosas) que “á los tres muchachos que Cantan dos tiples y un Contraalto que se les suele socorrer de ordinario para el Calzado y vestido se les de parte del remante de la renta del Maestro de Capilla”. La mitad de la renta asignada anteriormente a este último cargo, 100 pesos, se repartiría entre los “tres muchachos” (ACAP1:624-625). Este documento es terminante: no cabe duda que los cantantes no eran aún adultos. Asimismo, el recibir vestido y calzado a expensas de una catedral española o hispano-colonial era una prerrogativa exclusiva de los seises entre todos los músicos de su servicio. Nótese por último que el monto que tocaba a cada uno de los cantores es apenas superior al que el tiple Roque recibió en 1634, con lo cual se refuerza la idea de que éste era un niño o joven.

De modo que hubo tiples al servicio de la catedral de Santiago durante 1634 y 1639—y posiblemente, entre 1634 y 1639. A pesar de ello, la institución no retoñó en el Tucumán. No conozco otras referencias a tiples, seises o muchachos cantores que las indicadas. Las vicisitudes de catedral y capilla no permiten suponer que hubiera habido seises regularmente entre 1592 y 1634, o con posterioridad a esa fecha. Tampoco existen datos sobre la enseñanza regular efectiva de música a niños o jóvenes por parte del maestro de capilla. Sí los hay, en cambio, sobre el desarrollo de ella en el seminario. En cierta medida esto significa cumplir con un requisito básico para la formación de los clérigos, quienes necesitaban conocer suficiente canto llano como para ser capaces de cantar las misas. Sin embargo, consta por una parte que los seminaristas participaban en el culto divino, y por otra, que egresados del seminario sirvieron como cantores, tanto en el Tucumán como en otras regiones. Por ello, aunque no se puede equiparar la enseñanza de música del seminario a la que hubiera podido impartir un maestro de capilla a un grupo de seises dedicados principalmente a la música, no es exagerado pensar que la institución cumplió un rol central en el desarrollo de la tradición de música religiosa del Tucumán: la disponibilidad de cantores se debió en gran medida a que hubiera profesor de música en el seminario.

El primer seminario viable del obispado fue fundado oficialmente a instancias del obispo Trejo por real cédula del 25 de julio de 1609, obedecida por el obispo en diciembre de 1611. En la misma fecha, el obispo lo puso al cuidado de los jesuitas (Bruno 2:369-372; ver también Grenón 1941:18-24). En el acta de fundación ya estaba prevista la existencia de “quien les enseñe a cantar que sera lo ordinario El mo. deCapilla” (Altamira 1941:363). Sabemos de seguro que hubo un maestro de música en los primeros años de la historia de la institución, pero lo ignoramos todo sobre él. Según las cartas anuas (informe jesuítico oficial de la provincia) del año 1614, los seminaristas de Santiago

[a]prenden el arte musical y el canto de órgano, con los cuales contribuyen mucho a la solemnidad de las fiestas de la ciudad y de la catedral. Por esto son muy estimados y honrados. Así hicieron grandes preparativos para la fiesta de nuestro santo Padre Ignacio. Hicieron un

drama, representando las principales escenas de su vida (CANUA:428-9)

Hay aquí una doble referencia a la música: a más de la referencia directa hay una indirecta—todo drama de la época contaba con el acompañamiento de música incidental.

La participación de los seminaristas en el culto catedralicio fue estipulada en los documentos fundacionales de la institución (“[l]os colegiales del seminario acudiran a la cathedral los Dngos y fiestas prinales”; Altamira 1941:363). Fue una constante mientras hubo seminario funcionando. Causó un sonado pleito entre el obispado y los jesuitas—en 1621, los últimos se negaron a que los seminaristas participaran regularmente en el culto catedralicio (el pleito terminó a favor del obispo, pero acarreo consigo la renuncia de los jesuitas al seminario y el retorno de la institución a manos del clero secular en noviembre de 1636) (Bruno 2:511-513; Altamira 1941:56-61; MANDAMIENTOS:Fo. 45v). Los seminaristas oficiaban como monaguillos, realizando las tareas menores necesarias para la celebración del culto; pero también participaban en la capilla o el coro como cantores cuando ello era posible. Así se desprende tanto del informe de las cartas anuas, citado, como de sendas cartas escritas por el obispo y el cabildo argumentando contra la negativa de los jesuitas: si se les permitía realizar sus deseos, según Cortázar

totalmente se defrauda el culto diuino y **no se podran cantar las horas canonicas ni habra coro** (cosa tan indigna de yglesia catredal [sic]) [...] estos collegiales lleuan el coro y acuden a los ministerios que seria indecencia acudiesen el deán y las demas dinidades [sic] (FRANCO:2; énfasis mío).

Según el cabildo, ante la falta de personal la participación de los seminaristas era necesaria “para ayuda del dicho coro y ministerios menores del” (JESUITAS:1). Finalmente, en 1644 el obispo Maldonado informaba su visita *ad limina* que los seminaristas “sirven la iglesia, enseñaseles latin [...] reçar el oficio divino y cantar” (Barbero et al 1995:51).

De hecho, el seminario sirvió como centro de formación de unas tres generaciones de músicos catedralicios, a pesar de la crisis progresivamente aguda en la que ingresó poco tiempo después de pasar a manos del clero secular. Esto es cierto en particular durante la gestión de Sebastián Rodríguez de Ruestas (n. ca. 1600; rector entre 1637 y 1639), primer rector luego de que la institución volvió a manos del clero secular. Entre la información sobre los servicios de Rodríguez certificada por varios testigos (1648) figura que enseñó gramática y música a los once o doce estudiantes de su época, de los cuales ocho llegaron a tener órdenes sacras. Fueron alumnos suyos (entre otros) Blas de Olmedo—quien según el regidor Francisco Pérez de Arce “esta actualmente tirando gaxes de la Ygla por La musica en el Reino de chile”—y los cantores de la catedral Miguel de Gauna Carrizo y Francisco Camargo (INFORMACION:fo. 322v). Como veremos, la preocupación de las autoridades por que el seminario contara con maestro de música no desapareció de las páginas de las actas capitulares mientras el obispado estuvo ubicado en Santiago del Estero; el último maestro de música fue designado en 1689. Entre quienes egresaron posible o seguramente del seminario podemos citar junto a los alumnos de Rodríguez no solamente al destacado intelectual, músico y sacerdote Cosme del Campo—de quien pronto se dirá más—y al mismo Rodríguez, sino también los sacerdotes músicos Diego de Herrera y Francisco de Alba.

3 - Evolución de la capilla; preocupación de las autoridades

La segunda pregunta se refiere a la evolución de las actividades musicales a lo largo del tiempo; la tercera, a la preocupación del clero por ellas. Para contestarlas debemos (d)escribir la historia de la capilla musical que nos ocupa, vale decir, narrar la “vida” del grupo a través de una dialéctica de permanencias y cambios.

Por una parte, uno tiene la impresión de que una vez restablecida, la actividad musical no cejó hasta la desaparición del conjunto a principios del siglo XVIII. Disponer de música polifónica era un requisito casi indispensable de la condición de catedral—ya he destacado cómo el estatuto de Cortázar refleja la práctica corriente pan-hispánica; aún cuando el estatuto no se aplicara, no puede dudarse de que el grupo cantara sábados (en la salve y vísperas), domingos (misa y vísperas) y fiestas, con una frecuencia relativamente grande. No poseemos series documentales que permitan *probar* que la capilla musical de Santiago trabajó continuamente entre c. 1620 y c. 1710, pero no existe ninguna indicación en contrario que sea fidedigna. La actuación regular del grupo trae consigo una idea de repetición y continuidad, de permanencia. Es contra este marco que hay que considerar los cambios que sufrió el conjunto.

Los cambios que hoy podemos documentar e incorporar al relato surgen en general de la acción de las autoridades: cambios externos al grupo, que no necesariamente generan mejoras o alteraciones profundas en su vida cotidiana. En particular, se hace difícil establecer valoraciones: por una parte, hay que preguntarse si una reforma administrativa realmente implica mejoras en el funcionamiento del grupo—la relación entre las decisiones de las autoridades y la reacción del grupo es en el mejor de los casos problemática. Por otra parte, “funcionar bien” es un valor en las máquinas o en instituciones—empresas, fábricas—orientadas hacia un objetivo preciso (generalmente obtener provecho económico). La música es un hecho demasiado ligado a la totalidad del ser humano como para que el “buen funcionamiento” pueda traducirse automáticamente en “buena música”, cualquiera sea la idea que se tenga de esta última. Podemos considerar cambios de distinta clase, tratando de no convertir la música en mera burocracia: cambios cuantitativos—más o menos músicos, la aparición o desaparición de instrumentos, etc.—; cualitativos—músicos, música o actividades mejores o peores—y modales—cambios estructurales en la conformación o actividad del grupo.

3.1 - La contribución de Cosme del Campo

La documentación conocida al presente impide conocer la evolución del conjunto catedralicio entre 1625 y 1634: durante este lapso las fuentes callan por completo con respecto a la música. Esto coincide con un período durante el cual el funcionamiento de la catedral fue juzgado negativamente en la época. Cortázar fue promovido al arzobispado de Santafé de Bogotá en 1626. A pesar del nombramiento simultáneo de Tomás de Torres, obispo del Paraguay, para reemplazarlo, quien efectivamente detentó el poder hasta la llegada del obispo Maldonado (1634) fue el provisor y vicario del obispado, el deán Fernando Franco de Rivadeneira (Bruno 2:542). Franco fue acusado de autoritarismo, arbitrariedad y descuido del culto divino (Bruno 3:238). El silencio de las actas capitulares en cuestiones musicales puede haber resultado justamente de su falta de preocupación por el ceremonial catedralicio, y de la incapacidad del cabildo por suplir sus descuidos.

De documentos posteriores se infiere, sin embargo, que las actividades musicales continuaron, sumergidas detrás del silencio de los documentos. El principal cambio parece haber sido cualitativo: hacia 1629 volvió a Santiago el sacerdote Cosme del Campo (c. 1604-1660), quien estaba ausente de la ciudad desde c. 1624 en razón de haber ido a estudiar a la Universidad de Córdoba, y enseguida comenzó a participar de las ejecuciones de la capilla musical. En honor de verdad, su carrera se orientó por las sendas ambicionadas por la aristocracia criolla¹¹ poseedora de fortuna:¹² en noviembre de 1630 ya era cura de españoles de Santiago del Estero y fue nombrado visitador general del obispado en sede vacante (ACAP1:466; Bruno 3:240). En diciembre de 1638 fue recibido como tesorero de la catedral (ACAP1:614-615), de donde ascendió a la chantría en 1648 (ACAP2:5-6) y al arcedianato un año después (ACAP2:26). Pero su carrera se debe a sus méritos personales tanto o más que a sus conexiones en la clase dominante: se destacó entre sus pares, a juzgar por los invariables elogios que rodean su figura, como “continuo estudiante”, religioso y músico; y fue además el encargado de redactar la relación eclesiástica del obispado ordenada por el rey para el *Theatro Ecclesiastico* de Gil González Dávila (cfr. Barnadas 1996), todavía perdida (Cabrera 1914).

En todo caso, no era común entre las gentes de su situación social tener la música como una de sus principales preocupaciones personales. Campo buscó músicos tanto en Santiago como en las provincias durante la visita; y enseñó música tanto a negros o mulatos esclavos suyos como a blancos:

[...] Sor D^f. D. Cosme del Campo que con su continua solicitud y trabajo ha sustentado el culto divino enseñando por su persona la música así á esclavos suyos como otras personas á cantar y tocar instrum^{tos}. y vuscándolos en Provincias remotas y cuidando del aumento de dicha Catedral en su visita (ACAP2:7-9).

Asimismo, Campo suplió de su peculio lo necesario para cubrir carencias de la catedral. Por ejemplo, “hizo traer” tres libros de canto llano y “otras músicas sueltas” para el servicio litúrgico (ACAP2:192). Es posible que empleara sus propios esclavos cuando faltaban músicos españoles o criollos al servicio de la catedral. Finalmente, antes de 1634 (año en que renunció su salario de músico porque sus ocupaciones parroquiales no le permitían continuar cantando en la capilla; v. ACAP1:527-528) ejerció—de hecho, sino de derecho—el oficio de maestro de capilla. Según el gobernador Felipe de Albornoz (1637), Campo “sirve el coro supliendo la falta que esta yglesia tiene de maestro de capilla por tener muy buena boz y ser diestro” (ALBORNOS:4). Además, el monto de su salario de músico, así como el de su reemplazante, correspondía al que luego fue habitualmente asignado a los maestros de capilla: 200 pesos anuales (ACAP1:527-528).

La inusual abundancia de referencias directas e indirectas a la actividad musical de Campo hacen pensar que su aporte fue central para su época. Aún si seguramente

¹¹ Campo había sido nieto de conquistadores y de Nicolás Carrizo, gobernador del Tucumán (ALBORNOS:5; Levillier 2:30; Cabrera 1914:33).

¹² Campo pudo darse el lujo de ofrecer en 1653 una hacienda completa heredada de sus padres, llamada Santa Bárbara del Zapallar, por valor de 9.000 a 10.000 pesos, para la fundación de un monasterio de monjas agustinas o catalinas en Santiago. La riqueza de la propiedad era tal que el monasterio completo hubiera podido proveerse de harina, maíz y carne solamente de su producción (CARTA:fol. 5v-6).

proporcionó esclavos músicos o atrajo a otras personas para contar con una capilla del tamaño adecuada—lo que implica un cambio cuantitativo en la historia de esta última—su principal aporte parece haber sido una mejora en el funcionamiento del grupo (cambio cualitativo). Dado lo que sabemos de sus dotes personales, esta mejora debe haber incluido no sólo un cumplimiento más ajustado de las obligaciones de la capilla, sino también un incremento en la calidad técnica del grupo. La imagen de Campo que se obtiene de la documentación lo retrata como un activista y un entusiasta, dispuesto a luchar con las limitaciones del medio por un ideal; en su caso, el ideal era no sólo religioso, sino también musical. Tanto la celebridad que alcanzó el músico Cosme del Campo como la preocupación del cabildo en hallarle sucesor parecen confirmar la importancia de su aporte.

3.2 - El obispo Maldonado y la música

Dentro del *continuum* definido por las actividades musicales de la capilla del Tucumán, el cambio siguiente surge a raíz de la acción del obispo Melchor Maldonado de Saavedra (posesionado 1634; m. 11/7/1661 - Bruno 3:235). Maldonado, una figura que a causa de su larga gestión y de su relación con el cuestionado obispo del Paraguay Bernardino de Cárdenas resultó controvertida, es el obispo del Tucumán que más consistentemente aparece asociado con el culto divino y la música, por los cuales se preocupó durante toda su gestión.

A su obra debió haberse añadido la de Cosme del Campo, quien figuraba en el cuerpo de prebendados. Cabe aquí realizar una aclaración: por lo general los prebendados no tenían tiempo o ánimos para ocuparse de la música polifónica, por cuanto debían celebrar las misas conventuales de la mañana por turnos semanales y cantar las horas canónicas en canto llano, amén de otras ocupaciones. Campo parece haber sido una excepción. Ya he señalado que fue recibido como chantre el 7/6/1648 (ACAP2:5-6), y al chantre competía de suyo ocuparse de la faz musical de la liturgia. También se dijo que Campo fue promovido a la dignidad inmediata superior, arcediano, apenas un año después. Así y todo, y dada la constante vinculación de su figura a la música que aparece en los documentos,¹³ es posible suponer que su colaboración como cantante o maestro no se interrumpió mientras duró su vida.

El accionar del obispo Maldonado en relación con la música se inscribe en el ramo administrativo. Una parte de sus disposiciones se refieren a la contratación o el despido de músicos; otra responde al deseo de “dar forma” a su administración. El efecto real de estas disposiciones formales puede—y desde luego debe—interrogarse; las normas pertenecen a una esfera distinta que la vida cotidiana. De últimas, es imposible llegar más allá de la suposición por falta de testimonios internos de la capilla. Así y todo, en base a aquellas disposiciones que sí fueron dictadas como consecuencia de carencias

¹³ La información de la carta de Maldonado al rey del 17/12/1651 sobre que Campo “lleua el peso del coro y de la musica” (Levilleir 2:130) debe tomarse con cuidado: puede referirse al período en que el prebendado ofició como maestro de capilla. La carta en su conjunto está demasiado relacionada con ALBORNOZ como para considerarla un documento independiente. El secretario del obispo puede haber abrevado en este último documento, introduciendo información desactualizada. Sin embargo, la vinculación de Campo con la música en la documentación es tan fuerte que estas observaciones pierden mucha de su fuerza cuestionadora.

materiales específicas—un maestro de capilla cumplido, alguien que pudiera resolver competentemente las relaciones entre música y liturgia, ciertas voces en particular—la suposición no puede ser más que la de que hubo una mejora en el funcionamiento del grupo, que tal vez se tradujo también a su aspecto técnico.

En todo caso, en ningún otro momento de la historia del grupo aparecen tantas referencias positivas a su funcionamiento:

con la entrada de el reverendo obispo don fray melchor maldonado de sauedra mediante su mucho gouierno se exercen y hacen los officios diuinos con mucha puntualidad y con tener el seminario a su cargo y acudir los collegiales a la yglesia conforme a la ereccion de el se sirue la yglesia con tanto lustre y musica como qualquiera de las mas ricas yglesias de el piru haciendo como ha hecho muchas limosnas a la dicha yglesia de su renta dando solo mas que todos los demas obispos,

decía el cabildo en un informe al rey de enero de 1639 (Levillier 2:70). El mismo obispo volvería sobre el tema en su visita *ad limina* cinco años más tarde:

[La catedral t]iene de renta desde mil a mil y docientos pesos de a ocho reales cada uno estos se gastan en el culto divino, y estipendios de musicos.

La iglesia es de las lindas que ay en las Indias de tres nabes [...] despues que yo entré ninguna catredal se sirve con mas puntualidad en las Indias, aunqe si con mas numero de clerigos (Barbero et al 1995:51).

Las preocupaciones musicales del obispo se orientaron tanto hacia el maestro de capilla como a los cantores y al establecimiento de un cuerpo de seises. Ya he escrito sobre los seises. La primera disposición en materia de música de tiempos de Maldonado (12/10/1635) se refiere a los músicos “q^e ganan salario dela Ygla”: no debían concurrir “á cantar fuera de la dicha catedral” sin permiso especial del cabildo (ACAP1:553). A continuación fue el maestro de capilla el que acaparó la atención de las autoridades. El cargo vacante por renuncia de Campo fue cubierto por Francisco de Ojeda en 1634 (ACAP1:527-528); desde la misma época comenzó a colaborar en las ceremonias catedralicias Sebastián Rodríguez de Ruesgas, ya mencionado como rector del seminario (v.s., 2.2), quien según el chantre Carminatis contribuyó “cantando En el Choro El canto de Organo Con la Capilla y Predicando Muchas Vezes En El Discurso [sic] del Año En esta dha Catredal” (INFORMACION:fo. 326v). Si Rodríguez tenía por delante una larga relación con la catedral, Ojeda duró poco. El 7 de noviembre de 1635, en presencia del obispo, el cabildo decidió establecer cargos específicos dentro de la capilla, como parte del deseo del obispo de formalizar la administración de la iglesia. Una vez más trató de reunir las funciones de maestro de capilla, sochantre y profesor de música del seminario en un solo cargo, cuyas obligaciones incluían la asistencia al coro en todas las horas canónicas, enseñanza en el seminario dos tardes por semana (lunes y jueves), y lección de musica al clero en la catedral otros dos días. La retribución consistiría en 200 pesos provenientes de la mesa capitular y 50 de la renta del chantre por su carácter de sochantre. El chantre Pedro Carminatis Jover fue comisionado para designar los músicos necesarios, establecer sus salarios y obligaciones, y cuidar de su cumplimiento

(ACAP1:556-557). Carminatis designó maestro de capilla a Hernando Arias de Saavedra, con un salario de 200 pesos.

Puede leerse en los documentos una preocupación por conservar a Arias al servicio de la catedral, quizás por su registro vocal (bajo). En enero de 1638 se le agregaron 50 pesos de renta provenientes del salario del bajo Luis de Olivera, que se había ausentado de la ciudad; consta en la oportunidad que Arias servía como suplente de sacristán mayor, con 40 pesos de renta extra (ACAP1:596; ver también 591). Sin embargo, su trabajo como director del conjunto catedralicio no fue impecable. En junio de 1641 el cabildo otorgó salario de 150 pesos al cura rector de la catedral, a la sazón Rodríguez de Ruesgas, para que cantara en el coro, tal como lo había hecho su antecesor Cosme del Campo, y se ocupara de los “registros”—los aspectos litúrgicos y ceremoniales de las ejecuciones musicales, desconocidos por el maestro de capilla Arias porque “no reza” (ACAP1:651). Un año después las autoridades catedralicias decidieron tomar el toro por las astas: Arias fue eximido de sus funciones en el seminario, pues su cumplimiento dejaba mucho que desear (“es tan grande la flojedad del dicho Hernando Arias que de ninguna manera aunque quiciera no podrá dar lección á los Seminaristas”), y quizás también de su magisterio de capilla. Se lo contrató solamente como cantor con salario “compentente”; no fue directamente expulsado porque “la voz [...] es importantísima”. Para cubrir los cargos vacantes del seminario y de maestro de capilla se llamó a concurso (ACAP1:661-662). Ignoro quien lo ganó. En adelante los dos cargos se otorgaron por separado.

Faltan las actas del cabildo correspondientes a los años de 1644 a 1646 (ACAP1:667). Podemos suponer que durante este lapso la capilla continuó recibiendo atención de parte del obispo y los prebendados. Cuando la información sobre música reaparece, a partir de 1649, atestigua un movimiento de cierta intensidad: los contratos de músicos hacen pensar que el grupo había logrado una estabilidad mayor que en las épocas precedentes, aunque el recambio de músicos continuó siendo relativamente frecuente. En ese año aparecieron en la escena catedralicia dos nuevos músicos, uno de los cuales parece haber contado con destacadas cualidades profesionales. Se trata del diácono—prontamente ordenado—Pablo de Espinosa y del “clérigo de evangelio” Andrés de Montes de Oca; el primero fue nombrado maestro de capilla en fecha no precisada¹⁴, y el segundo cantor y profesor del seminario—debía dar lección de “canto llano y de horgano” a los colegiales (diciembre de 1650; ACAP2:38). Montes de Oca se ausentó a officiar de doctrinero de Talingasta durante el año 1652 y fue reemplazado por Juan de Serrezuela en el seminario (ACAP2:54-55), pero volvió y continuó en sus funciones de cantante (ACAP2:59); y el padre Serrezuela fue reemplazado como cantor y profesor del seminario por Juan Lazo de Puellas en diciembre de 1653 (ACAP2:63). El personal de la capilla se completaba entonces con Julián Cardozo, quien en 1650 hacía “muchos años” que cantaba en el grupo (ACAP2:38), y los jóvenes Miguel de Gauna Carrizo (sobrino de Campo) (cfr. ACAP2:8-9) y Francisco Camargo, ambos diáconos en 1648 (INFORMACION:fo. 322v), a más del organista Moreno y los seises o seminaristas que cantaban las partes más agudas. Hallamos así un grupo formado por 3 a 5 cantantes adultos, tiples y un organista. Aunque en esta época los grupos de las catedrales más

¹⁴ Espinosa fue designado secretario de cabildo en reemplazo de Andrés de Montes de Oca el 17/5/1649 (ACAP2:18).

importantes se habían agrandado a fin de poder interpretar normalmente obras a dos coros (6-8 voces), el grupo del Tucumán continuaba siendo perfectamente adecuado para ejecutar música litúrgica menos ambiciosa y villancicos de modestas dimensiones y para cubrir cabalmente las necesidades del obispado.

3.3 - La capilla en crisis

En lo que queda del siglo XVII el funcionamiento del conjunto se vió aparentemente afectado por la crisis del gobierno de la catedral. En 1660 falleció Cosme del Campo (Cabrera 1914:30). Un año después lo siguió el obispo Maldonado. Durante el período de sede vacante, el deán Juan de Carrizo Mercadillo, apoyado por su sobrino el maestrescuela (y músico) Miguel de Gauna Carrizo, sostuvo una feroz lucha interna contra el arcediano Tomás de Figueroa. Acaparó el poder y lo ejerció sin demasiadas consideraciones por los intereses de la iglesia. Apenas muerto Maldonado, Carrizo se lanzó a capturar los resortes del poder catedralicio (cfr. ACAP2:117-127), los mantuvo hasta la llegada del obispo Ulloa en 1679, y los utilizó en provecho propio y de su camarilla. Al mismo tiempo, el edificio de la catedral iba siendo destruido poco a poco por las sucesivas inundaciones del río Dulce. Estas databan de por lo menos 1629, pero se hicieron más fuertes a partir de 1659, cuando el río cambió su cauce y puso en peligro la catedral (ACAP2:98-101). El edificio cayó en parte en 1667, a medias en 1671 y del todo dos años después, y apenas consiguieron salvarse algunos materiales (maderas y adobes); ignoro la suerte corrida por el órgano (Bruno 3:421).

El seminario parece haber sido la institución clerical más afectada por la mala administración de Carrizo y sus secuaces. El deán fue acusado de malversar sus fondos, usar el edificio como vivienda y dejarlo destruido, de y otorgar la rectoría a seguidores suyos, cuyas gestiones son presentadas de manera negativa en la documentación (Bruno 3:420-421). En el ramo de los profesores de música, Montes de Oca—el último de los que habían sido nombrados en épocas de Maldonado—desaparece de la documentación, y aparece el sacerdote Diego de Herrera, quien sería el próximo maestro de capilla. Este último fue nombrado rector por Carrizo, con el cargo de enseñar latín y música (ACAP2:120-121; cfr. también 138-139, 144 y 189-190).¹⁵ Su gestión estuvo muy lejos de ser brillante; según Alonso Rodríguez de Cabrera, entre 1661 y 1665 fueron

rectores y maestros del dicho seminario el dicho diego fernandez de frias y el dicho diego de herrera ambos a dos hombres ygnorantísimos que apenas saben gramatica [...] quienes no han enseñado ny enseñan a los colegiales ni aun las oraciones de la cartilla ni buenas costumbres (CARRIZO:17).

¹⁵ La designación de Herrera como rector es parte de un curioso enroque, el cual posiblemente resultaba de las afiliaciones políticas de los miembros intervinientes: Herrera, cura de naturales y capellán ("beneficiado", vale decir, suplente designado para cubrir una de las sillas vacantes del cabildo, con obligación de cantar horas y misas, pero sin voz ni voto en el cabildo, con el pingüe salario de 500 pesos al año), fue designado rector del seminario, y el rector del seminario Diego Fernández de Frías, a quien puede señalarse como uno de los responsables de la decadencia de la institución, fue nombrado capellán en lugar de Herrera. Uno tiene la impresión de que Carrizo y su pandilla querían endilgarle el fardo de un seminario que no funcionaba a Herrera, rescatando a Fernández del trance en que se veía envuelto y otorgándole adecuados medios de vida.

En otro orden de cosas, el maestro de capilla Espinosa intentó renunciar e irse en busca de mejores condiciones de trabajo en 1663. En esta oportunidad el cabildo pudo convencerlo de quedarse (ACAP2:138-9 y 155-6). En 1666, en pleno “reinado” de Carrizo, cuando la iglesia de la que tan orgulloso estaba el obispo Maldonado estaba siendo deshecha para ser reedificada en sitio más seguro y los diezmos habían acusado la crisis con una seria baja, no hubo manera de que los prebendados impidieran otra vez que se fuera. El modo en que se registra su renuncia y las gestiones que hizo el cabildo para evitarla dan la impresión de que se fue no como simple viajero, sino huyendo de un sitio que se le había hecho insostenible. Dice el acta capitular del 23/12/1666 que

el dicho Maestro de Capilla [...] respondió [al maestrescuela] con voces altas y alteradas que habia muchos tiempos deseaba irse del obispado y que le habian detenido ahora tres años [...] y que desde luego hacia dejacion del dicho oficio de Maestro de Capilla y de la cofradia de animas q^e servia y que habiendolo oido su merced muchas veces que lo repitió (ACAP2:197).

En primera instancia Miguel de Gauna reemplazó a Espinosa al menos en ciertas ocasiones de especial solemnidad. En abril de 1667, cuando se trató sobre el modo de celebrar las exequias de Felipe IV, se decidió que el cuidado de la música corriera por cuenta de Gauna “que es inteligente en ella” (ACAP2:202). No mucho tiempo después Herrera debió hacerse cargo del conjunto musical, puesto que así lo hizo cuando Espinosa amenazó con irse en 1663. Figura como maestro de capilla todavía en 1677 (FIGUEROA: pliego 14) y después de 1680. Dado el tiempo que ocupó el cargo, su desempeño debió ser mejor allí que al frente del seminario—aunque dados sus antecedentes, uno se pregunta si su presencia durante tanto tiempo al frente de la capilla no es un signo de cambio cualitativo negativo en su funcionamiento. Como otros maestros anteriores, lo combinó con el curato de indios de la catedral por lo menos a partir de 1663 (ACAP2:144); como Espinosa, intentó irse en busca de un mejor salario, y fue detenido por el obispo Ulloa mediante un aumento de 70 pesos anuales provenientes de la tercia obispal (carta de Ulloa, 11-8-1682; TRANSLACION:75).

La crisis no acabó con la capilla. En 1670, cuando los oficios divinos se celebraban en lo poco que el río había perdonado de la gran iglesia construida en 1617, en “la miseria de vna total falta de ornamentos porque los pocos que auia se an enbegesido y remendandose han podido servir hasta oi”, la iglesia sin embargo se servía “con el aparato y culto que la mas opulenta”, según el cabildo (DESTROZOS:1-2). Entre quienes contribuían a ese “aparato” figuraban un maestro de capilla y un organista con 200 pesos de renta anual cada uno, y cuatro cantores con 75 pesos cada uno. (poder fechado 7/7/1670 en MERCADO:8). A partir de 1673 los oficios se celebraron en la capilla del hospital (Bruno 3:421), la cual según el tesorero José de Bustamante y Albornoz era “una casita mal hecha donde esta el señor de los cielos y tierra que apenas cabemos a resar y por oras estamos esperando que se caiga sobre nosotros” (TRANSLACION:4; cfr. Bruno 4:321), pero el trabajo de la capilla no parece haberse interrumpido.

Las condiciones de su trabajo sí se alteraron de manera notable. En 1682, el obispo Ulloa contraponía la situación de “los años atras”, cuando la ciudad no estaba “tan destruida” y la iglesia “tenia mucho servicio de esclauos y musica”, y “oy”, cuando no había esclavos y la renta de la catedral se gastaba “en alquileres que [sic por “de”] tres o

quatro negros y mulatos que hasen papel de músicos” (TRANSLACION:75). Los dichos de Ulloa deben haber tenido su parte de verdad. El único músico nuevo que aparece en las actas capitulares de esta época aparte de Herrera es el mulato Jusepe (José), primer y último cantor no-europeo que aparece en las páginas de las actas capitulares. Su salario fue aumentado 50 a 80 pesos anuales el 11/6/1663, efectivo desde el 26 de febrero anterior (ACAP2:148). El reemplazo de cantores de rango sacerdotal por mulatos no implica necesariamente un deterioro en el funcionamiento o el nivel técnico del conjunto musical catedralicio. Sin embargo, puede leerse como resultado de la crisis. Dada la política—generalizada en las capillas musicales de América Latina—de preferir cantantes blancos siempre que fuera posible, la presencia de Jusepe como empleado de la iglesia debe interpretarse, sea como signo de efectiva falta de músicos blancos, sea como un modo de reemplazar ministros independientes o contrarios a Carrizo por otros leales.

Una importante laguna cronológica entre el segundo y el tercer libro de actas capitulares (ACAP2 y ACAP3, 1667-1681) impide aportar mayores precisiones documentales para confirmar lo dicho por Ulloa. Por lo menos dos músicos blancos pueden haber actuado con la capilla de morenos (u ocupado alguno de sus cargos, a pesar de lo que escribió el obispo). Uno es Julián Cardoso—cuya renta fue aumentada a 100 pesos en 1663—quien puede haber continuado al servicio de la catedral hasta la fecha en que aparece como profesor del seminario y reaparece como cantor (1689; ACAP3:fos. 67v y 81); otro es Juan Lazo de Puelles, quien luego de ser capellán beneficiado entre 1661 y 1663 ocupó el curato de la catedral en época no determinada y terminó como prebendado a partir de ca. 1686. En 1677, cuando todavía no había ganado el cuarto de españoles de Santiago, recibía renta fija de la catedral (FIGUEROA: pliego 14), que puede haber recibido en carácter de músico.

3.4 - Ulloa y Dávalos

La influencia del obispo Nicolás Hurtado de Ulloa (actuó 1679-1686) sobre el *continuum* de actividades musicales de la catedral fue mínima. Su programa estaba claro: trasladar la sede obispal a Córdoba. Así lo expuso una y otra vez, en su tono de característica vehemencia:

¿Cómo ha de ser catedral, señor? ¿Cómo he de tenerla en aquel país [Santiago del Estero] por naturaleza incapaz para todo aquello necesario para la vida? ¿Qué lustre podrá tener con solos siete sacerdotes ignorantes, sin colegio seminario ni posibilidad para que lo haya? (carta al rey de 1684, cit. en Bruno 3:453).

Si por una parte se preocupó de dar impulso a la construcción de nuevo edificio para la catedral—puso su primer adobe, y auspició su construcción hasta su muerte (Bruno 3:462-468), por otra dejó que tanto el seminario como la capilla musical siguieran su curso, sin molestarse en cambiar nada, en espera de poder restablecerlos en Córdoba. En cuanto al primero, dejó que se extinguiera del todo, como resultado de la crisis que la institución venía acarreado desde la muerte de Maldonado. “[D]e hecho no le hay ni la ha habido en mucho tiempo, pues dos o tres colegiales que hay y ha habido viven en sus casas” dicen los prebendados del cabildo en 1681 (ACAP3:fo. 1). Su edificio también fue destruido por las inundaciones: “[l]a casa que solía serlo se arruinó con la iglesia. Apenas han quedado rastros de lo que fue,” escribió en 1682. La renta se había reducido,

de 2000 pesos a menos de 400 (Bruno 3:493). El obispo decidió ajustar las cuentas, y así lo hizo; no consideró oportuno reedificarlo por cuanto esperaba poder trasladarlo a Córdoba en poco tiempo (p. 494).

En cuanto a la capilla, sólo se registra una decisión administrativa positiva: el nombramiento del sacerdote Francisco de Alba como cantor y organista, luego también secretario del cabildo, en 1685 (ACAP3:fos. 20v y 27v); en 1681 y 1689 figuran además referencias a los ministriles de la iglesia (v.i., 3.6). Distintas referencias aisladas hacen pensar que el conjunto continuaba trabajando, quizás en base a cantores negros y mulatos, como afirmó el mismo Ulloa. Su funcionamiento y su desempeño técnico se resintieron: la ausencia de los seminaristas provocó una falta total de voces blancas para cantar las partes más agudas. Hacia 1680, pues, el conjunto parece haber ingresado en una suerte de estado vegetativo que coincide con las ideas de Lange. Los documentos dan la impresión de que arrastraba una existencia deudora de tiempos mejores.

El obispo Juan Bravo Dávila y Cartagena se posesionó en 1691 para fallecer unas pocas semanas después. Una de las pocas disposiciones que tomó tuvo consecuencias importantes: el nombramiento del arcediano Bartolomé Dávalos como provisor y vicario general del obispado, quien asumió el gobierno de la diócesis en sede vacante. Dávalos probó ser un administrador enérgico (y aparentemente desinteresado). Su influencia sobre la práctica musical de la catedral fue mucho mayor que la de Ulloa. Por una parte, reaparecen informaciones administrativas sobre música; hay referencias a tres músicos blancos, el cura de naturales y maestro de capilla Herrera (ACAP3:fos. 9v, 81 y 96), el secretario/organista/cantor Alba y el cantor seglar (por ser alférez) Cardoso (ACAP3:fo. 81).¹⁶ Consta asimismo la renovación del órgano, que Dávalos se atribuye (junto con la de la sillería de coro y el facistol de la catedral) (TRANSLACION:132).

Por otra parte, Dávalos, junto con el gobernador del Tucumán Tomás Félix de Argandoña, han sido reconocidos como los principales responsables del restablecimiento del seminario (1689), uno dentro de la iglesia, el otro fuera de ella. El cabildo nombró rector a Cosme Ibáñez del Campo (ACAP3:fos. 57-58; cfr. Bruno 4:287), cuyas detalladas cuentas autógrafas (1689-1699) han llegado hasta nosotros (CUENTAS). Se recuperó la asistencia diaria de cuatro colegiales a la catedral y de todos durante las fiestas principales para colaborar con el culto (TRANSLACION:149; certificado notarial contenido en COBRO:fos. 4-4v). Asimismo, se nombró un nuevo profesor de música “en el arte de canto llano, i canto de organo”, en la persona del alférez Cardoso (ACAP3:67v). Consta en las cuentas que efectivamente ejerció su cargo: en agosto de 1690 el seminario le pagó cuatro pesos extra a su salario (CUENTAS:fo. 57v). Además, el 3 de marzo de 1692 el rector Ibáñez pagó veinte pesos a Francisco de Alba “por la enseñansa a los Colegiales. a tocar el organo” (CUENTAS:fo. 69v).

3.5 - El fin

El obispo Manuel de Mercadillo (gobernó 1698-1704) consiguió finalmente en 1699 que el obispado se trasladara a Córdoba para mejorar su situación material. Fuera de este cambio fundamental en el funcionamiento catedralicio, la incidencia de su gestión

¹⁶ Dos de los músicos que actuaron anteriormente se habían convertido en prebendados o fallecido, por lo cual no es dable suponer que continuaran integrando el conjunto: Gauna fue prebendado desde 1663, y falleció en 1683 (ACAP 3:fos. 10-10v; PODER); y Lazo de Puellas fue recibido como maestrescuela en 1685 u 86 y murió en 1696 (ACAP3:fo. 108v).

sobre la capilla musical es muy difícil de determinar. Si el silencio de las actas capitulares significa algo, Mercadillo no estaba en absoluto interesado en el culto y la música—la documentación enfatiza cuestiones económicas, en especial relativas a los diezmos. Pero como antes había sucedido, referencias colaterales en varias fuentes permiten suponer que el trabajo del conjunto musical continuó por lo menos hasta el principio del período de sede vacante subsiguiente. Una vez más, es posible suponer que el conjunto funcionaba más o menos automáticamente (o por lo menos, autónomamente), sin un cuidado especial de parte de las autoridades; una vez más cabe calificar su “vida” como “vegetativa”.

La capilla viajó a Córdoba con el obispo y el cabildo. Francisco de Alba parece haber reemplazado a Herrera como maestro; este último debe haberse quedado en Santiago del Estero como párroco de indios, o haber emigrado. Según un testimonio de los primeros años del siglo XVIII, en la catedral de Córdoba, entre “capellanes [...] beneficiados y cantores, habrá 18 o 20 en todo” (testimonio de los sacerdotes Francisco Burgés y José Cameros, cit. en Bruno 4:374; énfasis mío). Otra fuente secundaria, los gastos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Córdoba, permiten documentar la existencia de la capilla durante apenas tres años (v. apéndice 2). Su estudio revela que desde 1684 hasta el año 1701 la cofradía—cuyas constituciones obligaban a solventar, entre otras festividades, una misa cada segundo domingo del mes en renovación del compromiso de los miembros o “esclavos” de ella (Martínez de Sánchez 1996)—pagó a los músicos esclavos de la Compañía de Jesús para que actuaran tanto en las misas de renovación como en ciertos actos de la fiesta del Corpus. Ocasionalmente, además, aparecen oblaciones a instrumentistas (arpistas, vihuelistas, chirimeros), a veces combinados con las efectuados a los músicos de la Compañía, a veces por separado. Entre 1702 y 1704, en cambio, figuran pagos al “maestro de capilla” o al “licenciado Francisco de Alba”—debemos suponer, pues, que son la misma persona. La causa: la música (diciembre de 1703) de las misas de renovación (abril de 1703, id. de 1704). Tiene sentido: el monto pagado corresponde a 12 pesos por año, vale decir, un peso por mes o por misa. Desde mediados de 1704 hasta la segunda mitad del siglo XVIII se interrumpen los gastos regulares en música de la cofradía; cuando reaparecen, los destinatarios de los pagos son músicos negros y mulatos y no la capilla catedralicia.

Después de 1704 desaparece toda referencia, tanto a la capilla musical de la catedral del Tucumán como a Francisco de Alba. Este último aparece como secretario en las actas capitulares hasta el 7 de noviembre de 1704 (ACAP3:fo. 191)—en el acta siguiente, del 2/12/1705, José Arias de Saavedra firma como titular en su reemplazo (fo. 199). Debió haber muerto o renunciado a sus cargos hacia diciembre de 1704.¹⁷

El pleito sobre el llamado “beneficio simple” mantenido entre el gobierno del Tucumán y la catedral permite comprobar la desaparición del conjunto. El beneficio simple es un cargo de sacerdote adjunto al párroco, establecido por el acta de erección del obispado en cada una de las ciudades cabeceras de distrito. Para el sustento del

¹⁷ Lamentablemente, los libros de defunciones de la catedral cordobesa comienzan en 1728, por lo cual no pude documentar su posible fallecimiento. Tampoco pude hallar rastros suyos en los protocolos notariales de la ciudad de los años 1704-1705.

¹⁸ La situación ya se halla documentada en julio de 1670 (MERCADO:8); puede atribuirse al deán Carrizo Mercadillo o incluso al obispo Maldonado, a pesar de lo afirmado por Dávalos. Este ya había tocado el punto en una carta anterior, de 1692 (TRANSLACION:136); pedía que se reasignara el dinero del beneficio simple para la creación y el mantenimiento de dos cargos de racionero para que cantaran los evangelios y las epístolas en las misas cantadas.

beneficiado estaba previsto destinar un noveno y medio del tercio de los diezmos del distrito. Por disposiciones cuyo rastro concreto no pude hallar, y ante lo pequeño de los montos en cuestión, que no permitían la manutención de beneficiados, los novenos de todos los beneficios simples del obispado fueron asignados a la fábrica de la catedral para pagar a los empleados: en 1694 escribió el provisor Dávalos que

[e]l noveno i medio de los beneficios simples de las ciudades de este obispado halle aplicados al Maestro de capilla sacristan organista y secretario sin mandato para ello de Vuestra Magestad ni de Prelado alguno (TRANSLACION:150)¹⁸

Por Real Cédula (Madrid, 15/10/1696), el rey ordenó reasignar el monto de los beneficios simples para la construcción del nuevo templo catedralicio en Córdoba (transcripta en BENEFICIO:fo. 338). Los miembros del cabildo eclesiástico se negaron a cumplir lo ordenado por el documento, y el procurador de Córdoba les entabló pleito. Como parte de la argumentación del cabildo, el chantre Luis de Medina Lasso de la Vega responde en noviembre de 1709 que

por Costumbre immemorial de essa dha Santa Yglecia cathedral se ha estado Consumiendo el producto de dho nobeno Y medio q e Resulta de la gruesa de los dhos diesmos en la paga Y satisfacion de los Salarios q e persiben el Organista Y bajonero, no siendo Capas La mesa Capitular para poderlos Sustentar Y mantener (BENEFICIO:fo. 330).

Ya no hay maestro de capilla, ni sombra de los cantores: quedan solamente un organista, omnipresente en la catedral, y un bajonero. Podemos imaginar que de haberlos habido, Medina los hubiera mencionado para reforzar su argumentación (que si se reasignaba el dinero del beneficio simple no había con qué pagar los músicos necesarios para la decencia del culto). La inexistencia de toda otra referencia a un conjunto estable de cantores en la catedral de Córdoba hasta la última década del siglo hace pensar que la capilla finalmente desapareció.

El seminario corrió mejor suerte, pero nunca retomó su rol musical. Trasladado a Córdoba junto con el obispado, se le asignó en primera instancia el sitio junto a la catedral, y luego una casa frente a la plaza, contigua al llamado “oratorio del obispo Mercadillo”. Según los testimonios de Burgés y Camero, ya mencionados, tenía entre 10 y 12 alumnos (Bruno 4:374). Las referencias a la enseñanza de música en el seminario se interrumpen hasta la época del obispo Pedro Miguel de Argandoña (posesionado en 1748); durante y después de este lapso, arrecian las quejas de los obispos ante el desconocimiento del canto llano por parte de los clérigos criollos, resultado de deficiencias docentes del seminario (cfr. Lange 1983:280-281). Durante el resto del siglo no volvió a ser una institución decisiva para sostener la vida musical del obispado.

3.6 - Excurso 3: música instrumental y ministriles

Ninguna descripción de una capilla musical barroca está completa si no se trata acerca de la música instrumental. La existencia de música instrumental y de ministriles (ejecutantes de instrumentos de vientos) constituye un problema. Las referencias son pocas, pero, como la punta de un iceberg (y como generalmente ocurre en las capillas

barrocas), dan pie a pensar que la práctica de acompañar las voces con instrumentos era mucho más constante y consistente de lo que parece.

Sólo existen dos referencias tempranas al uso de instrumentos. Una corresponde a uno de los textos sobre la actividad de Cosme del Campo, en el cual se afirma que había enseñado a blancos y negros a cantar y tocar instrumentos (v.s., 3.1). Según la otra, en junio de 1641 el cabildo otorgó 100 pesos de limosna al franciscano Mateo de San Francisco, “por haber acudido al Coro á ayudar en la música con sus instrum^{tos}.”, sin mayores precisiones (ACAP1:650-651). Da la impresión que se utilizaron los instrumentos siempre que fue posible—siempre que hubo una persona hábil dispuesta a tocar.

Más adelante en el tiempo existe una aparente contradicción interna en la masa de documentos: las actas capitulares no proporcionan dato alguno, ni sobre la contratación de ministriles, ni sobre el pago ocasional a siquiera uno de ellos, pero hay dos referencias a un grupo de ministriles expresamente calificado como perteneciente a la iglesia. Corresponden a la recepción de dos obispos en la década de 1680. En agosto de 1681, en el acta de toma de posesión del obispado por Ulloa se dice que repicaron las campanas de las iglesias, y

se tocaron en Dha Yglesia [catedral] por **los Ministriles de ella** los demas instrumentos Con gran Regosixo y alegría (ACAP3:fo. 6—énfasis mío).

Otro tanto ocurrió en la toma de posesión del obispo Juan Bravo Dávila y Cartagena el 13 de marzo de 1689, y como acontecía con este tipo de actas—las cuales generalmente reproducían un modelo único más o menos literalmente—, los términos que se utilizan son los mismos (ACAP3:fo. 53).

La contradicción se soluciona si el conjunto que tocó para las recepciones de los obispos carecía de remuneración fija. Según la costumbre predominante en América en los siglos XVI y XVII, es muy posible que fueran indígenas, de modo que pueden haber servido como yanacunas, a la iglesia o a un particular que los prestó como favor especial,¹⁹ con una remuneración mínima o nula. Tampoco es imposible que se tratara de un conjunto contratado con regularidad por la catedral, pero sólo para ocasiones tan importantes como la recepción de un obispo, y que por lo tanto fueran pagados de fondos distintos de los cantores.

4. Música y finanzas

Cuarta pregunta: ¿en qué medida el estado financiero del obispado explica la existencia o no de capillas musicales? No lo hace: desde el punto de vista financiero, mantener la capilla es casi imposible. Las finanzas del obispado tampoco han sido estudiadas, y las fuentes disponibles están extremadamente incompletas. Hay referencias en distintos documentos que permiten asignar un monto de entre 1000 y 1200 pesos a la fábrica de la catedral, resultantes de reunir el noveno y medio que le correspondía, la

¹⁹ Casos de “préstamos” de trabajadores indígenas a la catedral para realizar obras en el edificio aparecen con cierta frecuencia en la documentación, en especial en la época en que fue necesario deshacer el edificio y reconstruirlo en otro sitio debido a las inundaciones del Río Dulce.

casa escusada y el “beneficio simple”, tanto de Santiago como de las otras ciudades. Maldonado habla de una renta de fábrica de 1000 a 1200 pesos (Barbero et al 1995:51), y el cabildo, de una de 1100 pesos en “el año que mas tiene de renta” (ACAP2:132; cfr. MERCADO:8).

La fábrica debía pagar los salarios de los músicos (Barbero et al 1995:51). Un conjunto integrado por un maestro de capilla y tres cantantes de distinta jerarquía costaría aproximadamente 600 pesos—200 para el maestro de capilla, otro tanto para el organista, 100 para un cantante y 50 para cada uno de los otros. En 1670, según el cabildo, el monto gastado en músicos era todavía mayor: había cuatro cantantes, a los cuales se les pagaba 300 pesos en total, elevando el costo del grupo a 700 pesos (MERCADO:8). La mitad o más del dinero de la fábrica se gastaba exclusivamente en músicos. Pero la fábrica debía solventar además la construcción y reparación del edificio, y los gastos cotidianos de vino, cera, sebo, limpieza, ornamentos sagrados, secretario, sacristán, mayordomo, etc.; tras erogar todo lo que le tocaba, debía quedar en déficit—la “pobreza de la fábrica” era una realidad palpable. En otras palabras, es casi imposible que dado este nivel de ingresos la fábrica hubiera podido costear los músicos; y sin embargo, así lo hizo durante más de un siglo. La catedral necesariamente tiene que haber contado con entradas extra, en forma de limosnas, donaciones y censos de las cuales no conozco registro alguno (salvo la indicación de Ulloa a propósito de un pago al maestro de capilla Herrera extraído de su propia renta, v.s., 3.3).

Por otra parte, el salario pagado a los músicos era insuficiente para vivir. Las rentas mayores, de 200 pesos, apenas permitían una economía de subsistencia a quienes las percibían; las rentas menores, de 50 pesos, eran poco más que una propina. Se explica que los músicos desempeñaran más de un cargo, como secretarios de cabildo, curas, capellanes de ánimas o profesores en el seminario. En comparación, un maestro de capilla de la catedral de La Plata (Chuquisaca, Sucre, actual Bolivia) ganaba a mediados del siglo XVII 1000 pesos de salario—más que todo el conjunto catedralicio del Tucumán completo—y recibía unos 720 pesos adicionales para la alimentación, vestido y enseñanza de los seis niños de coro; y el organista titular ganaba 800 pesos. El gasto total en salarios de músicos de la catedral platense para la década de 1680 es siempre superior a 8000 pesos, lo cual equivale a tres cuartas partes del total de los diezmos del Tucumán.

4.1 - *Via negationis*

El estado financiero del obispado sí permite entender, en cambio, la desaparición de la capilla. Los montos de la gruesa de diezmos disponibles (tabla 1) son notablemente constantes: después de la segunda década del siglo XVII se estabilizan en once o doce mil pesos por lo que queda del siglo. Aunque no pueden extraerse conclusiones válidas de una serie tan incompleta, es posible apreciar una notable baja en los diezmos durante la primera década del siglo XVIII: tomando los números más seguros—1691 y 1707— y suponiendo valores comparables—a falta de un índice que permita deflacionarlos—, el monto de los diezmos bajó un 21.37 %. Las dos series locales disponibles, de Salta (bastante completa a partir de 1680; tabla 2) y Córdoba (muy fragmentaria; tabla 3) indican una baja todavía más pronunciada en la época, del orden del 41.73 % para Salta (comparando los montos de 1680 y 1707), y del 60 % para Córdoba (comparando los montos seguros de 1691 y 1708), las cuales se compensan en el monto total de la gruesa por las subas en Tucumán, Catamarca y Londres, y Jujuy. Por otra parte, la situación no

Tabla 1: Montos de la gruesa de diezmos del Tucumán
(expresados en pesos de a ocho reales o corrientes)

1604-1605	13.113 (RESPUESTA: 3)
1605-1606	12.874 (loc. cit.)
1606-1607	13.435 (INCENDIO: 9-14)
1607-1608	13.097 (loc. cit.)
1609-1610	12.423 (loc. cit.)
1610-1611	11.859 (loc. cit.)
1611-1612	11.376 (loc. cit.)
1612-1613	10.691 (loc. cit.)
1613-1614	10.176 (loc. cit.)
1614-1615	10.249 (loc. cit.)
1615-1616	11.293.5 (loc. cit.)
1616-1617	~ 11.000 (loc. cit.)
c. 1637	~ 12.043 (deducido de Levillier 2:76)
c. 1644	~ 12.371(deducido de Barbero et al 1995:52)
Promedio 1661-1670	11.663,467 (deduc. de REEDIFICACION: pliego 18)
Promedio c. 1683 -c. 1690	12.708 (deducido de TRANSLACION:151).
1689-1690	11.412.5 (deducido de COBRO:fo. 27v)
1691-1692	12.717 (Pastells 4:274)
1707-1708	9999.5 (BENEFICIO:fos. 325-329)

Nota: a los fines de la recaudación de los diezmos y veintenas, el año corría del día de San Juan (24 de junio) de un año al mismo día del año siguiente.

Tabla 2: Diezmos de la jurisdicción de Salta

1680-1681	1330	1694-1695	1200
1681-1682	1325	1695-1696	1100
1682-1683	1200	1696-1697	—
1683-1684	1230	1697-1698	950
1684-1685	1200	1698-1699	1000
1685-1686	1250	1699-1700	1004
1686-1687	1100	1700-1701	1000
1687-1688	1170	1701-1702	900
1688-1689	1100	1702-1703	1000
1689-1690	1100	1703-1704	1000
1690-1691	1020	1708-1709	975 (BENEFICIO:fo. 324v)
1691-1692	1020 (cfr. Pastells 4:273)	1709-1710	975 (loc. cit.)
1692-1693	1120		
1693-1694	1150		

Nota: a estos montos deben agregársele 30 pesos pagados por el Colegio de la Compañía de Jesús de Salta en concepto de veintena, por convenio especial con el obispado.

Fuente: salvo indicación en contrario, SALTA:fos. 6v-8.

Tabla 3: Diezmos de Córdoba

1620-1621	4.806 (deducido de CAMPOS).	1645-1646	6.000? (loc. cit.)
1625-1626	4.200+ (ACAP1:450)	1646-1647	6.000? (loc. cit.)
1626-1627	4.200 (loc. cit.)	1647-1648	6.000? (loc. cit.)
c. 1630-33	~ 5.500 (ACAP1:555)	1648-1649	6.000 (loc. cit.)
1634-1635	~ 4.000 (loc. cit.)	1666-1667	6.000 (ACAP2:194)
1637-1638	5.100 (ACAP1:601)	c. 1667	~ 7.000? (Pastells 4:157)
1638-1639	4.500 (ACAP1:628)	1691-1692	5.000 (Pastells 4:273)
1639-1640	4.500-? (ACAP1:628)	1699-1700	4.000 (ACAP3:fo. 133)
1640-1641	6.000? (ACAP2:20)	1700-1701	4.000 (loc. cit.)
1641-1642	6.000? (loc. cit.)	1701-1702	4.000? (loc. cit.)
1642-1643	6.000? (loc. cit.)	1708-1709	2.000 (BENEFICIO:fo. 324)
1643-1644	6.000? (loc. cit.)		
1644-1645	6.000? (loc. cit.)		

parece haber mejorado en el corto plazo. Según Arcondo, un documento de 1711 “indica una suma de entre cinco mil y seis mil pesos, para el total de las rentas del obispado” (1992:47), correspondiente a la mitad de lo recaudado unas décadas antes. Aún si elegimos no tener en cuenta estos datos—por falta de referencias concretas al documento que los menciona y los términos en que lo hace—la baja del 21 % ocurrida a caballo del nuevo siglo es suficiente para sumir el obispado en una crisis financiera de magnitud. Alrededor de 1650 la pobreza de la fábrica hacía muy difícil la manutención de los músicos; una rebaja del 21 % sobre montos que estaban al borde de lo imposible convirtió esa virtualidad en una realidad. Alrededor de 1705, como consecuencia de esta situación, la capilla desapareció.

Esta crisis financiera no es un hecho puntual; ha sido explicada como otra incidencia del mismo proceso generalizado que ya hemos visto actuando en Santiago a partir de ca. 1680, y que continuó hasta bien entrado el siglo XVIII. La naturaleza y causas del proceso son todavía objeto de debate por historiadores y economistas. La explicación actualmente favorecida lo entiende como resultado de las fluctuaciones descendentes del sistema económico definido por el eje Lima-Potosí. La caída en la producción de plata de Potosí durante el siglo XVII habría influido sobre las zonas que lo abastecían, creando contracción y crisis económica (Assadourian 1983:19-65). Garavaglia (1983:409-410) precisa que la crisis se manifestó en varios aspectos de la vida colonial, afectó el Tucumán, el Paraguay y el Río de la Plata en conjunto, y que evolucionó de manera coincidente con los datos sobre diezmos que acabo de citar: descenso a fines del siglo XVII, con el punto más bajo situado alrededor de 1710 (y una situación deprimida hasta mediados del siglo XVIII, la cual no nos concierne aquí). El mismo Assadourian fue más allá de la economía para señalar algunas importantes consecuencias sociales de esta crisis, entre las que interesa destacar un proceso de ruralización descrito en varios informes de época—abandono de las casas urbanas y establecimiento de las familias en el campo, por el ahorro que pudiera producirles (1983:62). Finalmente, Arcondo (1992),

discutiendo el caso específico de Córdoba, mostró la prolongación de la crisis durante buena parte del siglo XVIII con superabundancia de documentos e informes en distintos aspectos: economía, población, sociedad. Si leo correctamente su trabajo, la crisis produce el “ocaso de una sociedad estamental” al que se refiere su título—hizo que la sociedad en su conjunto entre en un estado de disolución del que sólo saldría varias décadas más tarde. Por ello puedo imaginar que las preocupaciones de los pobladores de la región se orientaban más bien hacia la obtención del sustento cotidiano que hacia la música. Por otra parte, una ciudad progresivamente despoblada no es un contexto estimulante para actividades musicales de cualquier clase; en el caso de las instituciones musicales, su trabajo se hace cada vez menos viable, por falta de sustento económico y social. La música institucionalizada, pues, no constituyó una excepción a la situación general: las actividades sufrieron una brusca merma cuantitativa (y quizás también cualitativa), y la tradición musical religiosa desapareció.

5. Una cultura musical barroca

El argumento financiero funciona principalmente por vía negativa: explica el final de la tradición musical y algunos de sus tropiezos, pero no su presencia ni su desarrollo desde un punto de vista positivo. También nos permite apreciar hasta qué punto mantener las actividades musicales religiosas era importante para la época: éstas se desarrollaron aunque fuera casi imposible desde el punto de vista monetario. Queda claro que la música era un ítem importante para el clero de la época. Estamos muy lejos de la interpretación propuesta por Lange para el siglo XVIII: en el siglo XVII parece haber necesidad de música.

¿Por qué? Quizás por las características del universo mental hispanoamericano del siglo XVII. Por una parte, la música era indispensable para “la decencia del culto divino”, como se decía en la época. Esto se fundamentaba en parte en la idea de que la belleza es grata a los ojos de Dios. Así, un culto divino con música elaborada tenía mayores posibilidades de agradar a la divinidad que uno que no la tuviera. Dentro de la cultura española del siglo XVII, en la cual continuaron vigentes y cobraron nueva fuerza algunas nociones medievales, la música era sagrada. Se suponía que funcionaba en base a las mismas proporciones que regían, por una parte el universo, por otra parte el cuerpo humano: era imagen armoniosa, sonora y sensible de una esencia numérica divina. Por ello podía establecer la comunicación entre el hombre y el cosmos y transmitir las influencias de los astros al interior del cuerpo humano (Nassarre 1980; cfr. Zaldívar Gracia 1986). Podemos imaginar además que cantar, una actividad que involucra el propio cuerpo, era como introducirse, *incorporarse* a la creación. El culto divino no estaba completo, pues, sin la celebración constante de la divina armonía del universo que era la música para la gente del barroco.

Por otra parte, contar con un servicio musical “digno” para acompañar el culto divino era inherente a la idea de catedral. En varias partes de este artículo aparecieron formulaciones que presuponen el que la catedral, como iglesia de jerarquía superior a las matrices, parroquiales, conventuales y colegiadas, debía mantener un culto con el “lustre” adecuado. Así ocurre con las palabras del obispo Cortázar, a propósito de que la iglesia de Santiago “parecía en nada iglesia catedral”, o las de Ulloa, quien consideraba

que siete sacerdotes no eran suficientes para el despliegue de las ceremonias catedralicias—él utiliza específicamente la palabra “lustre”. Dentro de la concepción católica tradicional, un servicio con música polifónica era considerado más solemne, y por lo tanto jerárquicamente superior, a uno celebrado en canto llano; y éste a su vez superior a uno simplemente rezado. Una catedral, para mantener el brillo que correspondía a su jerarquía, debía contar con servicios musicales tan solemnes como se pudiera, o sea, con una capilla de música, al precio que fuera.

Finalmente, volvamos a la idea de la ciudad señorial. Es sabido que la música “clásica” estaba ligada a estructuras sociales de tipo señorial en la Europa de la tardía edad media, renacimiento y barroco. La catedral no era únicamente una institución religiosa: con su estructura rígidamente jerárquica era también una institución señorial. Constituía una verdadera corte, en la cual señoreaba un “príncipe de la iglesia”—¿cuántas veces no hemos leído esta expresión aplicada a un obispo?²⁰ En este sentido, la música de la capilla era necesaria como índice del carácter de señorío del obispado, vale decir, como símbolo de su poder terreno. ¿Que la fábrica no era suficiente para mantener con decencia un grupo de cantores? *Meglio ancora*: el obispo tenía una estupenda oportunidad de mostrar su espíritu cristiano al proporcionar a la iglesia crecidas limosnas para el intento, y, a la par, desplegar su poder de príncipe de este mundo. Es significativo que el obispo que más hizo por la música, Melchor de Maldonado y Saavedra, fuera uno de los que más se parecieran a un señor seglar, en su rica vestimenta, en su libertad de costumbres y trato, en su desprecio por quienes tenían menor cantidad de poder que él, en las reverencias que exigía de ellos (cfr. Bruno 3:252-254), y quizás también en su manejo caprichoso de los fondos eclesiásticos: contribuir a mantener la capilla de músicos puede haber sido para él otra manera de mostrarse como señor.

Por otra parte, la clase dominante de las ciudades señoriales estaba constituida por una aristocracia fundada en lazos de sangre: un conjunto de familias que buscaban interrelacionarse por vía de matrimonios. Al ser tan pequeño el ámbito de la clase dominante de Santiago en el siglo XVII, estos lazos de parentesco no podían sino hacerse notar en el ámbito catedralicio en general y en las actividades musicales en particular: Cosme del Campo y Juan de Carrizo Mercadillo eran tíos de Miguel de Gauna Carrizo y estaban emparentados con el último rector del seminario en Santiago, Cosme Ibáñez del Campo; el párroco de Córdoba Juan de Puelles y Aguirre era tío de Juan Lazo de Puelles; etc. Como es de esperarse, las tramas de esta red de relaciones consanguíneas trascendía en mucho el ámbito eclesiástico: Campo y Carrizo eran parientes de Nicolás Carrizo, gobernador del Tucumán, mientras Puelles lo era del gobernador Francisco de Aguirre, y Lazo de Puelles de la familia Lazo de la Vega, nobles de Castilla. Estas relaciones de

²⁰ Habría que complementar y completar estas observaciones diciendo que la estructura social de las catedrales se diferenciaba de un sistema señorial “puro” en importantes elementos. Por ejemplo, el acceso a las posiciones más importantes tenía lugar por una promoción controlada por el rey, exactamente igual que cualquier estructura gubernamental, y—obviamente—no era hereditaria. Esto, sin embargo, no neutraliza ni invalida los elementos señoriales que aparecen en la cultura eclesiástica barroca (y de otras épocas).

parentesco involucraban a sólo un grupo dentro de los músicos del Tucumán. Ellos, de manera consecuente con sus orígenes, en algún momento de sus vidas accedían a prebendas y soslayaban o abandonaban la actividad musical para continuar una carrera dentro del estrato más alto del clero de la región. Sin embargo, su misma presencia en el coro, derivada quizás de la pequeñez del ambiente, es un hecho que caracteriza la catedral del Tucumán; y dadas sus vinculaciones familiares su incidencia dentro del desarrollo de las actividades puede haber sido importante (lo fue en el caso de Cosme del Campo en particular). La relación entre la capilla de música y la clase dominante de la región trasciende el ámbito de lo simbólico: miembros de la última formaron parte de la primera e intervinieron en su desarrollo.

6. Para terminar

Estamos ahora en condiciones de responder a las preguntas planteadas al principio del trabajo. En el siglo XVII hubo una práctica musical en el Tucumán, y ésta fue semejante a la de otros sitios de América. La comparación es posible por la implantación de la capilla, institución musical religiosa por excelencia en la cultura hispánica (y europea) católica de la época colonial, tanto en el Tucumán como en las otras regiones del continente. No puede decirse que la capilla catedralicia permaneciera inerte a lo largo del siglo—salvo que por desarrollo se entendiera el de una escuela de composición, ausente del obispado hasta donde sé—; por el contrario, su historia registra un buen número de incidentes que pueden leerse como cambios cuantitativos o cualitativos.

Las numerosas disposiciones del obispo y cabildo en relación con la contratación de músicos en la catedral y profesores en el seminario, y el cuidado que pusieron en conservar los profesionales considerados más valiosos para la institución demuestran el interés del clero secular por la música en el período. En el Tucumán del siglo XVII no puede hablarse de “indolencia” con respecto a la música. La capilla musical fue creada con plena consciencia por las autoridades eclesiásticas. Al resultar imposible implantar la institución de los seises, se recurrió al seminario para asegurar la enseñanza musical a jóvenes y adultos y la reproducción institucional a través del tiempo. Los actos fundacionales fueron prolongados a través del tiempo por medio de numerosas disposiciones organizativas y administrativas. Se creó así una tradición local de (re-) producción de música religiosa.

Sí, en cambio, puede calificarse la actividad musical religiosa en el Tucumán como “modesta” y “precaria”. Modesta, porque los conjuntos parecen haber sido tan pequeños como se pudiera. La capilla catedralicia consistía principalmente en cantores; durante la mayor parte de su historia no hubo ni seises ni ministriles. El nivel de los salarios estaba muy por debajo de los de Lima o Sucre, y en general por debajo del mínimo indispensable para mantenerse. No hay compositores conocidos entre los músicos que actuaron en ella. Precaria, porque necesitó de un esfuerzo organizativo y administrativo, si no directamente financiero, relativamente grande por parte de los obispos y cabildos, como si hubiera hecho falta apuntalarla constantemente. Los músicos duraban en general poco a su servicio; después de poco o mucho tiempo, se iban en busca de mejores horizontes.

La “pobreza de la fábrica” es una realidad durante todo el período. A despecho de ella, las actividades musicales existieron y se desarrollaron. Una parte importante de

esto se debe a individuos, en función de distintas motivaciones: no sin simplificar, mencionaré la capacidad de un destacado intelectual y músico (Campo), la responsabilidad administrativa de un “príncipe de la iglesia” (Cortázar) y el celo de otro (Maldonado) por mantener “el lustre del culto catedralicio”. Pero este desarrollo involucró mucho más que los intereses o predilecciones personales de un grupo reducido; por lo pronto, no fue posible sin los sacrificios de muchos otros, en especial de esos músicos que estuvieron generalmente mal remunerados, y quizás tampoco sin las vinculaciones familiares del grupo de religiosos-músicos pertenecientes a la clase dominante. Cuando la pobreza de la fábrica se agudizó, a caballo del cambio de siglo, las actividades musicales institucionalizadas cesaron: la evolución de la economía explica la desaparición de la música, pero no su existencia. ¿Qué la explica, entonces? Tal vez la cultura barroca de las “ciudades hidalgas de Indias”, que hacía necesario que las catedrales o matrices contaran con música propia, para mantener la decencia inherente a todo divino, desplegar el lustre debido a la condición de catedral o de iglesia matriz, y establecer el poderío del principado eclesiástico.²¹

Será interesante continuar desarrollando esta re-evaluación y re-interpretación también para la música del siglo XVIII. La crisis general de principios de siglo puede haber terminado no sólo con una etapa de economía relativamente floreciente, sino también con toda una cultura; las antiguas ciudades de aspiraciones señoriales emergieron de la crisis como “ciudades criollas” formadas o en formación, y sus instituciones musicales se transformaron. En qué términos fue entablado el diálogo entre música y cultura, tanto durante la crisis como después de ella es el tema del trabajo que continúa a éste y que ya se halla en preparación.

Por medio de este artículo propongo un cambio mayor en la evaluación del pasado musical argentino: durante el siglo XVII, transplantar al Tucumán la idea de ciudad señorial, no sólo con su catedral sino también con su capilla de música, fue un proyecto concreto de los grupos dominantes realizado a costa de ingentes esfuerzos. No necesitamos negar lo que hay de cierto en la interpretación de Lange cuando se la aplica al siglo XVIII para mostrar cuán distinto era el siglo XVII en la lectura que sugiero. La historia, a fin de cuentas, está hecha tanto de permanencias como de cambios. Durante la primera mitad del siglo XVII las actividades musicales institucionalizadas del Tucumán y Río de la Plata fueron limitadas, al punto que podemos creer en la indigencia del

²¹ El rol de la música en los funerales, en el que pueden descubrirse otras facetas del empleo de música en una sociedad señorial, es tratado en parte por Ana María Martínez en su libro *Vivir para bien morir*, al cual no tuve acceso a tiempo para este trabajo. Constituirá un tema para un trabajo futuro.

territorio. La música religiosa institucionalizada del siglo XVII, sin embargo, fue.

Córdoba, El Rosario (Ñucchu), Sucre,
enero-mayo de 1997.

Apéndice 1

Disposiciones sobre música en el *Estatuto del obispo Cortázar* (Santiago, 27/4/1619)

(Paginación citada según Levillier 1:198-218; texto revisado según la copia en AAC, leg. 54, tomo 2).

El **chantre**, según el acta de erección, debía cantar, dirigir y enseñar a cantar canto llano a los seminaristas y ordenantes en persona; por lo bajo de la renta, se le permitía poner un sochantre para que hiciera su oficio, a su costa (p. 199).

El estatuto obligaba los **curas de españoles y naturales** a cantar en el coro las horas (en canto llano) en los domingos y fiestas (p. 206). Establece el cargo de **maestro de capilla**, quien debía

gouernar el canto de organo y llebar el compas de el y lo mismo en el canto llano- asistir a todas las misas conuentuales y a la salue y a las missas de los diffuntos en que ay canto de organo quales son el entierro onrras y cauo de año de las dignidades desta sancta ygleçia y los veneficados de ella (p. 206).

Además debía enseñar canto llano y canto de órgano a los seminaristas dos horas cada día laborable, a prima (por la mañana) y a nona (por la tarde), y cuidar de los libros de canto de órgano. Asimismo, lo que “se oviere de cantar en los maytines de nauidad y de los Reyes [o sea, los villancicos] y de la semana santa y en los otros dias solemnes en que aya canto de organo” debía ensayarse “con los cantores y con los colegiales del seminario que supieren cantar”. Los días que hubiera polifonía, cantores y maestro debían asistir al coro a principio de tercia²² para el *Asperges*, y en las vísperas antes del *Deus in adjutorium* (p. 207).

Los **cantores** tenían obligación de participar de las ejecuciones de polifonía cuando las hubiera, en vísperas y misas solemnes como en los oficios de prebendados y beneficiados de la iglesia, ayudar a la misa conuentual y las procesiones, tanto en polifonía

²² Levillier lee “ser día” por “tercia”, lo cual no parece correcto.

como en canto llano. El **organista** debía tocar

todos los dias de fiestas solemnes duplex dominicas semiduplex y simples
resandose della y en los sabados en la missa de nuestra señora y en la
tarde a la salve que se dizen todos los sabados y en las fiestas de nuestra
señora las uisperas (p. 207).

Todas las misas conventuales (o sea, las que realizaban diariamente los prebendados
a las nueve de la mañana) con *Gloria* debían contar con *Credo* y *Prefacio* cantados, y
todos los días “los sanctos los agnus dey se podran dezir alternando en el Coro con el
organo y por ninguna cossa se digan de otra manera”. Las horas y maitines solemnes
debían cantarse “por Puntos con la mayor solemnidad que se pudiere” (p. 212-213).

Apéndice 2

Algunos gastos sobre música de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Córdoba

[1684 - comienzo de la serie de gastos]

250v (antigua numeración siempre)

En treinte de henero que se hizo la Renobacion del Señor di dies R^s. a los negros por la
musica _____ U001p 2.

[...]

251

[junio de 1684]

Ytt. 3 p^s. que les di a los negros de la comp.a por la mussica _____ U003 p

Ytt. Un pesso para Cuerdas para toda la Octava de Corpus _____ U001 p

[...]

[hay otros gastos en música, irrelevantes para el presente artículo]

268v.

[...]

= Año de 1700 =

Ytt. en 14 de f^o se hizo la renou.^{on} y se dio un peso al arpista y biguelista. no ubo musica
de la Conp^a. _____ U001p

en 22 de Marzo doy por descargo tres pessos que pague de la Musica en la Renouacion
_____ U003p

[...]

269

ytt Siete pessos y quatro R^s que se dieron a los Musicos y Arpistas esa Mañana [11 de
abril de 1700 “al festejo de la salida deel Señor”] _____ U007 p 4

[...]

269v

[...]

Ytt. 12 p^s 4 r^s q^e se gastaron la otava de corpus deste año de 1701. En los arpistos. Bigulistos. sacristan cuerdas y saumerio. y los que Colgaron la Yglesia U012 p 4

[no hay más gastos en música hasta el fo. 272]

272

[12/4/1702]

[...]

Ytt. 12 p^s. que pague al mo de Capilla

[...]

272v

[...]

Ytt. 6 p^s. que pague al D.^{or} dⁿ Juan Ramirez el tiempo q^e.

Sirvio a la yglesia hasta qper e. vino el Liz^{do}. Alba _____ U006p

Ytt. 12 p^s. que pague Al Liz^{do}. fran^o de Alba de

las misas de la Renouaz^{on} hasta 12 de Abril de 1703 _____ U006p

[...]

273

[...]

Ytt. 2 pessos que di al mulato Sacristan en dha otava y

un peso para Cuerdas _____ U003p

[...]

Ytt. en 7 de Diziembre de 1703 a^s. 6 p^s que le di al P^e. fran^{co} de

Alba a cuenta de la musica _____ U006p

[...]

Ytt. En 9 de Abril [de 1704] 6 p.s que di al Liz^{do}, fran^{co}. de Alba a cuenta de lo que le da la Cofradia para las Renovaziones

Bibliografía

Siglas de archivos

AAC: Archivo Arzobispal de Córdoba.

AGI: Archivo General de Indias, Sevilla.

AHPC: Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

IEA: Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba (hoy Biblioteca y Colección Documental "Monseñor Pablo Cabrera), Colección Documental.

Documentos

ACAP1

Actas Capitulares del Senado Ecco. de Córdoba Provincia del Tucuman. Copia por José Gregorio Ardiles, Córdoba, 1860. IEA 12104.

ACAP2

Actas Capitulares, libro 2 (copia de 1860). IEA 12105.

ACAP3

Actas Capitulares libro 1[sic] 1681-1740. AAC, Cabildo Eclesiástico, leg. 2.

ALBORNOZ

Carta de Don Felipe de Albornoz a Su Magestad (Santiago del Estero, 17/2/1637). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

BENEFICIO

[Expediente fomado a raíz del pleito sobre el beneficio simple de la catedral]. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba, Escribanía 2, leg. 11 (1708), exp. 29.

CABILDO

Carta del Cabildo Eclesiastico de la ciudad de Santiago del Estero á S.M. (Santiago del Estero, 1/2/1621). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

CAMPOS

[Libramiento del oficial real Pedro Campos Pacheco del tres por ciento de los diezmos de Córdoba correspondiente al seminario de Santiago del Estero, y recibo del procurador jesutia Lope de Mendoza] (Córdoba, 22/4/1620). AAC, leg. 11, tomo 1.

CANUA

TORRES, Diego de: "Quinta carta anua..." (Córdoba, 8 de abril de 1614). En: *CARTAS ANUAS de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús*. Documentos para la Historia Argentina, vol. 19. Buenos Aires: Universidad Nacional, 1927: 264-437.

CARRIZO

Carta del Doctor Alonso Rodriguez de Cabrera a S.M. (Santiago del Estero, 31/1/1665). AGI, ant. sign. 75-6-9; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

CARTA

[*Carta al Rey de Pedro Carminatis Jover, Cosme del Campo, Juan Carrizo Mercadillo, Francisco de Rivera Gramaxo y Juan de Saavedra Gramajo, 6/6/1653*]. AGI, Charcas, ant. sign. 74-6-50; copia manuscrita, IEA 12752.

COBRO

[*Expediente formado para el cobro del dinero proveniente de los diezmos adeudado al Colegio Seminario a causa de su extinción temporaria, 1689-90*]. IEA 2918.

COFRADIA

Libro de la Santa Cofradía de los Esclauos, y Hermanos del Santissimo, que se sirve en la Santa Ygl.a Cathedral de esta Ciudad de Cord.a... IEA 12093.

CUENTAS

Colegio Seminario = Libro de quentas del Rector D Cosme del Campo Ybañez 1689. AAC, leg. 11, tomo 1.

DESTROZOS

Carta del Cabildo Eclesiastico de la Ciudad de Santiago del Estero a S.M. (Santiago del Estero, 2/7/1670). AGI, ant. sign. 74-4-11; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

EN

Archivo Histórico de Potosí (Casa de la Moneda), *Escrituras Notariales*.

ESTADO

Carta del Doctor Don Julian de Cortázar Obispo del Tucumán al Presidente del Consejo de Indias (Santiago del Estero, 8/4/1619). AGI, ant. sign. 74-6-46; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

FIGUEROA

Carta á S.M. del licenciado D. Tomas de Figueroa Arcediano de la Cathedral de Santiago del Estero (Santiago del Estero, 30/6/78). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia manuscrita, AAC, leg. 54, tomo 3.

FRANCO

Carta a S.M. del Doctor Don Julian de Cortazar Obispo de Tucuman (Santiago del Estero, 15/4/1621). AGI, ant. sign. 74-6-46; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

INCENDIO

Carta del Cabildo de la Iglesia Catedral de Santiago del Estero a S.M (Santiago del Estero, 22/3/1617). AGI, ant. sign. 76-6-6; copia, AAC, leg. 54, tomo 2.

INFORMACION

Información de servicios y filiación del Maestro Sabastián Rodríguez de Ruesgas. AHPC, Escribanía 1, leg. 90 (1648), exp. 8.

JESUITAS

Carta a S.M. del Dean y Cabildo de la Iglesia Catedral de Santiago del Estero (Santiago del Estero, 15/4/1621). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

LLEGADA

Carta del dean y Cabildo de la Santa Yglesia Catedral de Santiago del Estero a S.M. (Santiago del Estero, 12/12/1618). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

MANDAMIENTOS

Mandamientos del Ylmo Señor Obispo del Tucuman. AHPC, Escribanía 1, leg. 71 (1637), exp. 2.

MERCADO

Don Alonso de Mercado y Villacorta informa del estado de la iglesia catedral de Santiago del Estero despues de haberse llevado el rio parte de ella (Madrid, 23/9/1671). AGI, ant. sign. 74-4-11; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

PODER

“Poder para testar otorgado por el Licenciado Dn Miguel de Gaona [sic por Gauna] Carrizo, chantre de la Santa Iglesia Catedral de la Provincia del Tucuman - Inventario de sus bienes (1683)”. *Revista del Archivo de Santiago del Estero* 3/5 (1925): 13-19.

PREBENDA

Carta del Dean y Cabildo de la Santa Yglesia Catedral de Santiago del Estero á S.M. (Santiago del Estero, 28/8/1656). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

REEDIFICACION

Carta á S.M. del lisenciado D. Tomas de Figueroa Arcediano de la Catedral de Santiago del Estero (Santiago del Estero, 30/6/1678). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia manuscrita, AAC, leg. 54, tomo 3.

RESPUESTA

Respuesta del Provisor de la Iglesia de Tucuman Don Francisco de Salcedo al Gobernador Don Alonso de Rivera (Santiago del Estero, 5/2/1607). AGI, ant. sign. 74-4-11; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 1.

SALTA

[Visita del obispo Manuel Mercadillo a Salta, 30/7/1703]. IEA 1109.

TESTIMONIO

Testimonio de la ereccion de esta Santa Yglesia Cathedral, y de las Synodales de este obispado del Tucuman actuadas por el Yttmo, y Reb^{mo} señor D.n Fray Fern.do de Trejo, y Zanabria obispo de él, desde el Año de 1597, h.ta el de 1607. AAC, Archivo Capitular.

TRANSLACION

Expedientes sobre la translación de la iglesia Catedral de Santiago del Estero a la de Córdoba del Tucumán. AGI, ant. sign. 76-5-16; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

VISITA

Carta que a S.M. dirige el obispo de Tucuman Don Julian de Cortazar (Santiago del Estero, 20/1/1622). AGI, ant. sign. 74-6-46; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

Obras impresas

Altamira, Luis Roberto

1943 *El Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Loreto.* Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Arcondo, Aníbal

1992 *El ocaso de una sociedad estamental: Córdoba entre 1700 y 1760.* Córdoba: Universidad Nacional, Dirección General de Publicaciones.

Assadourian, Carlos Sempat

1983 *El sistema de la economía colonial: El mercado interior; regiones y espacio económico.* México: Editorial Nueva Imagen.

Astrain, Antonio

1925 *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España, 1585-1616.* Volumen 4. Madrid: Razón y Fe.

Barbero, Santiago; Estela M. Astrada y Julieta Consigli (editores)

1995 *Relaciones ad limina de los obispos de la diócesis del Tucumán (siglos XVII al XIX).* Córdoba: Prosopis Editora.

Barnadas, Josep

1996 *La crónica oficial de las indias occidentales y la historia eclesiástica.* Sucre: Archivo-Biblioteca Arquidiocesano "Monseñor Taborga".

Bruno, Cayetano

1966-68 *Historia de la Iglesia en la Argentina.* Buenos Aires: Don Bosco. Vol. 1, 1966; vol. 2, 1967; vol. 3 y 4, 1968.

Cabrera, Pablo

1914 “Dr. D. Cosme del Campo, primer historiador del Tucumán”. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1/1: 33-40.

Garavaglia, Juan Carlos

1983 *Mercado interno y economía colonial*. México: Grijalbo.

Grenón, Juan Pedro

1941 *Fundaciones. El Colegio Seminario de Santa Catalina en Santiago del Estero*. Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Grenón, Juan Pedro

1951 *Nuestra primera música instrumental: datos históricos*. Segunda edición. Prólogo de Francisco Curt Lange. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Larrouy, Antonio (editor)

1923 *Documentos del Archivo de Indias para la Historia del Tucumán*. Santuario de Nuestra Señora del Valle, vol. 3. Buenos Aires: L. J. Rosso y Cia, Impresores.

Levillier, Roberto (editor)

1926 *Papeles Eclesiásticos del Tucumán. Documentos originales del Archivo de Indias*. Dos volúmenes. Madrid: Juan Pueyo.

Martínez de Sánchez, Ana María

1996 “La Cofradía del Santísimo Sacramento”. Trabajo inédito, leído en las II Jornadas de Historia Eclesiástica Argentina (Buenos Aires).

Nassarre, Pablo

1980 *Escuela musica segun la practica moderna* [vol. 1, 1724]. Reedición facsimilar. Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando El Católico

Palacios, Eudoxio de J.

1971 *Los mercedarios en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Romero, José Luis

1986 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Cuarta edición. México: Siglo Veintiuno.

Stevenson, Robert

1959 *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: General Secretariat, Organization of America States, Pan American Union.

Stevenson, Robert

1980 "Cuzco Cathedral: 1646-1750." *Inter-American Music Review*, 2/2: 1-25.

Zaldívar Gracia, Alvaro

1986 "Escuela musica de Fray Pablo Nassarre y la música de las esferas." *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 2/1: 115-135.

**Música académica
argentina**

La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo¹

Melanie Plesch
Conicet - Universidad de Buenos Aires

Introducción

La importancia asignada a la guitarra como emblema musical de la “argentinidad” puede detectarse claramente tanto en el discurso literario como en el de las artes plásticas desde finales del siglo XIX. Sin embargo, en el discurso musical académico de la llamada “generación del ochenta”, su enunciación es más compleja, dado que no es explícita sino retórica. No se trata de incluir la guitarra como instrumento musical dentro del repertorio (del cual estuvo prácticamente excluida) sino de invocar, por medio de la combinación de especiales configuraciones melódicas, armónicas, texturales y/o rítmicas, su imagen como objeto musical, en su carácter de símbolo del ámbito rural. En tal sentido, la representación musical de la guitarra constituye uno de los *topoi* de la retórica musical del primer canon musical académico de la Argentina moderna, habitualmente conocido como *nacionalismo*. Este trabajo se propone dar cuenta de este *topos* en la producción del primer nacionalismo,² tomando como base empírica la obra para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre, elegidos en función de su importancia—habitualmente considerada fundacional—en la constitución de este movimiento. Al mismo tiempo, se ofrece una hipótesis explicativa para la existencia misma del *topos* de la guitarra, relacionando el código estético del nacionalismo musical con la situación ideológica de la época.

Se parte aquí de la hipótesis de que la consagración de la guitarra como emblema musical argentino no responde a su supuesto status “natural” de “encarnación musical del ser nacional”—tal como lo sostiene ingenuamente gran parte de la bibliografía especializada (cfr. por ejemplo, Pinnell 1993)—sino que forma parte del proceso de construcción de la identidad cultural argentina iniciado hacia fines del siglo XIX, y que, como tal, puede asimilarse a situaciones homólogas en las artes plásticas y en la literatura. En tal sentido, nos interesa mostrar que la inclusión exclusivamente retórica de la guitarra

¹ Agradezco a Pablo Williams, quien me facilitó una considerable cantidad de los materiales aquí analizados, como así también a Irma Ruiz, quien en su calidad de directora del INM me brindó acceso a los materiales de la colección Williams, perteneciente a dicho instituto.

² Con las expresiones “primer” y “segundo nacionalismo” se considera aquí al conjunto de compositores insertos en dicha estética incluidos por Pola Suárez Urtubey bajo la denominación “primera y segunda generación de *ochentistas*.” (Suárez Urtubey 1986). Hemos evitado adrede la terminología empleada por la autora, dado que, como es evidente, no todos los compositores “ochentistas” adscribieron a la estética nacionalista.

y su exclusión como instrumento musical dentro de la producción del primer nacionalismo puede considerarse como índice del tipo de relación de apropiación/distanciamiento que la cultura de la época estableció con el imaginario rural.

I. La construcción de la nación y la invención de la música argentina.

Desde hace unos treinta años se ha producido en el ámbito de la teoría de la historia una sustantiva revisión del concepto de nación, que cuestiona el carácter natural que le otorgaba la historiografía de la Modernidad, postulando, en cambio, su condición de construcción histórica (Gellner 1988; Hobsbawm 1990; Anderson 1993). Desde esta visión se sostiene que la nacionalidad no es un atributo inherente al ser humano y que la nación no es una entidad social primaria e invariable, sino que pertenece a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico, fuertemente entramado con la Modernidad, y en cuya construcción interviene un importante elemento de ingeniería social. Según Eric Hobsbawm, el concepto de nación excede los criterios objetivos que habitualmente se han esgrimido para su explicación, tales como la lengua o la etnicidad, o una combinación de varios criterios, tales como lengua, territorio común, historia común, rasgos culturales compartidos, etc. (1990:5 y ss.). Las naciones se construyen, o se imaginan, para usar el término de Benedict Anderson, “desde arriba”, esto es, desde aquellos sectores que detentan el poder o pretenden hacerlo. En tal sentido, afirma Hobsbawm que “las masas populares son las últimas en verse afectadas por el surgimiento de la conciencia nacional” (1990:12). Se considera actualmente que el papel principal en estas operaciones históricas es jugado por el nacionalismo, concebido éste como “una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos, y especialmente [...] que no deben distinguirse a los detentadores del poder del resto dentro de un estado dado” (Gellner 1988:14). Para usar la conocida frase de Gellner, aparentemente son los nacionalismos los que inventan las naciones y no a la inversa (1988:80).

En el ámbito local, recientemente se ha quebrado la imagen elaborada por la historiografía oficial, heredada de Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López, que concebía una nación argentina de existencia previa al proceso revolucionario de 1810. En tal sentido, las tendencias actuales consideran que la formación de la nación Argentina

es también un producto ‘artificial’ de la historia del período, y no de la traducción de formas primarias del sentimiento de identidad colectiva. Producto de un proceso de construcción no sólo de las formas de organización política, sino también de la correspondiente identidad nacional. (Chiaramonte 1989:92).

En las operaciones de ingeniería social necesarias para la construcción de una nacionalidad es de vital importancia la creación de valores simbólicos que la sostengan. Dentro de esos valores, ocioso es decirlo, se cuenta la música, cuya entramada relación con la identidad la convierte en una herramienta especialmente apta para la construcción de la imagen de una nación. En tal sentido,

la música es en sí misma un *poderoso* símbolo de identidad, del mismo modo que el lenguaje [...] Es uno de aquellos aspectos de la cultura que,

cuando surge la necesidad de ello, mejor sirven el propósito de afirmar la “identidad étnica”. Su efectividad puede ser doble: no sólo actúa como un medio eficaz para la identificación de diferentes grupos étnicos o sociales, sino que posee fuertes connotaciones emocionales y puede ser utilizada para afirmar y negociar la identidad de una manera especialmente poderosa (Baily 1994:48).

Esta cualidad de la música no ha pasado desapercibida a los “constructores de nacionalidades”, dado que

La música se encuentra fuertemente entramada en la propagación de las taxonomías dominantes, y ha constituido una herramienta en manos de los nuevos estados del mundo en desarrollo, o, más bien, en manos de aquellas clases que mayores intereses detentan en estas nuevas formaciones sociales (Stokes 1994:10).

En nuestro país el proceso de construcción de la identidad nacional tuvo lugar a partir de las dos últimas décadas del siglo pasado, y las peculiares características que adoptó se relacionan intrínsecamente con la problemática desatada a partir de la sanción, en 1880, de la Ley Nacional de Inmigración. Como es sabido, el espíritu que animaba esta ley era atraer a los habitantes de las naciones “más avanzadas” de Europa para distribuirlos prolijamente por la vastedad del suelo argentino.³ La realización de este proyecto se vio frustrada en la realidad por dos factores: el primero, las aspiraciones latifundistas de las élites locales, exacerbadas cuando en 1883 el Gral. Roca liberara para su usufructo las mejores tierras del país por medio de una campaña de aniquilamiento de sus habitantes indígenas y, segundo, el hecho de que a la anhelada raza sajona no le sedujo mayormente la posibilidad de asentarse en esta remota región del mundo, y que fueron finalmente los países más pobres de Europa los que aportaron el mayor caudal inmigratorio. Estas “hordas” de inmigrantes se asentaron mayoritariamente en las ciudades del área este del país, principalmente Buenos Aires. En algunos centros urbanos, el número de inmigrantes igualó, y en algunos casos superó, al de la población criolla.

Ante esta situación, las élites dominantes reaccionaron con pavor. A lo largo de la documentación del período se advierte una sensación apocalíptica: el país se desintegra ante la Babel. Según indica Lilia Bertoni, la respuesta a esta preocupación se encontró en la construcción de la *nacionalidad*, que se consideró un aglutinante social para contrarrestar la disgregación interna. Señala esta autora que

desde la segunda mitad de la década del ochenta se advierte la puesta en marcha de un emprendimiento—a través de un conjunto de mecanismos de acción, comunicación y control—para la “encarnación” de la nacionalidad, respaldada en la tradición patria [...] (Bertoni 1992: 79).

Conocidas son las palabras de Ricardo Rojas:

...El momento aconseja conurgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las Humanidades [...] El

³ Sigo en esto el análisis de A. Prieto (1988:16 y ss.).

propósito de ellos debe ser formar en el individuo la conciencia de su nacionalidad, las condiciones del ambiente en el que se ha de desenvolver, los factores que lo ligan a la obra de la civilización [...] el sentido histórico se forma en el espectáculo de la vida diaria [...] y hasta en los monumentos conmemorativos cuya influencia sobre la imaginación he denominado la pedagogía de las estatuas [...] La historia de un país está en las bibliotecas, los archivos, los monumentos, los nombres geográficos tradicionales, la prédica de la prensa, las sugerencias de la literatura y el arte [...] (Rojas 1910: cap. I y VII, *passim*).

En consecuencia, los artistas e intelectuales se abocaron así a la construcción de un espacio simbólico en donde el tema de la identidad nacional fue el protagonista. Ante la necesidad de diferenciarse del aluvión inmigratorio, las élites ilustradas argentinas realizaron el previsible recurso a la cultura popular. Así, el gaucho, que durante todo el siglo XIX fue, después del “indio”, el **otro** por excelencia, portador de la barbarie que denostara Sarmiento, se convierte en el depositario de la esencia de la argentinidad en peligro. Desde las artes plásticas, las letras y la música, su imaginario es apropiado, operación que Josefina Ludmer definiera como “el uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe” (Ludmer 1988: 11-12).

Como ha sido establecido desde otras disciplinas, el uso que se hizo de esta voz es un uso distanciado e imaginario. Así, Diana Wechsler afirma acerca de la pintura nacionalista que “las obras aparecen instaladas en un tiempo homogéneo y vacío [...] donde el denominador común parece ser la nostalgia. Nostalgia perversa de un pasado mistificado y de un presente que no es” (1990:96). Por su parte Adolfo Prieto señala el carácter distanciado y a la vez imaginario de la literatura gauchesca al afirmar que se trata de obras que proponían “no la evocación de un mundo desaparecido sino el reflejo de una realidad artificiosamente construida” (1988:172). Esta actitud es característica de la relación de los nacionalismos con la cultura que dicen defender o representar. Afirma Gellner que el nacionalismo habitualmente extrae su simbolismo de un pueblo idealizado (el *Volk*), pero lo hace en forma muy selectiva, a menudo transformando radicalmente los rasgos culturales preexistentes e inventando a partir de ellos una cultura desarrollada, alfabetizada y transmitida por especialistas (1988:80 y ss).

Existen evidentes paralelismos entre estas situaciones y la llamada “música nacional” pergeñada por los compositores del primer nacionalismo. La premeditación, el carácter imaginario y el distanciamiento son características que no sólo se leen en la música sino que fueron verbalizadas por los propios compositores en diversas oportunidades.⁴ Por ejemplo, Alberto Williams señalaba: “no hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiraos en ellos; no reproduzcáis la flor, aspirad su perfume [...]” (1951:72). “Aspirar el perfume” implica, es evidente, una operación de selección y abstracción cuya función es delimitar fronteras y definir el vínculo entre lo popular y lo académico, lo “alto” y lo “bajo”, lo hegemónico y lo subalterno. Así, cuando las tradiciones musicales de la llanura pampeana, en primer lugar, y de la zona noroeste, en segundo, son apropiadas e

⁴ En tal sentido es esclarecedora la lectura de la Cuarta Encuesta de Nosotros: “La música y nuestro folklore”, en *Nosotros*, Año XII, N°108, abril 1918; N°109, mayo de 1918; N°110, junio 1918; N°112, agosto 1918.

incorporadas por los compositores locales, resultan especialmente significativas las operaciones de inclusión y exclusión que se ponen en juego, como así también las maneras en las cuales los materiales de origen rural son incorporados al discurso musical académico. Por ejemplo, si bien aparecen instancias de armonización de melodías criollas completas (tal el caso de la célebre *Vidalita* de Williams), es mucho más frecuente la inclusión de elementos más abstractos—un esquema rítmico, un giro melódico característico, una sucesión armónica—, que pueden adoptar diversos grados de lejanía respecto de la tradición popular que se quiere evocar.

II. La retórica musical de la “argentinidad”

Inmersos en un lenguaje musical de fuerte carácter europeo,⁵ una serie de elementos convocan la imagen de lo nacional en música. Aún en obras sin referencias extra-musicales, el oyente enculturado en la música argentina puede reconocer el “perfume” del que hablaba Williams. Postulamos aquí que este fenómeno se asienta en una retórica musical de la “argentinidad”, que fuera construida durante el período fundacional del nacionalismo académico argentino. Para ello nos basamos en la concepción, ampliamente difundida en la actualidad, de que la dimensión retórica de la música académica occidental ha sido explotada históricamente mucho más allá del Barroco. Esta interpretación retórica toma, de todos los aspectos que conforman el fenómeno musical, aquéllos que hacen a la comunicación entre el compositor y su audiencia. En tal sentido, un *topos* es un “lugar común”, una estructura convencional que funciona como símbolo, como guiño de complicidad, entre el creador y el oyente. Evidentemente, los *topoi* no son cualidades naturales de la música, ni son inherentes a ella, sino que son construidos culturalmente; sólo tienen sentido dentro de su propio contexto cultural, que nos permite reconocer las asociaciones de sentido convencionales con las que ellos han sido dotados.⁶

Concebimos así a la música académica nacionalista como un sistema retórico conceptual, en el cual las referencias a la música criolla constituyen una red tópica.⁷ Los *topoi* que integran dicha red remiten al oyente urbano a cierto imaginario rural que fuera sancionado históricamente como “la esencia de nuestra nacionalidad”, y pueden adoptar la forma de esquemas melódico-rítmicos, armónicos, configuraciones únicamente rítmicas, tímbricas o texturales, o una combinación de todos ellos, en diversos grados de abstracción. La red tópica se constituye en base a elementos provenientes fundamentalmente del patrimonio musical del habitante de la región pampeana, el *gaucho*, y del de los grupos de la región noroeste. Si bien el estado actual de nuestras investigaciones nos impide realizar una enumeración *in extenso* de los *topoi* que conforman dicha red, señalaremos que ellos pueden subsumirse en dos grupos: configuraciones características, ya sea melódicas, rítmicas, armónicas (o una combinación de todas ellas), provenientes de danzas

⁵ Habitualmente se coincide en caracterizar el lenguaje de estos autores como deudor del post-romanticismo francés, si bien no se han publicado trabajos de análisis musical que ratifiquen esta intuición.

⁶ Estas ideas son deudoras de la postura de Kofi Agawu respecto de la posibilidad del lenguaje musical académico de occidente de constituir un sistema retórico conceptual culturalmente determinado (cfr. Agawu 1990).

⁷ Sobre el concepto de *red tópica* en la retórica clásica, véase Barthes (1982:56).

criollas rurales, por una parte,⁸ y configuraciones texturales que imitan la sonoridad de los instrumentos del ámbito rural, por otra. El primero y más frecuente de estos últimos es, desde luego, la guitarra.⁹

Las maneras en las que estos elementos aparecen en las obras abarcan desde la enunciación directa, inequívoca, casi “textual”, hasta otra más abstracta, enmascarada, que podríamos llamar “evocativa”. Esta última modalidad es la que ha predominado en el nacionalismo académico, que ha tomado distancia de la tradición al mismo tiempo que la ha incorporado a su discurso.¹⁰

III. El *topos* de la guitarra

Si bien Williams no compuso para guitarra, y Aguirre le dedicó sólo un breve preludeo hacia el final de su vida, la imagen de la guitarra es una constante en la obra de ambos autores. A través de diversas configuraciones musicales, ellos evocan los modos tradicionales de ejecución de este instrumento en el ámbito pampeano.

Como es notorio, en dicho ámbito la guitarra puede cumplir dos papeles, el de acompañante o el de solista. El rol acompañante es el más frecuente y, desde el punto de vista técnico-instrumental, puede adoptar dos modalidades, el rasgueo o el punteo, este último generalmente arpegiado. El rol solista requiere, ocioso es decirlo, un instrumentista de mayor especialización, cuyas habilidades técnicas habitualmente superan la instancia de rasguídos y arpegios de acordes (“posiciones”), para explayarse en melodías con acompañamiento pulsado, contracantos, pasajes escalísticos, etc. (“punteos”).

Salvo casos excepcionales (que indicamos en el acápite correspondiente), las modalidades que aparecen evocadas en la producción del primer nacionalismo son las dos que corresponden a la guitarra en su rol de acompañante, esto es, rasgueo y punteo arpegiado. En el caso de los rasguídos, señala Aretz que en el ámbito rural aparecen dos variantes técnicas, una con “mano blanda”, que emplea todos los dedos, y otra con “mano tesa”, que utiliza fundamentalmente el pulgar (1952:57). En el caso de la variante con mano blanda, el rasguído producido presenta una oscilación —si bien asistemática y con límites borrosos— entre la sonoridad de las cuerdas graves (6ª, 5ª, y 4ª) y las agudas (3ª, 2ª y 1ª), y por lo tanto de los sonidos del acorde que ellas ejecutan, producido por la alternancia entre el ataque del pulgar (que acciona las primeras) y el del resto de los dedos (que accionan las segundas). Son ejemplo claro de ello las pautaciones de acompañamientos en guitarra que ofrece Aretz (1952:189 y 221).

En el caso de la variante con mano tesa, el rasguído producido ofrece un *continuum* inescindible formado por los sonidos del acorde, cuyas únicas variantes son las que le imponen el ritmo del rasguído empleado y la alternancia de la dirección ascendente y descendente del ataque (cfr. Aretz 1952:59). Los rasguídos se emplean preferentemente en las danzas, como acompañamiento de la voz o de otros instrumentos (violín, flauta o

⁸ Destacando entre ellas el *malambo*, la *zamba*, la *cueca*, el *gato*, la *chacarera*, el *escondido*, y la *huella*. Sobre el *topos* de la huella nos centramos en Plesch y Legaspi (1989) y en Plesch (1994).

⁹ Suele aparecer también la imitación de la sonoridad de los aerófonos del Noroeste (quena, pinkullo, etc.).

¹⁰ Sobre el tema del distanciamiento del nacionalismo respecto de los materiales populares que quiere evocar, véase Plesch (1992).

inclusive otra guitarra) (Aretz 1952:58), lo cual es consistente con las necesidades de volumen sonoro en dicha situación de ejecución.

En el caso de los acompañamientos punteados, es común el empleo del acorde arpegiado de acuerdo a fórmulas diversas tales como las que se enumeran a continuación:¹¹

- a. F/ 358 (Aretz 1952:134, 148)
- b. F/3/5/8/3 (Aretz 1952:136)
- c. F/3/5/8/3/8/358 (Aretz 1952:136)
- d. F/3/F/5/F/3 (Aretz 1952:258)
- f. F/5/3/5/F35 (INM¹² 7003)
- g. 5_{8a}/F/3/5 (Esel típico acompañamiento de milonga. Presenta infinidad de variantes, entre ellas INM 2290 e INM 7616)

III.1. Serie A: Rasguidos

La representación de esta modalidad de ejecución de la guitarra adopta dos variantes, una correspondiente a los rasguidos con mano blanda y otra correspondiente a los rasguidos con mano tesa.

III.1.1. Rasguidos con mano blanda

La evocación de este tipo de rasguido se logra mediante la imitación de su particular oscilación entre las regiones grave y aguda del registro de la guitarra, a través de la disposición de los sonidos del acorde, alternando las voces entre el registro grave y el agudo o, eventualmente, el medio. Son ejemplo claro de ello la *Hueya* op. 33 N° 3, *Pampeana* op.90 N° 4 y *A la hueya, hueya* op. 70 N° 10, de Williams, y *Zamba* op. 40 y *Triste* N° 5, de Aguirre.

III.1.2. Rasguidos con mano tesa

La evocación de este tipo de rasguido se logra habitualmente mediante la repercusión insistente de uno o varios acordes en posición cerrada. Es frecuente en este caso el empleo de acordes en segunda inversión, y la sucesión de los grados I (tónica menor); IV-I (tónica mayor), V-I (tónica menor), propia del cancionero que Carlos Vega denominara *seudolidio menor*. Un ejemplo prototípico de esta modalidad lo constituyen los célebres 9 compases al final de la segunda sección de *El rancho abandonado*, cuarto número de la serie *En la sierra*, op. 32, para piano, de Alberto Williams, en virtud de los cuales esta obra ha sido conceptualizada tradicionalmente como punto de partida del nacionalismo musical argentino, a partir de la afirmación de su autor al respecto.¹³

¹¹ Siglas: F = Fundamental; 3 = tercera; 5 = quinta; 8 = octava de la fundamental; _{8a} = Octava baja; ^{8a} = Octava alta.

¹² INM: Archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega."

¹³ "[D]e esas improvisaciones surgió, en aquél mismo año de 1890 mi obra 'El rancho abandonado' que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino [...] Esos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez." (Williams 1951:19). Sobre las consecuencias del *dictum* de Williams, véase Plesch (1992).

Otros ejemplos igualmente característicos son la *Hueya* op. 46 N° 1, íntegramente estructurada en torno de este recurso, los *Marotes N° 1* y *N° 2*, y *Canción del cabrero* op. 80 N° 3, de Williams, donde la evocación del rasguído posee un papel protagónico.

En *Milonga para tí* op. 131 N° 10, y en *Si quieres que yo te quiera*, también de Williams, esta imagen aparece como recurso secundario, al final de la composición. Una instancia de mayor abstracción representa la *Hueya* op. 46 N° 3. Aquí, en vez de la reiteración de un acorde, aparece un ostinato de octava en el registro agudo (mano derecha del piano), mientras que la línea melódica (y su correspondiente armonía) es desarrollada en el registro grave (mano izquierda).

III.2. Serie B: Punteos arpegiados

Esta modalidad de ejecución de la guitarra folklórica aparece evocada por medio de la imitación de diseños tradicionales de acompañamiento arpegiado. El grueso de los ejemplos encontrados se inscribe dentro de una manera icónica, si bien hay instancias de una cierta abstracción. Es común la presencia de intervalos compuestos, que puede relacionarse con la típica disposición abierta de los arpegios en los acordes en primera posición de la guitarra, como así también el uso prolijo de la segunda inversión.

De acuerdo a sus rasgos, diferenciamos en esta serie dos grupos principales. El primero se estructura en torno de una fórmula anacrúsica de perfil ascendente, que puede homologarse con la fórmula de acompañamiento que anotamos bajo la letra *g*, $5_{8a}/F/3/5$. El segundo, por su parte, presenta una fórmula también anacrúsica, pero con perfil de diente de sierra, relacionable con la fórmula de acompañamiento presentada bajo la letra *f* (*vide supra*).

III.2.1. Arpegio de perfil ascendente

Encontramos aquí desde ejemplos de imitación casi “textual” del original folklórico hasta ejemplos de una mayor abstracción. Los primeros están generalmente circunscriptos a una configuración armónica de tipo funcional-tensional que les permite mantener la interválica propia de la fórmula. Es el caso de *Aires criollos N° 1* y *N° 2*, de Aguirre, *Junto al fogón* op. 64 N° 2, *La alegría de jinetear* op. 72 N° 5, *Bailarina sandunguera* op. 63 N° 1 y *Milonga popular* op. 113 N° 8, de Williams. Algunos ejemplos presentan variantes que permutan los sonidos dentro de la fórmula de arpegio, como *La milonga del tropero* op. 64 N° 8, de Williams, con un diseño $F/5/3/5_{8a}/5$, *Requiebro a las caderas* op. 63 N° 4, de Williams, con un diseño $F/5/3^{8a}$, *La vuelta al pago* op. 64 N° 5, de Williams, con un diseño $F/5/3^{8a}/5/8/5^{8a}$ y *Triste N° 5*, de Aguirre, con un diseño $F/5/3^{8a}/5$. Otras variantes incluyen distintos tipos de ornamentación de los sonidos del arpegio, como el octaveado de la quinta en el último tiempo del compás, en *Arrastrando el ala*, op. 63 N° 5, de Williams (que produce un diseño $F/3/5/5_{8a}/5$), o las apoyaturas sobre la tercera en *La rodaja de mi espuela se ha enredado en tu pollera* op. 63 N° 6, de Williams.

Finalmente, una variante de la fórmula de arpegio muy transitada es la que incluye un acorde en lugar de los sonidos tercero o cuarto del arpegio, lo cual produce un diseño del tipo $5_{8a}/F/5/83^{8a}5^{8a}$. Ello se aprecia en *La milonga del rastreador* op. 64 N° 9, con un diseño como el mencionado, *Vidalita* op. 66 N° 4 ($F/5/3^{8a}/5/83^{8a}5^{8a}$), ambas de Williams, y *Aire criollo N° 3*, de Aguirre ($F/5^{8a}/3^{8a}5^{8a}/5_{8a}$).

Los ejemplos de mayor abstracción, por su parte, mantienen el gesto melódico, con

el típico perfil ascendente propio de la fórmula de arpeggio representada bajo la letra g, pero no conservan la interválica tradicional, hecho relacionable con su configuración armónica, generalmente de tipo colorística o aún no-funcional, filo-impresionista. Son ejemplos de ello *Martín Fierro en la pulpería* op. 63 N° 10, *Han venido unas palomas a beber en tu tinaja* op. 72 N° 3, *Estrella doble* op. 82 N° 7, *Nostalgia de la Pampa* op. 63 N° 8, *Milonga del payador* op. 92 N° 24, y *Adiós a la tapera* op. 64 N° 6, de Williams. Pueden aparecer también aquí ejemplos ornamentados, como en *El avispero* op. 72 N° 10, cuyo diseño de acompañamiento, con el grupo de fusas que descansa sobre el tercer tiempo, recuerda la variante que aparece en la milonga INM 2290. Asimismo, encontramos la variante con acorde sobre el tercer o cuarto sonidos, como en *Milonga en el estilo popular* op. 90 N° 3, *Vidalita* op. 45 N° 3, y *Milonga chapadmalense* op. 91 N° 4 de Williams.

III.2.2. Arpeggio de perfil diente de sierra

Este grupo tiene en común con el anterior el penduleo entre tónica y dominante, de efecto anacrúsico, pero se diferencia de aquél en su diseño en torno del intervalo de quinta ($5_{8a}/F/5/3/5$, o bien $5_{8a}/F/5/4/5$), que produce el característico perfil diente de sierra. Del mismo modo que con el grupo anterior, encontramos situaciones de diversos grados de cercanía con la tradición rural que se quiere evocar. Una instancia prototípica del diseño $5_{8a}/F/5/3/5$ aparece en *Requiebros Campechanos* op. 72 N° 9, *Santos Vega bajo un sauce llorón* op. 64 N° 7 y en *A la sombra de un ombú* op. 63 N° 3, todas ellas de Williams. Una variante de ornamentación por medio del octaveado del sonido del último tiempo del compás, $5_{8a}/5/F/5/3/5$, puede observarse en *Luciérnagas en las redecillas de mi china* op. 72 N° 7, *¡Qué trenzas para pialar payadores!* op. 63 N° 9 y en *La milonga del volatinero* op. 72 N° 6, de Williams. La milonga del mismo autor *La mirada de mi china* op. 72 N° 1 posee la particularidad de presentar el mismo diseño en el registro agudo, mientras la línea melódica se desarrolla en el registro grave. Otra variante de ornamentación aparece en *Hueya* op. 33 N° 2, de Williams, que ofrece una armonización de los sonidos que integran el arpeggio por medio de la inclusión de una segunda voz bajo los sonidos 3, 4 y 5, y de un acorde completo (en el registro agudo) sobre el sonido del último tiempo del compás. Finalmente, el célebre *Triste* N° 3 de Aguirre presenta el diseño tradicional ornamentado con una bordadura ascendente, y octaveado del sonido del último tiempo del compás ($5_{8a}/F/5/3/6/5_{8a}/5$).

III.3 Casos excepcionales

Encontramos en el corpus analizado tres ejemplos aislados que emulan la guitarra de maneras diferentes a las tratadas en los acápites anteriores pero que, debido a la escasez de su número, no justifican la constitución de una serie independiente.

En *Requiebros de la bordona* op. 63 N° 7, de Williams, se evoca el recurso denominado “bordoneo”, esto es, el desarrollo de la línea melódica sobre las cuerdas graves del instrumento (bordonas).

En la *Canción* N° 3, de Aguirre, se imita el recurso guitarrístico de arpeggiar lentamente un acorde deslizando el dedo pulgar desde la sexta hasta la primera cuerda, recurso que aparece también, pero invertido, en la *Vidalita* op. 61 N° 1 de Williams.

La situación de la guitarra en la producción del primer nacionalismo parece a simple vista una paradoja. Emblema musical de la argentinidad por excelencia, presencia casi obligada toda vez que se quiere evocar lo “argentino” en las letras y en las artes plásticas, la guitarra no ha merecido la atención de los compositores que forjaron el primer canon musical de la Argentina moderna. No obstante, ello no implica que se encuentre ausente de sus obras. Por el contrario, su imagen está presente, convocada por los autores a través de una artificiosa imitación de su sonoridad en otros instrumentos y representa uno de los *topoi* más significativos de la retórica del nacionalismo musical argentino.

En este trabajo se ha intentado mostrar que la paradoja no es tal, y que la “presencia en ausencia” de la guitarra cobra sentido en el marco ideológico que animara el programa de construcción de la identidad cultural argentina.

Sostiene Benedict Anderson que las naciones, “comunidades imaginadas”, deben ser distinguidas “no por su autenticidad o falsedad sino por el **estilo en el cual son imaginadas**” (1993:6, énfasis nuestro). La operación intelectual por la cual la guitarra resultó a la vez incluida y excluida de la llamada “música nacional” es un ejemplo sugerente del estilo en el cual la Argentina fuera imaginada.

Presentado en las X Jornadas Argentinas de Musicología /
XI Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires 1995.
Revisado y ampliado 1997.¹⁴

¹⁴ Este trabajo forma parte de una investigación de dimensiones mayores acerca de la constitución de la guitarra como emblema musical en la cultura argentina, iniciada con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (1995) y llevada a término en la Universidad de Melbourne, Australia, en el marco de una beca doctoral otorgada por dicha casa de estudios.

Bibliografía citada

- Agawu, V. Kofi
1990 *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Anderson, Benedict
1993 [1983] *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2^{da} edición corregida y aumentada. London: Verso.
- Aretz, Isabel
1952 *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Baily, J.
1994 Music and the Afghan National Identity. En M. Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Barthes, Roland
1982 *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Bertoni, Lilia
1992 Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3^{era} Serie, No 5, Buenos Aires.
- Chiaramonte, José C
1989 Formas de identidad política en el Río de la Plata luego de 1810. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3^a serie, N°1, Buenos Aires.
- Gellner, Ernst
1988 [1983] *Naciones y Nacionalismo*, Madrid: Alianza, 1988
- Hobsbawm, Eric J.
1990 *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ludmer, Josefina
1988 *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pinnell, Richard y Ricardo Zavadvker
1993 *The Rioplatense Guitar. Volume I: The Early Guitar and its Context in Argentina and Uruguay*. Westport, Connecticut: The Bold Strummer.
- Plesch, Melanie y Rosana Legaspi

- 1989 La huella: Manifestaciones de una especie tradicional en la música argentina. Ponencia presentada en la III Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires.

Plesch, Melanie

- 1992 El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina. *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-Centro Argentino de Investigadores de Arte, págs. 196-202.

Plesch, Melanie

- 1994 Folklore para armar: la huella y la construcción de un topos musical argentino. Ponencia leída en el II Congreso Internacional "Literatura y Crítica Cultural", Buenos Aires.

Prieto, Adolfo

- 1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rojas, Ricardo

- 1910 *La restauración nacionalista*. Buenos Aires.

Stokes, Martin

- 1994 Introduction. En M. Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Suárez Urtubey, Pola

- 1986 La creación musical. En *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Wechsler, Diana

- 1990 Salón Nacional de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas. *Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica, siglos XIX-XX*, Buenos Aires: CAIA-Contrapunto.

Williams, Alberto

- 1951 *Literatura y Estética musicales*. En *Obras completas*, Tomo IV. Buenos Aires: La Quena.



**Etnomusicología
latinoamericana**



El Coro Chelaalapí: Un “bolsón aislado” de música “tradicional” toba¹

Elisabeth ROIG
Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

A Ramón Plaza

1. Introducción. Antecedentes

En 1988 presencié por primera vez una actuación del Coro toba Chelaalapí, en el marco de la V Feria Regional del Libro, en Alvear, Provincia de Corrientes. Me llamó la atención el contraste entre la existencia de este Coro² y la masiva conversión de la etnia toba a la religión pentecostal, que ha traído aparejados cambios musicales importantes, debido a la adopción de repertorios evangélicos. Los extremos contrastantes eran, por un lado, un grupo que mantenía la “tradición musical”, la cual aparecía ante mí—y ante muchos—como una expresión cultural “auténtica”, y por otro, una mayoría de indígenas resignados a la imposición evangelizadora, que acusaban pérdida de su bagaje musical. Se percibía un comportamiento de defensa y asunción de un patrimonio por parte de los integrantes del Coro, y uno de rechazo, de negación del mismo, por parte de los evangélicos.

Esta idea quedó rondando en mi mente durante algún tiempo, hasta que pude penetrar en el mundo toba evangélico y relativizar tales “pérdidas”, ante la evidencia de un patrimonio musical sincrético que implica un proceso de resemantización y de recreación de la música impuesta por la evangelización (Roig 1990).

Es importante tomar en cuenta que nos referimos en todo momento a manifestaciones musicales tobas de grupos de hábitat urbano (Buenos Aires y Resistencia), en donde se han centrado los trabajos de campo.

2. Objetivos

2.1. General

El nudo problemático que me interesa es cómo se articula la coexistencia de ambos tipos de manifestaciones musicales, la del Coro y la toba evangélica, en relación con su anterior tradición musical, y desde el sentido que adquieren en su decodificación por parte de diversos sujetos sociales que las reciben.

¹ Agradezco especialmente a Zunilda Méndez, Rosalía Patricio, Rito Largo, Ignacio Mansilla, Mario Moral, Oscar Oliva, Juan Recio, Amancio Sánchez y Gregorio Segundo (ejecutante de nwiké), integrantes del Coro, quienes se brindaron abiertamente para la consecución de este trabajo. Igualmente a Ernesto Delfino.

² Además del coro toba Chelaalapí, hay antecedentes de otro coro toba, el Virí Nolká que, bajo el asesoramiento del Prof. Raúl Cerutti (Resistencia), se abocó a la música indígena chaqueña, abarcando manifestaciones de varias etnias. Este coro, hoy inexistente, grabó un disco larga duración para el sello Qualiton en la década del '60.

2.2. Específicos

En esta etapa me planteé los siguientes objetivos:

2.2.1. Conocer la historia del Coro y de sus integrantes.

2.2.2. Indagar sobre la procedencia musical del repertorio del coro y la temática de los cantos.

2.2.3. Registrar los instrumentos sonoros utilizados. Compararlos con los de uso tradicional, en particular respecto a sus funciones.

2.2.4. Lograr una aproximación a la significación de las manifestaciones musicales del Coro para sus propios integrantes, para la comunidad toba evangélica, y para el público habitual, no indígena.

2.2.5. Establecer comparaciones entre la música de este coro y la toba evangélica como mensajes en un proceso de comunicación.

3. Método y técnicas de trabajo

Para este trabajo recurrí a diversas fuentes sonoras (grabaciones personales, 1990 y del Instituto Nacional de Musicología, 1986); a información cualitativa obtenida a través de entrevistas en profundidad e historias de vida con los integrantes del Coro; a observaciones directas tanto del Coro en situación de espectáculo (Alvear 1988 y Resistencia 1990), como de ensayo (casa de Zunilda Méndez, Barrio Toba, Resistencia, 1990). Se efectuaron además contactos oficiales (Secretaría de Cultura, Casa de la provincia del Chaco), con especialistas chaqueños (el historiador R. Miranda Borelli, y el coleccionista de arte indígena Yiyo Bogado), y con un ex-integrante fundador del Coro, hoy pastor evangélico (Ernesto Delfino).

4. Resultados

4.1. El Coro toba Chelaalapí: presente e historia

El coro fue creado en 1962 por iniciativa de la Sra Inés Márquez, entonces jefa de la Cruz Roja en el Barrio Toba de Resistencia, quien lo acompañó permanentemente hasta su fallecimiento en 1978. La Sra. Márquez, desde su cosmovisión católica, se habría propuesto de este modo contribuir al mantenimiento de la cultura indígena tradicional, “afectada” por las prácticas evangélicas.

El nombre *Chelaalapí*, que significa “bandada de zorzales”,³ fue elegido por la creadora del conjunto y luego traducido al toba.

Actualmente está conformado por nueve integrantes (siete hombres y dos mujeres), todos mayores de 40 años (varios de 50 y más), que viven en el Barrio Toba (*Nam Qom*) de Resistencia y proceden en su mayoría de Las Palmas y Pampa del Indio, Provincia del Chaco. Tres de ellos integran el Coro desde su formación; los restantes ingresaron durante la misma década del '60, es decir, hace más de 20 años. La paulatina e inevitable disminución de integrantes (de 16 en 1962 a 9 en 1990) preocupa a sus miembros, quienes la atribuyen en parte a la migración a la que se ven sometidos para obtener trabajos y a la dificultad de integrar gente joven que los suceda.

³ Del toba *chelaala* o *chilaala*: zorzal. Buckwalter (1980) consigna *chilaala*. Los miembros del coro pronuncian claramente *chelaala*.

Se trata de un coro oficializado por decreto de la Cámara de Diputados de la Provincia (Ley 3.322, del 25 de noviembre de 1987), que depende de la Secretaría de Cultura del Chaco. Fue reconocido—25 años después de su creación—con el objetivo de “difundir este trascendental elemento de cultura toba”.⁴ A tal efecto, se crearon siete cargos temporarios (por contrato) en la Secretaría, en los que en 1990 se desempeñaban cumpliendo funciones de auxiliares de limpieza y otros servicios en diversas dependencias oficiales.⁵ La situación de no hallarse contratados como músicos era sentida por ellos como una prueba de la desvalorización de su música y de su etnia, e interpretaban las contrataciones como el medio para retenerlos en la ciudad, evitando migraciones laborales al campo. Así ellos están disponibles para presentaciones locales y viajes.

El grupo actúa en sitios predeterminados por la Secretaría de Cultura: festivales (Cosquín), fiestas de la música, ferias, colegios, actos oficiales conmemorativos (12 de octubre, día del Indígena Americano, Fiesta de la Tradición, etc.) dentro y fuera de su provincia.

Habitualmente, aunque no exclusivamente, canta para público no indígena. De allí la importancia adjudicada a la lectura de textos introductorios—que fueron redactados por Inés Márquez⁶—sobre la temática de los cantos, la mayoría de ellos referidos a la naturaleza (viento, animales, plantas de la región). La información proporcionada por estos textos, que constituyen un elemento del espectáculo, se torna imprescindible para posibilitar al receptor la comprensión de una cultura por él poco o nada conocida.

El Coro presenta rasgos de profesionalismo que ponen en evidencia un modelo occidental. Algunos fueron establecidos por la propia fundadora, como el uso de uniforme (pollera o pantalón azul, camisa blanca), y la designación de un “director” (Amancio Sánchez), que en realidad no cumple funciones musicales, sino de traductor. El es quien presenta el espectáculo, leyendo los títulos y textos explicativos de los cantos. También se observa una adaptación al uso del escenario, en donde se distribuyen en semicírculo, ocupando cada integrante un lugar predeterminado. El ejecutante del *nwiké*, que se ubica en el centro mismo del grupo, es quien dirige musicalmente el conjunto (“guía”, “canchero”, “el que levanta el canto”). Esta función, que ya existía dentro de la música chaqueña tradicional—tal como ha sido documentado por Irma Ruiz—es cumplida habitualmente por Gregorio Segundo, y eventualmente por Mario Moral.

⁴ Secretaría General de la Gobernación de la Provincia del Chaco (1987). *Boletín Oficial* 7 - XII, Art. 3º, inciso C. Resistencia (Chaco).

⁵ En marzo de 1990, Rito Largo y Mario Moral eran ordenanzas en el Centro Cultural Leopoldo Marechal; Ignacio Mansilla ocupaba el mismo cargo en el Museo de Ciencias Naturales, y Oscar Oliva en el Museo de Bellas Artes; Zunilda Méndez realizaba servicios de limpieza en las dependencias de la Secretaría; Rosalía Patricio y Juan Recio, idénticas actividades en el Departamento técnico de la Secretaría; y Gregorio Segundo, en el Departamento de Riego de la Municipalidad.

⁶ A modo de ejemplo, transcribo el texto explicativo de la canción *Chaiquillae* (la palmera): “Es una de amor. Algo así como una marcha nupcial. Las cañas del Chaco eran inmensas. En el verano suele haber sequías largas. Atravesar una cañada seca en los ardientes días estivales es peligroso y triste. Al salir de la cañada siempre se encuentran palmeras cuya sombra se proyecta a lo lejos. Los caminantes se detienen en esa sombra que la palmera envía, movida por el viento, chik, chik, y no quiere proseguir su camino. Es tan agradable el fresquito... Y así es el amor; cuando por los senderos de la vida se encuentra al ser amado ya no se le quiere abandonar. Por estas analogías, *Chaiquillae* es una canción nupcial”.

El repertorio que se presenta es de carácter tradicional no shamánico: cantos para *katakí* (tambor sentado) y toques de *nwiké*, algunos coralizados, que constituyen expresiones pertenecientes al ámbito del entretenimiento, y una canción de cuna. La exclusión de las manifestaciones musicales del ámbito sagrado pone de manifiesto que pese al presunto abandono de las prácticas shamánicas, los miembros del coro no conciben la utilización de esos cantos fuera del ámbito que les es propio. Tal como documentara Irma Ruiz (1978-79) éstos eran adquiridos por el shamán durante su iniciación, privativos de cada uno de ellos, y dotados de poderes específicos.

La función del Coro es, en el sentir de sus integrantes, “no olvidar la música de los abuelos” (Zunilda Méndez, 1990), mantener la memoria de una tradición que se está convirtiendo en pasado. El mecanismo de selección de los cantos y toques instrumentales ha sido la recordación de la música de los antepasados, en base a la contribución de los integrantes que poseen una mayor memoria musical. La Secretaría no interviene en la determinación del repertorio. Cantan exclusivamente en lengua toba, a diferencia de lo que sucede con los cantos tobas pentecostales, en los que, si bien se observan cantos en su idioma, predomina el uso del castellano.

La mayor parte de los cantos son interpretados en forma monofónica (continuando en esto la línea de su música tradicional); algunos son ejecutados a dos voces. El canto es acompañado con instrumentos sonoros, aunque algunos—de raigambre evangélica, con letra traducida al toba—se realizan *a capella*, denominación utilizada por los mismos músicos tobas.

Los arreglos son de propia elaboración, tanto en lo que hace a la textura de las voces como a la instrumentación. Entre los miembros de este conjunto se valora especialmente al ejecutante del único instrumento melódico (el *nwiké*), que posee ascendente sobre los demás (como guía del grupo) para la introducción de modificaciones en el repertorio o en los arreglos.

El Coro utiliza nueve instrumentos sonoros, la mayoría con función de acompañamiento rítmico (pulso y *ostinati*), con excepción del laúd monocorde o *nwiké*. El instrumental completo consta de: cuatro sonajeros de calabaza (que ellos denominan “maraca”), un *Kaá-paaq*⁷, palos de entrechoque (toc-toc), un pandero, un bombo criollo⁸ y un *nwiké*, construido por el mismo ejecutante (Gregorio Segundo).

No se interpretan bailes en las presentaciones; sin embargo, el canto es acompañado de un balanceo permanente de piernas, muy marcado en algunos cantos, y con inflexión del cuerpo. Esto ha hecho creer a algunos observadores que los miembros del coro intentan reproducir el llamado “baile sapo” (*nmí*), lo cual muestra el total desconocimiento de la música de esta cultura.

El Coro ha grabado un disco con el sello ION (Buenos Aires, 1969), el cual, pese a empeñosas búsquedas, no ha sido aún localizado.

⁷ El *Kaá-paaq* observado resulta de la reunión de tres sonajeros de calabaza que se ejecutan simultáneamente, un mate grande y dos pequeños. La utilización de un nombre específico, diferente del otorgado al sonajero de calabaza, plantea la duda acerca de si para estos informantes el *Kaá-paaq* es considerado o no como un instrumento distinto.

⁸ El bombo criollo es percutido sobre el parche superior y únicamente sobre el parche, a veces con los dos palillos, otras con palillos y un sonajero de calabaza.

4.2. Cambios detectados respecto a la tradición musical anterior

Una aproximación al repertorio del Coro permite discriminar cambios respecto de su patrimonio musical anterior (nos referimos al material de archivo del Instituto Nacional de Musicología, que se extiende de 1964 a 1972). Sin intentar un análisis exhaustivo, que no se planteó como parte de este trabajo, se puede afirmar que se mantienen melodías tradicionales, o similares a ellas (la actitud de los músicos no ha sido crear nuevos cantos sino recordar los antiguos), pero aparecen una serie de modificaciones—en absoluto condenables, ya que no existen expresiones musicales ahistóricas—generadas, por un lado, en el contacto con la música evangélica y folklórica criolla, y, por otro, en la necesidad de adecuar esas expresiones al espectáculo.

Los miembros del Coro son conscientes de la mayor parte de estos cambios y los atribuyen a una necesidad de adaptar su música a los gustos de receptores no compenetrados con su cultura, aunque sin duda revelan también cambios en el gusto de los propios músicos.

Lo que resulta novedoso es la introducción de la noción de coro mixto, entendiendo por tal aquél en donde cantan hombres y mujeres (así se trate de cantos monófonos), ya que en su cultura tradicional únicamente se ha documentado canto coral masculino, dentro del contexto de los bailes de jóvenes.⁹

Con respecto a los cantos registrados más antiguamente, se observa en el repertorio una ampliación de la presencia de texto y la asignación de títulos para cada canto, que evidencian un acercamiento al modelo de canción folklórica y evangélica.

4.2.1. Puntos de contacto con la música evangélica

Algunos de los integrantes del Coro han pertenecido a la Iglesia Evangélica Unida (que es toba) o asisten eventualmente a sus servicios, atraídos, entre otros aspectos, por su música (sin duda, la polifonía, en el sentido de canto a varias voces, se erige como modelo prestigioso de canto para ellos). De hecho, los miembros del Coro y los toba evangélicos conviven en un mismo barrio, y comparten una idéntica vida cotidiana.

Detallamos a continuación los indicadores más evidentes de esta influencia:

- ejecución a dos voces de algunos cantos (ejemplo: *Kájá*, [El Carao], o *Aila e Laogo* [La flor del lapacho]).

“Aprendimos a cantar de los evangelios voz más gruesa, voz más fina”.

- incorporación de cantos evangélicos, con letra en lengua toba, provenientes de “antiguos cantos del evangelio”. Estos constituyen una minoría dentro del repertorio total. Se ha detectado tres de ellos dentro de un total de treinta cantos. (ejemplo: *Reunidos*).

⁹ Refiriéndose a las manifestaciones musicales de los indígenas del área chaqueña argentina, Irma Ruiz (1996) señala que “[...] en ningún caso se trataba de expresiones mixtas; hombres y mujeres tenían sus respectivos cantos y danzas. Esta característica es extensible a los instrumentos musicales, salvo contadas excepciones [...]”

- introducción del pandero como parte del acompañamiento instrumental, de neta procedencia evangélica.

4.2.2. *Puntos de contacto con la música folklórica*

- modificación de la estructura formal de los cantos, en cuanto a la incorporación de recursos morfológicas como introducción e interludio instrumental (incorporadas también en los himnos evangélicos dentro de la Iglesia Evangélica Unida). Este cambio produce una mayor extensión de los cantos, y estructuras simétricas similares en todos ellos. En este sentido, se observa una cierta estandarización, que no afecta en la misma medida a los repertorios exclusivamente instrumentales.
- introducción del bombo tubular criollo como sustituto del antiguo *katakí* (tambor de agua), que acompaña el canto por medio de *ostinati* (los sonajeros de calabaza se abocan a marcar el pulso).

Ambas influencias pueden haberse originado en la misma música toba evangélica, habida cuenta de que están presentes también en ella.

4.2.3. *Cambios en relación con la adecuación para el espectáculo.*

Además de los indicadores evidentes señalados en 4.1. (distribución de los músicos en el escenario, inclusión formal de un director, presentación explicativa de las canciones), se observan varios cambios en relación con los instrumentos sonoros:

- sustitución de instrumentos tradicionales, como el sonajero de calabaza, por versiones modernas de mayor potencia sonora: sonajeros de plástico. Esta sustitución no es total, puesto que de los cuatro que utilizan, dos son del primer material y dos del segundo.
- introducción de instrumentos de percusión en repertorios que no los incluían. Tal es el caso de la *Canción de cuna* y de los toques instrumentales de *nwiké* que en ningún caso eran acompañados por instrumentos de percusión.

“El noviké no lleva con el bombo, es un invento de ellos”, corrobora un ex-integrante del conjunto.

- el *nwiké* era tradicionalmente un instrumento solista, de función específica de entretenimiento. Dentro del Coro, además de lo señalado en el punto anterior, se observa el *nwiké* integrado a las canciones: en la introducción de las mismas, junto con percusión, anticipando la melodía a ser cantada por el Coro—en este sentido apoyando la función de “guía”—y luego, durante el canto, integrado como una voz más junto con la de los intérpretes.

Esta última adaptación parece ser bastante reciente, ya que no se registra en la grabación de 1986 y sí en la de 1990. Es decir, que el *nwiké* posee un rol protagónico cada vez más importante dentro del Coro.

- en cuanto al sexo del ejecutante de los instrumentos tradicionales, se mantiene el masculino para el *nwiké* y el bombo (por extensión del tambor de agua, que era principalmente de ejecución masculina). Los sonajeros de calabaza, en cambio, son ejecutados indistintamente por ambos sexos.

4.3. El Coro y su repertorio como mensaje dentro y fuera de la comunidad indígena

Si se considera el repertorio del Coro Chelaalapí como un todo, y se lo piensa como mensaje, se pueden analizar las diversas actitudes que éste suscita en distintos sectores, tanto indígenas como no indígenas, y las significaciones que adquiere en cada caso.

4.3.1. Ambito indígena

Ya se dijo que los propios integrantes del Coro se atribuyen “la misión” (palabra muy utilizada dentro del ámbito toba evangélico) de rescatar, de impedir la pérdida de la memoria de sus antepasados. A través del canto logran identificarse como tobas frente a la comunidad mayoritariamente criolla que los rodea. Más allá de la oficialización del Coro, por cierto bastante reciente (1987), el canto produce efectos identificadores en el grupo.

Entre los toba evangélicos se observa una actitud de rechazo hacia el coro toba. Si bien se sienten identificados por esa música, en tanto la reconocen como parte de su pasado cultural, se muestran resistentes a ella al menos por dos motivos: porque los retrotrae a una etapa que sienten superada (especialmente en lo que se refiere al consumo de alcohol y las fiestas asociadas a él); y porque consideran que no responde exactamente a su tradición musical anterior al haber sufrido modificaciones para convertirse en espectáculo. La evaluación de sus críticas permite constatar que aún sigue vigente el conocimiento de los códigos musicales anteriores, aunque las expresiones resultantes de ellos estén desapareciendo o resignificándose a través de las actuales. Se afirma con precisión “esto es toba” o “esto no es toba” (por ejemplo, la actual función asignada al *nwiké*).

4.3.2. Ambito no indígena

Desde la cultura oficial se observa una marcada preocupación por la conversión de los toba al pentecostalismo. Se la visualiza como factor de pérdida cultural y alienación de los indígenas (a los que se sigue subestimando), desconociéndose la capacidad de respuesta de los mismos, que genera productos culturales sincréticos y formas de organización particulares, como la Iglesia Evangélica Unida. El Coro representa para este sector, un producto auténtico, tradicional (asumiendo el concepto de tradición en un sentido conservador), frente a la música toba pentecostal.

Desde el punto de vista de los conocedores locales de las culturas indígenas chaquenses, la actitud hacia el Coro adquiere la forma de una crítica negativa. Portadores de un marcado tradicionalismo, argumentan que esa expresión no es representativa de la cultura indígena, sino “teatro”. Le atribuyen una actitud “paternalista” a la creadora del Coro, que habría pretendido mostrar indios “paquetes”, “civilizados”, pero a la vez desconocen la significación de reconocimiento social que posee el Coro para sus propios integrantes.

Desde el público en general, la actitud hacia el Coro es cálida y afectiva. Se percibe en sus integrantes una entrega auténtica, más allá de toda disquisición que se realice

sobre la significación y función de esa música. El receptor habitual de este mensaje—que no es indígena—manifiesta sentimientos de solidaridad. El Coro resultaría, por su sola presencia, un emergente que denota el olvido, la marginación a los que se sometió a los indígenas de nuestro país. En el peor de los casos, refuerza en otros el deseo de diferenciarse de los indios, ubicados en lo más bajo de una jerarquizada estructura social). Fuera de la provincia de origen, el Coro adquiere una imagen de exotismo, por ajenidad, y se convierte en un objeto de curiosidad.

5. Conclusiones

1) Se ha podido constatar que la evangelización pentecostal ha penetrado las diversas expresiones musicales tobas, aún las supuestamente tradicionales, como es la de este Coro. En tal sentido, la contraposición entre una y otra, desde el punto de vista musical, resulta forzada:

ni la música toba evangélica es absolutamente evangélica (evidencia un sincretismo)

ni la música del Coro es tan “tradicional” (en un sentido conservador del término)

Se detecta una clara escisión entre ambas manifestaciones en lo que hace a la función de los repertorios, tal como es adjudicada por los propios actores:

función sagrada, en la música toba evangélica

función de entretenimiento, en la música del Coro toba

La función religiosa de la música shamánica ha sido continuada en parte por la actual música toba evangélica, mientras que el Coro recupera para sí repertorios relacionados con la función de entretenimiento y seducción. De todos modos, no se puede descartar, y es una posible hipótesis para desarrollar, que en la música toba evangélica las funciones de entretenimiento y seducción podrían encontrarse subsumidas dentro de la expresión musical religiosa, a través de un mismo repertorio.

2) Si retomamos la interpretación de los repertorios del Coro y de los tobas evangélicos como mensaje, podemos profundizar las diferencias entre ambos del siguiente modo:

Coro Chelaalapí: el emisor representa una minoría dentro de la etnia y constituye un grupo cerrado, sin incorporación de nuevos miembros (en este sentido, está condenado a desaparecer). La identificación de los integrantes se sostiene en la recordación de un pasado idealizado al que se desearía retornar: el contacto con la naturaleza, las viejas costumbres. El receptor no comparte los mismos códigos que el emisor, por ser ajeno a esa cultura. El contexto de esta comunicación es el espectáculo.

Expresiones musicales de los tobas evangélicos: el emisor/receptor en este caso es la comunidad, que participa tanto de la emisión como de la recepción de sus cantos. Estas expresiones constituyen un factor de identificación étnica, sostenida en un pasado no remoto, en un presente

de activa reorganización social a través de su Iglesia, y con proyección, cuyo modelo de inserción social es—especialmente para los jóvenes—el criollo que muestra una imagen de mayor prestigio social. El contexto es, en todos los casos, socio-religioso.

3) En cuanto al concepto de tradicionalidad, éste resulta adecuado para la denominación del tipo de música que ejecuta el Coro, pero también para la música toba evangélica. Entendemos que esta última ya es música tradicional, tomando en cuenta su profundidad histórica (medio siglo) y los efectos identificadores que produce en el grupo (Blache 1980). En todo caso podemos hablar de la coexistencia de dos tradiciones musicales.

4) Consideramos que es importante la existencia de agrupaciones que mantengan tradiciones anteriores, como el Coro Chelaalapí, que además ofrece calidad y entrega interpretativa, pero no se debe olvidar que se trata de un “bolsón aislado de existencia”,¹⁰ y en tal sentido que no es representativo de la situación actual de la etnia en cuestión.

5) El estudio de caso del Coro toba Chelaalapí pone de manifiesto que la sociedad global rescata los grupos indígenas a través de objetos aislados—supuestamente ahistóricos, tanto los indígenas como sus objetos—a través de cuya exhibición logra un efecto tranquilizador sobre su conciencia. Puede tratarse de artesanías, o, como en este caso, expresiones musicales. Lo grave de esto es que, en aras de preservar la “autenticidad cultural” indígena, se rechaza la cultura de los tobas evangélicos—mayoría dentro de la etnia— a los que se condena, además—como si la marginación social les fuera ajena—por no conservar una tradición.

Qué es lo “tradicional” se determina, una vez más, desde los valores de la sociedad global, y haciendo caso omiso a los de los propios sujetos de la historia. De este modo, la música del Coro Chelaalapí como mensaje posee una doble significación: para la sociedad global es “la” música toba, mientras que para la mayoría de los miembros de la etnia es la música de sus antepasados.

Presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología /
VI Conferencia Anual de la A.A.M., Córdoba 1992

¹⁰ La expresión de Bruno Nettl se refiere a una de las categorías por él establecidas sobre las diversas respuestas surgidas del contacto de músicas occidentales y no occidentales (Nettl 1978). Se trata de la categoría de **preservación**, en la que engloba a aquellos patrimonios vividos por la gente como pasado cultural, y que son preservados en “*isolated pockets of existence*” bajo el auspicio de instituciones gubernamentales.

Bibliografía

Blache, Marta y Juan Angel Magariños de Morentín

- 1980 Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore. En *Cuadernos III*, Centro de Investigaciones Antropológicas, Buenos Aires, págs. 5-15.

Buckwalter, Alberto

- 1980 *Vocabulario toba*, Roque Sáenz Peña, (Chaco).

Nettl, Bruno

- 1978 Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts. *Ethnomusicology* 22: 123-136.

Roig, Elisabeth

- 1990 La música toba en el contexto de la Iglesia Evangélica Unida. Ponencia presentada en las V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires.

Ruiz, Irma

- 1978-79 Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central. En *Scripta Ethnologica* 2:157-169.

Ruiz, Irma

- 1996 Culturas musicales indígenas de la Argentina. *The Universe of Music XI*, Malena Kuss ed. Nueva York: Unesco and Smithsonian Institution Press (en prensa).

Ruiz, Irma

- 1985 Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 6:35-78.

Ruiz, Irma y Rubén Pérez Bugallo

- 1980 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

Seeger, Anthony

- 1988 Desempeño musical e identidad. Problemas y perspectivas. Ponencia ante las IV Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires.

Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los *mbaraká* de los *mbyá-guaraní*

Irma Ruiz
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Los objetivos específicos de este trabajo son dos:

- 1) Demostrar la vigencia en territorio argentino de una antigua guitarra de cinco cuerdas, proveniente del Paraguay como sus primeros portadores, que ha sido incorporada al patrimonio *mbyá*, etnia que habita en la provincia de Misiones (Argentina) y en zonas aledañas de Paraguay y Brasil.¹
- 2) Fundamentar la tesis—sólo esbozada en dos publicaciones anteriores (Ruiz 1980, 1984)—de la sustitución del sonajero de calabaza o maraca por esta guitarra, en una de las dos modalidades de ejecución que practican. Me refiero a la que está asociada a las expresiones musicales que tienen a su cargo los dirigentes religiosos y sus auxiliares en los rituales.

Debido al espacio disponible y a los múltiples interrogantes que plantea el tratamiento del tema, he dejado de lado lo concerniente a la guitarra de cinco cuerdas en Europa y América, para concentrarme en la guitarra de los *mbyá*, tanto a través de la bibliografía como de mi documentación de campo.

Considerando que en las fuentes bibliográficas se han utilizado denominaciones tales como *caingúá*, *baticola*, *apyteré*, *ava-mbihá* y *mbyá* (*mbiá* o *mbwihá*) para referirse a la misma etnia, los datos hallados sobre la guitarra son los siguientes, según orden cronológico.

En 1894, Juan Bautista Ambrosetti se refiere a:

Guitarras, hechas por ellos, imitando las europeas, de madera de cedro cortada á cuchillo, y pegadas en vez de cola, con una pasta hecha de batatas y fruta de Mbaracamuá, que produce una substancia gomosa muy resistente. Las cuerdas son de fibra y de palma pindó, ortiga brava, hilo de coser, cerda ó pelo de mujer, y se unen á la caja ya sea por medio de una especie de puente encolado á ella, ó ya por pedacitos de madera salientes. Generalmente se usan sólo cinco cuerdas y las guitarras son de tamaño variable (Ambrosetti 1894:670).

Es de lamentar la imprecisión en la descripción del instrumento y la falta de la denominación indígena. No queda claro, además, por qué dice el autor que “generalmente”

¹ En 1985, fecha de redacción original de este artículo, este objetivo tenía su razón de ser en el hecho de que las referencias a la guitarra *mbyá* de los años '60 y '70 no consignaban su número de cuerdas ni su afinación—a pesar de su singularidad en la Argentina—, por lo que quedaba implícito que se trataba de la guitarra de seis, tan difundida en los ámbitos rurales y urbanos del país (ver Novati-Ruiz 1966, Saugy 1974 y Locatelli de Pégamo 1975). Pero la finalidad entonces no era sólo corregir el equívoco, sino también dar cuenta a través de esos datos, de su antigüedad.

se usan sólo cinco cuerdas. ¿Vio usar efectivamente otro número de cuerdas o algún indicio de construcción lo condujo a la duda? Infiero de sus escritos y del análisis que efectué de las tres guitarras traídas de Misiones y depositadas en el Museo de La Plata, que sólo vio usar cinco cuerdas, pero que dado que una de ellas tiene un clavijero para seis, se expresó con cautela. Sin embargo, es evidente que el orificio superior izquierdo de la misma está destinado a colgarla. Primero, porque no hay vestigios de haber tenido clavija ni tampoco encordado; segundo, porque tiene una vieja atadura de tiento. A ello se agrega que he documentado esta función en mis trabajos de campo.²

En relación con el tema específico, el mayor valor que posee el trabajo citado es el de dar cuenta no sólo de la coexistencia de la maraca y la guitarra en una misma comunidad, sino de su asociación, en términos musicales, en un mismo ritual, como lo atestigua la descripción detallada de una “danza nocturna”, ilustrada con un dibujo.³ En ella se observa una fila de mujeres con sus bastones de ritmo, detrás de una de hombres con sus sonajeros de calabaza. Dos de éstos provistos de pequeños tambores, están ubicados en los extremos de la fila y danzan mirando al frente

donde se coloca el cacique, de pié, armado de su bastón de mando, teniendo a su lado al guitarrero (Ambrosetti 1894:673).

Ese lugar de privilegio del guitarrista, que aún perdura, da cuenta de la importancia adjudicada al instrumento y de la jerarquía otorgada en los rituales a sus ejecutantes.

Franz Müller, sacerdote de la Orden del Verbo Divino, a partir de datos obtenidos durante su actividad misional entre los *mbyá* del río Monday, en Caaguzú (Paraguay), durante el lapso 1910 y 1924,⁴ también da cuenta de la coexistencia de la maraca y la guitarra, pero utilizada en rituales sagrados la primera y en danzas profanas la segunda. Si bien describe con cierta extensión la guitarra, proporcionando interesante información, no consigna el número de cuerdas. Afortunadamente, la omisión es salvada por la fotografía que la ilustra, en la que se aprecia el clavijero para cinco cuerdas al que me referiré más adelante (Müller 1989:120, fig. 16 c.)

En el XXII Congreso Internacional de Americanistas, reunido en Roma en 1926, I. D. Strelnikov presentó la ponencia *Les Kaa-iwá du Paraguay*, basada en la documentación recogida en un viaje de 1915, es decir, unos veinte años después del de Ambrosetti, pero

² Más detalles pueden hallarse en un trabajo que dediqué a dar cuenta del estudio sobre estas tres guitarras (Ruiz 1987).

³ En realidad, el dibujo original fue realizado por un pintor que efectuó con Ambrosetti el segundo de los viajes de éste (el de 1892): Adolfo Methfessel. Por problemas que sería largo enumerar, entre las p. 672 y 673 de la publicación de 1894 aparece una lámina cuya “composición y dibujo” estuvo a cargo de Eduardo A. Holmberg, quien copió el dibujo de Methfessel e introdujo algunas modificaciones. En lo que concierne a la música, interesan la exclusión del guitarrista y de tres niños con maracas danzando a un costado, imitando a los mayores, y el cambio de posición de los danzantes respecto de la vivienda del jefe, datos muy importantes para esta labor. La reproducción de los originales en forma de 9 láminas, de las 7 reales, y la explicación de lo sucedido, se hallan en Vignati 1953: 5-6.

⁴ La Misión fracasó y debió ser abandonada. Al respecto dice el Padre Melià: “Un escrito de carácter retrospectivo sobre el desarrollo de la misión (Müller 1919) documenta hasta qué punto los Mbyá aún libres recusaban el nuevo modo de vida traído por los misioneros. ‘No quiero aprender nada de vos y no quiero saber nada de vuestro modo de vivir’, decía simplemente el indio” (Melià 1987:36; original en portugués. La traducción de esta cita, como otras posteriores del francés y el inglés, me pertenecen).

en Paraguay, no en Misiones, y para la misma época que Müller. Strelnikov documentó la ejecución de la guitarra en una ceremonia fúnebre junto con el *takuapú*, bastón de ritmo de las mujeres, y dice:

El instrumento tenía cinco cuerdas de fibras vegetales trenzadas, y había sido hecha con bastante destreza (Strelnikov 1928:356; original en francés).

En 1928, Alfred Métraux, en *La civilisation matérielle des Tribus Tupí-Guaraní*, no menciona la guitarra. Sin embargo, veinte años después, en su contribución *The Guaraní*, en el *Handbook of South American Indians*, al referirse a los instrumentos musicales escribe:

Tambores y guitarras españoles están suplantando en la actualidad a los instrumentos musicales nativos (Métraux 1948:80; original en inglés).

Jehan Vellard, en su libro *Une civilisation du miel*, menciona el uso de la maraca en las danzas nocturnas y sólo se refiere a la guitarra como un instrumento que ambicionan poseer los jóvenes *mbyá* para repetir las canciones paraguayas de moda, que aprenden de los peones de las estancias vecinas o de las explotaciones forestales. Esto implica que se refiere a la guitarra de seis cuerdas, no a la de cinco que aquí interesa (1939:158)⁵

Egon Schaden, en *Aspectos fundamentais da cultura guaraní* de 1954, donde incluye la documentación recogida desde 1946 en agrupaciones guaraníes de Brasil, aporta más datos sobre el tema. Después de señalar etnocéntricamente la pobreza de sus instrumentos musicales, dice:

Los más importantes son el sonajero de calabaza o *mbaraká* y el bastón de ritmo o *takuá(pú)* usados en todas las ceremonias religiosas (Schaden 1962:153; original en portugués).

Y agrega más adelante:

En una única aldea, en Itariri, participé de danzas religiosas dirigidas por un *ñanderú* Mbüá que sustituía el *mbaraká* de calabaza (o también *mbaraká í*) por una guitarra de origen industrial (*yvyrá mbaraká* o simplemente *mbaraká*), que en otras aldeas se conoce sólo para tocar músicas profanas (*ibid.*).

El referido *ñanderú* solamente tañía las cuerdas para marcar el ritmo. Lamentablemente, no indica el número de cuerdas, ni las fechas de su trabajo en Itarirí. Pero además de la

⁵ En una publicación de 1937, Vellard dice haber permanecido aproximadamente un año entre los *mbyá* del Paraguay (en 1936?), pero por lo que informa en la de 1939, su máxima estadía en una comunidad fue de tres meses, durante los cuales dice no haber sorprendido "el menor vestigio de ritos religiosos" (p. 168). Antes había señalado el celo de los *mbyá* en ocultar sus creencias y sus ritos a los ojos de los extranjeros. En la p. 158, no obstante, relata que sobre todo en las noches en que la luna llena ilumina la aldea, "hombres y mujeres danzan acompañando sus movimientos con la maraca, calabaza rellena de granos o piedrecillas". Por un lado, no asocia danzas y ritos, algo frecuente en esos tiempos; esto no quiere decir que siempre estén asociados, pero tampoco que deban disociarse. Por otro, sospecho que no vio de cerca las danzas, pues las mujeres jamás han ejecutado la maraca, por tratarse de un símbolo masculino.

mención a la función rítmica de la guitarra en manos del líder religioso, que apoya parte de la tesis que sustentó, y de la referencia a la sustitución del idiófono por el cordófono, hay otro dato de interés. Schaden consigna un nombre alternativo del sonajero de calabaza: *mbaraká í* (= maraca pequeña), denominación que habría recibido ésta después de la aparición de la guitarra, que en las lenguas guaraníes es su homónima. Con el mismo significado, del que se puede inferir la existencia de otro *mbaraká* de tamaño mayor, tanto entre los mbyá de Misiones con los que trabajé como en los del Paraguay que estudió Müller, la maraca es denominada *mbaraká mirî*, también alternativamente.

León Cadogan, el máximo conocedor occidental de la cultura mbyá, en su artículo de 1960 En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá, no consigna aún la presencia de la guitarra y hace mención explícita del uso del *mbaraká* y del *takuapú* en los rituales religiosos. Sin embargo, ocho años después brindaría las mejores palabras sobre el tema, que analizaré más adelante en extenso.

En síntesis: en 1892, fecha del viaje de Ambrosetti, la guitarra y la maraca se ejecutan en forma simultánea en los rituales de Misiones; en 1915, en una aldea del Paraguay, la guitarra parece haber desplazado a la maraca. Para la misma época, también en Paraguay, Müller consigna el uso sagrado de la maraca y el profano de la guitarra, según las adjetivaciones del autor. En 1928, Métraux, basándose en fuentes antiguas, asigna a la maraca un papel importante y no menciona la guitarra. Vellard, en sus viajes por Paraguay de aproximadamente 1936, documenta la maraca en las danzas nocturnas, pero no la guitarra. En 1948, Métraux posee información de que “la guitarra española” (¿de seis cuerdas?) está reemplazando a instrumentos nativos; en 1954, Schaden consigna como hecho curioso la sustitución de la maraca por una rústica guitarra en una única aldea mbyá de Brasil. Pero el caso más curioso es el de Cadogan, que hasta 1960 afirma la vitalidad de la maraca en los rituales mbyá del Paraguay, y en 1968 se refiere explícitamente a la sustitución de este idiófono por diversos instrumentos, como se apreciará a continuación.

Estas variadas informaciones tienen múltiples razones. En primer lugar, no era habitual que los autores indicaran con precisión la fecha de documentación de los datos que exponían. A veces, como en el caso de Schaden, se dice que la documentación de campo abarcó unos siete años; en el de Müller, catorce. En segundo lugar, no siempre se indica de qué lugar específico procede la información; un instrumento puede estar vigente en una zona y no en otra, incluso en algunas aldeas y no en otras, por muy diversas razones. En tercer lugar, el hecho de que un investigador no haya documentado un elemento cualquiera de una cultura no implica su inexistencia, máxime, en el caso de los mbyá, cuyas estrategias de ocultamiento son conocidas (Ruiz 1990). Por consiguiente, las referencias bibliográficas citadas—muy escasas para los tres cuartos de siglo que abarcan—, no permiten reconstruir el proceso de adopción de la guitarra de cinco cuerdas, pero sí demuestran su utilización en rituales mbyá de Paraguay, Brasil y Argentina.

En nuestro país su presencia en rituales fue documentada por Jorge Novati en 1956. Mi documentación es de 1973, 1974, 1977 (dos viajes), 1979, 1980 y 1987, en seis localizaciones diferentes, pero hoy no quedan dudas de su expansión total entre los mbyá de Misiones. Sé que en 1985 estaba vigente en algunas comunidades de Paraguay, por correspondencia recibida entonces. Asimismo, gracias a datos proporcionados por la etnomusicóloga brasileña Kilza Setti, puedo afirmar que los dos *mbaraká* tienen uso

simultáneo entre los mbyá de São Paulo.⁶

Veamos ahora con detenimiento el tema de la sustitución de instrumentos musicales, tal como lo plantea León Cadogan en una sintética pero importante referencia incluida en su extenso artículo de 1968. Dispuesto a demostrar la regresión cultural de los mbyá “a consecuencia del estado de guerra en que han vivido hasta comienzos del siglo”, escribe:

Enumerar las pérdidas que han sufrido sería tarea larga, pero, por tratarse de un elemento de culto [...], dedicaré unas palabras a la sustitución del mbaraká mirĩ, la sonajera ritual, en la danza. En las danzas chiripás que he observado y las de los päi observados por Schaden, se utiliza la clásica sonajera o mbaraká, el instrumento musical de los hombres, mientras las mujeres marcan el compás con sus takua-pú o trozos de bambú. En la danza mbyá, también la mujer maneja el takua-pú, pero el hombre esgrime en la mano la vara, yvyra'í, a veces dos, con las que produce un leve chasquido. Pero la música de las clásicas sonajeras rituales o mbaraká la sustituye un yvyra'ijá o ayudante, con una tosca guitarra de cinco cuerdas a veces acompañado por otro yvyra'ijá con un ravel (violín) más tosco aún, y otro que toca angu'á o mba'e-pú mirĩ = tambor o caja. Conversando sobre este punto, varios mbyá me aseguraron que el mbaraká es cosa de los chiripá, pero otros [...] admiten que sus antepasados lo usaban [...] cabe agregar que las guitarras utilizadas hoy en día en el culto no se llaman mbaraká como en la vernácula, sino kumbijá (Cadogan 1968:112).

Antes de continuar citando a Cadogan, me detengo a considerar lo expresado hasta aquí. Primero diré que en Misiones recogí las mismas dos versiones acerca del sonajero de calabaza. La mayoría dijeron que era asunto de los chiripá y algunos, de mayor edad, que se había usado antiguamente, sin manifestar un sentimiento de pérdida.⁷ Por otra parte, es bastante improbable que esta sustitución lejana pueda ser percibida por ellos como una pérdida, pues la guitarra de cinco cuerdas es considerada por los mbyá como propia de su cultura—dato, el del número de cuerdas, que recalcan para compararla con la de seis, a la que atribuyen origen paraguayo. Además, las diferencian tanto la afinación, que conocen muy bien porque algunos de ellos la tocan, como el contexto de ejecución. No olvidemos que la guitarra de los mbyá es de uso exclusivo en los rituales religiosos.

Es obvio que si estoy hablando de sustitución es porque coincido con Cadogan en que los mbyá han tenido el sonajero de calabaza o maraca entre sus instrumentos musicales—como lo atestiguan también varios de los autores precedentemente citados—, aunque ahora se lo adjudiquen a la etnia chiripá porque ésta lo conserva y ellos no. En lo que no concuerdo es en considerar como sustitutos de la maraca al ravel y el tambor— aunque a este último luego lo deja de lado, como se podrá apreciar—, y menos aún al yvyra'í o popyguá, un símbolo de poder que él mismo traduce como varas-insignias; desacuerdo que fundamentaré más adelante.

⁶ Comunicación personal (1965); hay registros magnetofónicos en el archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología.

⁷ Se refiere a las luchas entabladas con quienes querían reducirlos.

Por último, cabe señalar que en Misiones los mbyá no llaman kumbijá a su guitarra, sino mbaraká, y además no admiten esa palabra como posible denominación del instrumento. Kumbi-já, según mi documentación de campo, es un término onomatopéyico que remite a uno de los modos de rasgueo, relacionado con la dirección ascendente-descendente del mismo; otros son, por ejemplo, kumbi-jare y kumbi-kumbi-jare. Müller también consigna la denominación de mbaraká con referencia a grupos del Paraguay, que es el país de donde provienen los datos de Cadogan.

Continúa Cadogan:

Para quien ha estudiado con algún detenimiento la lengua y escuchado los textos míticos, plegarias y cantos de mbyá, chiripá y päí, es evidente que, si los mbyá abandonaron el uso del *mbaraká*, ello se debe a las persecuciones de que fueron objeto desde los sucesos del Tarumá.⁸ Y es probable que el uso de dos varas-insignias—*yvyra'í* o *popyguá*—en la danza, subsistente en cierta medida hasta hoy, haya sido introducido para substituir al clásico instrumento, pues con ellas se produce un leve chasquido para acompañar la danza. Y un ‘murmullo’ como el que producen los *takuapú* de las mujeres y los *mbaraká* de los hombres es requisito indispensable para ciertos ejercicios espirituales [...] De ahí la substitución del *mbaraká*, imposible ya de obtener, por las dos varas, y posteriormente por la guitarra de cinco cuerdas y el ravel, introducido por algún prófugo de las misiones [...] También llama la atención que este *kumbijá* tiene solamente cinco cuerdas (Cadogan 1968: 112-113).

No se puede confundir el *yvyra'í*⁹ con la maraca, aunque simbólicamente estén próximos, ni es considerado aquél como un instrumento musical por los *mbyá*. Se trata de un símbolo masculino de poder ligado a un *status* político,¹⁰ que también tiene connotaciones religiosas. He podido apreciar su utilización en varios de los rituales cotidianos sagrados, pero no marcando el pulso del canto y la danza como se supone que lo hacía la maraca, según algunas descripciones, o con la regularidad rítmica sostenida con que lo hace la guitarra, sino produciendo ese chasquido del que habla Cadogan sólo de tanto en tanto. Sobre el *yvyra'í* usado en la danza, también hace referencia Pierre Clastres en *Le grand parler* (1974), pero como se basa casi exclusivamente en Cadogan, no agrega nada a lo precedente.

⁸ En una oportunidad (Misiones, 1977), una mujer *chiripá* me manifestó su crítica al abandono de la maraca por los *mbyá* y su reemplazo por la guitarra, tema que no preocupa a éstos.

⁹ Basándome en mis datos de campo, no utilizaré *popyguá* como sinónimo de *yvyra'í*, porque mis informantes lo aplican a dos símbolos de poder diferentes tanto en su forma como en su significado, de los que tengo además evidencia fotográfica. Cadogan sólo puede estar refiriéndose al que ellos llaman *yvyra'í*, un par de palillos de madera dura de 1 cm. de diámetro por 35 cm. de largo, aproximadamente.

¹⁰ Pérez Bugallo (1993:99)—que lo llama *iwirata'í* y lo trata como instrumento musical—dice que “antiguamente parecen [los palos de entrechoque] haber tenido el valor de una vara-insignia o símbolo de mando”. Como lo he podido apreciar en diversas oportunidades, y como lo expresaron diversos informantes, el *yvyra'í* tiene aún el valor de símbolo de mando; de allí que suele portarlo el jefe político o el que lo sigue en la cadena de mando, especialmente cuando representa a su jefe en las visitas a otras comunidades.

¹¹ Los *mbyá* son sumamente exigentes en cuanto a la conservación de la afinación precisa durante todo el

Es extraño que a Cadogan le llame la atención que la guitarra tenga cinco cuerdas, cuando él mismo remite a una nota en la que consigna que es ese el número de cuerdas de la guitarra del siglo XVII (Cadogan 1968:117, nota 6). Según ha demostrado Zavadvikter (1988), los primeros grabados de la guitarra en la Argentina, pertenecientes a una obra de 1705, impresa—según Furlong—en la Reducción de Loreto (actual provincia de Misiones), muestran precisamente el tipo de cinco cuerdas con el clavijero idéntico al de dos de las guitarras *mbyá* que adquirió Ambrosetti en esa provincia.

En síntesis: la problemática expuesta por Cadogan tiene múltiples aspectos interesantes que se han ido esclareciendo gracias a la colaboración de los *mbyá* en los trabajos de campo, donde pusimos a prueba sus datos, y al análisis histórico y etnomusicológico. Paso ahora a la consideración de los objetivos enunciados al comienzo.

Aunque es lógico suponer que haya habido períodos de indefinición frente a la necesidad de sustituir la maraca por la dificultad de obtener calabazas y que en ese proceso se hayan podido poner a prueba diversos elementos, puedo afirmar que entre los *mbyá* estudiados en Misiones sólo la guitarra de cinco cuerdas, afinada y ejecutada del modo que daré a conocer más adelante, se puede considerar sustitutiva del sonajero de calabaza. A juzgar por la abundante documentación obtenida *in situ* y a través de las inferencias lógicas que el conocimiento de la cultura *mbyá* me permite efectuar, ni el rabel, por su carácter de instrumento melódico, ni el tambor, cuya sonoridad es considerada demasiado intensa para su ejecución en un recinto cerrado, desempeñaron ese papel. Una prueba de ello es que no se concibe posible en la actualidad efectuar una ceremonia religiosa sin guitarra y *takuapú*, y en cambio sí puede estar ausente el rabel. En cuanto al tambor, que Müller documentó en los rituales y yo fuera de los mismos, ya casi ha desaparecido, probablemente debido a la internación de los rituales en el *opy* (ver Ruiz, en prensa).

Cuando el líder religioso de la comunidad (*Pa'í*), o su auxiliar, ejecutan la guitarra dentro de la “casa de las plegarias” o recinto donde se realizan los rituales religiosos por lo menos desde hace algo más de tres décadas, ésta es sostenida con la mano y el brazo izquierdos en posición vertical, o aproximadamente así. Ello es posible debido a que la única técnica utilizada en las expresiones musicales a cargo de los mismos es el rasgueo con las cuerdas al aire. Teniendo en cuenta que éste se realiza en forma continua, el movimiento se asemeja al del sacudir de una maraca.

Un ejemplo de afinación de la guitarra para estas expresiones musicales es el siguiente: 1ª cuerda, do#₄; 2ª, la₃; 3ª, mi₄; 4ª, la₃; 5ª, mi₃ (obsérvese que no es una sucesión descendente sino una afinación re-entrante; ver ejemplo 1). Es decir que son cinco cuerdas,

Ejemplo 1: Una afinación de guitarra mbyá



pero sólo cuatro sonidos diferentes, por estar afinadas exactamente igual la 2ª y la 4ª; la 3ª y la 5ª están a distancia de una octava. Lo importante es recalcar que la relación interválica es sorprendentemente estable; 3ª mayor, 5ª justa, 5ª justa y 4ª justa. La afinación absoluta

suele ser bastante estable dentro de una comunidad, pero varía de una a otra, sea por el tipo de cuerdas disponibles o porque se efectúa sin patrón alguno de medición, salvo la propia memoria auditiva. La resultante sonora del rasgueo mencionado es el arpeggio de un acorde perfecto mayor, que armoniza adecuadamente con las diversas melodías a las que se les aplica este sostén rítmico-armónico invariable.

Afinaciones de este tipo en guitarras de cinco y seis cuerdas fueron documentadas y analizadas por María Ester Grebe en su estudio *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*, de 1967. Me refiero a los templos basados en acordes perfectos mayores, y en algunos casos, menores, que la autora relaciona con antiguas afinaciones de vihuelas y guitarras del siglo XVI en España.

Al respecto dice:

Es altamente probable que las afinaciones sobre el acorde de tónica, consideradas 'modernas' por los vihuelistas, hayan sido usadas en los nuevos tipos de vihuelas y guitarras traídas por los españoles al nuevo mundo (Grebe 1967:45).

Sólo en los casos a los que hice referencia considero a la guitarra como sustituto del sonajero de calabaza o maraca; en otros, su función nunca pudo haber sido desempeñada por un idiófono.

Esta sustitución produjo algunos cambios en la representación ritual. El principal es el que concierne a la participación masculina, pues la maraca era ejecutada por la totalidad de los hombres, mientras que no todos pueden tocar la guitarra, tanto porque se trata de un instrumento de muy laboriosa construcción o de costosa adquisición, como por las dimensiones del instrumento—que además de exigir el uso de los dos brazos, dificultaría la danza colectiva. Tratándose de una apropiación de un instrumento de otra cultura y teniendo en cuenta la fuerza con que los *mbyá* han preservado gran parte de sus tradiciones, y en especial su religión, no cabe duda de que hubo una elección, determinada sea por su sonoridad, por el *status* que le otorgaba ser instrumento de los blancos o por el desafío de adoptar un instrumento nuevo y más complejo, al que había que saber encordar y afinar.¹¹

Con respecto a los ejemplares documentados, cabe señalar algunas características. Las tres guitarras de Ambrosetti son de factura artesanal, y salvo la antes mencionada, las otras dos tienen clavijero de cinco cuerdas—cuatro dispuestas en dos pares y una más arriba, en el centro. Strelnikov y Müller hablan de ejemplares contruidos por los indígenas e incluyen sendas fotografías—en ambos casos bastante poco nítidas—, pero se puede apreciar que las clavijas tienen la disposición descripta. Cadogan dice “tosca guitarra”, adjetivación que sugiere una factura artesanal; sólo Müller dice haber visto también ejemplares de procedencia europea. Salvo un ejemplar artesanal que documenté en 1980, todas las guitarras que he visto en uso eran de fabricación industrial y, sin excepción, estaba sin encordar el espacio destinado a la sexta cuerda. El ejemplar artesanal tenía clavijero de seis orificios; el superior izquierdo se usaba para colgarlo.

Como se puede llegar a inferir que el rasgueo con las cuerdas al aire, modalidad de ejecución que reduce al mínimo las posibilidades potenciales del instrumento, es

desarrollo del ritual, por lo que la ajustan al final de cada ejecución.

¹² Si acepté la propuesta de la Asociación Argentina de Musicología para su publicación doce años después

resultante de la incapacidad de los *mbyá* para aprovecharlas, debo aclarar que conocen perfectamente la guitarra de seis cuerdas y su afinación, y que en cada aldea hay varios hábiles ejecutantes del repertorio de música popular tradicional paraguaya—generalmente jóvenes—, que lo aprenden a través de audiciones radiales. Además, en el contexto ritual pero ya no en manos del *Pa'í* o su auxiliar, la guitarra provee sustento rítmico-armónico a diversas danzas. En estos casos se la sostiene en la forma que todos conocemos y, según las danzas, se rasguea con las cuerdas al aire, se pisan—aunque limitadamente— algunas cuerdas y excepcionalmente también se puntean. La afinación para esas danzas tiene una variante: la 4ª cuerda, en lugar de ser un la_3 (como en el temple del ejemplo 1) es un si_3 , es decir que ya deja de estar repetida la afinación de la 2ª y la 4ª. En consecuencia, la relación interválica pasa a ser 3ª mayor, 5ª justa, 4ª justa, y 5ª justa, conservándose la característica de que la 3ª cuerda es la más aguda. La afinación de ésta coincide con la de la cuerda más grave del rabel, por lo que se la toma de referencia para afinar en concordancia ambos instrumentos.

Antes de abordar las conclusiones deseo aclarar algunos puntos:

- 1) que las expresiones musicales en las que baso mi tesis de la sustitución de la maraca por la guitarra siempre incluyen el canto de quien las ejecuta (el dirigente religioso o su auxiliar), así como el de todas las mujeres que participan en el ritual;
- 2) que únicamente el cansancio que estas largas ceremonias provocan en quien las conduce lleva a que, ocasionalmente, el que canta y toca la guitarra no dance a la vez;
- 3) que existen otras expresiones musicales de rabel y guitarra; de rabel, guitarra y canto; y de rabel, guitarra, canto y danza—unas fuera y otras dentro del recinto destinado a los rituales—, en las que el cordófono de referencia no es ejecutado por el *Pa'í* o su auxiliar. En estos casos, sean cuales fueren las técnicas de ejecución, el guitarrista permanece sentado —es decir que nunca danza a la vez—, sostiene la guitarra en la forma habitual y no canta.

De lo expuesto hasta aquí, concluyo:

- 1) que la guitarra de cinco cuerdas está vigente en territorio argentino entre los *mbyá* de Misiones, como lo he documentado fehacientemente y lo atestiguan las numerosas grabaciones que he aportado al Archivo científico del Instituto Nacional de Musicología;
- 2) que aunque Schaden, Cadogan, e indirectamente Métraux, consignan la sustitución del sonajero de calabaza por la guitarra en Paraguay y Brasil, se refieren a simples reemplazos y no a una sustitución específica—de allí que los dos últimos añadan otros instrumentos;
- 3) que los puntos que probarían dicha sustitución, en el caso concreto de la ejecución de la guitarra por el líder religioso y su auxiliar dentro del recinto sagrado (*opy*) son:
 - a) la manera peculiar de sostener la guitarra, fenómeno circunscripto al caso de referencia;
 - b) el hecho de que su ejecución no impida al guitarrista danzar—danza que se va acelerando gradualmente y en la que se amplían a la vez los movimientos, hasta que al alcanzar el éxtasis resultan rápidos y agitados—, actividad poco compatible con las exigencias del instrumento;
- 4) que la utilización de otras técnicas, además del rasgueo con las cuerdas al aire, en otras expresiones musicales, durante las cuales la guitarra se ejecuta sentado y sosteniéndola en posición normal, atestigua la intencionalidad de la modalidad de ejecución antes descrita;

- 5) que de lo precedente se infiere, aunque no ha sido tratado en este escrito, que la incorporación a la cultura *mbyá* de esta guitarra de cinco cuerdas, con una afinación peculiar y con un clavijero que testimonia una antigüedad en el área cercana a los tres siglos, produjo una sustitución también peculiar, pero además aportó nuevas prácticas musicales, exclusivamente aplicadas a las danzas. Estas serán objeto de otro trabajo.

Presentado en las Segundas Jornadas Argentinas de Musicología,
Buenos Aires, 1985.
Revisado 1997¹²

Bibliografía citada

Ambrosetti, Juan Bautista

- 1894 Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 15: 661-744.

Cadogan, León

- 1960 En torno a la aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá. *América Indígena* 20, N° 2:133-50.
- 1968 Chonó Kybwyrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo* 3, N° 1-2:425-50.

Clastres, Pierre

- 1974 *Le grand parler. Mythes et chants sacrés des indiens Guaraní*. París: Editions du Seuil.

Grebe, María Ester

- 1967 *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Los Angeles: University of California. Latin American Center.

Locatelli de Pέργamo, Ana María

- 1975 Los caingú de Misiones y un curioso instrumento: El Mimbü-etá. *Revista Inidef* (Caracas), 1:21-32.

de haberlo presentado, es, fundamentalmente, porque su contenido sigue vigente y porque el tema no fue tratado posteriormente ni por mí—salvo menciones ligeras a la sustitución de referencia—, ni por otros autores. Lo pongo así a disposición de la lectura crítica de los especialistas y otros lectores. Salvo algunos agregados en el texto y en notas, sustentados en documentación posterior o ampliatorios de una exposición de tiempo limitado, conserva la estructura original.

Melià, Bartomeu

- 1987 La tierra sin mal de los Guaraní. Economía y profecía. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 22, 2: 81-97.

Métraux, Alfred

- 1928 *La civilisation matérielle des Tribus Tupi-Guarani*. París.
- 1948 The Guaraní. En *Handbook of South American Indians*, ed. Julian H. Steward. Vol. 3: The Tropical Forest Tribes. Washington: Bureau of American Ethnology. Págs. 69-94.

Müller, Franz

- 1919 *Ein rückblick auf den Werdegang unserer Indianermission in Paraguay*. Separata de *Argentinisches Volksfreund* (Buenos Aires).
- 1989 *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Sankt Augustin: Steyler Missionswissenschaftliche Institut e.V. (Impr. en la Argentina). Es traducción de Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay. *Anthropos* 29 (1934): 177-208, 441-460, 696-702; 30 (1935): 151-164, 433-450, 767-783.

Novati, Jorge e Irma Ruiz

- 1966 *Música de los aborígenes*. Folleto explicativo del LP Folklore musical y música folklórica argentina, vol. 6. Buenos Aires: FNA/Qualiton QF 3000.

Pérez Bugallo, Rubén

- 1993 *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Biblioteca de Cultura Popular 19. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Ruiz, Irma

- 1988 1892-1987. Pasado y presente de un cordófono europeo en el ámbito indígena guaraní. En *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 5 al 7 de noviembre de 1987*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, págs. 59-70.
- 1990 Estrategia y tácticas de los mbyá en sus relaciones con la cultura dominante. ¿Un caso de conservatismo o de autoafirmación de identidad étnica?. Ponencia presentada en el Colóquio Internacional sobre "Música, Conhecimento e Poder - Processos Interculturais na Música", Florianópolis (Brasil), 16 al 20 de diciembre. International Council for Traditional Music y Universidade Federal de Santa Catarina.

En prensa Los rituales religiosos cotidianos de los *mbyá-guaraní*: un bastión inexpugnable ante el avance del poder blanco. En *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Asociación Argentina de Musicología.

Ruiz, Irma y Rubén Pérez Bugallo

- 1980 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Ruiz de Montoya, Antonio

- 1989 [1639]. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.

Saugy, Catalina.

- 1974 Artesanías de Misiones. En *Informes del Instituto Nacional de Antropología*. Buenos Aires. Relevamiento cultural de la provincia de Misiones: 143-164.

Schaden, Egon

- 1962 *Aspectos fundamentais da cultura guaraní*. Reedición en la serie Corpo e alma do Brasil, N 6. San Pablo: Difusão Européia do Livro.

Strelnikov, I. D.

- 1928 Les Kaa-îwuá du Paraguay. En *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti* (1926), II: 333-366. Roma.

Vellard, Jehan

- 1937 Textes mbwihá recueillis au Paraguay. *Journal de la Société des Américanistes* 29:373-86.

Vellard, Jehan

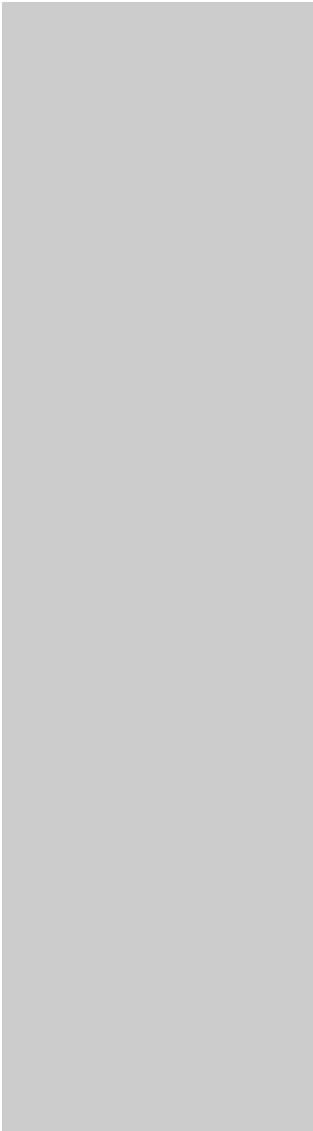
- 1939 *Une civilisation du miel. Les indiens Guayakis du Paraguay*. París: Gallimard.

Vignati, Milcíades Alejo

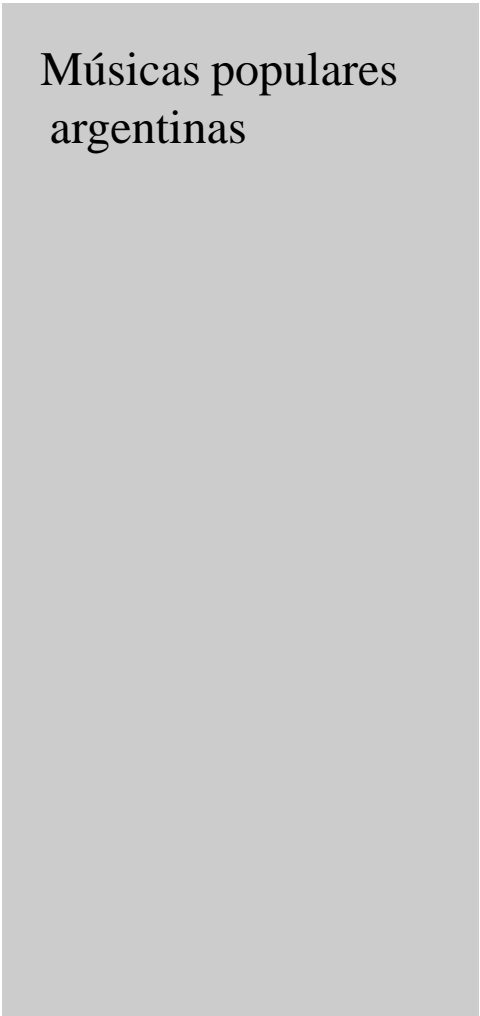
- 1953 *Aportes iconográficos a usos y costumbres de los indios Caingúá*. Anales del Museo de la ciudad Eva Perón [i.e., La Plata], nueva serie, Antropología, 2.

Zavadivker, Ricardo

- 1988 Los primeros grabados de la guitarra en la Argentina (1705). *El mundo de la guitarra* 3:8-10. Buenos Aires.



Músicas populares
argentinas



El lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián, c.1920-1923

Pablo Kohan
Universidad de Buenos Aires

El estudio del lenguaje compositivo de un músico cuyo ámbito de acción es la música popular urbana necesariamente debe ser precedido por una serie de aclaraciones metodológicas, todas ellas derivadas de las peculiaridades inherentes a este campo de la cultura, esencialmente diferente a las áreas que tradicionalmente son estudiadas por la Musicología Histórica o la Etnomusicología.

En trabajos anteriores, y siempre en referencia directa al tango en este período, nos hemos extendido en estas peculiaridades, por lo que sólo recordaremos escuetamente algunas de ellas, como ser la “necesaria distinción y complementación entre la composición y la interpretación en la creación del producto musical, el valor relativo de las partituras, las que deben ser cotejadas con registros fonográficos de época, y las peculiaridades de las formas cerradas de corta extensión, sin posibilidades de desarrollo y, por consiguiente, en la correcta evaluación de parámetros musicales que, en otros contextos musicales, pudieran quizás ser considerados accesorios o secundarios. Debemos también hacer mención a que la creación en el tango, o en general en la Música Popular Urbana, asume modalidades propias, desde las puramente intuitivas hasta las más elaboradas, que la escritura musical no es esencial y que, en este caso, ningún compositor popular concibe su obra en abstracto, sin tener en mente un tipo de interpretación concreta. Por lo demás, no creemos ocioso volver a insistir en que el aspecto musical es sólo una parte de ese fenómeno multifacético que es la Música Popular Urbana [...]” (Kohan 1991).

Habiendo enumerado estas particularidades generales, en términos estrictamente musicales quedan aún algunas aclaraciones por realizar. La primera se refiere a que, de acuerdo a lo antedicho, la música popular no es simplemente la conjunción de una armonía y una melodía determinadas, o el ritmo de la danza y la coreografía que la acompaña y sus particulares estilos de interpretación, sino que es una categoría mucho más amplia en la que deben incluirse los parámetros musicales antes enunciados, pero tomados en su constante interacción con el medio del cual surgen y del cual se nutren. En el caso de investigaciones comprehensivas, esto implica, por lo tanto, la necesidad de estudios amplios que contemplen la interrelación música-sociedad a través de la observación de los aspectos interpretativos, la validación que el marco otorga a los exponentes del género, los aspectos textuales que son tratados en las letras, los lugares concretos en donde la experiencia de música popular se desarrolla, los factores de política cultural que inciden en la creación, la dispersión y el consumo, incentivando, desviando o anulando la producción y la relación que se establece con otras expresiones populares y académicas. Con todo, el enfoque omnicompreensivo imprescindible puede ser dejado de lado en estudios puntuales sobre algunos aspectos sólo musicales, como es el que nos planteamos en este trabajo.

La segunda consideración debe hacerse en referencia a la incidencia de la interpretación dentro de la creación en este campo musical y, consecuentemente, a cuál es el modelo compositivo a tomar en cuenta en una investigación que pretende centrarse

sobre estos aspectos. Tomemos, por caso, un tango conocido como *Los mareados*, compuesto bajo otro nombre por Cobián en 1922 y que, desde entonces, ha sido ejecutado e interpretado por un sinnúmero de pianistas, orquestas y cantantes que le han dado su impronta a través de inflexiones, modulaciones, variaciones, omisiones, agregados, modificaciones melódicas, contrapuntos o armonizaciones que en más de un caso convierten al tango original en un mero referente lejano, a veces, incluso, irreconocible, como por ejemplo la última versión registrada por la orquesta de Pugliese. La interpretación en el tango y en la Música Popular Urbana de actividad profesional en general, tiene, por lo tanto, un protagonismo esencial en la creación del producto final. Otro ejemplo más que puede clarificar lo imprescindible de deslindar composición de interpretación lo tenemos con el tango *Cambalache* de Discépolo, si cotejamos las versiones “tangueras” habituales, cualquiera sea su año de recreación, con las de Rolando Laserie, cantada al ritmo de bongóes, o la de Joan Manuel Serrat, una típica canción melódica. En realidad, ninguno de estos dos artistas canta un tango, lo que refuerza la afirmación según la cual un tango no es una melodía o una rítmica determinadas sino también, y fundamentalmente, su interpretación.

Esclarecido este punto, surge el inmediato y concreto problema de establecer cuál es el modelo a analizar en un estudio que pretende avanzar sobre los aspectos compositivos de un músico de tangos hacia 1920. Cierta lógica indicaría que la partitura original o la primera grabación serían el sujeto a considerar como más cercano al pensamiento del compositor. Sin embargo, la técnica de la composición escrita, al modo de la creación académica, parece haber sido una rareza, por lo que las partituras impresas de aquel tiempo son, por lo general, sólo resúmenes en los que se consignaba un esquema mínimo, más o menos veraz. Tampoco hay datos que confirmen que los manuscritos que eran luego publicados habían sido escritos o supervisados por el autor, o si eran responsabilidad de algún copista de las casas impensoras.

Por otra parte, el cotejar las grabaciones de la época con dichas partituras debe tener como condición *sine qua non* que los tangos hayan sido grabados por sus autores apenas compuestos y que el nivel de calidad del registro permita una comparación decorosa, hecho que en los viejos discos de pasta no siempre es posible, más aún si tenemos en cuenta que hasta 1925, en Argentina, las grabaciones se realizaban por el sistema acústico. Del mismo modo, tangos que fueron grabados en el mismo año pueden presentar diferencias substanciales, por lo que tampoco son garantía de “autenticidad” compositiva.

En el caso de Cobián, hay algunos datos que nos pueden ayudar a zanzar este escollo. En un libro de carácter periodístico sobre Juan Carlos Cobián, escrito mucho después de que los hechos sucedieron, Enrique Cadícamo en más de una oportunidad refiere a los papeles que el mismo Cobián entregaba a don Alfonso Breyer para su impresión, dato éste que debe ser tenido en cuenta (Cadícamo 1972, *passim*).

A diferencia de las partituras del período que nos ocupa, los tangos de Cobián abundan en detalles como adornos melódicos, notas de paso diatónicas o cromáticas en voces intermedias, cuidado en la anotación de inversiones acórdicas, matices dinámicos, etc., que también son reconocibles en las interpretaciones del autor y que por otro lado contrastan con la mayoría de las partituras de la época, casi de una pobreza supina, a las que todo hay que agregar para que suenen como en las grabaciones. Esto hace suponer que las partituras pueden haber sido efectivamente escritas por Cobián. Corroboran esta hipótesis dos elementos de importancia capital.

En primer término, hemos podido hallar tres manuscritos de Cobián, todos con la firma del compositor, particularmente valiosos. Uno de ellos, el del tango *Snobismo*, coincide en todos sus términos con la partitura editada, sin fecha, por el Establecimiento Gráfico Musical Roque Gaudiosi. Los otros dos, *A pan y agua* y *Ojo de oro*, presentan sólo la melodía, en tanto las armonías son indicadas según el cifrado habitual de la música popular, a través del nombre de la fundamental del acorde (DoM, FaM, Dte Do, etc.). Sin embargo, con suma rigurosidad y con profusión de detalles, están anotados los contracantos a realizar, algunos movimientos del bajo, los octaveos a realizar en la melodía y las indicaciones de fraseos y de dinámica, elementos que aparecerían exactamente en las ediciones posteriores de Breyer.

En segundo lugar, tiene particular relevancia el original del tango *A pan y agua*, dedicado “al amigo y tocayo, Bazán, como prueba de los afectos que siempre le guarda su amigo Juan Carlos Cobián”, que está fechado el 14 de setiembre de 1919, en la Alcaidía 3, donde Cobián estaba detenido por haber infringido la ley del Servicio Militar Obligatorio. En 1927, en Estados Unidos, Cobián grabó *A pan y agua* con una orquesta reunida para la ocasión. El tango posee tres secciones, la primera de ellas en Mi mayor. En la versión fonográfica, la orquesta presenta esta sección en Re mayor, con una notoria simplificación en lo que a armonía y embellecimiento melódico se refiere al compararla con la partitura editada en 1920. Luego de concluida la misma, Cobián, en el piano, ejecuta un puente modulador de dos compases para llegar a Mi mayor, tras lo cual desarrolla esta misma sección en solo de piano tal como fue consignada en la partitura aunque, gran pianista e improvisador, le agrega algunos adornos melódicos y nuevos puentes entre las frases. Por último, Cobián, con otro puente modulante de armonías de fuerte color jazzístico, retorna a Re mayor, y la orquesta interpreta la misma ejecución pulcra y desapasionada de esta misma primera sección. El tango concluye, *en esta versión*, sin presentar las dos secciones restantes. Podemos inferir de esta grabación que las partituras de Cobián no son simples anotaciones circunstanciales, sino que en gran medida son fieles al pensamiento del compositor, sea éste el resultado de la escritura o de la ejecución transcrita y que, más allá de improvisaciones y recreaciones ocasionales, Cobián, en sus interpretaciones, sigue el molde escrito con consecuencia llamativa.

Concluamos entonces que en la determinación final de las fuentes a utilizar como base para el análisis se han tomado las partituras de época y se las ha confrontado con las grabaciones contemporáneas del compositor. En el caso de no haber registros sonoros del autor, mantenemos nuestra postura de considerar a las partituras impresas de Cobián como veraces. Por último, remarquemos que una partitura de tangos carece de todo aquello que hace referencia a las “intenciones” de la interpretación, lo que causa que una lectura académica de las notas tenga como consecuencia un resultado sonoro bastante alejado de lo que es un tango. Hay parámetros musicales inherentes al modo de ejecución, propios de cada género musical popular, cuya transcripción por medio de la grafía académica tradicional es imposible (fraseos, toques, acentuaciones, cantos no temperados, etc.). En el caso que nos ocupa, dejaremos de lado, salvo casos puntuales, la rítmica de las melodías de los tangos de Cobián, elemento que no es directamente inherente a la composición y que debe ser estudiado dentro de los aspectos interpretativos del género.

Juan Carlos Cobián nació en Pigüé, Provincia de Buenos Aires, en 1896. Su infancia transcurrió en Bahía Blanca. En la sucursal local del Conservatorio de Música de Buenos

Aires, el muy conocido Conservatorio Williams, recibió su educación musical formal. Se radicó en la Capital hacia 1913 y un año después comenzó su carrera como pianista de tango en el quinteto de Genaro Espósito. Actuó luego en otros conjuntos instrumentales junto a Eduardo Arolas, Osvaldo Fresedo, Manlio Francia, Tito Roccatagliata, el Negro Thompson, Arturo Bernstein, Ciriaco Ortiz, Ricardo Brignolo y Agesilao Ferrazzano.

En 1922 formó su propio sexteto con los violinistas Julio De Caro y Agesilao Ferrazzano, los bandoneonistas Pedro Maffia y Luis Petruccelli y el contrabajista Humberto Constanzo. Las grabaciones para el sello Victor revelan que esta agrupación fue un antecedente imprescindible para el sexteto de Julio De Caro. Desde octubre de 1923, y hasta 1927, Residió en Estados Unidos entre octubre de 1923 y 1927, lo que marca un cambio estilístico en su creación, cuya consideración escapa a los límites temporales impuestos para este trabajo.

Los años 1920-1923 marcan un período de cambio en el aspecto musical del tango que tiene en Cobián a uno de sus principales contribuyentes, fundamentalmente en el plano de la composición. En esta época el tango presentaba una forma cerrada en secciones cortas, con escasas variaciones en su longitud que no permitía, por lo tanto, el *desarrollo* en el sentido de la tradición académica europea. Una pequeña alteración en una fórmula rítmica o la introducción de una séptima sobre un acorde podían ser suficientes para la creación del punto de tensión de una frase, cláusula o sección. El análisis, entonces, debe dar la relevancia exacta a estos detalles que, quizás, en la música académica son sólo decorativos. Esto determina la imposibilidad de realizar fragmentaciones analíticas que pueden permitirse con más coherencia dentro de la música escrita. En el tango, es inconducente el análisis musical que aisle la armonía de la forma, el ámbito melódico de los recursos en la generación de la tensión, o la tipificación de melodías, sin tomar en cuenta los medios interpretativos y la funcionalidad que le competen dentro de la obra.

Cobián compuso una serie de tangos particularmente relevantes en los primeros cuatro años de la década del '20. El *corpus* analizado comprende *A pan y agua* (1919), *Pico de oro*, *Mano a mano* y *Mosca muerta* (todos de 1920), *Mi refugio* (1921), *Los dopados*, *Snobismo* y *Shusheta* (1922) y *Almita herida*, *¡Mujer!* y *Piropos* (1923). Las fechas han sido establecidas con cierta aproximación, aunque la tarea es dificultosa. Cadícamo afirma que *Pico de oro* es de 1921, sin notar que Canaro y Firpo lo grabaron en 1920, lo que podría indicar, quizás, una fecha de composición anterior. Por otro lado los registros de *Snobismo* son de 1922, aunque Cadícamo refiere que es anterior. Más problemático es fechar el tango *Mano a mano*, que nunca fue grabado, y que como único dato poseemos la afirmación de Cadícamo que dice que es anterior al tango homónimo de José Ricardo que cantaba Gardel en 1923.¹ Nuestro fechado ca. 1920 se basa en las características formales del tango de Cobián y en otros elementos musicales. Con todo, podría suceder que posteriores investigaciones ayudaran a precisar con mayor certeza las fechas de composición.


Los once tangos mencionados fueron concebidos para su ejecución instrumental. Las letras que permiten cantar algunos de ellos son posteriores; en algunos casos escritas hasta veinte años más tarde. Se desprende de lo anterior que la concepción melódica de

¹ La autoría de este tango, tradicionalmente atribuida a Gardel y Razzano, ha sido puesta en duda y hay firmes indicios de que su autor fue, en realidad, el guitarrista José Ricardo.

los mismos es instrumental y no vocal, más allá de la posibilidad concreta de que algunos de ellos se hayan transformado en clásicos tangos cantados.

Desde el punto de vista macroformal, Cobián sigue las pautas generales de la época. Hacia 1920 sus tangos se dividen en tres secciones y hacia 1923 se han reducido a dos. La estructura interna de las secciones marca una tendencia que no es la usual. De las veinticuatro secciones de dieciséis compases, sólo cinco responden a lo que Irma Ruiz y Néstor Ceñal tipificaron como secciones de dos cláusulas dobles reiteradas (A/A), que antes y durante esta época eran mayoritarias (Ruiz y Ceñal 1980).² El hecho denota una preocupación por parte de Cobián en desarrollar nuevas frases que evitan así la repetición y conllevan una mayor tensión hacia el comienzo de la última frase de la sección. El hecho adquiere, además, una significación especial y mayor por emplear Cobián, en esta última frase, una gran batería de elementos musicales novedosos. Dieciocho secciones se corresponden con este esquema de variación clausular A/A', en tanto la restante pertenece a las secciones de reiteración central, el Tipo 19 de Ruiz y Ceñal (1980). Es decir, que dentro del marco habitual de los dieciséis compases por sección, Cobián se inclina por una composición que evade la reiteración clausular, sin transgredir las normas formales aceptadas.

En cuanto a las secciones que podríamos llamar irregulares, una de ellas es concretamente una introducción de ocho compases (*Los dopados*), en tanto otra asume un carácter de interludio de doce compases (*Piropos*), por lo que nos quedan sólo cuatro secciones cuyo marco no es de dieciséis compases y su estructura interna no se basa en frases de cuatro compases. Dejaremos de lado la primera sección de *¡Mujer!* porque su estructura de tres frases de 4 - 4 - 6 compases es estadísticamente marginal. Nos detendremos, en cambio, en las otras tres secciones, porque marcan una novedad real, ya que la irregularidad surge de establecer un primer motivo generador (MG) breve y abierto sobre dos pulsos acentuados, con un sonido final de duración de al menos medio compás, y que es seguido invariablemente por un consecuente que se articula luego de un silencio de semicorchea. La variante más común es la de dos negras; sin embargo nos ocuparemos de analizar la frase de apertura de la tercera sección de (ver ejemplo 1).

El MG  podría ser considerado estructuralmente como un motivo originalmente de dos compases al que se le ha omitido el primero, que oficiaría de introducción ascendente hasta llegar al punto de tensión en el primer sonido del segundo compás (ver comp. 2-3). Este hecho produce una alteración en el equilibrio de las frases, de tal forma que el resultado será siempre de un número de compases impar, desde tres (*Almita herida*, II) hasta trece (*Mi refugio*, II). Este tipo de MG se haría cada vez más común con el correr de la década. Con anterioridad a 1920, sólo lo hemos encontrado en *Belgique* de Delfino (ca.1916) y *Ojos Negros* de Vicente Greco (1918). Más allá de provocar frases asimétricas e irregulares, como hecho estético, el motivo anteriormente detallado asumiría una importancia capital cuando, dentro del ámbito del tango vocal, se revelara como apto para enunciar declamativamente palabras graves que, al comienzo de la estrofa, tienen un peso particular. En este sentido, cabe recordar el comienzo de la segunda sección de *Milonguita*, de Enrique Delfino, compuesto sobre un texto de Samuel Linning, también en 1920.

² Hasta la fecha, esta investigación es la más consistente realizada sobre los aspectos formales del tango anterior a 1920. Es por eso que hemos decidido mantener su terminología, aun cuando la misma sea un tanto críptica y no suficientemente clara. Para comprender mejor sus definiciones, remitimos a la misma.

Ejemplo 1: Cobián, *Pico de Oro*, tercera sección

En lo formal, Cobián no plantea una ruptura con los moldes anteriores sino que potencia la variación por sobre la reiteración clausular, a través de contenidos que veremos a continuación, e introduce, de modo casi pionero, un nuevo tipo de MG que tendría consecuencias de significación en un nuevo tipo estructural asimétrico y de connotaciones estéticas importantes dentro de una nueva retórica tanguera.

Luego de haber observado la incidencia que la melodía tiene en el establecimiento de la forma, pasemos a analizar este parámetro, quizás el más identificatorio del lenguaje de Cobián. Podemos afirmar que el aporte de Cobián al desarrollo de una nueva concepción melódica es fundamental. Sin entrar aún en diseños melódicos, las frases de Cobián desde el tango *El motivo* (ca.1916) tienden a liberar a la melodía de la armonía que la sustenta. Esta tendencia, general luego de 1920, se observa tanto en tangos compuestos para ser cantados (los de Delfino, por ejemplo) como en aquellos destinados a la ejecución instrumental, por lo que nos inclinamos a sostener que responde a una necesidad estrictamente musical, motivada por el agotamiento de las variantes del acorde desplegado dentro de un género en evolución y no, como se sostiene en algunos estudios, por la necesidad de crear melodías apropiadas para el canto. El resultado es un tango de carácter menos rítmico y danzable, según había sido durante los primeros veinte años del siglo, y su transformación en un tango de mayor elaboración melódica, por supuesto más apto para ser cantado. En los once tangos analizados, sólo la primera sección de *Shusheta* pertenece a aquellos cuya melodía no es sino una armonía horizontalizada. Este tango fue

compuesto en homenaje a un típico personaje porteño, el “Payo” Roqué, gran bailarín y silbador de tangos, por lo que aquí encontramos, posiblemente, la causa de una sección atípica en su producción, fuertemente rítmica y danzable.

La riqueza de las melodías de Cobián encuentra su origen en dos factores: las armonías sobre las que se apoyan, realmente sorprendentes para la época, y el diseño que evita manejarse con segundas y terceras como intervalos únicos. Veamos, por ejemplo el tango *Los dopados* luego llamado *En mi pasado* y por último *Los mareados* (ver ejemplo 2).

La primera sección, originalmente de ocho compases y luego extendida a dieciséis por repetición, presenta una primera frase que se elabora a partir de un MG breve y abierto de sólo dos sonidos, el cual se complementa con un consecuente secuencial. Cobián sutilmente evita la múltiple reiteración de cuartas al introducir un ascenso por segundas como anacrusa al tercer compás, tal como hubiera sido común en frases secuenciales (ver *Amurado* de Maffia y Láurenz, 1925; *Sentimiento gaucho* de Canaro, 1921; *El huérfano* de Aieta, 1922, en sus tres secciones). La segunda frase, que parte de un MG idéntico de cuarta descendente, es seguido esta vez por un consecuente en segundas, de diseño ondulado hasta el Fa del segundo compás, punto de mayor tensión de esta frase, para continuar con un descenso hasta el la becuadro, el sonido más grave dentro del ámbito de novena en que se desarrolla la melodía de la sección.

La segunda sección presenta un trabajo idéntico en lo que hace al manejo de intervalos. El MG es el prototípico de todas las secciones regulares de Cobián: un compás de acumulación de tensión con su primera mitad integrada por dos o tres sonidos de duración disímil y luego un movimiento de cuatro semicorcheas que conducen a las dos negras del segundo compás, por lo general, éstas, en movimiento descendente. Este motivo, largo y cerrado, genera un consecuente análogo y secuencial. La ruptura sobreviene en el séptimo compás con un ascenso de quinta sobre el IV grado de la escala mayor artificial. Luego de reiterar la primera frase al comienzo de la segunda cláusula, sabido es que la variación, o el quiebre, sobrevendrá en la cuarta frase. Lo que no era de intuir es que dicha frase incluyera un ascenso desde el fa (el sonido más grave de esta sección) hasta el la en un ámbito de décima, sorprendentemente la novena de la dominante secundaria del II grado. El calderón sobre este la es expresivo, pero además nos marca su carácter de sonido agregado y no de simple apoyatura sobre el sol. El mismo análisis interválico se puede efectuar en la tercera sección o en cualquier otro de los tangos considerados.

La inventiva de Cobián se revela también en los contracantos escritos o indicados para la ejecución. Lo acostumbrado durante este período era que en tanto el bandoneón o el piano presentaban la melodía, el violín ejecutaba un contrapunto (“armonía”, en la jerga tanguera) que consistía en una sucesión de sonidos largos, uno por compás. En *Snobismo* (ver ejemplo 3), se presenta una melodía que parte de un motivo largo y abierto, que al generar un consecuente análogo desarrollado en dos incisos idénticos, determina una frase de diseño rítmico y ámbito restringido. La melodía cobianesca aparece en el contracanto del violín “obligato” que, con un dibujo sinuoso y dentro de un ámbito de octava, presenta toda la gama posible de intervalos diatónicos y también cromáticos.

En estas frases también se descubren dos características que se reiteran en numerosas ocasiones. La primera de ellas es la tendencia descendente de las melodías de Cobián. Al partir de un MG en el registro más agudo del ámbito y fuertemente tensionante, el consecuente se dibuja en movimiento descendente, como se observa en

Ejemplo 3: Cobián, *Snobismo*, comp. 1-16

The musical score is presented in three systems, each with a Violin (obbligato) part and a Piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated in circles above the violin staves.

System 1 (Measures 1-4): The Violin part begins with a melodic line in the first measure, followed by a series of eighth notes. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 2 (Measures 5-8): The Violin part continues with a melodic line, marked with a circled '5'. The Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some changes in chord voicings.

System 3 (Measures 9-12): The Violin part continues with a melodic line, marked with a circled '10'. The Piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

System 4 (Measures 13-16): The Violin part concludes with a melodic line, marked with a circled '15'. The Piano accompaniment concludes with a final chord and a double bar line, marked with 'Fin.'.

las tres secciones de *Los dopados*, en las dos secciones de *Piropos* y en algunas de *Mujer* (I), *Snobismo* (II), *A pan y agua* (I) y *Mosca muerta* (I). Esta tendencia en el dibujo marca desde el primer motivo un cambio real respecto a los tangos anteriores e incluso a la gran mayoría de sus contemporáneos y quizás sea uno de los factores más importantes en la metamorfosis que el género sufrió de ser exclusivamente una danza hacia sus formas posteriores a 1920, más melódicas, cantadas o instrumentales, e indudablemente mucho más melancólicas.

El segundo elemento al que hacíamos mención se trata de los remates por retardo ascendente o por reiteración rítmica en las frases que ofician de antecedente en las cláusulas bimembres. Si bien en el caso de *Snobismo* la resolución de la primera frase se hace por escape hacia la tercera del acorde (en el contracanto del violín obligado), el intervalo ascendente al que recurre Cobián para evitar una cadencia cerrada es el de quinta justa, tal como se ve en *Mosca muerta* (I) o *Pico de oro* (II). El recurso rítmico de evasión es el que surge de cambiar la resolución natural de dos negras en un figura que incluye dos semicorcheas y una negra con puntillo o una corchea con una negra con puntillo, generando una alteración dentro del metro binario (relación 1:3 dentro del marco 2:2) que elude la distensión (ver *A pan y agua*, I, II, III; *Shusheta*, III; *Mano a mano*, III).

Por último, en el terreno melódico hay que hacer mención a la preocupación de Cobián por componer puentes que el piano desarrolla en momentos de presentar la melodía sonidos largos, o en las pausas entre frases, cláusulas o secciones. Estos puentes, pequeñas melodías en el registro grave, a lo sumo de un compás de extensión, eran, habitualmente, simples rellenos o pulsos marcados armónicamente. Cobián elabora estos pasajes con melodías simples que avanzan por segundas y alternan con saltos triádicos, lo que las aleja de ser una apertura simple del acorde. Así se encuentran puentes que la tradición oral ha incorporado como partes inseparables de los tangos (*Los dopados*, *Snobismo*, *A pan y agua*, *Mosca muerta*, *Almita herida*, *Piropos*).

Dentro del análisis del lenguaje musical de las composiciones de Cobián, debemos abordar, por fin, el aspecto armónico. La evolución de las tonalidades en los tangos de Cobián, tomados como una unidad, del modo mayor al modo menor. De los once tangos considerados, nueve comienzan en una tonalidad mayor; al pasar en la segunda o tercer sección al modo menor, el giro contribuye a dar el color melancólico propio de sus tangos. Hay que hacer mención, dentro de este tema, aunque se trate de un aspecto interpretativo, al tipo de escritura pianística en octavas y de gran exhuberancia en las secciones en modo mayor, en tanto que hay una tendencia a la simplificación en aquellas escritas en modo menor. Por supuesto que este movimiento general de mayor a menor dentro de un tango no es privativo de este compositor, ya que la modulación al relativo menor o el cambio de modo es detectable en tangos de Delfino, Maffia, Bardi o Fresedo, si bien no en la proporción francamente mayoritaria de los tangos de Cobián. Con todo, las grandes innovaciones son las que se pueden detectar dentro de las secciones y que incluyen procedimientos no vistos en el género hasta entonces. Conviene hacer un pequeño cuadro de situación como para comprender los avances en los que incursiona Cobián.

El análisis de los tangos anteriores a 1920, y de muchos posteriores también, revela un ritmo armónico que, en el mejor de los casos, presenta una función armónica diferente por compás, siendo éstas, en la mayoría de los casos, las de tónica, subdominante y

dominante, con alguna dominante secundaria ocasional sobre el IV grado. Con todo, hay tangos como *El pañuelito* (Filiberto, 1920), *Mano a mano* (Ricardo, 1923), *La cachila* (Arolas, 1921), entre tantos otros, que reiteran la tónica durante tres compases hasta su resolución al final de la frase sobre la dominante, lo que determina una respuesta tan simétrica como previsible. En la música de Cobián, la aceleración del cambio armónico llega a que sólo en una de las treinta secciones analizadas se reitere una función armónica en dos compases seguidos (*Snobismo*, I, comp. 2-3). Además, son frecuentes los cambios en cada uno de los tiempos fuertes de cada compás³, proceso que se intensifica en la última frase de cada sección. Veamos por caso el tango *Mosca muerta* y aprovechemos para observar los procedimientos armónicos que utiliza (ver ejemplo 4).



Ejemplo 4: Cobián, *Mosca muerta*, comp. 1-4

The image shows a musical score for piano, measures 1-4 of the tango 'Mosca muerta' by Cobián. The score is written in 2/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure has a piano fortissimo (fp) dynamic. The score features a complex harmonic progression with various chords and melodic lines in both hands.

La primera frase tiene una clara direccionalidad I - V - V - I, a razón de un acorde por compás. Sin embargo, esta sucesión es coloreada con un acorde disminuido sobre el III grado descendido que conduce al II grado por descenso cromático. El II lleva al V y en el tercer compás, luego de una apoyatura cromática, se llega a la tercera inversión del acorde de séptima de dominante que prepara la resolución sobre la primera inversión del acorde de tónica. Las distintas inversiones y el puente del segundo compás determinan una verdadera melodía en el registro inferior. Cobián desarrolla esta misma serie armónica con pequeñas variantes en *Pico de oro*, *A pan y agua*, *Mi refugio* y *Piropos*, siempre en la primer sección. La riqueza armónica de este proceso es inhallable en cualquier tango de los compuestos por otros autores hacia 1920. Curiosamente, la misma serie aparece en *Sollozos*, tango compuesto de Fresedo de 1922 bajo una fuerte influencia de Cobián.

En la última frase de esta sección, el ritmo armónico se acelera a razón de dos acordes distintos por compás. La base I - II - V - I es coloreada por la introducción de un acorde disminuido por ascenso cromático del bajo en el primer compás y dos dominantes secundarias en relación de quintas antes de la dominante. También es de hacer notar el adorno cromático si bemol, el sexto grado descendido de la escala mayor artificial, utilizada por Cobián como recurso cadencial en la frase final de todas las secciones en modo mayor, antecediendo a la segunda inversión del acorde de tónica (ejemplo 2, comp. 21; ejemplo 3, comp. 14, etc.).

El efecto analizado del aumento de tensión ocasionado por un acorde extraño a la tonalidad sobre el segundo tiempo fuerte de la frase de apertura—en el caso visto, un

³ La afirmación “dos tiempos fuertes por compás”, un perogrullo en 2/4, responde a la realidad establecida cada vez mayor firmeza luego de c.1915, en la cual el pie , propio del tango de la primera época de la Guardia Vieja, fue reemplazado progresivamente por , tal como puede observarse, por ejemplo, en *La cumparsita* (Matos Rodríguez, 1916). Si bien en las partituras los tangos siguieron siendo escritos en 2/4, la métrica es claramente de 4/8.

acorde disminuido sobre el tercer grado menor—se repite en casi todos los tangos con la introducción de una dominante secundaria sobre el II grado (*Piropos*, II; *Los dopados*, II; *Almita herida*, I; *Mano a mano*, II) o sobre el IV grado (*Piropos*, III). Otros recursos armónicos en la generación de la tensión sobre el segundo tiempo fuerte del primer compás son la creación de disonancias por la introducción de notas de paso cromáticas en el bajo (*Mosca muerta*; *Snobismo*, I, III; *Pico de oro*, II; *Shusheta*, III), o diatónicas (*A pan y agua*, III; *Mujer*, II), o por cromatismos en la melodía (*A pan y agua*, III). Sólo en seis secciones no se presenta esta acumulación de tensión sobre el tercer tiempo del compás inicial, (dos de ellas corresponden al tango *Mano a mano*), lo que reforzaría la hipótesis de una fecha de composición previa a 1920. Por supuesto que este recurso dramático está ausente en las tres secciones que comienzan con el motivo breve y abierto que mencionamos anteriormente, ya que el compás donde este proceso sucede es el que está ausente.

Otro proceso armónico para destacar es el de la primera sección de *Snobismo*, ya que partiendo de Mi mayor, pasa en el segundo compás de la segunda frase (comp. 6) a La bemol mayor, tonalidad en la que resuelve esta frase.⁴ A través de un puente cromático vuelve a la tonalidad original con suma naturalidad. Tal osadía moduladora no se encuentra siquiera en otros tangos de Cobián, aunque es de mencionar el comienzo de la segunda sección de *Shusheta* que parte desde el acorde mayor del sexto grado rebajado y que se elabora con su dominante y su relativo menor, hasta que sólo en la segunda frase se llega a la tonalidad de Mi mayor.

La generación de disonancias por pasos cromáticos del bajo, ya mencionados como recurso dramático en el primer compás de sección, se observa frecuentemente también, en procesos armónicos internos. En la segunda sección de *Los dopados* se da esta situación en el compás 5 y más claramente en el séptimo de la tercer sección, donde el mi bemol y el sol bemol son introducidos como notas de paso entre la dominante del V y la dominante propiamente dicha, en tanto la melodía permanece estática.

Así como la mayoría de los recursos anteriormente citados parecen provenir de métodos compositivos propios de la música académica, Cobián recurre en ocasiones a otro sistema tonal, el del jazz. Aparentemente esta música afro-norteamericana es de donde Cobián toma el acorde disminuido sobre el tercer grado rebajado, una de las *blue notes* que es frecuente escuchar en grabaciones de jazz de esta época dentro de la serie I - III°bemol - II - II₇bemol (en nomenclatura propia del jazz, y en Do mayor, C - E^{b°} - Dm₇ - D^b₇). En *Pico de oro* abundan las apoyaturas acórdicas cromáticas, los acordes con quintas disminuidas, o incluso el remate característico final del tango V - I que incluye la quinta aumentada sobre la dominante, osadía que Canaro, en su grabación de 1920, no respeta.

También parecen provenir del jazz las progresiones cadenciales con acordes disminuidos y ciclos de dominantes que eran muy frecuentes en las frases finales de sección en el *ragtime*. Bastaría transformar el estilo de acompañamiento y conservar la melodía sincopada sobre las armonías de la última frase de la primera sección de *Pico de*

⁴ En el manuscrito, Cobián escribe esta frase en Sol sostenido mayor, con profusión de sostenidos (aunque con el sol becuadro en vez del fa doble sostenido). De algún modo, su formación musical del Conservatorio Williams lo mueve a guardar cierta tradición. Sin embargo, en la partitura impresa de Gaudiosi la frase aparece en La bemol mayor, evitando tantas alteraciones accidentales.

oro para obtener un verdadero ragtime y no un tango (ver ejemplo 5). Recordemos que muchos músicos, entre ellos pianistas como Delfino, Cobián o D'Agostino, eran eximios ejecutantes de jazz, y que entre el repertorio que manejaban en sus presentaciones se incluían shimmies, fox-trots e incluso maxixes y otros géneros danzables.

Ejemplo 5: Cobián, *Pico de oro*, comp. 13-16.



En relación a sus contemporáneos, el aspecto armónico de los tangos de Cobián es el más sorprendente. Si bien puede nombrarse a otros músicos como Arolas o Bardi que lo precedieron en la búsqueda de nuevas armonías, es a partir de los tangos de Cobián, de los años 1920-1923 que se genera una corriente renovadora del género y que incluirá a músicos como Enrique Delfino, José María Rizzutti, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia y que tendrá su correlato interpretativo, sobre todo, en las figuras de Julio de Caro y Carlos Gardel.

En este trabajo hemos abordado el análisis del lenguaje musical de Cobián sobre el trasfondo musical del género hacia los años '20. Volvemos a insistir en la necesidad de entender el análisis musical de los aspectos compositivos de los tangos de Cobián como un aspecto parcial dentro del enfoque global, que el estudio no se agota en él y que debe contemplarse ineludiblemente el contexto general. Los aspectos formales, armónicos y melódicos han sido tratados separadamente sólo a los efectos de un mejor estudio, pero volvemos a recordar que es la conjunción de todos ellos dentro de una forma cerrada de 16 compases, más su particular interpretación, lo que permite generar recursos dramáticos, tensiones y distensiones y, en definitiva, el desarrollo de una retórica que, tanto en el lenguaje como en la música, busca persuadir al oyente. Siendo éste el caso de un género popular, es de hacer notar que la retórica de Cobián, que incluye novedades de insospechada temeridad, es sumamente efectiva. Quizás el secreto de este logro de Cobián radica en que supo enriquecer musicalmente al tango sin dislocar sus moldes, manejando elementos nuevos, pero dentro de un sistema comprensible.

Dentro del sistema comunicacional mínimo habitual (emisor, mensaje, código, canal, receptor), en la propuesta musical de Cobián el único parámetro que se ve modificado es el código, aunque no en todos sus componentes, ya que en lo macroformal y en los conceptos tonales básicos que rigen la armonía y la melodía no hay alteraciones. Dentro de la cultura popular, el consenso que otorga el receptor es fundamental para que la experimentación tenga fundamento. De nada sirve incorporar elementos que tornen al mensaje en indescifrable, porque el producto deja de ser popular. Las innovaciones de Cobián, con todo el avance que significaron, obtuvieron una aquiescencia validante y permitieron una evolución del género a partir de la composición, impidiendo su estagnación. La justa

apreciación y el reconocimiento hacia quienes produjeron avances culturales colectivos a partir de experiencias individuales es el objetivo y razón de este trabajo y así esperamos que éste sea tomado: como una contribución al conocimiento de aquellos músicos que han brindado su aporte al desarrollo de la cultura popular.

Presentado en la Tercera Conferencia Anual de la AAM, setiembre 1989;
revisado 1997

Bibliografía

Kohan, Pablo

- 1991 Variantes del tango y estilos compositivos en el tango de los años '20. Presentado en las VI Jornadas Argentinas de Musicología - V Conferencia anual de la AAM, Buenos Aires.

Cadícamo, Enrique

- 1972 *El desconocido Juan Carlos Cobián*. Buenos Aires: SADAIC.

Ruiz, Irma y Néstor Ceñal

- 1980 *Antología del Tango Rioplatense*. Vol. 1. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Ferrer, Horacio

- 1960 *El tango. Su historia y evolución*, Buenos Aires: Peña Lillo.

Temas de teoría
y análisis

Una aproximación a la estética surrealista: *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez.

Héctor E. Rubio
Universidad Nacional de Córdoba.

Fue en los años que siguieron a la finalización de la Segunda Guerra Mundial que el compositor francés Pierre Boulez, según sus propias declaraciones, se topó con la poesía de René Char, aquel poeta que, alrededor de 1929, se había sumado al equipo de los surrealistas capitaneado por André Breton. El encuentro resultó decisivo para Boulez, ya que de inmediato admiró las cualidades de concisión, elaboración y fuerza presentes en los versos de Char. Así recordaría después que lo había sorprendido en esa poética

una suerte de contenida violencia; no una violencia expresada en gestos, sino una violencia interna, concentrada en una manera muy tensa de expresión. Esto fue la primera cosa que me impresionó de él, y todavía me impresiona ahora. Lo que encontré de más atractivo en Char no fue lo que la gente llama su amor por la Naturaleza, sus sentimientos por la Provenza o su directa relación con la humanidad, sino más bien su capacidad de sintetizar su mundo en una forma extremadamente concisa de expresión, de exteriorizarla y de echarla a volar lejos de él (Stacey 1987: 28, citado en inglés).

A pesar de esta declarada admiración por la forma concisa de expresión, no deja de ser sorprendente que la primera elección de un texto de Char para ser puesto en música por Boulez, *Le visage nuptial*, haya consistido en cinco partes conteniendo en total más de cien versos. La obra fue compuesta en 1946-47. Entre 1953 y 55, el músico trabajó sobre su versión de *Le marteau sans maître*, basada en tres poemas extraídos de la colección del mismo nombre publicada por Char en 1934 y reeditada en 1945. Aquí se trata de otra situación. Los tres poemas (originalmente incluidos en los *Poèmes militants*), cuyos títulos rezan *L'artisanat furieux*, *Bel édifice et les pressentiments* y *Bourreaux de solitude*, abarcan sólo cuatro, seis y tres versos respectivamente.

[E]n *Le marteau sans maître* elegí los poemas más cortos, de solamente unas pocas líneas, lo cual me permitió tener una concepción del todo diferente de la relación entre poesía y música ya no más como la de un simple encuentro de poesía y música, sino como una transferencia en la cual música y poema pueden retener su independencia hasta cierto punto (Stacey 1987:57).

Proceso de maduración en el orden de las ideas por parte del compositor es éste que arrancando de *Le visage nuptial*, pasará por *Le soleil des eaux* para llegar a *Le marteau sans maître*, recorrido siempre en la compañía del vate René Char.

Sobre cómo ha concebido Boulez las relaciones de la música con la poesía se ha ocupado él mismo de dejar algunas reflexiones. Cito extensamente:

[S]i debe haber alguna conexión entre poesía y música, ésta es la de la noción de estructura a la cual uno apelará más efectivamente, por la

cual entiendo desde las estructuras morfológicas básicas hasta las más vastas estructuras de definición. Si elijo un poema para hacer de él algo más que el punto de partida para una ornamentación que tejerá arabescos alrededor suyo, si elijo el poema a fin de instalar una fuente de irrigación para mi música y generar desde allí una amalgama de manera que el poema se encuentre como “centro y ausencia” del cuerpo sonoro, entonces no puedo limitarme a las relaciones afectivas que estas dos entidades mantienen; así, un tejido de conjunciones se impone, que comprende, entre otras cosas, las relaciones afectivas, pero también cubre todos los mecanismos del poema desde la pura sonoridad hasta el ordenamiento inteligente (“Son et verbe”, en Boulez 1966:58)¹

El primer rasgo que conecta poesía y música, el concepto de estructura, puede ser fácilmente observado en *Le visage nuptial*, donde los cinco grandes poemas del ciclo dan lugar a cinco movimientos separados. Más difícil es percibir las relaciones estructurales que vinculan los tres poemas extraídos de *Le marteau sans maître* con la obra musical del mismo título.

Boulez ha dividido su composición en nueve secciones, de las cuales sólo cuatro contienen poemas cantados, siendo el texto de *Bel édifice et les pressentiments* repetido dos veces. Cada puesta vocal remite a o provoca alguna suerte de comentario acerca de ella: así, *L'artisanat furieux* tiene un preludio y un postludio que son piezas instrumentales; *Bel édifice et les pressentiments* tiene un *double*, que es una segunda versión vocal; y *Bourreaux de solitude* tiene tres comentarios instrumentales. Ahora bien, el compositor no se atiene a este orden; en lugar de ello, mezcla las secciones de tal manera que un número vocal nunca resulta seguido por alguno de sus comentarios, ni, cuando hay más de un comentario, éstos se suceden ininterrumpidamente. El orden dispuesto es el siguiente: 1° Preludio de *L'artisanat furieux*; 2° Comentario I de *Bourreaux de solitude*; 3° *L'artisanat furieux*; 4° Comentario II de *Bourreaux de solitude*; 5° *Bel édifice et les pressentiments*; 6° *Bourreaux de solitude*; 7° Postludio de *L'artisanat furieux*; 8° Comentario III de *Bourreaux de solitude*; y 9° *Bel édifice et les pressentiments*, segunda versión (*double*). (Ver Tabla 1).

Tabla 1: Orden de las secciones de *Le marteau sans maître*

Preludio de <i>L'artisanat</i>		
	Comentario I de <i>Bourreaux</i>	
<i>L'artisanat furieux</i>		
	Comentario II de <i>Bourreaux</i>	
		<i>Bel édifice et les pressentiments</i>
	<i>Bourreaux de solitude</i>	
Postludio de <i>L'artisanat</i>		
	Comentario III de <i>Bourreaux</i>	
		<i>Bel édifice (double)</i> .

¹ La idea de “centro y ausencia” ha sido propuesta por el autor en “Poesía - centro y ausencia - música”, conferencia de 1962 en Donaueschingen. En francés apareció en Boulez (1981), en traducción española en Boulez (1984):158-73.

Tres sucesiones se entretejen de esta manera, en donde los números que incluyen la voz del canto ocupan los lugares 3, 5, 6 y 9.

No se trata de un juego gobernado por el capricho. El ordenamiento no ortodoxo de los movimientos responde a una idea que está en la base misma de la técnica poética de Char, la del archipiélago verbal. Las imágenes de un poema son comparadas a las islas de un archipiélago; es posible desplazarse de una a otra en cualquier dirección. Cada travesía encierra la promesa de abrir el espíritu a nuevas vivencias. Puesto que cualquier ruta está permitida, también toda conclusión resulta válida. Pero es igualmente un archipiélago el de los significantes, que afloran discontinuos y aislados en su sonoridad, aunque por su base, la que permanece sumergida, se conectan en razón de un nexo más profundo. El mecanismo asociativo que los vincula es parecido, nos han revelado los surrealistas, al que opera en el sueño. Boulez aplica una noción semejante a la idea de archipiélago para la sucesión de piezas musicales, a la vez que postula la superación de los conceptos de unidireccionalidad e irreversibilidad de momentos homogéneos entre sí a favor de la distribución no homogénea de la evolución sonora:

Déjennos reclamar para la música el derecho a los paréntesis y las comillas [...] una idea de tiempo discontinuo gracias a estructuras que están interconectadas en lugar de permanecer divididas y soldadas, de hecho una especie de desarrollo en el que el circuito cerrado no es la única solución previsible (“Recherches maintenant”, en Boulez 1966:32).

Por un lado, Preludio y Postludio de *L'artisanat furieux* y los tres Comentarios de *Bourreaux de solitude* existen como desarrollos de las piezas vocales respectivas; el double de *Bel édifice et les pressentiments* aparece como variación de éste, a la vez que recoge materiales de los momentos precedentes, llevando a cabo una síntesis que legitima su función de final. Esto garantiza suficientemente las conexiones en cada caso. En cuanto a la presencia del poema, real o virtual, confiere a cada pieza su relativa autonomía. Por otro lado, vinculados y autónomos, al mismo tiempo, todos los movimientos pueden disponerse en una sucesión temporal, “arbitraria” por así decirlo, funcionando como las dispersiones y citas a las que el compositor alude. De la completa indeterminación en el orden temporal sustrae a la obra la decisión del autor que le asigna una articulación definida, pero no por ello menos “voluntaria”. La atención dirigida al reparto de la instrumentación en cada número, el equilibrio de los tempi, como así también la cuidadosa indicación de las duraciones de las pausas entre número y número señalan la decisión de Boulez, aunque sólo en segunda instancia, de “soldar” lo que estaba separado. No de otra manera, los elementos heterogéneos en un poema o un cuadro surrealista terminan “encontrándose”, adoptando una determinada disposición, por más que ésta conserve la apariencia de lo fortuito. Hauser ha indicado la importancia de la técnica del montaje cinematográfico en el surrealismo, en la que el tiempo pierde “no sólo su medida siempre igual, sino también su continuidad ininterrumpida y su dirección irreversible” (Hauser 1965:400), lo simultáneo puede ser mostrado sucesivamente y lo separado entre sí por el tiempo aparecer en forma simultánea.

Sea que se hable de la “técnica archipiélago” (Stacey 1987) o de la forma como laberinto (Siegele 1979), Le marteau sans maître sería el primer intento de “transferir” un poema surrealista en música, conservando la relativa independencia de uno y otra y no restringiéndose a las conexiones afectivas, sino descansando sobre sus estructuras

subyacentes. La idea de la poesía como “centro y ausencia” resulta igualmente pertinente aquí. El poema se constituye en el “centro” porque define muchos rasgos que toma lo musical, pero también es “ausencia”, porque, de hecho, en muchos lugares el texto no se deja oír. Tal es el caso de Preludio, Postludio y Comentarios, que anteceden o siguen a distancia la entonación de la palabra, mas se supone que en innegable dependencia de ella: se trata, en realidad, de versiones segundas o transpósitas a partir de aquella en la que, por vez primera, el poema en consideración “irrigó” la música. La inteligibilidad del texto no es aquí cuestión: nada puede reemplazar la lectura cuando se trata de “captar” el contenido. Entender la sutileza de la realización musical presupone que el conocimiento de la poesía ha sido ya adquirido (Boulez 1966:60).

Una idea como la de “centro y ausencia” se corresponde muy bien con los presupuestos de la estética surrealista. El poema actúa como alusión, como la traza de un acontecimiento que está (o estuvo, o estará) “ahí”, pero del que no se nos hace la concesión de presentárnoslo conforme a los hábitos consagrados de nuestra percepción. El esfuerzo del poema en su conjunto se dirige a manifestar “algo” que está en el límite de lo visible, pero, al mismo tiempo, cada palabra no deja de estar investida de la representación de lo visible. Lo característico de la poética de Char es colocar el lector en la violenta tensión entre un enunciado que tiende a devenir no figurativo, abstracto, y la intensa presencia que impone la fuerza de la enunciación.

Veamos qué sucede con *L'artisanat furieux*:

La roulotte rouge au bord du clou
 Et cadavre dans le panier
 Et chevaux de labours dans le fer à cheval
 Je rêve la tête sur le point de mon couteau le Pérou*

Intentando traducir la primera línea surge la primera ambigüedad: roulotte podría vertirse tanto por “caravana” como por “carro” que sirve de vivienda y podría integrar una caravana. Clou significa “clavo”, pero en un nivel semántico más popular también “prisión”. Así, el verso inicial quedaría traducido como: La caravana roja al borde de la prisión, optando por una de las interpretaciones posibles. El resto ofrece menos ambigüedades a nivel léxico.

Y cadáver en la panera
 Y caballos de arado en la herradura
 Yo sueño, la cabeza sobre la punta de mi cuchillo, el Perú

Establecido el sentido de las palabras, propongo tres niveles sucesivos de análisis, en una tentativa por fijar otras tantas claves de acceso a una poética difícil: son ellos el rítmico, el fónico, y el semántico, éste último, ayudado por los otros dos, en la búsqueda de precisar el significado global del poema.

Nivel rítmico

La poesía de Char se caracteriza por un constante ritmo ascendente, que descansa en el uso de una métrica yámbica y anapéstica en diversas combinaciones. El yambo, breve-larga, acelera el pulso; el anapesto, dos breves-larga, lo rallenta.

El análisis da esta sucesión:

U U - U - U - U -
 La roulotte rouge au bord du clou

UU - U - UU -
 Et cadavre dans le panier

U U - UU - - U - UU -
 Et chevaux de labours dans le fer à cheval

U - U - UU - U U U - UU -
 Je rêve la tête sur la point de mon couteau le Pérou

El primer verso constituye un claro ejemplo de aceleración, cuando al anapesto inicial le suceden tres yambos. El segundo verso es oscilante: anapesto, yambo y anapesto. El tercer verso muestra un fenómeno de contra-acento, que destaca la preposición *dans* al interrumpir la sucesión tranquila de anapestos, a los que, a su vez, separa del grupo yambo-anapesto siguiente. El cuarto verso trae una muy otra conformación, lo que corresponde a la abrupta configuración de los finales en Char. Dos yambos marcan un impulso inicial, cuya agitación queda desmentida con el anapesto siguiente y, aún más, con el diyambo que viene a continuación. Esta desaceleración vuelve más brutal el anapesto final (le Pérou), que constituye una sorpresa, de nuevo, típica del poeta francés y de la estética surrealista.

Nivel fónico

Existe una lógica del encadenamiento sonoro y gráfico que permite al poeta, en juego aparente de asociaciones libres, organizar regularidades en el poema. En *L'artisanat furieux* intervienen dos series fónicas, la primera dominada por la "ou" *roulotte rouge* más *clou*, que se retoma al final con *couteau* y *Pérou*. La segunda, algo menos fuerte, gira alrededor de la dental /v/. Así se suceden *cadavre*, *chevaux*, *cheval* y *rêve*. También podría entenderse que *bord* justifica a *labours*, y *panier* a *pointe*?

Este movimiento de atracción de lo fónico permite el hallazgo, propio del surrealismo, de objetos separados de su funcionalidad y pervertidos en su valor simbólico: los *objets fantasmés*, a través de los cuales puede filtrarse la subjetividad. Esto nos da pie a avanzar hacia el orden de la significación.

Nivel semántico

En el contexto de los *Poèmes militants* de Char (de 1932, publicados en *Le marteau sans maître* en 1934), y siguiendo la "técnica archipiélago" de asociación de imágenes, es posible leer el texto como un comentario que relaciona las luchas políticas, la situación del proletariado ("*L'artisanat furieux*") y el fracaso del idealismo. Los dos primeros versos sugieren casi un fresco evocador de la Revolución francesa: la divisa punzó, el carro aguardando junto a la cárcel para conducir a los condenados a la guillotina, la cabeza separada del cuerpo en la cesta destinada a recogerla.

Pero, más probablemente, las alusiones están referidas al presente. La prisión será, en cualquier tiempo, símbolo de la represión. El rojo del carro (¿sangre?), el título del poema con su mención de un sector del pueblo que se levanta indignado, y quizás también

la referencia al cuchillo en el verso final pueden bien constituir datos que remiten a un momento de insurrección y violencia. La imagen del cadáver *dans le panier* refuerza, por otro lado, la impresión de muerte. La última línea describe la extrema tensión del narrador y condensa en una visión poderosa la amenaza latente, que, tal vez, se cierne sobre él. Parece encontrarse escindido entre el sueño de la utopía (*Je rêve [...] le Pérou*) y la demanda acuciante del presente que exige la realización de la revolución aquí y ahora. La imagen surrealista resulta en esta poesía de la ambigüedad que soportan ciertos términos: *le Pérou* es tanto ese país sudamericano, distante para un francés como Char, como la región de la plata, de una inmensa riqueza con la que se podría soñar; *clou*, según ya dijimos, puede traducirse como “clavo” o como “prisión”. Otro mecanismo es el del trastocamiento de las relaciones espaciales entre los sustantivos que vincula el verso: no es el carro que está al borde del clavo, sino lógicamente el clavo que está en el borde del carro; tampoco los caballos que tiran del arado están dentro de las herraduras, sino que las herraduras están en los caballos. Se trata de permutaciones que ayudan a generar la sensación de extrañeza característica del arte surrealista y que coinciden con los procesos de contigüidad y condensación propios de los sueños.

Como se ve, un amplio arco de desplazamientos y connotaciones resulta contenido en muy pocas palabras. Esta extrema concentración de tiempo ha seducido a Boulez al brindarle la oportunidad de extender el tratamiento musical del texto, introduciendo comentarios instrumentales que desde diferentes ángulos exploren las implicaciones del poema en su recepción por la música. El “tejido de conjunciones” que el compositor busca resulta mucho más impresionante y sutil que en cualquier obra anterior; por lo pronto, se evitan los caminos obvios, se introduce un material particularmente flexible, y el músico se reserva un horizonte más amplio en la elección de la forma. El proceso musical, en extremo lábil y fluido, no excluye la presencia de simetrías, pero las disimula o relativiza hasta hacerlas inostensibles.

En *L'artisanat furieux* Boulez ha escogido un dúo de flauta en sol y voz de contralto para exhibir el texto. Ambos entretajan su discurso en una suerte de arabesco que pasa de uno a otro, a través de numerosas y sutiles gradaciones (ejemplo 1). Que una nota tenida de la flauta permita que la voz inicie su marcha; que luego aquélla haga su comentario sobre lo oído o que, de una manera aún más convencional, simplemente acompañe; que sobre una nota tenida de la voz sea entonces la flauta la que avance o que, por último, se reúnan en una especie de dúo dialogado: el compositor recorre todas las posibles soluciones.

Esta fluidez atenúa a la audición la simetría formal. Entre el primero y el segundo verso hay un compás a cargo de la flauta, donde calla la contralto, lo mismo que entre el tercero y el cuarto. En cambio, entre el segundo y el tercero se impone un relato algo más extenso de la flauta con el efecto de tremolado que los alemanes llaman *Flatterzunge*.² Este recurso ha aparecido ya (comp. 9 a 12) en la cesura que divide el primer verso, separando *la roulotte rouge au bord de du clou*. La asimetría resultante que coincide con la ruptura del orden gramatical por parte del compositor pesa más que las cesuras regulares. La sonoridad sombría, algo tenebrosa, de la flauta en tales pasajes parece corresponder a la interpretación que Boulez realiza del texto, en consonancia con el nivel semántico que sugerimos más arriba. El tremolado surge cuando se hace referencia al

²Así aparece también en la partitura.

Ejemplo 1: Boulez, *Le marteau sans maître*, III, comp. 5-23

© Universal Edition, 1955

“borde de la prisión”, generando cierto suspenso; luego reaparece al terminar el melisma de la voz sobre *le panier* en que está depositado el cadáver. Por último, el compás final y con la indicación “sin matices” muestra el mismo efecto de la flauta, como afirmando la significación sombría del texto, a la vez que duplica en eco y en saltos amplísimos la dirección descendente-ascendente de la voz.

La serie sobre la cual está basada esta pieza está expuesta en los compases 9 a 15 por la flauta y en canon retrógrado por la voz (ejemplo 2). Como puede observarse, existe un eje de convergencia entre las dos formas seriales, que está dado por la nota si,

que voz e instrumento dejan oír en unísono.

La misma situación se reitera en el compás 33, pero sobre la nota do. Por un momento el acuerdo total se alcanza entre ellos: las cuatro notas correspondientes a la palabra *Pérou* (mib-do-si-sib en la contralto; do-mib-si-sib en la flauta) se presentan en una casi perfecta sucesión de unísonos (si bien están ligeramente desfasados en el tiempo). Las dos últimas notas de la flauta desmienten el acuerdo. La comparación de la serie y su retrógrado permite por otro lado ver que la célula inicial de cuatro sonidos está permutada en la voz. Las permutaciones son constantes en el tratamiento serial de *Le marteau sans maître*, y tanto el Preludio como el Postludio de *L'artisanat furieux* constituyen buenos ejemplos de ello. ¿Pueden entenderse estas permutaciones en el mismo sentido en que se ha hablado (más arriba) de permutaciones en el texto de Char? Sin duda, más de uno protestará de que estamos frente a usos diferentes del mismo término, técnicamente inconciliables. Sin embargo, algo esencial les es común: en los dos casos se trata de una transgresión: en la música, del orden cronológico asumido en la serie, y, por consiguiente, del grado de probabilidad de reaparición de un sonido; en la poesía, de la lógica del discurso y del orden de la experiencia. Por último diremos que las variantes resultantes de las permutaciones provienen del tratamiento de la serie no como una sucesión inamovible de intervalos, sino como un conjunto de complejos armónicos cuya lectura melódica es variable.³

Una doble consecuencia se sigue de allí: por una parte, la serie se subdivide irregularmente en grupos de entre uno y cuatro sonidos; por otra parte, que los complejos armónicos son susceptibles, en cuanto a las notas componentes, de leerse en diferentes ordenamientos. Pero esto equivale a reconocer que a la asimetría en la distribución de las doce notas de la serie se suma su ambigüedad. De nuevo se está ante un término que nos ha servido para caracterizar la polisemia de algunas de las palabras aparecidas en el poema de Char. De hecho, esta ambigüedad se demuestra bastante rica para los propósitos compositivos de Boulez, ya que de ella se nutre la casi totalidad de la obra. Se corresponde a ese momento de *indeterminación* que hace tan difícil el análisis detallado del empleo del serialismo en *Le marteau* y que el compositor ha admitido como una reacción al exceso de predeterminación compositiva de sus productos anteriores.⁴

Estos aires de mayor libertad con respecto al período precedente se advierten también en el tratamiento de la voz de contralto, cercano a aquella exigencia de los surrealistas de abrir la mente a los dictados del inconsciente para llevar a cabo una suprema síntesis o mezcla de lo racional y lo irracional.

Tanto *L'artisanat furieux* como *Bourreaux de solitude* utilizan la voz humana en la forma normal de emisión de la tradición europea. En cambio, las dos versiones de *Bel édifice et les pressentiments* se valen de un uso restringido de efectos vocales. Esto contrasta con el uso mucho más amplio de recursos en *Le visage nuptial*. También es mucho menor el empleo de convenciones gráficas en *Le marteau sans maître*, las cuales se reducen a tres (Ejemplo 3): a) el primer signo es una nota con una cruz marcada sobre su plica y equivale, según toda apariencia, al *Sprechgesang* de Schönberg (en Boulez

³ Así lo confirman los minuciosos análisis seriales realizados de la obra (Siegele 1979, Kobliakov 1977, Piencikovsky 1980 y Bradshaw 1986).

⁴ Boulez habla de una "disciplina global", compatible con una "indisciplina local". Citado en Stacey (1987:60).

Ejemplo 3: Convenciones gráficas en *Le marteau sans maître*

suele estar acompañado de la indicación *quasi parlando*); b) el segundo signo corresponde a una entonación hablada sobre una altura determinada, simbolizada en una figura con plica cuya cabeza ha sido descompuesta en cuatro puntos formando un círculo (ya usado en *Le visage nuptial*) y c) el tercer signo, en forma de figura con cabeza de rombo vacía, suele ir con la palabra *détimbrer*, indicando una reducción en la calidad de la entonación. Aparte de estos signos, es posible encontrar las expresiones *quasi crié* (casi gritado) y *voix de tête* (voz de cabeza) para indicar variaciones en la producción del sonido normal.

También prescribe Boulez el recurso del cantar *bouche fermé*. Toda esta gama de posibilidades no hacen sino ampliar el espacio que tiene como extremos el puro canto sin palabras (*bouche fermé*) y el habla normal.

En *Bel édifice et les pressentiments, double*, que cierra *Le marteau sans maître*, la voz pasa de un extremo a otro, pero a través de una muy estudiada gradación. Las dos primeras líneas,

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête

son entonadas *quasi parlando*. La tercera y cuarta líneas,

Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée

se valen de *l'intention parlée à l'hauteur indiquée*, segunda técnica especial descripta arriba. El quinto y sexto versos,

Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable

son cantados entre silábica y melismáticamente. Canto *bouche fermée* separa los pares de versos. En la fase final del movimiento se pide a la voz que entone *au niveau des instruments, bouche fermé, pas en soliste*; de esta manera se completa el proceso, quedando la contralto absorbida por la coloración tímbrica del conjunto. Toda esta sofisticada instancia en la producción vocal tiene una estrecha relación con la interpretación del texto por parte del compositor: es decir, lo que éste ha visto en él y ha sido capaz de traducir. A la gradación de los recursos vocales le corresponde un movimiento en el poema que lleva también un proceso ascendente.

Siguiendo los presupuestos interpretativos esbozados anteriormente para *L'artisanat furieux*, cabe ver en *Bel édifice et les pressentiments* también una referencia

a la sociedad marcada por las desigualdades sociales. Es posible detectar ya en el título una idea de oposición: si el *bel édifice* representa la riqueza y el bienestar en la civilización urbana, los *pressentiments* bien pueden estar embargados por el sentimiento de que un cambio sobrevendrá. Esta sensación hallaría ratificación en lo que expresa el primer verso, “yo siento marchar en mis piernas”: preanuncio de un cambio violento. (En *Bel édifice et les pressentiments* primera versión, Boulez ha subrayado *marcher* utilizando acordes en homorritmia, procedimiento del todo infrecuente en su música).

Reiterando la oposición, el “mar muerto” del segundo verso sería una metáfora de un mundo destinado a desaparecer. En congruencia con esta imagen, el compositor le ha dado a la palabra “muerto” un *glissando* descendente después de atacar *forte* la nota en el agudo. Los versos tres y cuatro están tratados de manera similar, en evidente paralelismo. El “niño”, enfrentado al “camino de un muelle salvaje” (¿castigado por las olas?) podría quizás intentar el cambio (ejemplo 4), pero el “hombre” se da con “la ilusión simulada”, es decir, se topa con la falta de autenticidad en los ideales (tal vez los de él mismo). Por ello, “los ojos puros” del idealismo (quinto y sexto versos) no pueden anidar en este mundo, ni transformarlo, por más que “buscan llorando”. ¿Qué buscan? *La tête habitable*, quizás la conducción o el jefe confiable. Y Boulez le ha dado a *tête* el mismo salto de tercera ascendente que a *tête* del segundo verso (*vagues par dessus tête*), haciendo justicia a la reiteración del vocablo.

En las tres cuartas partes que restan del *double* de *Bel édifice et les pressentiments*

Ejemplo 4: Boulez, *Le marteau sans maître*, V, comp. 13-17

© Universal Edition, 1954, 1957

la contralto se funde con el conjunto de los instrumentos, desapareciendo como individualidad, integrándose en la colectividad. Es ésta toda una respuesta política, no sólo estilística, a las demandas de los versos precedentes. En completa coherencia con

este análisis, el compositor ha reservado saltos amplios pero de alturas imprecisas para los versos de “denuncia”, la entonación hablada para el contraste, en versos paralelos, del “niño” y del hombre, promesa y desencanto, y el lirismo para la pureza de las ilusiones, al final.

Un último argumento será aquí esbozado para las relaciones entre la estética surrealista y el lenguaje de Pierre Boulez, particularmente en *Le marteau sans maître*. El estilo de ésta se basa en procesos, algunos muy complejos por el sutil entramado de los instrumentos y la voz, que se caracterizan por la extrema diferenciación de sus elementos componentes, lo que da como resultado sonoro un puntillismo de timbres, alturas y células rítmicas. A este puntillismo entiendo que le corresponde la extremada concentración de lenguaje y ponderación de cada palabra, sílaba y fonía en el verso surrealista. Pero así como el poema surrealista también consta de cambios bruscos del ritmo, sorpresas y detenciones abruptas, así, de manera similar, la música de Boulez va progresando a través de cursos complejos que se interrumpen por pausas que sobrevienen de manera inopinada y a distancias irregulares, pausas cuya extensión el compositor se dedica a fijar con considerable atención. Sólo una paciente y reiterada audición es capaz de desentrañar las complejidades de esos procesos parciales, así como sólo una constante frecuentación puede develar las insólitas alusiones de los poemas de Char y volver la aparente incoherencia en sentido y verdad.

Presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología /
VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba 1992
Ampliado y modificado 1997

Bibliografía

Boulez, Pierre.

1966 *Relevés d'apprenti*. París: Seuil.

1984 [1981]*Puntos de referencia*. Comp. de Jean-Jacques Nattiez. Título original: *Points de repère*. Barcelona: Gedisa.

Bradshaw, Susan.

1986 The Instrumental and Vocal Music. En *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenburg.

Char, René.

1962 *La parole en archipel*. París: Gallimard.

Hauser, Arnold.

1965 *El Manierismo, la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama.

Kobliakov, Lev

1977 P. Boulez' *Le marteau sans maître*: Analysis of pitch structure. *Zeitschrift für Musiktheorie* 8, Heft 1: 24-39

Piencikovsky, Robert

1980 René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du *Marteau sans maître*. En *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*. Berna y Stuttgart: Paul Paupt.

Stacey, Peter F.

1987 *Boulez and the Modern Concept*. Aldershot: Scholar Press.

Siegele, Ulrich.

1979 *Zwei Kommentare zum Marteau sans maître von Pierre Boulez*. Neuhausen: Hänssler.

Papel del retardo en la configuración del lenguaje musical tonal. Una aplicación del concepto de rección en lingüística musical.¹

Pablo Fessel
(UNLP)

El de *rección* es uno de los conceptos fundamentales de la sintaxis, así como uno de los más antiguos en haber sido formulado en términos que no han variado sustancialmente hasta el día de hoy.

Bloomfield atribuye a los filósofos escolásticos el descubrimiento de ciertos rasgos de la gramática del latín, tales como “las diferencias entre concordancia, régimen, y aposición.” (1965:6). Arnauld y Lancelot, en su *Grammaire générale et raisonnée* (1660, citado en Donzé 1970:168), se refieren a la rección para aludir a la relación entre dos palabras según la cual una de ellas “causa una variación en la otra”. Andrés Bello, en su *Gramática de la lengua castellana* (1847) habla del “régimen o dependencia mutua” entre las palabras (1941:2). Hjelmslev la caracteriza como una *determinación*, esto es, una relación de dependencia unilateral y obligatoria (1972:194). Noam Chomsky, por último, hace del concepto una de las teorías del modelo conocido como teoría de la rección y el ligamiento. En *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding* (1982) propone una definición formalizada² en la que subsiste la idea de dependencia sintáctica que ha caracterizado el concepto de rección en las diversas formulaciones que ha recibido históricamente.

Una definición de tipo más general que las usuales, adecuada al estudio del lenguaje musical, podría tener la siguiente forma: *rección es la relación de dependencia sintáctica que se establece, en uno u otro sentido, entre entidades o relaciones que co-ocurren en un mismo sistema, donde la ocurrencia de una de ellas—el término regente—determina, como requerimiento necesario, la de la otra—el término regido.*³

En este trabajo nos ocuparemos de las relaciones que se establecen entre los sonidos desde el punto de vista de las alturas, tanto en el orden de la verticalidad como en el de la horizontalidad, y del sentido de la rección que se establece entre éstos.

La modalidad—aún en tiempos de la polifonía—tiene la forma de un sistema en el cual las relaciones entre las alturas se hallan regidas por el orden de la sucesividad. Son la lógica de la construcción melódica y, en el caso de la polifonía, las técnicas de

¹El término *lingüística musical* está usado en un sentido etimológico, como teoría del lenguaje musical, aún cuando el tratamiento del problema de la justificación para el empleo del mismo exceda el alcance del presente trabajo.

²“á rige â, si á = X° (en términos de la teoría de la X con barra), á manda-c a â, y â no está protegida por una proyección máxima” (Chomsky 1988:35). Una reformulación del concepto, en términos de exclusión, se encuentra en *Barreras* como sigue: “á rige a â si á manda-m a â, y no hay ninguna ã que sea una barrera para â tal que ã excluya a á.” (Chomsky 1990:35).

³Esta definición se aparta de las definiciones tradicionales tan sólo en lo relativo a la posibilidad de asignar a una *relación* --para el caso, una relación interválica entre dos o más sonidos-- el carácter de *término* de una dependencia sintáctica.

superposición de planos melódicos, las que organizan el discurso musical. La verticalidad, cuando la hay y no se constituye como un intervalo único mantenido a lo largo de gran parte del discurso, se establece como una resultante, en la que se alternan intervalos consonantes y disonantes sin formar esquemas o estructuras de ningún tipo.⁴

En la tonalidad, por el contrario, el orden de la simultaneidad es el que rige el sistema de relaciones entre las alturas. El discurso se organiza por una lógica acórdica y la melodía resulta, en principio, de las posibilidades que permite una restricción en la selección de los sonidos, a los que son compatibles con el acorde correspondiente a cada momento de la misma. Esta compatibilidad está determinada por la relación de identidad entre estos sonidos con alguno de los que componen la tríada.

Esta característica operativa de la recepción en la sintaxis musical ha sido implícitamente reconocida por la teoría de la música tradicional, que se ha visto necesitada de justificar fenómenos que no se ajustaban a la misma. De allí surgen capítulos dedicados al *tratamiento* de la disonancia, en el caso de la modalidad, y al de los sonidos *extraños* a la armonía, en el de la tonalidad. En ambos casos se trata de fenómenos que en principio contradicen el sentido de la recepción vigente en uno y otro lenguaje: en el primero, un evento de orden vertical como la disonancia requiere de un tratamiento melódico particular; en el segundo, se da la ocurrencia simultánea de un sonido con un acorde del que no forma parte constitutiva, y que por lo tanto no ha regido su selección.⁵

El carácter excepcional que la teoría de la música ha asignado a estos fenómenos, identificable precisamente por su necesidad de normalizarlos, confirma la tesis del reconocimiento que tradicionalmente se ha hecho de la operatividad de la recepción, y del sentido que ésta toma en cada lenguaje.

La configuración del lenguaje musical tonal supone, en los términos en los que hemos planteado el problema, y en lo que respecta a las relaciones entre las alturas, una inversión radical en el sentido de la recepción vigente para la modalidad, en la que el retardo parece tener un rol más importante que el que se le ha atribuido tradicionalmente.

Importa justificar la referencia que hacemos en particular al retardo, en lugar de una dirigida a la totalidad de las formaciones resultantes de la aplicación de las reglas para el tratamiento de la disonancia. Estas conforman un sistema de oposiciones multilaterales⁶ en el cual, a partir de tres clases de condiciones, es posible dar cuenta de todas ellas.⁷

⁴ "El resultado armónico de combinar las voces se concebía como conjunción de intervalos en vez del despliegue de un acorde. Esta armonía de intervalos del renacimiento se oponía diametralmente a la armonía de acordes del barroco. ... Las progresiones de una combinación a otra ... no venían dictadas por un principio tonal u armónico, sino por las leyes melódicas de la composición en partes." (Bukofzer 1986:25-27).

⁵ Dejamos de lado aquellos casos en los que el fenómeno deriva de procesos de *sensibilización* (Hualpa 1985:12).

⁶ El concepto está tomado de Trubetzky y da cuenta de oposiciones cuya base de comparación, esto es, el conjunto de particularidades que dos miembros de la oposición poseen en común "no es exclusiva de los dos miembros de esa oposición, sino que aparece también en otros miembros del mismo sistema." (Trubetzky 1973:60).

⁷ Tomamos en consideración los casos de ocurrencia relativamente más frecuente en el lenguaje modal. La inclusión de aquellos menos frecuentes, o que constituyen variantes de los primeros, aumentaría la complejidad en la exposición del sistema, sin aportar con ello elementos que modifiquen el planteamiento del problema en cuestión.

Estas condiciones son las siguientes:

1. Condiciones relativas al tiempo métrico en el que se produce la disonancia, con valores: débil (D) y fuerte (F);
2. Condiciones relativas a la forma en que es *tomado* el sonido que la produce, desde los puntos de vista: a) interválico, con valores: grado conjunto (GC), repetición (R) y salto (S); y b) direccional, con valores: ascendente (↑) y descendente (↓); y
3. Condiciones relativas a la forma en que es *resuelta*, por esa misma línea melódica o por otra, con idénticos puntos de vista y valores.

La resultante de la combinación de valores correspondientes a las condiciones del tipo 1, 2 y 3 determina *contextos*⁸ interválicos específicos. El cuadro que sigue representa un esquema de la organización de este sistema.

Cuadro 1: Sistema de ocurrencia de la disonancia (siglos XV y XVI)

1	Tiempo	D						F						
2	a) int	GC				R	S	GC				R	S	
	b) dir	↓↑	↓/↑/			-	↓↑	↓↑				-	↓↑	
3	a) int	GC		R	S	#	#	GC		R	S	#	#	
	b) dir	=	≠	-	=			≠	↓	↑	-			↓↑
Contextos resultantes		NP	B	A	C	E	∅	∅	Rt	∅	∅	∅	∅	∅

Símbolos y abreviaturas: NP: nota de paso; B: bordadura; A: anticipación; C: cambiata; E: escapatoria; Rt: retardo

- el signo ↓↑ denota: ↓v ↑
- el signo /↑ / denota: menos frecuente.
- el signo # denota: todas las combinaciones posibles entre valores de 3a y 3b
- el signo = denota: si 2b = ↓ ⇒ 3b = ↓, y si 2b = ↑ ⇒ 3b = ↑
- el signo ≠ denota: si 2b = ↓ ⇒ 3b = ↑, y si 2b = ↑ ⇒ 3b = ↓
- el signo - denota: si a = R no corresponden valores de b.
- el signo ∅ denota: contexto de aceptabilidad mínima.⁹

⁸ Utilizamos el término en el sentido formal que la fonología estructural le ha dado, como marco para la ocurrencia de un fenómeno—por ejemplo los contextos fonológicos (fonemas precedentes y consecuentes) en los que se verifica la ocurrencia de un determinado fonema, o que determinan la de distintas variantes de un mismo fonema.

⁹ En qué medida se trata de un problema de aceptabilidad, o de gramaticalidad—en el sentido chomskyano de estos términos—es un problema a considerar más ampliamente. De tratarse del primero de los casos, ésta estaría en proporción inversa con la saliencia perceptual de dichos contextos. Una escala tentativa de saliencia perceptual se conformaría como F > D en lo métrico, S > R > GC en lo interválico, y ↑ > ↓ en lo direccional. Respecto de este último punto de vista véase Jeppesen (1970:219).

El sistema así presentado permite visualizar los distintos niveles en los que se produce la oposición entre un contexto y otro, determinando diferentes grados de similitud entre éstos, así como identificar las condiciones que determinan la distintividad de cada uno de ellos.

En ese sentido, la multiplicidad de posibilidades para la ocurrencia de disonancias en tiempo débil sugiere la alternativa de que más que del resultado de la aplicación de reglas como tales, se trate de los diferentes contextos en los cuales la disonancia ocurre como resultado accidental de la progresión melódica.¹⁰

En el tiempo fuerte, en cambio, la disonancia admite un único contexto: el del retardo, por lo cual éste se constituye como el único caso de auténtica inversión en el sentido de la rección.¹¹ En efecto, el retardo tiene la forma de una imposición que la ocurrencia de una disonancia en el tiempo fuerte del compás hace a una de las voces, de moverse en un determinado sentido. En términos más generales, una relación de orden vertical rige la ocurrencia de otra de orden horizontal. Esto supone una inversión en el sentido de la rección propio de la modalidad que, aunque ocasional, anticipa la inversión análoga que deriva de la constitución de la tonalidad.

Presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología /
VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba, 1992

¹⁰ Los términos son de Jeppesen (1970:225). Esto es así independientemente del empleo consciente de las reglas por parte de los compositores renacentistas. Suponemos el sistema como constitutivo de la competencia musical, de lo que resulta el cuidado por evitar los contextos no aceptables, más que la observancia de cada regla en particular.

¹¹ La particularidad del retardo como contexto de ocurrencia de la disonancia es caracterizada por Jeppesen del siguiente modo: "[it is] a dissonance which is not the accidental result of a melodic progression, but which is used just because it is dissonance, and because it is desired that dissonance -and dissonance only- should be heard at the point where it is placed." (Jeppesen 1970:225).

Bibliografía

Arnould, Antoine y Claude Lancelot

1660 *Grammaire générale et raisonnée*. Paris.

Bello, Andrés

1941 *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Perlada.

Bloomfield, Leonard

1965 *Language*. London: Allen & Unwin (1ra. ed. 1933).

Bukofzer, Manfred

1986 [1947] *La música en la época barroca*. Trad. de C. Janés y J. M. Martín Triana. Madrid: Alianza.

Chomsky, Noam

1988 [1982] *La nueva sintaxis. Teoría de la rección y el ligamiento*. Trad. de S. Alcoba y S. Balari. Barcelona: Paidós.

Chomsky, Noam

1990 [1986] *Barreras*. Trad. de S. Alcoba y S. Balari. Barcelona: Paidós.

Donzé, R.

1970 [1967] *La gramática general y razonada de Port-Royal. Contribución a la historia de las ideas gramaticales en Francia*. Trad. de M. Redín. Buenos Aires: EUDEBA.

Hjelmslev, Louis Trolle

1972 [1939] La noción de rección. En *Ensayos lingüísticos*. Trad. de F. Piñero Torre. Madrid: Gredos.

Hualpa, Sergio

1985 *Armonía*. La Plata: UNLP, mecanogr., 2 vols.

Jeppesen. Knud

1970 [1925] *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Trad. de M. Hamerik & A. I. Fausbøll. New York: Dover.

Trubetzkoy, Nikolaj

1973 [1939] *Principios de fonología*. Trad. de D. García Giordano. Madrid: Cincel.

Reseñas
bibliográficas

Reseñas bibliográficas

Egberto Bermúdez: La música en el arte colonial de Colombia. Colección Música Americana. Bogotá: Fundación De Música, 1994, 138 págs. Un libro en caja y un disco compacto complementario titulado Música del período colonial en América hispánica, por el conjunto Cantus dirigido por Egberto Bermúdez (Carmenza Botero y Claudia Guarín, sopranos; María Susana Merchán y Juana Arévalo, mezzo-sopranos; Alvaro Salgado, tenor; Camilo Vázquez, bajo; Egberto Bermúdez, guitarra barroca, arpa, vihuela, laúd; Juan Luis Restrepo, vihuela de arco bajo, órgano positivo). Fundación De Música DM-MA-HA001-CD93, 1993.

Esmerada presentación, excelente material ilustrativo, textos informativos y equilibrados, un CD con versiones notables e impecable realización: baste la enumeración para señalar la calidad excepcional de esta publicación debida principalmente a nuestro colega colombiano Egberto Bermúdez, reconocido especialista en música colonial hispanoamericana.

En esta parte del mundo, donde aún hoy, a pesar de la revolución operada en las comunicaciones, en nuestra disciplina seguimos en gran medida incomunicados y a espaldas unos de otros, la difusión de una obra como ésta asume una importancia primordial. Entre otras cosas porque ha logrado unir de manera compatible los intereses del especialista con los de cualquier aficionado medianamente culto. Soñando despierto, surgen imágenes de producciones comparables a la presente cubriendo otras áreas de estudio, otras latitudes geográficas, otros períodos, completando gradualmente un mapa sonoro, documental e iconográfico de nuestras músicas. Claro que para ello se necesitarían muchos investigadores y músicos del nivel de Bermúdez y sus colaboradores, cosa posible si bien nada fácil de lograr.

Leyendo el admirable folleto que acompaña el CD, se comprueba que es precisamente esa la meta que persigue la Fundación De Música, responsable de esta publicación: “Creada en marzo de 1992 por Egberto Bermúdez y Juan Luis Restrepo, la Fundación DE MUSICA tiene como objetivo centralizar la actividad de musicólogos e investigadores de las más diversas áreas de la música en Colombia y el continente, con el objetivo de producir una serie de documentos editoriales, discográficos y audiovisuales que se conviertan en un cuerpo científicamente organizado de información y divulgación para el medio académico y el público en general, colección que lleva por nombre MUSICA AMERICANA”. Ante una declaración tan lúcida y ambiciosa, unida a resultados iniciales sobresalientes, sólo caben la admiración y los mejores deseos. Es también inusual la concentración de responsabilidades tan diversas en Bermúdez (investigación, autoría de los textos, transcripción de la mayor parte de la música grabada, dirección del conjunto *Cantus*, que también integra como instrumentista), y Restrepo (dirección editorial, producción ejecutiva, diseño e imagen, participación en *Cantus*

como organista y ejecutante de vihuela de arco bajo); corresponde señalar la pareja eficiencia que se aprecia en los resultados.

Mediante la reproducción y la descripción de representaciones iconográficas y de instrumentos musicales conservados, el libro brinda un panorama de la actividad musical en la Nueva Granada, región que se nos presenta como de inusual riqueza e interés. Se halla organizado en tres partes, tituladas *Música e iconografía musical en el período colonial*, *La cultura musical en Colombia durante los siglos XVI al XVIII*, y *Los instrumentos musicales en Colombia en el período colonial*, cada una a su vez dividida en capítulos puntuales. No es posible aquí entrar en un comentario detallado; baste mencionar que los cinco, siete y ocho capítulos que integran respectivamente esas tres partes brindan un panorama equilibrado de una variedad de temáticas, desde una lograda introducción general a la problemática de la iconografía musical hasta aspectos específicos como la tradición artística en Nueva Granada, la música en los distintos ámbitos de la sociedad colonial de la región, o la utilización de los diversos tipos de instrumentos musicales en base a la iconografía y a los ejemplares conservados.

El texto de Bermúdez aúna información y comentario crítico dentro de un formato conciso y de lectura accesible a la vez. El final de cada capítulo llega en forma sorpresiva, y es necesario recordar el equilibrio buscado (y logrado) entre investigación y divulgación para aceptar que no sea mayor la extensión de cada uno y por consiguiente la cantidad de material ofrecido. Las 124 ilustraciones, la

mayoría en colores, van desde reproducciones a página entera hasta detalles en tamaño reducido. Coordinadas con el texto, brindan un fascinante panorama de la representación de la música en las artes plásticas coloniales, cuyo tratamiento es comparado en algunos casos con fuentes europeas que también se ilustran. Las excelentes fotografías de los instrumentos conservados, muchos de ellos pertenecientes a la colección que formara Mons. José Ignacio Perdomo Escobar, se complementan con las fuentes iconográficas por medio del hilo conductor proporcionado por los expertos y atinados comentarios descriptivos de Bermúdez, con el apoyo ocasional de fotografías de ejecutantes actuales de instrumentos populares y de instrumentos antiguos conservados en España. Al igual que en otras regiones americanas, al lado de instrumentos de diseño fuertemente individual y atrayente, como los violines de las figuras 91 y 93, el violoncelo de la 96 y la vihuela de Quito (única en el continente y una de las dos conocidas en todo el mundo), se encuentran ejemplares curiosos e incluso desproporcionados, como el violín de la figura 92. Sobresalen por su gran interés organológico y artístico las fotografías de la estupenda arpa de la iglesia de Tópaga (Boyacá), que sirviera como modelo para el instrumento ejecutado por Bermúdez, y que constituye una bellísima contraparte urbana de las dos notables arpas misionales conservadas respectivamente en las iglesias de Santa Ana y San Rafael de Chiquitos, en Bolivia. Fotografías antiguas de instrumentos cuyo paradero hoy se desconoce amplían el panorama y agregan piezas al mosaico aún incompleto de la organología colonial

americana. Se proporciona además un complemento auditivo a las descripciones de los instrumentos al citarse en el margen del libro ejemplos específicos grabados en el disco.

Ninguna reseña es completa si no señala errores, si bien debemos apresurarnos a indicar que los detectados aquí son menores. En Concepción de Chiquitos se conservan dos bajones y no uno (pág. 86), y los mismos provienen de otros pueblos chiquitanos, si bien en la actualidad se los conserva allí; también se puede discutir la afirmación de que “en lo que se refiere a América [se trata del] único instrumento conocido de este tipo” (ibid.), ya que también en Chiquitos se han conservado partes de un fagot (Concepción) y de un fagot tenor (Santa Ana), no necesariamente más recientes que los dos bajones. La ilustración 63 (pág. 83), rotulada “Conjunto de Chirimías, Siglo XVI. Museo Catedralicio, Salamanca”, cae en el mismo error que su fuente original, el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre* realizada en la Catedral de León en 1992;¹ en la foto se pueden apreciar cuatro chirimías (una soprano, dos contraltos y una tenor dividida en sus dos partes), pero el primer instrumento de la izquierda es un oboe dieciochesco sin su pabellón (además, la ilustración se halla impresa invertida). Incidentalmente, el error de la fuente española se limita al rótulo, dado que el oboe se halla descrito (con un error, sin embargo) en los comentarios de Cristina Bordas (pág. 237). Por último, en el folleto del disco compacto, que detalla la instrumentación asignada a cada pieza, parece faltar la mención a la guitarra barroca que se escucha en el no. 14 (pág. 12).

La yuxtaposición de instrumentos

“renacentistas” y “barrocos”, tanto en el caso de los bajones y fagotes chiquitanos como en los mencionados instrumentos de Salamanca (que también incluyen un fagot dieciochesco no identificado como tal, sus partes sueltas mezcladas con chirimías en otras dos ilustraciones del catálogo mencionado, p 236), demuestra también la dudosa aplicabilidad de las taxonomías cronológicas habituales a los instrumentos musicales de regiones relativamente periféricas con respecto a los principales centros europeos, ya que tanto en iglesias españolas como en América parecen haber coexistido contemporáneamente ejemplares correspondientes a diseños considerados propios de épocas diferentes. También se encuentran con frecuencia instrumentos híbridos, como bien señala Bermúdez al describir, entre otros, los bajos de viola de arco con algunos rasgos propios de violones y los rabeles con rasgos de violín (págs. 97 a 102).

Debe destacarse la excelente calidad gráfica del libro, tanto en lo que hace a las ilustraciones como al papel empleado y a todos los detalles de la diagramación, de excepcional buen gusto. Lo mismo se aplica a la presentación del disco compacto y a su folleto, que incluye una introducción firmada por Robert Stevenson, comentarios de Bermúdez y los textos completos de las obras grabadas, además de la información pertinente a la grabación.

Las 19 composiciones incluidas en el disco brindan una imagen sonora de la música que se puede haber escuchado en Colombia, y abarcan desde las últimas décadas del siglo XVI hasta las primeras del XVIII, y desde México hasta Bolivia, pasando por

España. Se hallan agrupadas en tres secciones tituladas *La Iglesia, plazas y salones* e *Indios y negros*, y constan de una variada selección de villancicos y tonos, canciones, monodías teatrales y breves piezas instrumentales. Bermúdez no se ha limitado a ejecutar literalmente la música conservada sino que agrega improvisaciones y variaciones tomadas de otras fuentes, en un intento bien logrado de brindar caracterizaciones sonoras que no dependan exclusivamente del testimonio escrito. Ese objetivo se percibe también en la selección de los instrumentos utilizados, que incluyen un órgano positivo de gratísima sonoridad, laúd, arpa, vihuela y guitarra barroca (estos cuatro nunca combinados en una misma pieza, al ser Bermúdez su único ejecutante en el grupo), y bajo de vihuela de arco, con el agregado en algunas piezas de instrumentos de percusión. Es evidente la inusual preocupación por lograr una imagen coherente e históricamente plausible, que se extiende al modo de utilización de las voces, con una emisión natural y relajada, casi exenta de vibrato. El trabajo de conjunto es de un ajuste admirable, con un fraseo de elegante espontaneidad y notable precisión rítmica. Cantantes e instrumentistas se desempeñan con pareja solvencia y una evidente subordinación a un ideal sonoro global fruto de un planteo consciente, orientado hacia el refinamiento y la exquisitez. Se podrá estar o no de acuerdo con esta modalidad, sobre todo en aquellas piezas cuyo carácter parece apuntar a lo popular, pero se trata indudablemente de una elección válida. A nuestro criterio, el resultado total es ampliamente

satisfactorio, y presenta una construcción sonora convincente que logra crear un puente entre nuestra sensibilidad actual y esos lejanos repertorios. La música colonial hispanoamericana se ha visto perjudicada por el desparejo nivel de la mayoría de las grabaciones existentes, causado en algunos casos por el escaso nivel técnico de ejecutantes no profesionales, y en otros por la falta de criterio, de conocimientos y de coherencia manifestada por los directores, aún los que han contado con músicos solventes. Esta grabación se sitúa en un plano muy superior, del más alto profesionalismo; desconocemos si ha sido objeto de distribución comercial independientemente del libro, pero merecería la más amplia difusión.

No recordamos ninguna otra publicación sobre música colonial hispanoamericana que reúna tantos aciertos como ésta y que mantenga un nivel tan alto en todos sus aspectos. Sólo nos resta desear que esté señalando el comienzo de una nueva etapa de nuestra musicología, caracterizada por la labor de una nueva generación de profesionales de primer nivel, tanto en lo referente a la tarea de investigación como a la interpretación musical.

Gerardo V. Huseby
Conicet

NOTA

¹*Las edades del hombre: la música en la iglesia de Castilla y León*. León: Diócesis de Castilla y León, 1991.

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 parecieron 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 partículas 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

largo de sus páginas una serie de interrogantes vitales que trascienden el plano de lo histórico, político o cultural para desarrollarse en un registro humano y personal. La coexistencia de la historia con el cuestionamiento humano se vuelve incómoda en muchos lugares de la obra, y genera no pocas contradicciones: elaborar estos puntos, con especial atención a su relevancia musicológica, es el objetivo principal de este comentario crítico.

Cuestionamientos vitales

A medida que transcurren las páginas de la obra cobran forma una serie de interrogantes acerca de la nación argentina. Buch insiste en el carácter de espectáculo del himno, en línea con la producción anglosajona sobre nacionalismo, nación y tradición como construcciones políticas y culturales; concluye además la obra con cuestionamientos explícitos sobre si la nación necesita o no, por una parte, de hombres dispuestos a dar la vida por servirla, por otra, de héroes. Quizás podamos localizar estas ideas en la persona del autor, o, al menos, en el personaje ficticio que crea de sí en la obra. El tono entre desconfiado y desilusionado de ellas se torna comprensible si recordamos que el autor nació en 1963 y—¿hace falta recordarlo?—vio signada su juventud por la guerrilla, el *proceso*, Malvinas, la hiperinflación y la república neoliberal. Resulta interesante que, a pesar de la seriedad del cuestionamiento, en ningún momento ponga en tela de juicio la necesidad de que haya naciones, sino que sólo ataque ciertos modos de construirlas y representarlas que considera centrales en la historia argentina.

Consecuentemente con el deseo de articular estos interrogantes,

la obra ha sido escrita en un lenguaje liviano, que debe quizás más al periodismo que a la academia, y sin detenerse mucho tiempo en nada. La construcción de un objeto histórico polifacético, no convencional, puede citarse en esta misma línea. ¿Cuál es? Una canción, claro, inserta en una narración política. La política que rodeó a una canción. Los significados simbólicos que el autor pudo descubrir, en la canción y en su uso político a través del tiempo. Un discurso, o, mejor dicho, un conjunto de discursos y prácticas discursivas. Una narrativa nacionalista (en el sentido más amplio del término) o “épica de estado” que contiene la canción, la política y los significados simbólicos. *Enfin, c'est de la littérature*, sin dejar de ser *de la politique*, y, hasta cierto punto, *de la musicologie*. Es más, el estilo de la redacción marca al trabajo como literatura, a través del uso de figuras literarias, que añaden atractivo y ligereza a la lengua pero al mismo tiempo le restan precisión. Y, *last but not least*, fue publicado por una editorial dedicada principalmente a la ficción, en un formato que reclama para la obra un mercado de simples aficionados a la lectura, antes que uno de académicos o estudiosos.

Trabajo científico

Sin embargo, la obra aspira a ser mucho más que literatura, por cuanto presenta características genéricas que remiten inmediatamente al mundo de los trabajos científicos: agradecimientos al principio, conclusiones (“epílogo”) al final del cuerpo de la obra, notas y bibliografía fuera del mismo. Al no ser confirmados por otros aspectos de la publicación, esta aspiración y el conflicto genérico que surge

de ella resultan problemáticos. En especial, se echa de menos una discusión de la metodología empleada, la cual tiene facetas novedosas que no son de ninguna manera obvias desde el punto de vista del lector común, ni están libres de interrogantes desde el del especialista. Para escribir su historia, el autor combina la narración de hechos históricos con su interpretación en el plano de lo simbólico. Tanto el relato como la hermenéutica son géneros discursivos por derecho propio; presentan exigencias lógicas y epistemológicas que, de no ser manejadas conscientemente, pueden influir de maneras no deseadas en la configuración del discurso del autor.¹

Por ejemplo, la narración plantea la exigencia de la integridad: el relato pide estar completo, debe constar de todas sus partes para ser comprensible. En el caso del trabajo de Buch, la voluntad de integridad es obvia en la misma disposición de sus secciones (creación del himno, su “modulación” o cambio, su inscripción en distintos discursos políticos), detrás de la cual se transparenta tanto la lectura de la historia de la canción a través de una metáfora biológica como una idea finalista de historia—la “vida” del himno está orientada a su plenitud o “madurez”. Esta necesidad de crear un relato íntegro llevó al autor a abordar temas para los cuales se muestra menos preparado, tales como el análisis musical de la canción—correspondiente a la etapa de creación dentro de su historia—, introduciendo desniveles de calidad en la obra. Uno se pregunta si el resultado no habría sido más parejo de haberse traído al plano de lo explícito y negociado de otra manera la exigencia de integridad propia de la narración. Puntos semejantes pueden

desarrollarse con respecto a otras exigencias del discurso narrativo, tales como la coherencia y la continuidad.

La historia de Buch no sólo es íntegra, sino además tiene aspiraciones de globalidad. Fuentes de un pasado para nosotros remoto han sido entrelazadas con otras del pasado reciente, en un intento por hilvanar los múltiples significados que la “canción nacional” tuvo y tiene para los “argentinos”. El hecho de escribir una historia globalizante plantea interrogantes de por sí en los años '90: debería haber sido objeto de discusión metodológica. Somos hoy demasiado conscientes del carácter artificial de los discursos historiográficos como para aceptar uno que no incluya un capítulo sobre su marco epistemológico. ¿Cuáles fueron los criterios aplicados por el autor para elegir lo que eligió, excluir lo que excluyó, establecer las jerarquías que estableció a fin de redactar su historia? En vano buscaremos respuestas explícitas a estas preguntas en el seno de la obra. La discusión metodológica está por completo ausente de ella, comprometiendo su valor como texto científico.

Contenidos locales e ideas puntuales

A un nivel más localizado, uno puede hallar muchas y estimulantes ideas en el texto. Poner el acento en el carácter de puesta en escena de los valores de la nacionalidad y de la nación misma que se efectúa por medio del himno; mostrar de qué mecanismos se valió la *historia oficial* para “construir el poeta”, “olvidar al músico”, sacralizar el himno como símbolo patrio y al mismo tiempo despojarlo de sus aristas bélicas y urticantes; establecer algunas de sus relaciones con las ideologías nacionalistas de la primera

mitad del siglo; develar las sucesivas apropiaciones que sufrió la canción (entre otros, la Unión Cívica, los anarquistas, los militares, el peronismo, la izquierda nacional, la funesta junta militar del '76, Galtieri, Alfonsín, Menem, Maradona y Charlie García); todos estos puntos, y muchos más, constituyen aportes para re-actualizar la discusión de la canción y generar polémicas y debates.

El sólo hecho de encontrar a Mariano Moreno y Maradona, López Buchardo y Charlie García en las páginas de un libro de atingencia musical resulta estimulante. Está claro que Buch está fuera de la musicología y cruza fronteras disciplinarias que muchos tienen por sagradas, lo cual brinda frescura a su punto de vista y atractivo a su historia. Queda como un acierto de Buch el haber imaginado las posibilidades historiográficas (y casi me siento tentado a añadir: “-musicales”) del tema del himno, como sitio simbólico de reunión de los argentinos del pasado y del presente, de una manera ajena a la inmensa mayoría de los musicólogos de hoy.

Música y metodología

A este nivel, sin embargo, las ambigüedades del trabajo también operan, y no siempre del modo más feliz—aunque, bien entendidas, ellas no atentan en absoluto contra los valores positivos que hemos reseñado. Muchas de las ideas presentadas por el autor no han sido fundamentadas adecuadamente. Por ejemplo, y para explorar las implicancias musicológicas más concretas del trabajo, tomemos su intento de localizar el carácter teatral del himno en el nivel de su texto musical. Buch afirma que el himno constituye una puesta en escena de lo

nacional por cuanto su música es operística:

“Parera toma elementos tanto de la música religiosa como de la música militar, sin hacer ni música religiosa ni música militar. La música del himno cita, representa a [sic] esos dos géneros. El lenguaje musical que, en aquella época, permite tales alusiones a ciertos rasgos de géneros diferentes, es por supuesto el de la ópera [...] Parera hace música de escena. Produce el segundo grado de la canción patriótica. Hace escuchar el espectáculo de la Nación” (pág. 57).

Una idea valiosa, aquélla de que el himno constituye la puesta en escena de la nación, ha sido desarrollada a través de préstamos conceptuales no reconocidos por el autor y por medio de múltiples inexactitudes. En primer lugar, la idea de que existe todo un grupo de himnos nacionales con carácter de marcha, derivados de la Marsellesa, y la asignación de carácter operístico a nuestro himno nacional pueden hallarse en el libro de Paul Nettl, *National Anthems*,² el cual a su vez parece haber sido la principal fuente para el artículo correspondiente del *New Grove* (Malcom Boyd). Ambas publicaciones han sido citadas por el autor en la bibliografía, sin que considerara oportuno indicar sus deudas intelectuales concretas con ellas.³ En segundo lugar, la heterogeneidad estilística no es privativa de la ópera de la época de Parera, sino más bien un rasgo característico del estilo clásico;⁴ desde este punto de vista, el himno no es particularmente operístico, ni puede interpretarse como una canción patriótica en segundo grado. Finalmente, a ningún musicólogo pasarán por alto las falencias del enfoque analítico-musical del autor: la hipótesis de que la música

constituye un “lenguaje universal”, accesible a cualquiera, cuyo conocimiento y análisis no son problemáticos, parece estar en la raíz misma de su prosa analítica. De más está decir que tamaña ingenuidad epistemológica hace que ninguna de sus afirmaciones analíticas pueda ser aceptadas sin una crítica previa vertida desde un punto de vista profesional.

Asimismo, el himno puede entenderse como la escenificación de la patria/nación; pero no por sus cualidades musicales internas, sino porque la ejecución de cualquier himno nacional constituye una puesta en escena de la nación. El análisis de Buch se vuelve discutible cuando trata de localizar a nivel del texto musical una característica que está a nivel de la ejecución de una canción. Es ésta una curiosa operación cognoscitiva en un libro que se define como una historia, por cuanto implica sostener un determinismo ahistórico. El autor parece afirmar que una vez compuesto el himno como “marcha operística” (según presuntas pautas de la época) su significado quedó fijo y sin posibilidad de reinterpretación. Este problema aparece con claridad meridiana cuando el autor analiza la versión del himno que se canta actualmente en la sección dedicada a la creación de la composición, sin que medie la más mínima crítica de fuentes musicales.

He aquí otra de las contradicciones internas del texto: por una parte, la hipótesis de que el significado de la canción se halla determinado por su estructura aparece con claridad en la obra; por otra, su autor muestra que la canción no solamente cambió en su apariencia física (en la sección dedicada a la “modulación” del himno) sino que además fue adoptada por ideologías de

signos distintos, a veces contradictorios, lo cual implica la existencia de cambios en su concepción por el cuerpo social. ¿Cómo resolver la contradicción? ¿Hemos de apelar a las nociones de estructura e interpretación para diferenciar lo que fue fijado *ab initio* por el compositor, de una vez para siempre, de lo que cambió con el correr del tiempo y la aparición de gentes distintas? Pero ¿cómo podríamos dar substancia a este dualismo? Lo que llamamos “estructura” es tan imagen mental, y está tan basado en supuestos culturales y elecciones personales como lo que llamamos interpretación; la misma idea de que una obra musical (o su significado) pueda ser la misma “para siempre” descansa sobre fundamentos ideológicos. La estructura es interpretación, por lo cual no puede revestir un status epistemológico distinto de otras interpretaciones.

Tratamiento de fuentes

Finalmente, la falta de un tratamiento lo suficientemente cuidadoso de las fuentes no es una característica aislada de la parte musical del trabajo. De nuevo, estos problemas revisten carácter local, y no afectan a las muchas buenas ideas que pueden encontrarse en el libro, pero sí relativizan sus fundamentos. Por ejemplo, el autor afirma que *La Marsellesa* constituyó el modelo de las canciones patrióticas locales, diciendo entre otras cosas que su partitura “había llegado al Virreynato del Río de la Plata en 1794, gracias a un cura español que [...] la había enviado a su amigo de Córdoba, el Dean Funes” (pág. 42). El autor no se ocupó de explicitar cómo entiende este dato en el contexto de su libro. Si con él pretende probar la presencia de la obra en Buenos Aires,

está equivocado. En realidad crea una falacia. Que la partitura haya pasado por Buenos Aires en un sobre de correspondencia destinado a Córdoba no prueba que haya circulado en la ciudad portuaria—sí establece, en cambio, la posibilidad de que se conociera en Córdoba, pero como dije al principio, se ha otorgado muy poca significación a lo que ocurrió y ocurre allende los límites de la Capital en el trabajo. Mucho más definitorio en este sentido hubiera sido citar el manuscrito de la colección Ruibal en el cual se encuentra una copia porteña de la canción que ha sido fechada alrededor de 1817. En cualquier caso, Buch no debería haberse contentado con yuxtaponer las informaciones disponibles, sino que debería haber discutido el valor probatorio de estas últimas.

Por otra parte, en el comentario del famoso texto de José María Ramos Mejía sobre las bandas de negros que tocaban el himno en la época de Rosas en celebración de las victorias federales, Buch asegura que Ramos afirma que dichas ejecuciones se realizaban “por orden personal del gobernador” (o sea, Rosas) (pág. 81). Hasta donde llega mi conocimiento del libro de Ramos, nada semejante se dice allí; seguramente por descuido involuntario, el autor transformó un elemento de interpretación en un dato “de hecho”. El punto importa: estas cinco palabras incorporan el dato histórico al libro y proponen su interpretación, exactamente aquéllo que eché de menos en el pasaje comentado un párrafo atrás. Con ellas, el episodio de Ramos queda inscripto en su historia como un caso de apropiación de la canción nacional por parte de Rosas. Sin ellas, yo tiendo a pensarlo como una apropiación cul-

tural y racial, de símbolos blancos por parte de músicos negros.⁵

Pero por encima de estos problemas puntuales, y una vez que uno hubo conseguido deglutir la cuasi identificación de Argentina con Capital Federal (*Quo usque tandem abutere, porteños, patientia nostra?*) que campea a lo largo de la obra, el trabajo no sólo presenta profusión de buenas ideas y una notable acumulación de datos, sino que además vuelve a poner sobre el tapete un tema que concepciones ideológicas nacionalistas han transformado en importante. Para la musicología, la obra de Buch marca no sólo la oportunidad de continuar un debate metodológico iniciado ya hace tiempo, sino la posibilidad de tomar contacto con una porción de nuestro pasado musicológico—o sea, los esfuerzos de análisis y exégesis de la canción—, que no por haberse realizado en general fuera de un marco disciplinar (que en algunos casos no había sido desarrollado aún) carecen de interés profesional. Por el contrario, los estudios del himno realizados en el pasado incluyen contribuciones de un nivel de rigor científico muchas veces admirable. *O juremos con gloria morir* nos recuerda que existen; está en nosotros efectuar su rescate como parte de la recuperación del pasado musicológico de esta parte del continente.

Bernardo Illari
University of Chicago

NOTAS

⁵Esto no implica esencializar las pautas genéricas de manera de considerarlas inevitables; sí pretendo señalar la existencia de elementos que derivan de

la naturaleza misma de la modalidad discursiva elegida en cada caso, y que pueden incidir en la formación del discurso inclusive a pesar de los deseos del autor, si éste no toma los recaudos metodológicos del caso (cuando estas pautas genéricas se vuelven conscientes pueden ser objeto de manipulación con fines estéticos o epistemológicos).

²Segunda edición ampliada. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967.

³Algo semejante sucede con el análisis del texto de la canción, evidentemente inspirado en el de Waldo Ansaldi ("Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes: una introducción a la formación del estado nacional argentino", en *Estado*

y sociedad en el pensamiento nacional [editado por W. Ansaldi y J.L. Moreno] [Buenos Aires: Editorial Cántaro, 1989], 58-62), quien ha sido citado específicamente en otro contexto, en la nota 13 de la primera parte.

⁴Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, Style* (New York: Schirmer, 1980), esp. págs. 9-30; V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

⁵Cfr. mi trabajo "El Himno como evidencia política y cultural", presentado en las IX Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM, Mendoza, 1994.

Jorge L. de Persia: Los últimos años de Manuel de Falla. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores de España), 1989. 227 págs.

Este año se cumple el cincuentenario de la desaparición de Manuel de Falla, quien murió durante la noche del 13 al 14 de noviembre de 1946 en la localidad cordobesa de Alta Gracia (Argentina). Por tal motivo, buena parte de la producción de este músico andaluz—hoy valorado por muchos como el más importante compositor español del siglo veinte—está presente en la programación de numerosas entidades musicales del mundo y de modo particular en Granada, donde vivió durante cierto tiempo. Justamente en esta ciudad se encuentra actualmente el archivo Manuel de Falla, cuyo director—Jorge de Persia—ha escrito hace ya varios años el libro que hoy comentamos.

Sobre la base de la documentación existente en dicho archivo—que estuvo ubicado en la sede madrileña de la Sociedad General de Autores de España

antes de ser trasladado a Granada—y de los datos que obtuvo en Argentina, de Persia ha reconstruido minuciosamente el último tramo biográfico de Falla, desde la llegada del compositor al puerto de Buenos Aires el 18 de octubre de 1939 a bordo del *Neptunia*, acompañado por su hermana María del Carmen, hasta su muerte por síncope cardíaco cuando le faltaban pocos días para cumplir su septuagésimo cumpleaños (había nacido en Cádiz el 23 de noviembre de 1876).

Por medio de un procedimiento de *flash back*, el autor consigue incluir en los primeros capítulos una serie de informaciones relativas a períodos de la vida de Falla anteriores al que da título al libro. De ese modo se informa al lector sobre las lecciones de piano con Tragó y el estudio de composición con Pedrell, los contactos con Debussy

y Dukas en París desde 1907, las ejecuciones en esta ciudad y en Niza de *La Vida Breve*—terminada en 1904 y premiada al año siguiente por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid—el estreno en la capital española de *El Amor Brujo*, la negativa del compositor a aceptar el cargo de primer presidente del Instituto de España en 1938 y otros eventos que vinculan a Falla con personajes y ambientes institucionales europeos.

Las relaciones del compositor con artistas e intelectuales merecen amplio espacio en esta biografía. Por ejemplo, del período europeo se señalan los contactos con Rubinstein (que estrenó la versión para piano de *El Amor Brujo*) y la amistad con Juan Ramón Jiménez y con Federico García Lorca (que no escatimó palabras de admiración hacia Falla y por quien éste intercedió inútilmente ante las autoridades que lo habrían de fusilar en agosto de 1936). Entre sus relaciones argentinas se comenta la amistad con el compositor Julián Aguirre y su familia, con Juan José Castro (que lo acompañó en sus viajes a Buenos Aires y dirigió *La Vida Breve* en el teatro Colón) y con Teodoro Fuchs, así como los consejos que brindó a Carlos Guastavino, Pedro Sáenz, Eduardo Grau y otros jóvenes creadores. Muchos de ellos peregrinaron a la casa en Alta Gracia en la que Falla pasó los últimos años de su vida—tras haber residido en Buenos Aires y en Carlos Paz—y en la que recibió a los españoles Julián Bautista y Jaime Pahissa (quien había recibido de la editorial Ricordi el encargo de elaborar la biografía del compositor andaluz), a Margarita Wallmann y a todos aquellos que superaron la barrera protectora que en ocasiones levantaba su hermana María

del Carmen.

Los disgustos que procuraron a Falla los violentos sucesos de la Guerra Civil española, primero, y de la Segunda Guerra Mundial, después, y su negativa a regresar a España—pese a la propuesta del gobierno de Franco de concederle una pensión vitalicia de 25.000 pesetas anuales en caso de hacerlo—son dos de los aspectos de la temática tratada en este libro que relaciona al compositor con su país de origen. También se mencionan algunos de los honores tributados a Falla en Argentina, como el discurso de bienvenida pronunciado por Alberto Williams en la Academia de Bellas Artes y el concierto homenaje realizado en la Asociación Wagneriana (durante el cual la intérprete Conchita Badía repitió cuatro de las *Siete canciones españolas* a pedido del público). La preocupación y solidaridad del compositor con compatriotas exiliados en Argentina, sus problemas de salud y sus neurosis—hipocondría, tentativas fallidas de abandonar el tabaco, búsqueda obsesiva del silencio, compulsión a continuar la composición de *Atlántida* y simultánea imposibilidad de completarla—son otros aspectos de la biografía de Falla que de Persia consigue transferir a la memoria del lector. Puede ser oportuno cerrar esta enumeración temática con la mención de un curioso detalle biográfico que en la página 211 vincula a Falla con la etnomusicología latinoamericanista. En el ejemplar que poseía de *La musique des incas et ses survivances* de Raoul y Marguerite d'Harcourt, el músico dejó una hoja con anotaciones procedentes del contenido de este texto con vistas a utilizarlo en la composición de *Atlántida*.

Estos datos, que aquí se agrupan temáticamente, están dispersos en los

treinta y cinco capítulos del libro, y su aparición no siempre resulta todo lo eficaz que cabría esperar, debido a que el autor maneja la información de un modo un tanto confuso. El recurso de alternar frecuentemente personajes, tiempos y lugares permite a de Persia conferir dinamismo a su narración en algunos puntos, pero dificulta la comprensión de los eventos en otros y rompe a menudo el hilo del discurso en lugares poco oportunos. Esto sucede tanto a nivel microestructural—entre párrafos—como de macroestructura (de un capítulo al siguiente).

El desorden operativo del autor se refleja en la ausencia de criterios uniformes para la confección de las citas bibliográficas. Véanse algunos ejemplos relativos a libros publicados: en la nota III de fin del capítulo I consigna los datos en el siguiente orden: autor, comienzo del título del texto, páginas—“Rubinstein, A: *Ma jeune* ... pp. 199 y 201”—, mientras que en la nota X del capítulo IV coloca el título completo y la editorial, además de invertir el orden de nombre y apellido del autor—“Manuel Orozco: *Manuel de Falla; Historia de una derrota*. Ed. Destino, pp. 203-4”. En la nota XI de ese mismo capítulo incluye editorial y lugar—“José María Permán: *Cien artículos*, Escelicer, S.A., Madrid, 1957, p. 169”—y en la primera del VI adopta otro modelo—“Arturo Rubinstein escribe este volumen, que llama: *Grande est la vie*, segundo de sus memorias, p. 18”. En la nota siguiente vuelve a cambiar—“De Rafael González. *Sus recuerdos*. Recopilados por Amelia Bertolini, Buenos Aires, 1983, p. 15”. Más adelante cambia de nuevo—“Arthur Rubinstein: *Ma jeune viellese*, t. III de sus memorias, p. 133”—nota 2 del capítulo XV—etc.

Otro tanto sucede con las citas de publicaciones periódicas, cuyos títulos suelen ir en cursiva, pero no siempre. Si esto puede ser debido a error tipográfico, no lo es el frecuente cambio de orden de presentación de los datos. Además, el título del artículo precede unas veces al nombre de la publicación, mientras en otras va a continuación del mismo, y éste es normalmente escrito en caracteres comunes, pero en algún caso en cursiva (tal vez por error de imprenta). El autor pocas veces indica el número de página y en algunos casos omite la fecha de publicación—aun de periódicos importantes, como *La Prensa* de Buenos Aires—sin señalar su ausencia. Por otra parte, en algún caso de Persia consigna el tipo de publicación—ejemplo: “Diario *La Razón*”—mientras en otros coloca directamente el nombre “*La Razón*” sin que ello responda a un criterio único (como sería, por ejemplo, el indicarlo sólo en la primera aparición).

En las notas relativas a la documentación también se verifican irregularidades: a menudo se cambia la fórmula, que pasa de indicar que se trata de una carta—“Carta de Julián Bautista a Manuel de Falla, Bs. As., 13 de enero de 1943, nota III del capítulo IV—a omitir este dato y uno de los nombres—“Falla a Antonia Mercé”, nota XV del VII—o ambos—“Falla a Pedrell: París, 25-V-1910”, nota X del VI. También van alternándose los signos de separación—coma, dos puntos o comillas—y la ausencia de algún dato es en algunos casos señalada—“Borrador, sin fecha”, nota XV del capítulo XIII—y en otros sobreentendida—“Falla a Antonia Mercé”, nota XV del VII—, a pesar de que pueden aparecer los dos puntos previos al dato—“Ibáñez Martín a Falla:”, nota

IV del VIII.

Por otra parte, se nota la ausencia de un listado de fuentes documentales al final del libro—sólo *Ars y Lyra* figuran en la bibliografía—, máxime si se tiene en cuenta que éste ha sido enteramente construido a partir de aquéllas (dicho sea de paso, la coherencia del discurso narrativo pelagra a menudo a causa del afán del autor por incluir la mayor cantidad posible de citas de las fuentes). Además, en la bibliografía los signos gráficos suelen variar y los subtítulos de los libros aparecen en cursiva, por lo cual pueden confundirse con la editorial (que se incluye a continuación). Tampoco se consignan los números de páginas de los artículos citados. La inversión de notas de fin del capítulo I—la segunda corresponde al número III del texto y viceversa—se complica por el hecho de que ambas aparecen al final de sendas citas a pie de página. Evidentemente, el uso de dos tipos de citas—a pie de página y a fin de capítulo, con uso de números romanos para éstas y de arábigos para aquéllas—responde a la necesidad de procesar una gran cantidad de material documental, pero añade dificultad a la lectura de un texto de por sí estructurado de un modo un tanto barroco.

El lenguaje utilizado por de Persia es algo arcaico por momentos, tal vez por influencia del estilo epistolar de Falla (que está presente en buena parte de la documentación procesada por el autor). Demasiado a menudo se utiliza el apelativo “don Manuel” para nombrar al compositor, lo cual constituye otro elemento de dificultad para el lector, sobre todo cuando aparecen otros “dones” en escena.

El texto presenta otras irregularidades formales: en algunos puntos, el

autor cita frases textuales de Falla entre comillas—como corresponde—pero no consigna la referencia documental; en otros—págs. 13/14—la cita comienza en el texto normal y continúa en caracteres pequeños sin aparente motivo. Pero estas deficiencias constituyen males menores, como lo son algunas ambigüedades de contenido (no siempre consigue tomar la misma distancia de los asuntos tratados—véase el tema de la religiosidad de Falla—; y en la introducción—casi completamente consagrada a los agradecimientos—no se exponen el estado de la cuestión en las investigaciones sobre el tema ni el objetivo del libro).

También podría señalarse una suerte de desequilibrio entre el excesivo peso asumido por los aspectos puramente biográficos y los sistemáticos (que se reducen a una descripción analítica de *Homenajes*, ubicada en el centro del libro). Pero esto significaría pecar de puntillosos y olvidar los indudables méritos de la obra, que superan las debilidades aquí señaladas (admitiendo que todas lo sean). Por lo tanto, cabe concluir esta reseña señalando la importancia de contar con un texto en el que poco más de doscientas páginas contienen un enorme volumen de documentación inédita cuyo valor historiográfico está fuera de discusión. Este resultado justifica el innegable esfuerzo del autor y constituye un aporte a la corriente musicológica que hoy dedica especial atención a reconstruir los itinerarios transnacionales de los músicos y los contextos interculturales en los que se inscriben los procesos de producción y recepción musical.

Enrique Cámara
Universidad de Valladolid

Gerard Béhague: Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's musical Soul. Austin, Texas: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994. Prefacio de Vasco Mariz. xvii+202 págs.

No cabe duda de que Heitor Villa-Lobos es una de las figuras más atractivas de la música “de concierto” latinoamericana. La inclusión de sus obras por doquier en programas de concierto y en grabaciones, la pléyade de artículos periodísticos y musicológicos sobre su producción, los libros dedicados al estudio y difusión de su vida y obra (de los que Vasco Mariz, en su introducción contabiliza nada menos que sesenta y seis), lo atestiguan abundantemente. Pero el libro que comentamos no es meramente una biografía más: a pesar de estar principalmente basado en fuentes secundarias (más allá de la familiaridad del autor con los manuscritos de Villa-Lobos) se trata sin duda de una contribución original. Sin pretender constituirse en el magno y definitivo estudio que presente y analice todo lo que uno querría saber sobre el compositor, intenta presentar “un examen comprensivo de Villa-Lobos, primordialmente como un compositor nacionalista consciente de su misión en un mundo artístico que se moderniza” (pág. xvi). Y debemos decir que, sobre todo en la dimensión interpretativa, es decir, de la comprensión del nacionalismo de Villa-Lobos, el objetivo está ampliamente logrado.

El libro consta de tres capítulos netamente diferenciados en temática y enfoque: biografía, lenguaje musical, y la cuestión del nacionalismo. El primero está titulado “Hacia una biografía crítica de Heitor Villa-Lobos”, como para desalentar cualquier expectativa que pudiera tener el lector de que le ofrezcan un relato lineal de los aconte-

cimientos de la vida del protagonista. Se trata de una “apreciación crítica de los principales aspectos de su vida” (pág. xiv). Sin embargo, y a pesar de la inevitable desproporción en el tratamiento de distintos episodios que este enfoque implica, se puede obtener una imagen bastante clara de los lineamientos generales de su biografía. El acápite “Juventud y temprana madurez (hasta 1922)” plantea algunos de los problemas más interesantes: la existencia bohemia y trashumante de Villa-Lobos durante muchos de esos años, sumada a la fantasía del compositor en sus recolecciones de años posteriores, han contribuido a formar un aura de leyenda y misterio en torno a sus andanzas en los ambientes musicales populares de Rio y sus viajes a zonas recónditas del Brasil (y hasta Barbados), presumiblemente con la intención de recolectar materiales musicales étnicos y folklóricos. El análisis que hace Béhague de la literatura al respecto es bastante desmitificador, aunque se hace evidente que es necesaria una serie de investigaciones documentales serias y persistentes para llegar a un conocimiento más firme de los hechos concretos (pido las disculpas del caso por usar una terminología historiográfica aparentemente obsoleta). De todas maneras, las apreciaciones de Béhague relativizando la actitud científica de Villa-Lobos como “etnomusicólogo” son convincentes. La sección siguiente toma como eje la “Semana de Arte Moderno” de 1922, considerada como hito fundamental en la formación de la reputación de Villa-Lobos (ya que no en sentido formativo para su estilo de composición) y en su

vinculación con la ideología—sorprendentemente moderna—del nacionalismo musical formulada poco después por Mario de Andrade. Cubre también—en forma demasiado sumaria, para mi gusto—los dos períodos parisinos en la vida del compositor (1923-34 y 1927-1930). En el apartado dedicado al período de la dictadura de Getulio Vargas (1930-45), durante la cual Villa-Lobos fue un funcionario de Estado, Béhague es también convincente al tratar la relación del compositor con el régimen, sin intentar desvincularlo ideológicamente de él, pero poniendo el acento en las motivaciones personales que trascendían la política cotidiana. En cuanto a la actividad de Villa-Lobos en el planeamiento y manejo de grandiosos proyectos de educación musical, el autor mismo reconoce que necesita todavía un tratamiento exhaustivo y crítico. El último acápite, correspondiente a los años de gran fama internacional, es quizás el menos polémico.

La mayor parte del libro corresponde al segundo capítulo, “El lenguaje musical de Villa-Lobos”. Con una metodología analítica tradicional y un enfoque en el que prima la intención de descubrir las raíces nacionales de los elementos del estilo de Villa-Lobos, Béhague pasa revista, no a todo el catálogo del compositor, lo que sería obviamente imposible dada su ingente productividad, sino a una serie muy amplia de composiciones representativas. La selección, si bien es inevitablemente subjetiva, creo que no merecerá reparos en sus líneas generales. Para el período temprano dedica especial atención a los dos ballets, *Uirapuru* y *Amazonas*, y a las dos suites para piano *A prole do bebê*. La década del ‘20 y el período de Vargas

son representados por los candidatos obvios, las grandes series de *Choros* y *Bachianas Brasileiras*, respectivamente. Luego viene el tratamiento de diversas obras de cámara, incluidos los cuartetos de cuerdas, y, en forma algo inesperada, la música para guitarra, sobre todo los *Estudios* de la década del ‘20 y los *Preludios* de 1940. Toda la serie de análisis, que no se agota en la mera identificación de “rasgos nacionales”, sino que también destaca los hallazgos e innovaciones del compositor, poniéndolos a menudo en contexto al compararlos con procedimientos de compositores europeos contemporáneos, está inteligentemente apoyada por un gran número de ejemplos musicales, claros y bien impresos. Algunas diferencias de apreciación (como por ejemplo la descripción del final del *Trenzinho do Caipirá* como un acorde de la menor con cuarta y séptima agregadas [pág. 107], cuando parece más simple considerarlo un acorde por cuartas mi-la-re-sol-do) no obstan a la utilidad de los análisis.

La culminación del libro está constituida por las trece páginas que forman el capítulo final: “Estilo nacional versus nacionalismo musical: el eclecticismo de Villa-Lobos”. Aquí se unen las diversas urdimbres que alguna vez parecen hilos sueltos a lo largo de la lectura del volumen. Demostrando estar absolutamente al día en lo que hace a la bibliografía teórica musical y antropológica, Béhague comienza con una crítica de los conceptos tradicionales sobre el concepto de nacionalismo en la música. La distinción básica de la que toma el título el capítulo es de Dahlhaus, pero Béhague la desarrolla y—creo yo—trasciende al entrar en el tema concreto de Heitor Villa-Lobos. Que él era un

nacionalista es evidente; lo confirman numerosos escritos y actitudes. Que su música es aceptada por los brasileños como nacional (y no exclusivamente en círculos de música “clásica”) también lo es. Pero Béhague nos dice en qué parte del complejo panorama cultural y musical de Brasil están las verdaderas raíces del arte de Villa-Lobos, y también de qué forma la misma actitud modernista, vehemente y autónoma del compositor hace que sus obras hayan contribuido como las de ningún otro a construir la idea de una música nacional brasileña.

Quizás habríamos preferido una discusión más política de algunos temas: por ejemplo el de la falta de integración de la música indígena a la “música nacional” No es suficiente decir que la música de los indios de Brasil “se ha mantenido fuera del crisol cultural nacional” (pág. 149), o que Villa-Lobos “probablemente intuía la inadecuación de la música india como una

potencial expresión de música nacional” (pág. 154). El tema no surge de la inadecuación artística, sino de la exclusión total y forzada de las sociedades y culturas indígenas de la vida política del país (como de la de tantos otros países de América). Sin embargo, el tratamiento del problema del nacionalismo musical, en general, y en su aplicación a Villa-Lobos, es excelente en su brevedad y en su sensatez, y convincente para nuestra época por su concepción de la nacionalidad como un concepto constantemente construido a partir de factores de los más diversos órdenes.

Una útil discografía completa este libro, que si bien no es el estudio definitivo sobre Villa-Lobos, sí es indispensable para cualquiera que pretenda comprender su música dentro de las coordenadas históricas en que le tocó vivir.

Leonardo J. Waisman
Conicet

Humberto Echechurre: A solas con el ‘Cuchi’ Leguizamón. Salta: Artes Gráficas S. A., 1995. 163 páginas.

Hemos recibido a través de nuestra amable correspondencia en Salta, Zenaide L. de Crivelli, una publicación a cargo del editor económico del diario El Tribuno (Salta), Humberto Echechurre, titulada *A solas con el ‘Cuchi’ Leguizamón*.

Con prólogo de Alfonso Subelza e introducción del autor, el contenido de la obra se distribuye en dieciocho secciones a manera de capítulos, acercándonos a través de entrevistas, evo-

caciones, homenajes, poesía y testimonios diversos las vivencias y el pensamiento de quien ha marcado en la cultura popular argentina huellas de innegable valor.

Abogado, profesor de Historia, músico autodidacta, poeta y sencillo pero crítico observador de los hechos, Gustavo “Cuchi” Leguizamón prácticamente se presenta a sí mismo en este libro a través de las entrevistas y recuerdos que exponen su filosofía de vida

“al descubierto”. Este personaje multifacético y simple a la vez, con pensamientos y sentimientos profundamente arraigados en las costumbres norteañas, intentó traducir en música y poesía el silencioso canto de un pueblo al que, a los ojos de su experiencia, le faltaba la voz de un amigo. Transgresor y polémico para algunos, optimista emprendedor para otros, Gustavo Leguizamón se ha convertido en uno de los mayores exponentes de la música popular de nuestro país. Más de ochenta composiciones registradas se presentan enumeradas cronológicamente al final de este libro corroborando lo antes dicho; muchas otras quedarán sólo en el recuerdo de

aquellos que compartieron con el “*Cuchi*” los tiempos del Carnaval por los “*callejones del alba*”.

En esta obra se mencionan aspectos de su vida, su familia, sus sueños y desencantos; de sus luchas e incomprendiones, de sus amigos y las sencillas reflexiones, de la política y la censura, pero sobre todo de su música y poesía en expresión conjunta profesando el amor que Gustavo “*Cuchi*” Leguizamón siente por la gente del Norte... ese Norte cuya “*luna siembra regresos en los surcos del tabaco*”.

Mónica Gudemos
Universidad Nacional de Córdoba



**Resúmenes de
trabajos presentados
en las XI Jornadas
Argentinas de
Musicología y
X Conferencia Anual
de la AAM
(Santa Fe, 1996)**