



**UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Mons. GUILLERMO BLANCO

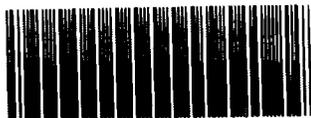
**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
MUSICALES**

Decano: Mtro. ROBERTO CAAMAÑO

**INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
CARLOS VEGA**

Directora: Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca



40110000020130

ROBERTO 1 630

(1103) BUENOS AIRES

REPUBLICA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que exige la ley 11.723

**Revista
del Instituto de
Investigación Musicológica
Carlos Vega**

Nº 6 - 1985

Directora: Lic. Carmen García Muñoz

Consejo de redacción:

Dra. Pola Suárez Urtubey

Lic. Néstor Ramón Ceñal

LA MUSICA DE LOS TROVADORES

Carlos Vega 5

**LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS INDIGENAS DEL
CHACO CENTRAL**

Lic. Irma Ruiz 35

FLORO UGARTE (1884 - 1975)

Lic. Carmen García Muñoz 79

LA MUSICOGRAFIA DESPUES DE CASEROS

Dra. Pola Suárez Urtubey 89

LA MUSICA DE LOS TROVADORES ¹

PREFACIO

Han pasado treinta y cinco años desde que mi curiosidad por los orígenes de la música folklórica argentina me llevó a estudiar las melodías que se anotaron en Europa antes y durante la época del descubrimiento y la colonización, y en cursos y conferencias expuse al comienzo lo que se sabía de esa música antigua y de sus transcritores de acuerdo con difundidas hipótesis que yo no estaba entonces en condiciones de discutir.

Por iniciativa mía se creó en Buenos Aires, en 1931, una dependencia oficial para estudios musicológicos —hoy el Instituto de Musicología que dirijo—, y sus planes incluían la realización de una larga serie de viajes a la campaña argentina y sudamericana para un contacto directo con las fuentes prístinas. La grabación de varia música tradicional pura —muy antigua, en principio— estaba destinada a constituir inesperado aporte de sugerencias extensibles incluso a los problemas gráficos y estéticos de la Edad Media. Mientras trasladaba al pentagrama mis melodías grabadas reconocía la existencia de *fórmulas rítmicas fijas* para la expresión de las ideas musicales —un ciclo histórico de “pequeñas formas” simétricas— e inmediatamente comprendí que tenía a mi disposición un nuevo criterio con que afrontar las oscuras notaciones trovadorescas, siempre incitantes en mi espíritu. Si lo que faltaba en los manuscritos medievales era principalmente la indicación de las duraciones, podría ser muy bien que estas *normas de forma* —fórmulas rítmicas fijas—, conservadas en Sudamérica por antiquísima práctica oral, fueran la base invisible de aquella primitiva escritura de altura sin valores.

A esta comprobación y a sus innumerables consecuencias he dedicado treinta años, los primeros muy intensos, los siguientes entrecortados por otros libros míos, los últimos de casi total consagración; al mismo tiempo depuraba el estudio de las formas —que publiqué en 1941 ²— y multiplicaba la colección de melodías rurales.

Desde el primer momento se encadenaron las exigencias: fue indispensable la tarea complementaria de obtener facsímiles o fotografías de los códices musicales trovadorescos, los tratados o teorías de la época y las obras más importantes de la bibliografía moderna; era necesario

estudiar y coordinar métodos y examinar la suma desde el nuevo punto de vista con la detención de quien tiene toda la vida por delante. Y no está demás recordar que el nuevo punto de vista, lejos de llevarnos enseguida al final, puso en descubierto una serie de complejos problemas secundarios que difirieron largamente la visión total del proceso gráfico medieval.

Emprendí la redacción de un libro muy extenso; demasiado optimismo. Abandoné el proyecto para iniciar una breve primera noticia; demasiado madura. Las primeras noticias son muy adecuadas para desacreditar las ideas que no alcanzan a exponer, y corren el peligro de convertirse en "últimas noticias". En fin, he concluido esta obra, ni breve ni extensa, persuadido de que los colegas imaginarán todo lo que no he incluido en ella —cuadros, estadísticas, índices, etcétera— y de que los estudiantes hallarán todo lo que les interesa.

Los historiadores europeos coinciden en que medio siglo de tentativas y otro medio de erudición, aplicados al rudo problema de las notaciones medievales defectivas, han producido resultados que consideran inaceptables; nosotros abordamos el problema conscientes de que un nuevo esfuerzo sólo se puede justificar si quien lo emprende introduce *nuevos criterios* probados en experiencias tan largas como las más tenaces de Europa. Hemos estudiado, como todos los medievalistas, los documentos históricos; pero añadimos a los métodos clásicos las fuentes tradicionales orales, por primera vez conmovidas, críticamente depuradas. Las tradiciones nos dieron, para empezar, las *formas*, muy pronto confirmadas por notaciones mensurales del siglo XIII; las tradiciones nos dieron después los estilos de creación y hasta melodías casi íntegramente iguales a las que aparecen en los códices. Una simple mirada al índice de esta obra revela andanzas inaugurales, pero esto no quiere decir que hayamos abandonado los recursos historiográficos consagrados: las formas medievales también eran idénticas a las de las canciones y danzas históricas posteriores, hasta hoy.

Nuestro código metodológico para el tratamiento de los manuscritos se integra así: las reglas de los teóricos de la polifonía, donde fueren aplicables las normas de forma; el método comparativo paleográfico; el método comparativo histórico; el método comparativo folklórico; el método lógico y otros menores que veremos. Los trovadores no tuvieron teoría específica, o no se conservó. Para superar los criterios historiográficos puros —hasta ahora infecundos— recurrimos a los métodos indirectos. Pero ante todo nos atenemos a la notación medieval. Nuestro trabajo conduce a una nueva interpretación de aquella escritura, a una interpretación sistemática que, como hemos dicho, cuenta con el hallazgo de las reglas tradicionales orales de rítmica y tonalidad que sin duda alguna rigieron entonces la creación, la notación y la lectura de aquella música y rigen hasta hoy la producción y la transmisión tradicionales.

La tarea de explicar esa interpretación es ardua de suyo, pero es dificultad todavía mayor la necesidad de comunicarse con los músicos y

los musicólogos en los términos de una teoría —la teoría actual— que desconoce por completo precisamente lo esencial de la *música* que nos ocupa: las “formas mínimas” de la canción y la danza, las estructuras de las ideas musicales.

Afortunadamente todas las explicaciones son innecesarias para las mentalidades diestras en la operación de inducir. Cualquier estudioso atento puede extraer de nuestras transcripciones las reglas de composición y las normas de notación a que se somete el movimiento trovadoresco sin más tarea que la de realizar elementales comparaciones. Todo esto nos compensa de las preocupaciones que nos inquietan cuando demoramos en explicaciones laboriosas. Además, estoy seguro de que existe una categoría de lectores músicos superiores que intuirá una exigencia histórica definitiva: las versiones de ese movimiento medieval no pueden ser de otra índole; si se examinan las formas menores siglo por siglo hacia el pasado se advierte enseguida que los estilos y las formas de las melodías medievales que presentamos corresponden exactamente a etapas anteriores al proceso.

Previa comprensión de una Historia general de la música que incluya la Prehistoria, el repertorio de trovadores debe ubicarse con y entre diversas corrientes profanas afines que se consolidan en el período proto-histórico y que llegan hasta nuestros días con distinta vitalidad en la música culta superior, en las canciones y danzas de salón y en las tradiciones folklóricas. De manera general, el movimiento de los trovadores es un período antiguo de la música occidental.

La historia de la música europea, y especialmente las investigaciones sobre sus antecedentes y comienzos, padecen distorsión focal por inmersión en los sucesos helénico, grecolatino y medieval históricos. Nuestro enfoque procura reducir a sus términos esos antecedentes— sobrelorados al extremo— y atribuye mayor importancia al punto de vista occidental.

Nuestro siglo no ha podido curarse aun de la generosa grecolatría en que lo sumergió el romanticismo. El imperialismo intelectual póstumo de aquel admirable país tuvo en Europa sus agitadores espontáneos a lo largo de la Edad Media, y fue el tercer Renacimiento su estertor durable. Pocas decenas de antiguos escritos helénicos han desencadenado bibliotecas enteras para una historia de la música *sin música*. Balbucesos teóricos, generalmente extraños a la realidad musical circundante, agigantados por desproporcionada exégesis, han absorbido la erudición y esclavizado la visión hasta privarla de aptitud para sobremirar el panorama general. Vaga efervescencia de movimientos musicales antiguos —canto de minorías encumbradas para reducidas élites— inferiores a los de cualquier cuarto de siglo del período Occidental moderno, colman las historias de la música, en tanto el desconocimiento de las enormes corrientes antiquísimas, sigue fundamentando la sabiduría de casi todos los eruditos.

Por eso deseamos recomendar a los medievalistas profesionales, no una simple lectura de este libro, sino un examen reiterado y meditado.

Si la solución tardó tantos años es porque era difícil obtenerla; no hay que desdeñarla ahora por razones de urgencia. La clave de comprensión está en nuestro libro *Frasesología*, que contiene el estudio metódico de las formas tradicionales escritas y orales de toda Europa. Si falta ese libro es necesario que el lector se detenga todo lo posible en el capítulo *El ciclo clausular*.

Espero la contingencia normal de que algún colega rechace mis conclusiones. Alguno las ha rechazado ya por simples sospechas, antes de conocerlas. Pero también espero que mis colegas y los lectores confíen en su propio discernimiento por sobre indicios adversos. La prosperidad no tiene lugares predestinados. Sin duda las tierras europeas son tradicionalmente iniciadoras, y las tierras americanas, tradicionalmente continuadoras. Sería exagerado concluir que un iniciador sudamericano carece de tierra. Pienso que no hay que llevar tan lejos el determinismo geográfico.

Creemos que ningún transcriptor de melodías medievales *no mensurales* ha sentido en lo íntimo de su espíritu la seguridad de que sus versiones modernas son exactas; nosotros estamos definitivamente persuadidos de que esta obra resuelve el viejo problema de la paleografía trovadoresca profana de los siglos XII y XIII. El canto de los trovadores se oye ahora, por vez primera en conjunto, al cabo de siete siglos. No hay más que seguir con atención nuestras explicaciones para comprobarlo. Una actitud negativa, previamente tomada, alejará al lector de la hermosa verdad nueva y lo privará del hondo deleite intelectual y sensorial de recuperar en plenitud de vida un gran movimiento artístico que mereció de las generaciones posteriores mil años de emocionada vigencia.

CAPITULOS PREVIOS

I. HACIA LOS TROVADORES ³

Muchas de las cosas que produjo el hombre —hechos de cultura— centurias o milenios atrás fueron desplazadas y sustituidas por otros más eficaces para la misma necesidad; muchos de los procesos o conflictos que esas cosas engendraron se fueron con el tiempo en que ocurrieron, pero unos y otros dejaron, no importa cómo ni dónde, diversas maneras de testimonio resistentes al tiempo, materia de búsqueda e intelección. Hace siglos que el hombre conserva y estudia una clase especial de esos testimonios —los escritos— y elabora con ellos una versión del pasado, la “historia” (en sentido estricto). Esta historia reconstruye hechos y sucesos del pasado inmediato, es decir, de los últimos milenios, y no puede extenderse a los campos que carecen de escritura.

Los documentos gráficos son la escritura de cosas antiguas que desaparecieron de los ambientes en que se escribe, pero es el caso que las cosas mismas pueden haber quedado viviendo.

En la segunda mitad del siglo pasado se acentuó el interés de los estudiosos por otra manera de testimonios: las supervivencias, es decir, el pasado viviente. Estos testimonios calan hondo y, examinados con discreción, pueden darnos una idea de las cosas que se produjeron hace decenas y hasta algún centenar de miles de años. Dos grandes ciencias acogen las supervivencias e iluminan dilatados tiempos de la industria humana: la Etnología y el Folklore. Por las mismas décadas formaliza sus preocupaciones una tercera ciencia, muy vieja, la Arqueología. Cosas antiquísimas, elaboradas con materiales durables, traen consigo hasta hoy los testimonios más antiguos sobre los productos del hombre; de recoger las sugerencias que prodigan se ocupa la Arqueología.

Toda vez que se trata de productos del espíritu —hacha o danza, refrán o cabaña, flecha o poesía—, es claro que las supervivencias y las piezas arqueológicas ascienden al campo de la Historia General con la categoría de testimonios, y hasta se les puede llamar documentos. Por lo común merecen tardía escritura —la descripción, con fotos o croquis—; y si los documentos comunes requieren, entre otras, una crítica de exactitud, los documentos de supervivencia piden crítica específica en cuanto padecen el problema de posibles modificaciones ulteriores y traen el problema cronológico.

Sin embargo, no es tan vago el panorama. La Arqueología y la estricta Historia se caracterizan por su acceso a las fechas. La Arqueología puede fechar sus hallazgos mediante los calendarios estratigráficos de la Geología y, modernamente, por las técnicas de laboratorio del radiocarbón. El hacha de piedra y los versos de Homero tienen sus propias fechas aproximadas; la Arqueología y la Historia operan con testimonios *realmente antiguos*.

La Etnografía y el Folklore examinan cosas o hechos vivientes, presuntamente antiguos. Sus propios medios de cronología son relativos. En cambio pueden recibir de las otras dos ciencias el auxilio que necesitan: la Arqueología da fechas a la Etnología; la Historia da fechas al Folklore. La sección del pasado que abarcan ambos pares coincide en buena parte, así:

Historia - Folklore unos 4.000 años

Arqueología - Etnología más de 4.000 años

Estas mínimas proposiciones nuestras, publicadas hace muchos años y reeditadas después en nuestro libro *La ciencia del folklore* (Buenos Aires, Nova, 1960), pueden sorprender un poco. Me limito a encarecer su examen. En cuanto a la relación Historia - Folklore hemos publicado un libro de cerca de novecientas páginas (*Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, 1952) en que numerosos hechos folklóricos son

condicionados y perfeccionados por copiosísima documentación histórica, es decir, que logramos el esclarecimiento de su pasado por colaboración y el contralor recíproco de esas dos ciencias. Es exactamente lo que hemos hecho ahora con el problema de los trovadores a partir de la grafía musical histórica.

Todo esto quiere decir que los procesos de intelección del pasado exigen hoy al investigador la concurrencia de todas las fuentes documentales. Esto no es novedad para nadie, en principio. La metodología clásica llamaba "ciencias auxiliares" de la Historia a la Epigrafía, la Paleografía, la Filología, la Diplomática, la Numismática, etcétera. Nosotros pretendemos que todas las demás ciencias son o pueden ser, según el tema, auxiliares de la nuestra, cualquiera sea la nuestra.

La lectura de los manuscritos trovadorescos "herméticos" —verdaderos jeroglíficos insensibles a los esfuerzos de los musicólogos— reclama el concurso de todos los elementos disponibles y hasta la creación de ideas y técnicas específicas. Son indispensables, en primer lugar, los aportes de la Historia de la época, de la anterior y de la posterior, son fundamentales los aportes del Folklore —en este caso decisivos— y hasta en algún momento la propia Etnografía puede aportar sugerencias orientadoras.

LAS FUENTES HISTORICAS

Nos mueve a detallar este capítulo una simple cuestión de orden. Su contenido no aporta novedades para los colegas, pero, además del orden, el autor presente alguna expectativa de estudiantes, apetencias de iniciación en el tema y cierta necesidad general de información desinteresada en los dilatados ambientes de habla castellana, que hasta hoy no han merecido cosa semejante a esta sumaria exposición instrumental. Tendremos, entonces, que referirnos a los códices musicales de los trovadores, a los teóricos de su tiempo y a la documentación general de contorno.

Los manuscritos musicales trovadorescos

Las canciones mundanas o cortesanas, pías o populares de los siglos XII y XIII que llamamos "trovadorescas" por razones de brevedad— se han conservado en más de cien manuscritos de muy diverso contenido y valor. Unos sesenta de ellos carecen de las correspondientes melodías. Los restantes, unos cuarenta, tienen desde trescientos cincuenta folios o más hasta uno o dos. Sólo una veintena, verdaderas colecciones, conservan entre cien y quinientas melodías. Para ilustrar el movimiento contamos con más de trescientas canciones de los "trovadores" con notación de la música, unas mil setecientas de los troveros, más de cuatrocientas galaico-portuguesas, dos centenares de los viejos minnesänger, y trescientos de laudes, lais, danzas, etcétera. Como los códices repiten muchas de las melodías —algunas hasta ocho o nueve veces—, existen, en rigor,

unas cinco mil notaciones en una treintena de manuscritos importantes, y poco más en varios otros códices de escaso contenido musical. Aún cuando en algunos casos se pueden dar las cifras exactas, la cuenta de las melodías es difícil, en general, precisamente por las repeticiones. Labor engorrosa y secundaria.

El autor de esta obra trabajó durante largos años sobre copias fotográficas que obtuvo de las bibliotecas europeas⁴ y sobre facsímiles impresos; así pudo familiarizarse con los códices más representativos del movimiento y penetrar en su contenido. Después, con el apoyo de la UNESCO consultó y estudió directamente en sus sagrarios los impresionantes códices que conocía a través de las copias y casi todos los demás. De éstos obtuvo fotografías, en algunos casos incompletas. Las circunstancias le impidieron examinar un par de códices significativos y otro par de códices menores. Con lo visto y sin más, esta obra puede abarcar casi la totalidad del movimiento musical profano de la época en los países que intervinieron en él, y fundar sus conclusiones en un número grande de materiales de centros diversos.

Los códices difieren en muchos aspectos. Los hay humildes, espléndidos, roídos, conservados, borrosos, claros, negligentes, primorosos, anticuados, modernísimos... Algunos han conservado casi todos sus folios; otros —como los restos que llevan el número 21.677 los perdieron. La mayoría sigue la línea evolutiva principal de la figuración romana (cuadrada), pocos adoptan en todos o en parte de sus folios la notación mensural (París, 20.050; Egerton, 274); algunos, la gótica... Sobresale entre todos un código verdaderamente extraordinario: el J.b.2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, España, última compilación de las composiciones del rey Alfonso X, el Sabio, gran poeta y músico, muerto en 1284. El mismo proclama en una cantiga su voluntad de ser el trovador de la Virgen María: "Esta Donna que tenno por Sennor / et de que quero seer trobador".

Regio empeño encomendó este código a los más diestros artistas de Occidente; los músicos mejor informados modernizaron —hasta donde pudieron penetrar— anteriores originales o registraron cuidadosamente las nuevas composiciones del rey, y así entregaron a la posteridad el más valioso de los documentos con que cuenta el musicólogo medievalista. En este código se encuentra la mayor parte de las notaciones mensurales que nos dejó la Edad Media, y es esta la razón por la cual lo hemos utilizado en gran medida para los problemas de rítmica. También es notable el código 846 de París, único por la cantidad de accidentes que incorpora y, por eso, especialmente consultado por el autor para los problemas de la tonalidad. En el código 844 de París, una mano posterior añade al texto primitivo un número de melodías mensurales, provechoso aporte; y otras cuantas enriquecen el bellísimo código 25.566 de París, verdadero homenaje póstumo a Adam de la Halle. También medidas son las que atesora el suntuoso tomo del "Roman de Fauvel" (París, 146). La melodías escritas en notación mensural son definitivamente impor-

tantes, toda vez que están hasta hoy en cuestión las soluciones rítmicas; revelan estructuras y caracteres y constituyen el puente de acceso a las notaciones defectivas.

El examen de todos estos códices nos muestra la existencia de varios sistemas o subsistemas de notación cuyos matices trastornan los proyectos de quienes buscan hoy en sus figuras constancia, normas o ley. Como la recién nacida notación se desarrolla durante el período trovadoresco con notable rapidez, diversas etapas de la escritura se reflejan en esos códices. Aquí tenemos desde la nombrada notación "coral", cuadrada o romana, sin duraciones gráficas (que nosotros llamamos "hermética" para eludir definiciones y conceptos anteriores), hasta la notación mensural, en que está determinado el valor de cada sonido. La mayor parte de las melodías, incluso las que se escribieron con posterioridad a Francón de Colonia y hasta bien entrado el siglo XIV, se han escrito en esa notación cuadrada o hermética y en sistemas o variantes convencionales e interinos semimensurales. En rigor, relativamente pocas canciones se escribieron mensuralmente con total exactitud. Y esto no ocurrió siempre por cuestión de fechas, ni por demora en la generalización del método franconiano (1260-1300), sino porque la índole de la rítmica trovadoresca exigía recursos gráficos que no pudo darle ni la más avanzada notación del siglo XIII. La teoría oficial coetánea es la teoría de la música "compuesta" o "regular" o "canónica", es decir, la de la polifonía; la música "simple" o "ciudadana", la música "vulgar", es otra música, también mensurable, pero *mensurable a su modo*. La notación polifónica, concebida para una música que marcha por fórmulas modales, debió adaptarse a las características de la rítmica clausular profana.

Sin descender al detalle de las descripciones, vamos a pasar ligera revista a las piezas bibliográficas antiguas que contienen la música profana que nos interesa. No agotaremos los repositorios, pero aspiramos a prosperar hacia una bibliografía musical completa de la época trovadoresca. Con tal propósito añadimos a nuestras observaciones notas ajenas sobre tres o cuatro manuscritos que no hemos podido examinar personalmente. Con respecto al orden de exposición, nos parece prematuro crear una numeración general. Es preferible, por ahora, adoptar sencillamente el número de catálogo con que cada biblioteca y cada medievalista han distinguido y distinguen los manuscritos, y ordenarlos de menor a mayor bajo el rubro del país en que se encuentren.

CODICES DE FRANCIA

139

Arras, Biblioteca Municipal, 139

Año 1278

Un volumen con 212 folios de pergamino tamaño 31½ x 23 cm.; el cuerpo primitivo perdió muchos folios. Bellas miniaturas e iniciales ornadas enriquecen el código.

Las melodías fueron escritas en notación hermética (romana o cuadrada) con el mínimo de complementos. Algún bemol. El trazo de las figuras es modesto y un poco anticuado. Contiene canciones líricas de troveros, *jeaux-partis* (debates, polémicas, deliberaciones poéticas musicadas, algo semejante al "contrapunto" rural argentino), etcétera.

146

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 146

Siglo XIV

Hermosísimo volumen; unos 88 folios de pergamino de gran tamaño $46\frac{1}{4} \times 321\frac{1}{2}$ cm. y $2\frac{1}{2}$ de espesor excluidas las tapas, con suntuosas ilustraciones prodigadas con esplendidez (hay folios que tienen cuatro), texto a tres columnas en versos independientes que contienen el "Roman de Fauvel".

Música para una o más voces en notación mensural pura o casi pura usual en el siglo XIV. Hay gran número de composiciones al comienzo.

765

París, Biblioteca Nacional, 765

Comienzos del siglo XIV

En cuarto, un cuerpo de 16 folios de pergamino (48-63), tamaño $29\frac{1}{2} \times 21\frac{1}{2}$ cm. Texto y música a todo lo ancho de la hoja; gran inicial primera y pequeñas las subsiguientes, en colores. Se trata de cuadernillos menores titulados "Chansons de Gacés Brulés & du Chastelaine de Coucy", y encuadernados posteriormente a continuación del "Roman de la Comtesse d'Anjou / composé l'An 1316", cuarenta y cinco folios a dos columnas tamaño $38\frac{1}{2} \times 28$ cm., sin melodías. Los cuadernillos tienen música en notación hermética del siglo XIII; una variante en que se prefiere el punto simple en forma de longa, es decir, la relación silábica; algunos bemoles. Comienzos del siglo XIV. Contenido vario. Troveros.

844

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 844

Fines del siglo XIII

Infolio, pergamino, $31 \times 21\frac{3}{4}$ cm., $5\frac{1}{4}$ de espesor; grueso tomo con encuadernación no antigua; texto a dos columnas, primorosas iniciales de oro y colores. Cómputo de 1884: "221 feuillets... moins les feuillets 11 et 154". Treinta y ocho hojas mutiladas.

Documento muy importante por su rico y vario contenido. Música en notación hermética o cuadrada pura del siglo XIII con pocos bemoles y algún becuadro. Manos coetáneas. En espacios blancos de los folios antiguos una mano posterior ha escrito melodías en notación mensural pura o casi pura del siglo XIV. Obras de trovadores y troveros.

845

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 845

Fines del siglo XIII

En cuarto, pergamino. Hermoso volumen con 191 folios tamaño 30 x 20 $\frac{3}{4}$ cm. y 5 de espesor, viñetas de oro y colores, texto a dos columnas.

Música escrita en notación hermética del siglo XIII en su forma más rudimentaria y negligente; ocasionalmente hay puntos en forma de semibreve. Aun cuando el códice haya sido elaborado a fines del siglo XIII, el amanuense trae matices gráficos de mediados del siglo. Contenido: mencionamos "Chansons du roy Thibaut et autres"; motetes y lais al final.

846

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 846

Hacia 1300

Tomo en octavo, pergamino, 141 folios tamaño 24 $\frac{1}{2}$ x 16 cm. y 4 de espesor; vistosas iniciales en colores. Una mano del siglo XVIII, acaso la de Châtre de Cangé, confiesa que ha hecho numerosas adiciones y correcciones —creemos que se refiere al texto— de acuerdo con los manuscritos del rey, del duque de Noailles y de M. De Clairembault. Añade que el manuscrito es de hacia 1350. Se acepta que se escribió a fines del siglo XIII o a comienzos del siguiente; creemos que la fecha de hacia 1280 lo colocaría cómodamente entre sus congéneres.

En general, la notación de este códice es la hermética del siglo XIII, pero hay muchas melodías en notación semimensural y aun se encuentra cierto número en escritura mensural pura o casi pura. La notación es límpida, y el frecuente empleo del becuadro, cosa excepcional, es muy interesante. El folio 142 inicia un cuerpo moderno agregado por Cangé; tiene una melodía escrita en el siglo XVIII pero en estilo antiguo. Contiene canciones de trovadores y troveros.

847

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 847

Fines del siglo XIII

En octavo, pergamino. Un volumen relativamente pequeño, 19 $\frac{3}{4}$ x 13 cm y unos 3 $\frac{1}{2}$ de espesor siempre excluidas las tapas. Encuadernación del siglo XVII restaurada. Texto a dos columnas, 228 folios antiguos, índices modernos .

Música escrita en notación hermética del siglo XIII; pocos bemoles. El amanuense reduce al mínimo los elementos gráficos del sistema y el aspecto de la escritura del cuerpo principal parece un poco anticuado. Desde el folio 211 interviene una mano posterior, de hacia 1300, e in-

corpora algún signo poco usual. Contenido diverso: mencionamos canciones de trovadores y troveros y, a partir del folio 211, un nuevo cuerpo con "Chançons d'Adans" (de Adam de la Halle).

1050

París, Biblioteca Nacional, nouv. acq. franc. 1050

Fines del siglo XIII

En cuarto, pergamino. Hermoso volumen, tamaño de la hoja 25 x 17½ cm y 5½ de espesor, cuyo folio liminar de ingreso a la Biblioteca dice: "Volume de 280 Feuillet / 27 de Octobre de 1876", incluso algunos añadidos después al final. Bellas iniciales en oro y colores, texto a dos columnas.

Música escrita en notación hermética del siglo XIII, variante que prefiere el punto en forma de longa con uso ocasional del punto en forma de semibreve; utilización del mínimo de complementos gráficos; bemoles raros. Faltan hojas. El contenido de los folios originales 121, 126 y —pérdida importante— 136 a 154 ha sido repuesto, según A. Jeanroy, por Clairambault siguiendo el texto del M. 846. Lo curioso de esta reposición es que la música incluída no es una copia sino una especie de transcripción. Si recordamos la fecha de esta sustitución (hacia 1710-1740), se trataría del primer ensayo de transcripción de los trovadores. El ensayo se reduce a cambiar las cuadradas antiguas por redondas y a reemplazar las ligaduras por un sistema de trazos que atribuyen notas a sílabas. Fuera de este cambio, es una transliteración tan incompresiva como las que sobre el mismo plan se han hecho después y hasta hoy. Tal vez el autor no pretendió nada.

1109

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 1109

Comienzos del siglo XIV

En cuarto, pergamino, tamaño de la hoja 29½ x 20 cm. y 6 de espesor; bello códice, texto a dos columnas, letra pequeña y primorosa, iniciales de oro y colores, 329 folios.

En los folios 311 v. / 319 v. notaciones musicales; pocas canciones en notación hermética, variante en que se usa una doble plica. Algunos bemoles. La parte anterior del códice está fechada en 1310. Contenido vario. Mencionamos: música de Adam de la Halle, ... "*et mesmement chansons d'amours notées en musique mixte*". Podríamos movilizar a todos los medievalistas para interpretar los términos *musique mixte*.

1591

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 1591

Comienzos del siglo XIV

En octavo; 185 folios de pergamino tamaño 24½ x 17 cm. y 3¾ de espesor; iniciales modestas, factura clara.

Distintas manos han escrito las canciones en notación hermética del siglo XIII. Las del comienzo muestran escasos recursos en una grafía anticuada; más adelante, un matiz también cuadrado aunque algo menos pobre, procura aclarar la lectura mediante abundantes trazos verticales que atribuyen notas a las sílabas.

5198

París, Biblioteca del Arsenal, 5198

Fines del siglo XIII

Infolio de pergamino; 211 folios tamaño 29 x 17½ cm, texto a dos columnas, vistosa viñeta inicial, capitales ornadas.

Más de dos centenares de canciones nos llegan en este códice escritas en notación hermética del siglo XIII sin más complemento que el *finis punctorum* y algún bemol. La escritura es negligente y, en casos, anticuada. Los puntos en forma de longa, muy usados, no están hechos con claridad; la cauda es muy corta y, por momentos, desdeñada; el cuadrado de la figura (la cabeza) se inclina con frecuencia hasta dar la impresión de la semibreve, como se ve, por ejemplo, en la página 9.

12483

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 12483

Fines del siglo XIII

Un grueso volumen de más de 260 folios tamaño 26¾ x 18 cm. y unos 5 de espesor. Extensos poemas en verso rimado, a dos columnas, explican los "Nouveaux miracles de la vierge".

De tanto en tanto los versos se interrumpen para ceder espacio a una veintena de melodías o de cortas frases, todas escritas en notación hermética del siglo XIII con muy escasos elementos, casi sin bemoles —hay uno—, aunque animada por el uso frecuente de trazos verticales simples o dobles para indicar sílabas o frases.

12615

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 12615

Fines del siglo XIII

Infolio, hojas de pergamino; gran tomo de unos 230 folios tamaño 30½ x 20 cm y unos 6 de espesor; texto a todo lo ancho de la página; bellas iniciales adornadas.

La música ha sido escrita por distintas manos en notación hermética del siglo XIII, siempre con escasos recursos gráficos. De su contenido mencionamos: "chansons de Thibault", y las hay de otros; poemas didácticos, lais, motetes.

20050

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 20050
Primera mitad o mediados del siglo XIII

Tomito en octavo, 173 folios de pergamino tamaño 18 x 12 cm., espesor 4¼ cm; modestísima presentación. Adiciones posteriores.

Dentro de los noventa y un folios primeros se encuentra más de un centenar de melodías escritas en notación mesina dentro de la técnica hermética común del siglo XIII, sin ningún recurso complementario. Be-moles y algún becuadro. En el folio 70 v. hay una melodía en notación cuadrada, también hermética, no muy posterior. Canciones de trovadores y troveros.

21677

París, Biblioteca Nacional, nouv. acq. fr. 21677
Fines del siglo XIII

En cuarto. Dos grandes hojas de pergamino, tamaño 37¼ x 23-26½ cm, restos de algún gran códice, contienen siete canciones sobre textos piadosos de autores varios, a dos columnas.

La música está escrita en notación hermética del siglo XIII, matiz anticuado y técnica negligente.

22543

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 22543
Comienzos de siglo XIV

Voluminoso infolio; unas 150 hojas de pergamino tamaño 43½ x 30½ cm. y 4½ de espesor, texto a dos columnas, bellas iniciales de color.

Unas 160 melodías de trovadores —en sentido estricto— han sido escritas en notación hermética del siglo XIII, variantes particular, pobre en recursos, en que tan pronto se usan casi exclusivamente puntos simples en forma de longa como grandes ligaduras —las más grandes ligaduras de toda la notación trovadoresca—. La conservación de la tinta es defectuosa, y a veces no salen algunas notas en las fotocopias. De su contenido podemos notar: poesías líricas y vida de trovadores.

24406

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 24406
Fines del siglo XIII

Infolio, pergamino; 19½ x 28 cm. y 3½ de espesor. Tomo con encuadernación moderna; texto a dos columnas. Una miniatura al comienzo; iniciales con oro y colores. Tienen dos numeraciones: adoptamos la roja (izquierda) que sigue hasta el fin. Cómputo de 1895: "Volumie de 155 feuillets"...

Música en notación hermética pura común, del siglo XIII, con uso frecuente del punto en forma de longa. Raros bemoles. En los folios 49 y 148, ingresan dos nuevas manos y, con ellas, dos matices gráficos. Cuerpos de contenido vario: troveros, canciones a la Virgen...

25566

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 25566

1) siglo XIII; 2) siglos XIV-XV

Espléndido volumen; suntuosas ilustraciones —hasta cuatro en algunas páginas— en colores, muchas sobre fondo de oro. Las hay que ocupan toda la página. Tamaño $25\frac{1}{2}$ x 17 cm. y $5\frac{1}{2}$ de espesor, texto a dos columnas. Pieza bibliotecológicamente “reservadísima”. La encuadernación abraza un cuadernillo de ocho folios de pergamino tamaño $20\frac{3}{4}$ y $13\frac{1}{2}$ cm., que está en primer término y que, por todo, constituye un cuerpo extraño a la belleza pieza principal. Llamaremos 1) al cuadernillo y 2) al cuerpo mayor. Suman 283 folios.

1) Contiene 14 “chançons d’ Adans” (Adam). Música escrita en notación hermética del siglo XIII, mínimo de elementos, plicas dobladas, bemoles, modos de la escuela artesiana, tal vez.

2) Empieza con las mismas 14 canciones del cuadernillo y continua con muchas otras, debates (*jeux partis*), rondós y motetes, todos de Adam de la Halle. También hay obras de otros autores. La notación hermética del siglo XIII continua hasta el folio 32. Aquí un nuevo amanuense del siglo XIV inicia la escritura de la música —en notación mensural pura o casi pura— de monodías y aún de obras a más de una voz. Se trata de clara y correcta escritura franconiana.

CODICES DE ITALIA

36

Siena, Biblioteca de Siena, XII, 36

Fines del siglo XIII o comienzos del XIV

En cuarto: “pergamino, de 54 f.; fines del siglo XIII o comienzos del XIV; iniciales adornadas, música; contiene canciones y debates anónimos, pero agrupados por autores”. (A. Jeanroy).

Nosotros no hemos podido examinar este manuscrito ni sus reproducciones.

71

Milán, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup.

Siglo XIV

En cuarto, 141 folios de pergamino, texto a dos columnas, versos gráficamente independientes; al final páginas de Sordel de mano un poco posterior.

Ochenta y un melodías de trovadores escritas —hasta donde se puede ver en nuestras fotocopias incompletas— en notación hermética del siglo XIII, variante generosa en ligaduras, negligente en la forma y pobre en recursos. Contenido: *tensons*, *saluts*, *coblas*, etcétera, de los trovadores.

91

Cortona, Biblioteca de la Comuna, 91
Fines del siglo XIII

Dos cuerpos de distinto tamaño, pergamino. El primero, con música, de 231 x 174 mm. (Liuzzi), iniciales adornadas, 135 folios; la segunda, algo menor, sin música, fuera de nuestro interés por ahora.

Melodías escritas en notación hermética, variante especial que se caracteriza por la nota simple cuadrada entre dos trazos verticales que limitan sus costados y se extienden hacia abajo como los de una plica, ya con uno, ya con los dos trazos perdidos o apenas o nada salientes, procedimiento que con frecuencia se extiende a cuadradas de las ligaduras. La plica verdadera se diferencia de la cuadrada, pues, en que los bordes horizontales son curvos y un poco descendentes hacia la derecha. Líneas verticales son usadas a veces como *finis punctorum* y otras muchas como fines de frase o atribuidores de sílabas. Como novedad, una especie de máxima final muy extensa, como una bandera, dentada en los bordes superior e inferior y limitada también por trazos verticales salientes hacia abajo. Contenido: una bellísima e interesantísima colección de laudes vulgares, en número de 46.

122

Firenze, Biblioteca Nacional Central, II, I, 122
Primera mitad del siglo XIV

Precioso códice con 153 folios de pergamino tamaño 40x 28½ cm; bellas miniaturas, vistosos adornos marginales y amplias iniciales en colores y oro enriquecen este notable manuscrito —laudario y secuenciario—, cuya música es muy interesante. La escritura corre a todo lo ancho del folio.

Las 89 melodías han sido escritas en notación hermética del siglo XIII con precisión y claridad. Uso oportuno de las líneas verticales que indican generalmente el límite de las cláusulas melódicas. El sistema, llevado con rigor al orden tonal, prescinde hasta del bemol. Al final hay una melodía en notación también hermética o cuadrada pura, curiosamente escrita con caracteres muy pequeños —la cuarta parte de los anteriores—, melismática, excepcional en diversos sentidos. Este códice nos da uno de los casos más completos de notación hermética pura, es decir, del sistema en que la grafía insuficiente se perfecciona en detalles de orden tonal y rítmico cuando el lector le aplica consabidos moldes o patrones mentales.

“En cuarto, pergamino, de 181 folios, con numerosas mutilaciones”... “iniciales adornadas, música aquí y allá, pautas sin notas. Comprende primero canciones atribuidas y anónimas (f. 5), pastorales (f. 109), motetes y rondós (f. 114), canciones a la Virgen (f. 10), en fin, 78 debates (134 f.), los diez últimos de Adam de la Halle. Grafía artesiana muy pronunciada”. (A. Jeanroy).

No examinado por el autor de esta obra.

CODICES DE ESPAÑA

1

El Escorial, Biblioteca del Monasterio, T. J. 1

Hacia 1282

Un gran tomo con 256 folios de pergamino tamaño $48\frac{1}{2} \times 33\frac{1}{2}$ cm. y 11-12 de espesor, excluidas las tapas; encuadernación posterior de cuero sobre madera; texto a dos columnas. La belleza de este códice es imponente; sus ilustraciones —realización de un proyecto fastuoso— y su texto y su música —obra de amanuenses sobresalientes—, dan a la pieza una jerarquía soberana. Infortunadamente fue mal tratado y ha perdido folios; contiene 193 canciones, por lo cual se cree que falta un tomo segundo.

Las melodías de este códice se hallan también en códice j.b.2 y casi con idéntica notación; su escritura representa varios sistemas y variantes desde la notación cuadrada o hermética hasta una notación mensural superior a la conocida en su tiempo. De eso hablaremos en seguida.

2

El Escorial, Biblioteca del Monasterio, J. b. 2

Hacia 1282

Voluminoso y bello códice, con 31 folios de pergamino tamaño $40\frac{1}{2} \times 28$ cm, y 10-11 de espesor. Texto a dos columnas, grandes iniciales ornadas, preciosas viñetas ilustrativas; tapas de cuero sobre fuerte cartón. Contiene las 423 cantigas del rey Alfonso X, el Sabio.

Las melodías de este códice constituyen el *corpus* más importante y nutrido de la música profana de su tiempo y su especie. Suma y archivo final de lo que acumuló el rey Sabio en su larga vida de trovador, acoge este volumen, como el T.j.1, sistemas de notación que van desde la más primitiva forma hermética —cuadrada o romana—, a través de variantes del ciclo garlandiano, hasta las más extraordinarias y sutiles realizaciones franconianas y, más allá, hasta la concepción y el uso de fórmulas gráficas desconocidas antes y después por la teoría y por la práctica del siglo XIII, y aún por las de varias décadas del XIV. El mayor número de melodías está escrito mediante matices gráficos intermedios.

10069

Madrid, Biblioteca Nacional, 10069

Hacia 1260

Sólido tomo con 160 folios de pergamino tamaño $31\frac{1}{2} \times 21\frac{1}{2}$ cm y $4\frac{1}{2}$ de espesor; encuadernación moderna en cuero rojizo sobre madera, broches de metal, texto a dos columnas —con alguna excepción— capitales adornadas en tinta azul y roja sin oro. Contiene cantigas de Santa María del rey Alfonso X, el Sabio.

En principio y de manera general la notación de la música responde principalmente a sistemas o grupo de variantes gráficos "interinos", es decir, técnicamente colocados entre la notación hermética (los signos gregorianos animados por preceptos rítmicos y tonales) y la notación mensural de la segunda mitad del siglo XIII. Lo que principalmente define su carácter de híbrido es que las notas simples son medidas, aunque conjugan la relación breve-semibreve (no longa-breve), en tanto las ligadas y las plicas son las mismas de la notación hermética o cuadrada. Estas dos notas simples menores —que dejan a la pseudo-longa la función de indicar las cabezas de pie— forman diversas constelaciones pódicas convencionales frecuentes en otros códices europeos. A veces las cuadradas no son otra cosa que los puntos de la escritura hermética común (f. 56v., R43; f. 63, R51; f. 78v., R60; f.101v., R80; f.115, R91; f. 102, R101; f. 133v., R102) con o sin apoyo de pseudo-longas; otras veces, por no haberse empleado notas ligadas, la notación maneja breves y semibreves y así resulta mensural pura o casi pura como en la melodía del folio 156, R123. En fin, la notación de este códice pertenece a una etapa de transición entre valores preceptuados y valores gráficos, y son muchos los esfuerzos que hace el amanuense por dar valores gráficos a las ligaduras. Baste recordar que la clivis y el podatus nos presentan aquí más de diez variantes sin o por obra de plicas inusitadas. En rigor, pertenece al ciclo teórico de Johannes de Garlandia —décadas anterior— que dejó incompleta y confusa la valoración de las ligaduras. En este códice Garlandia sólo fue seguido en cuanto a las simples. El contenido del manuscrito se explica bien en 1260.

Madrid, M. 13055

Este tomo de $31 \times 21\frac{1}{2}$ cm. es una copia del M. 1009 hecha en Toledo en 1755. El amanuense desconoce la notación cuadrada; al dibujar la del códice incurre en numerosos errores.

CODICES DE SUIZA

231

Berna, Biblioteca Municipal, 231

Siglo XIV

"Un cuaderno en cuarto, pergamino, de 8 f.; siglo XIV; pautas sin notas en algunas canciones; en otras, notas de una escritura posterior.

Contiene 20 canciones, trece de ellas de Thibaut de Champagne". (J. Jeanroy).

El autor de esta obra no ha visto el manuscrito.

CODICES DE ALEMANIA

J

Alemania, Jena, Biblioteca Académica, "J"

Siglo XIV

Un tomo con unos setenta folios de pergamino, texto a dos columnas con poesías líricas y, además, obras diversas de spruchdichter (autores de versos políticos, didácticos y religiosos) de los siglos XIII y XIV. No obstante sus ornadas iniciales es un códice modesto.

La música de las canciones nos llega en anotación hermética o romana elemental. Se prefiere el uso del punto en formas de longa, es decir, la correspondencia silábica y, fuera del *finis punctorum*, algún bemol. Ya en la intimidad de la transcripción se ve la negligencia técnica del amanuense y su descuido en las relaciones nota-sílaba.

CODICES DE INGLATERRA

274

Londres, British Museum, Egerton 274

Fines del siglo XIII

Pequeño volumen; 159 folios de pergamino, tamaño 15 x 10,8 cm. con bellas iniciales adornadas.

Varias escrituras: notación cuadrada o hermética del siglo XIII; notación mensural a base de breves, semibreves y mínimas del siglo XIV; alguna vez, como en el folio 97v. se ha raspado la notación anterior y el texto y se ha puesto en su lugar notación mesina y otro texto. Manos distintas introducen neumas anticuados y máximas de terminación. Hacia el final hay varios folios con melodías escritas en notación mesina.

Contiene motetes, música sacra, "*songs of music, by chansonniers of the end of the 12th., and firts of the 13th century*". Incluso troveros. Desde el folio 98 se insertan poesías de trovadores y troveros, y se ven abundantes borraduras de texto y música cubiertas por sustitutos.

El estudio, aún sumario, de este complicado códice superaría el espacio y la intención que le dedicamos.

10747

Bélgica, Biblioteca Real, N° 10747

Este manuscrito, que conocemos sólo por muestras fotográficas, contiene *Les miracles de Notre-Dame del Seigneur de Coucy*. Texto a dos columnas, versos corridos o independientes, primorosas iniciales.

Melodías en notación hermética del siglo XIII, es escueta y un poco negligente, pero da abundantes trazos verticales divisorios.

Nota: Una bibliografía exhaustiva debe considerar poco más de media docena de manuscritos que contienen una o dos composiciones, como los siguientes:

- *Cambridge, Pembroke College, N^o 113.*
Dos folios con texto y música; siglo XIII.
- *Cambridge, Biblioteca de la Univers., D.d. XI, 98.*
En el f^o 196 una canción de cruzada.
- *Dublín, Bibl. de l'Université, D.4.18.*
Una canción piadosa con música, comienzos del siglo XIV.
- *Oxford, Bodl., Douce, 137.*
Una pastorela, siglo XIV, ¿con música?
- *Franckfort-sur-le-Mein, Bibl. Munic. N^o 29.*
Un folio de pergamino, con música.
- *Erfurt, N^o 32.*
Una canción de cruzada (la más antigua) con música, segunda mitad del siglo XII, y otros.

En esta obra baste con lo expuesto.

Los textos

Los principales autores de las poesías y las melodías que contienen estos códices son —caso único en la historia— los reyes mismos, los príncipes, los grandes de los señoríos, los nobles. Algún bastardo y algún modesto hijo del pueblo, que por su talento ascendieron a los círculos palaciegos, y varios sacerdotes, merecieron la notación y pasaron a la historia. Con diferente espíritu pero técnicamente dentro del movimiento mundano, se les añaden clérigos y seglares creadores o revitalizadores de melodías piadosas. Las obras de todos estos compositores fueron lanzadas entre los años 1.100 y 1.300 y los manuscritos que las contienen y acabamos de ver —muchas veces copias de copias— se escribieron en la segunda mitad del siglo XIII, poco antes y poco después.

El estudio de los poetas-compositores mismos es secundario en esta obra. Amplísimos y eruditos trabajos se han publicado sobre las poesías y sus autores, y es claro que aquí, donde necesitamos todo el espacio para nuestro aporte al conocimiento de la música, apenas quepa un recuerdo que apoye el movimiento en nombres sobresalientes.

En circunstancias que presuponen larga evolución anterior, las actividades líricas ingresan a la historia con el nombre de Guilhem, VII conde de Peitieu (Poitiers) y IV duque de Aquitania (1071-1127), trovador —esta vez en sentido estricto—, y se afirman con la andanza y las creaciones

del sombrío Marcabrú, que floreció por 1128-1148, con Cercamón, el pulcro juglar-poeta activo por 1135-1147, y con Jaufré Rudel, príncipe de Blaia, célebre enamorado de la princesa lejana, que produjo lustros antes de 1148. Son los primeros trovadores históricos.

El florecimiento se efectúa en la segunda mitad del siglo y, entre muchos otros, adquieren notoriedad póstuma Raimbaut d'Aurenga, señor de castillos, hacia 1150-1173, Giraut de Bornelh, por 1165-1199, Bertrán de Born, señor de Autafort, nacido hacia 1140, muerto en 1215 y Bernart de Ventadorn, activo hacia 1150-1180. En fin, la decadencia de los trovadores se relaciona con los nombres de Peire Cardenal, que escribió por 1210-1230 y Giraut de Riquier, que vivió en 1230-1292. Se han conservado melodías de unos cuarenta trovadores; y nos han llegado otras músicas que perdieron el nombre de sus autores.

A un siglo del primer trovador aparecen, también en Francia, al norte del río Loire, los primeros troveros. Estos delicados artistas, que escriben en francés, extienden pronto sus dominios espirituales. Chrétien de Troyes y Gautier d'Epinal son los troveros más antiguos. Ambos crearon en la segunda mitad del siglo XIII. Los siguen Blondel de Nesles, el célebre poeta —músico también, como todos—, el Châtelain de Coucy, Conon de Béthune (hacia 1150-1220), y el famoso caballero Gace Brulé con su camarada Gautier de Dargies. Ya en pleno siglo XIII merecen nombradía Colin Muset, Audefroï le Bâtard, el piadoso Gautier de Coinci y Thibaut de Blason. Esta incompleta serie de músicos prominentes se cierra con el nombre del célebre Thibaut de Champagne, rey de Navarra (1201-1253), del cual se han conservado numerosas canciones.

Es sabido que los trovadores influyeron sobre los cenáculos palaciegos de todas las hoy naciones próximas. Friedrich von Hansen, Rudolf von Fenis, Reiman der Alte y otros, fueron destacados émulos alemanes de la primera época; y hay música del siglo XIII debida a los minnesänger Walther von Vogelweide, Alexander y Witzlaw —príncipe de Rügen— y a los primeros spruchdichter, como Rymelant y Kelyn, para citar algunos de los muchos nombres significativos de la centuria.

Después de los portugueses y de los españoles del siglo XII, cuya música se ha perdido casi totalmente, culmina entre sus coetáneos el fuerte monarca y extraordinario trovador Alfonso X, el Sabio, del cual hablamos antes; y en Italia prosperan muchos valiosos creadores, desde Sordel y Lanfranc —que también adoptan las fórmulas provenzales— hasta los tardíos cantores anónimos de las hondas laudes pías. En fin, cofrades, continuadores, émulos o discípulos de los principales, quedan en segundo plano numerosos compositores, trama en que se condensa el gran movimiento.

De modo general, los compositores del período trovadoresco se cuentan por centenares. Algunos se destacan netamente; pero es muy difícil clasificar a los demás, no sólo porque los materiales llegan menguados y los valores resultan equivalentes, sino porque los que sobresalen como

poetas pueden ser músicos mediocres y viceversa. Por otra parte, en muchos casos las fechas biográficas no han sido establecidas, y así resulta que las ordenaciones cronológicas son inseguras, es claro, en medida que no afecta las líneas generales del panorama.

Los teóricos musicales

Es sabido que casi la totalidad de los tratadistas de la notación semimensural y mensural polifónica de la época de los trovadores fueron —esfuerzo memorable— reunidos en dos magníficas colecciones:

GERBERT, Martín - *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptorum collecti*. Saint-Blaise, 1784, 3 vols.

DE COUSSEMAKER, E. - *Scriptorum de musica medii aevi, novum seriem a gerbertina altera*. Parisiis, 1864-1876, 4 vols.

De ambas se han hecho posteriormente ediciones facsimilares. A fines del siglo pasado llegó a manos de Wolf un importantísimo tratado, no tan valioso como teoría cuanto por la preciosa información que comporta sobre la música en París hacia 1300:

WOLF, Johannes - "Die Musiklehre des Johannes de Crocheo", en *Sammelbaende der International en Musikgesellschaft*, 1899.

Hemos consultado además algunas otras aportaciones, no esenciales, como la segunda versión del Beldemandis, muy posteriores, como el Po-dio que reveló D. Higinio Anglés, pero nuestra atención se ha concentrado especialmente en las teorías de la época trovadoresca y en las inmediatas anteriores y posteriores con el cuidado de que dan cuenta al lector los capítulos que dedicamos a este punto.

Los documentos musicales post-medievales

A partir del siglo XIV la escritura avanza de modo que en muchos casos es posible una lectura cómoda. En rigor, son pocos los documentos posteriores que pueden ayudar al musicólogo del siglo XIII; los compositores se consagran a la polifonía y a la armonía, y la melodía acompañada funciona principalmente en el ambiente de la canción y de la danza cortesana y burguesa en tanto desciende a los estratos inferiores de la ciudad y la campaña, en todo caso con rarísimo uso de la notación. Sin embargo, la escasa documentación útil de los siglos inmediatos posteriores, si no es certeramente activa frente al problema trovadoresco, es confirmatoria cuando nos demuestra las consecuencias de la lírica de los siglos XII y XIII en los siglos siguientes.

Los documentos históricos generales

El estudiante no olvidará las fuentes escritas comunes que constituyen el bagaje cultural del investigador: todos los aportes de la historia general de la música, incluso los no propiamente musicales y los anteriores a la Edad Media.

Las fuentes tradicionales orales

Tal vez el más asombroso de los modos naturales de vivir sea la persistencia de las cosas después de haber sido superadas por otras más adecuadas. Es decir, que *la superación no trae siempre consigo la destrucción y la muerte de los seres y las cosas en todas partes*. En la naturaleza, casi todas las concepciones básicas de la vida —los *phyla*— se han sostenido hasta hoy después de cuatrocientos millones de años (día más o menos). Han muerto, sí, las variantes, que ensayaron nueva adecuación, las vanguardias, que son las especies; pero subsiste la alta jerarquía arcaica de los gusanos, los moluscos, las esponjas, los vertebrados... En el mundo de la cultura, esto es, en el mundo de los productos humanos, ocurre cosa semejante por iguales o diferentes conceptos.

Los prehistoriadores saben muy bien que muchas de las creaciones espirituales y materiales del hombre primitivo se encuentran en funciones hasta hoy, al cabo de decenas de miles de años, entre los descendientes de sus creadores; que las cosas de material durable —hachas, mazas, bolas, jabalinas, perforadores, etcétera— que aparecen inánimes en los yacimientos se pueden hallar hasta en nuestros días, a centenares de miles de años de su invención, en manos de algunas tribus “fósiles” vivientes, y que también tuvieron remota vigencia, creencias, costumbres, música y otros bienes impalpables o perecederos cuya existencia infieren los arqueólogos de los implementos materiales que requieren: la domesticación del fuego, de la ceniza; las creencias, de los amuletos; la música, de los instrumentos...

A nadie debe asombrar que muchas cosas de hace mil años se encuentren hoy al alcance de nuestra observación por simple diuturnidad. Son numerosas las cosas materiales sobrevivientes, y no son pocas las de orden intelectual y artístico.

Uno de los episodios de continuidad que más nos ha impresionado en esta materia se encuentra en un pasajero recuerdo de Antoine Auda (*Les gammes*... 365)⁵. Dice M. Auda que un amigo de Holanda, eclesiástico erudito, le aseguró que la solmisación se enseñaba en ciertas *maîtrises* de su país hasta no hacía mucho tiempo, y que él mismo —el eclesiástico— ha conservado esta práctica porque la prefiere al solfeo moderno. Nada más. A mil años de su creación, a varios siglos de su extinción en los planos superiores, he aquí la solmisación viva! Nosotros iríamos a Holanda principalmente para asistir al hermoso espectáculo de esos solmisadores inmortales.

Hechos de esta índole podrían centuplicarse. Nos limitaremos a recordar una pregunta que formula Pierre Aubry (T. y T., 109)⁶, a propósito de los autores de los *jeux-partis* o debates o “contrapunto” en que se oponen dos autores. “La historia literaria —escribe— admite que el *jeu-parti* es la obra de dos poetas”, sea! Pero, ¿qué pasa con la música de la misma pieza? ¿A cuál de los dos colaboradores conviene atribuirlo? En la Argentina, a diez mil kilómetros y a setecientos años de su fuente, el *jeu-parti* está vivo; en consecuencia, puedo decir lo que he visto. El primer cantor escoge una melodía tradicional, casi un recitativo de realización un tanto libre, y el segundo cantor la adopta y repite. Hace ochenta años un costumbrista de Buenos Aires anotó la música de un *jeu-parti*: una sola melodía común a los dos cantores. Esto se entiende cuando el costumbrista da el nombre de ambos al documentar la procedencia de la sola melodía (Lynch)⁷.

Podríamos añadir que Théodore Gérold, al comentar la brevedad de la melodía que acompaña a un cantar de gesta pregunta: “¿Esta sola frase servía para todo el poema, y debía en consecuencia ser repetida en cada verso de la serie?” (La mus., 83)⁸. Otra vez, atravesando tiempo y distancia enormes, puedo responder que no he escuchado precisamente cantares de gesta en la Argentina, pero sí largos romances en que corta melodía se repetía cientos de veces sin que nos molestara la repetición. Al contrario nuestro placer se renovaba a cada audición. La melodía operaba en segundo plano, pues nuestra atención se concentraba en el argumento. Por lo demás, en casi toda la lírica medieval sólo uno o dos períodos servían para toda la poesía.

Es esta persistencia de las cosas mentales y materiales, son estos bienes tradicionales grávidos de pasado, los que en la segunda mitad del siglo XIX reclamaron la organización de dos nuevas ciencias, la Etnología y el Folklore.

Las tradiciones orales son voces antiguas que están repitiendo su mensaje para quienes deseen escucharlas y se preparen para comprenderlas. A tales fuentes orales y a su bibliografía debe el musicólogo pedir lo mucho que pueden dar. No resultará defraudado —ni aún en el modesto estado actual de los conocimientos— si quiere alguna idea acerca del comportamiento del espíritu ante la música que amanece y se desarrolla; normas de evolución, de dispersión, de interrelación; aparición y multiplicación de las formas y los estilos; en fin, nociones acerca de la vida y costumbres de la música. Recibirá el estudioso orientación certera y colmará de hechos los contornos de su problema.

Todavía hay historiadores e historias apegados a los esquemas unilineales que produjo la *historia estricta* de los documentos: “al sistema de la melopea griega sucedió el de la melopea cristiana; al de la melopea cristiana, el de la polifonía medieval, y al de la polifonía medieval, el de la armonía moderna”. Y se suele añadir a esta síntesis la generalizada opinión de que cada etapa produce la siguiente, y que los modos gregorianos engendran colateralmente la tonalidad occidental clásica.

El pasado de la música, aun reducido a la música europea, no tiene nada que ver con esa línea recta de cuatro etapas. Suponemos que los historiadores no han pretendido incluir en ella el origen y los primeros pasos de la música humana, bien que algunos especialistas modernos lo dan a entender con bastante claridad; pero como casi todas las historias "estrictas" empiezan con datos egipcios y babilónicos, suele creer el lector urbano que la música nace de golpe en cualquier recodo de la Antigüedad. A esto conduce una intelección del pasado privada del aire libre que llevan al gabinete las fuentes orales.

Creemos que el proceso de nuestro arte debe entenderse como se entiende cualquiera de los otros procesos culturales humanos: origen único, amplísima diversificación prehistórica, ramas que se pierden, ramas que se conservan, ramas que prosperan, dispersión de algunas por toda la tierra, interferencia o influencia entre las próximas convivientes, en fin circunscribiéndonos a la Europa de los últimos milenios, decenas de ramas diferenciadas, vivas, todas ellas coetáneas de las pocas que la anotación eleva al plano historiográfico, todas contemporáneas de Grecia y Roma y del Occidente cristiano.

Una historia general de la música que se hunda por todos los siglos y se extienda por todas las tierras tiene que desdeñar el modesto esquema lineal de las cuatro etapas y reclamar, por lo menos, un complicado y denso diseño arbóreo o de plataformas. En un diseño así, trazado al tamaño de esta página, apenas serían visibles arriba, donde terminan las líneas que sugieren procesos, los cuatro puntos del esquema histórico puro. Cuatro corchos en el mar⁹.

Las tradiciones etnográficas

A principios del siglo se lanzó con brío la afirmación de que el canto trovadoresco fue una creación circunscripta, exclusiva, propia de su momento y cerrada al porvenir, consistente en obras extrañas cuyo enfoque requería el abandono de todas las nociones e impresiones modernas. Y es una curiosidad que esta afirmación y los resultados a que condujo tengan partidarios hasta hoy.

Una visión universal de los procesos musicales prehistóricos orales fundada en las supervivencias es indispensable para colocar nuestra mente en perspectiva, si tenemos que enfrentarnos con un tema de cualquier época en cualquier parte.

Hay que empezar por admitir la existencia de remotos orígenes musicales entre mamíferos no músicos. La horda se moviliza por imperio de sensaciones comunes y en el seno de la rudimentaria danza sorda la respiración jadea ruidos premusicales mientras el paso isocroniza los uniformes acentos elementales. El hombre se hace músico amasando gérmenes sonoros y rítmicos carentes de significación musical, y este período, el período de la "premúsica", debió durar mucho millares de años.

Una hipótesis así, más o menos variada, es lo poco que autorizan las más antiguas melodías de la humanidad, vivas aún en algunas tribus primitivas. Entre la *nada* y la música recién nacida (dos sonidos, dos valores) hay un proceso que no es demasiado difícil representarnos, si nos fundamos en un conocimiento directo de las tribus y procuramos desandar el cortísimo camino musical que el hombre recorrió en incontables milenios de auto-formación espiritual y somática para los sonidos, a base de sus propias creaciones formativas.

Sigue después, ya a la plena luz de la Prehistoria, una evolución en que el naciente artista adquiere más sonidos y algunas duraciones; conquista el placer de la cadencia; llega por diversos caminos a una polifonía a veces nada simple; logra hacia los últimos milenios varios distintos modos de prearmonía, y cuando desemboca en los tiempos históricos ha ordenado escalas y cuenta con un extraordinario capital de instrumentos musicales.

Sus adelantos en el orden rítmico han sido modestos; y es porque la rítmica posible al hombre es muy limitada. El hombre es un animal grande, pesado y lerdo.

Al comienzo, el primitivo conforma frases breves de acuerdo con la extensión que le impone el texto y respira al terminar, o la extensión de su aliento determina la medida. Sus progresos consisten en la reproducción variada de esquemas que no constituyen un fraseo simétrico ni buscan una articulación de partes, ni se ordenan para un final a corto plazo; al contrario, se repiten esquemas irregulares durante largas horas. El breve diseño primitivo es una totalidad en sí, una partícula que se complementa con otra, pero la simetría no aparece sino como una de las posibilidades de ser. En todo caso, ni siquiera la sucesión se crea u ordena con la finalidad de estructurar períodos regulares.

Hemos insistido en la ausencia de simetría porque los elementos rítmicos, esto es, el pie —como unidad—, los conjuntos complejos a base de pies y la juxtaposición irregular de esquemas, llegan con los pueblos prehistóricos más adelantados hasta los umbrales de la época histórica, y aquí se produce el trascendental acontecimiento de las estructuraciones simétricas. *Aparece el Ciclo de la Simetría.*

Este Ciclo de la Simetría se define por la medición y ordenación consciente de los grados tonales en sistemas de alturas fijas, con subordinación a la tonalidad, y especialmente por el *fraseo sistemático proporcional*. A consecuencia del fraseo sistematizado aparecen las “formas mínimas” de composición —la canción y la danza “cuadradas”— de duración total más o menos regular o, por lo menos, construídas a base de períodos simétricos breves repetidos tanto cuanto importe. Cree el autor, con algunos musicólogos modernos, que este ciclo recibe de los primitivos alguna suerte de polifonía espontánea elemental, y que en la última etapa elabora rudimentos de armonía acórdica. Casi al final de su reinado, ya en el plano superior como una de las más altas expresiones del

arte musical no litúrgico cristiano, este ciclo ve nacer la notación, participa en sus beneficios, se mezcla con la naciente polifonía y triunfa de ella y con ella.

Con esto volvemos a la idea de que, por obra de ilimitada diversificación, la música del período trovadoresco se encuentra condicionada por antecedentes inmemoriales y, en concreto, rodeada de música rural arcaica y pasiva y por numerosas corrientes de música común, en parte folklórica, en parte activa en los círculos superiores por ascenso o importación.

Las tradiciones folklóricas

Las cosas tienen la suerte de ignorar los casilleros en que las introducimos. Las tradiciones arcaicas pervivientes atraviesan y superan los tiempos prehistóricos y, al lado de creaciones menos antiguas, ingresan a las épocas de la escritura, es decir, al período temprano de la Historia. Desplazadas de los ambientes superiores, esas cosas viejas perduran en niveles sociales inferiores, generalmente en la campaña, dentro de entidades política y territorialmente definidas, y este cambio de contorno, —que no de esencia— determina su condición de *folklóricas*. Muchas desaparecen definitivamente. Las cosas antiguas duran y las que ingresan constituyen reservorios permanentes de información sobre lo que se desconoce en los círculos superiores. Metódicamente recogidas, críticamente depuradas, esas cosas pueden y deben asistir a quienes se lanzan a la restauración de hechos y procesos antiguos.

Las cosas de la Edad Media que han llegado hasta nuestros días son numerosas. Unas se encuentran hoy por simple continuidad de uso en los círculos superiores —como la solmisación en Holanda— otras, antaño desplazadas y sustituidas, por sobrevida en los ambientes rurales —precisamente las cosas folklóricas.

A ningún medievalista le puede extrañar la pervivencia de las cosas materiales del medioevo porque están al alcance de su mirada: la cabaña, el pozo, algunos tipos de vestiduras (hábitos) y adornos, la sandalia, la lencería; mesas, bancos, botellas, copas, jarros, fontezuellas, ollas; cuadros y estatuas; utensillos, herramientas (como la guadaña), el uso del caballo, etcétera. Con mayor reserva se admite, en principio, la perduración de las cosas espirituales, y sin embargo debe reconocerse la supervivencia de las creencias, las supersticiones, los proverbios, y otras; pero el escepticismo es mayor cuando se trata de las escuelas filosóficas, científicas, literarias y artísticas, que tienen la vigencia limitada por el advenimiento de otras escuelas y, como es sabido, pasan a los archivos históricos del pensamiento y la sensibilidad. Se explica que no se haya creído, en general, en la duración de las formas, los estilos y hasta de las propias melodías medievales, en la medida necesaria para constituir con ellos una fuente histórica útil, esto es, para obtener hechos musicales

metodológicamente útiles. Además, el mundo de las supervivencias folklóricas está desconectado del gabinete del medievalista europeo —historiador estricto, por excelencia— y es lo general que no se hayan aprovechado otras fuentes simplemente por una fe ilimitada en el documento gráfico y un desconocimiento inocente de la posible documentación tradicional.

Varios medievalistas han considerado las relaciones entre las melodías trovadorescas y las folklóricas. Aunque la intención es certera, las realizaciones han buscado una especie de paralelismo confirmatorio *a posteriori*, y al principio no se ha aplicado como lo preconizamos y empleamos: “la tradición como fuente”, sin perjuicio, es claro, del útil y eficaz paralelo posterior, siempre que se realice de acuerdo con la metodología de las correlaciones. Y aquí es preciso recordar que una vez, por lo menos, en nuestra materia, las investigaciones se hicieron casi exactamente como queremos nosotros, es decir, contando con la información previa de las fuentes tradicionales; pero esa vez, a la inversa, faltó el conocimiento de las fuentes históricas específicas y los resultados fueron negativos. Sin embargo, es tal la eficacia de la fuente folklórica, que entre esos resultados negativos se produjeron aciertos capaces de causar estupor desde el punto de vista profesional.

Por nuestra parte formulamos la siguiente declaración: las notaciones herméticas de los trovadores, y aún las semimensurales y hasta las mensuradas defectivas no fueron leídas nunca sistemáticamente por ninguno de los musicólogos europeos. La mayor parte de las notaciones es irremediablemente insuficiente para la lectura y los investigadores no pudieron estudiar complementariamente la música tradicional de Occidente ni, en particular, la de las zonas de remota periferia. Nosotros hemos trabajado treinta años en los propios hontanares folklóricos de casi toda Sudamérica y el conocimiento de la música rural nos dió las *leyes de forma* que antaño obraron oralmente sobre esas notaciones medievales incompletas y muchos otros elementos de orientación. El folklore, en combinación con todas las demás fuentes históricas, contribuyó decisivamente a la lectura de los manuscritos antes ilegibles.

Todas —todas estas fuentes— requieren severo aparato de crítica adecuada a cada una. Todas ellas deben ser conocidas, pero nosotros queremos dedicar muy especial atención a las instructivas y oscuras páginas que espíritus inquietantes escribieron en la propia época de los trovadores.

CARLOS VEGA

NOTAS

¹ Iniciamos en este número la publicación de los capítulos del libro de trovadores que Carlos Vega dejó listos para la "última lectura", según sus propias palabras. El trabajo —inmenso en sus aspectos histórico, analítico y crítico— que tiene más de 1.000 melodías anotadas por Vega de acuerdo al método de transcripción que él propone, permanece en custodia en este Instituto por voluntad de su autor.

Muchos capítulos están incompletos, con anotaciones varias; otros, casi concluidos. Algunas indicaciones verbales que el propio Vega nos transmitiera en el verano 1965-66 nos permiten ordenar parte de los materiales.

Creemos de interés publicar el índice sintético de todo el trabajo— respetando estrictamente los originales— y lo colocamos al concluir este artículo.

Lo que hoy damos a conocer es el Prefacio y el primero de los capítulos previos. La "última lectura" requerida por su autor se efectuó entre 1966 y 1967 por los que en aquel momento integrábamos el Instituto, cuando se comenzaba pacientemente a ordenar la tarea. Las notas que hoy agregamos sirven para aclarar algunos puntos del manuscrito que se resolvían en los capítulos siguientes o en la bibliografía. En todos los casos se aclara "nota del autor" cuando corresponde al propio Vega.

Con esta publicación y todo el material que podamos rescatar completo de los manuscritos originales deseamos contribuir al conocimiento de una faz tal vez poco difundida del "hacer" de Carlos Vega. Más de 30 años divididos entre dos grandes pasiones: el folklore y la música trovadoresca, creemos que merecen y necesitan una difusión adecuada de su pensamiento, de sus investigaciones y de sus propuestas.

² *La música popular argentina. Tomo 2. Fraseología.* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1941, 2 vols.

³ Aclaremos que Vega engloba en la denominación *trovadores* todo el movimiento de música monódica profana medieval: trovadores, troveros, cantigas, laudas, minnesinger, etc.

⁴ Le prestaron preciosa colaboración Julián Ribera y Antoine Auda (nota de C. Vega).

⁵ AUDA, Antoine, *Les gammes musicales*, Bélgica, 1948.

⁶ AUBRY, Pierre, *Trouvés et troubadours*, 1909.

⁷ LYNCH, Ventura, *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República.* Buenos Aires, 1883.

⁸ GEROLD, Théodore, *La musique au moyen age*, 1932.

⁹ Hay que tener en cuenta que esta obra se concibe y elabora a partir de 1934. En 1943 aparece el libro inaugural, en el sentido de una amplia colaboración de todas las ciencias históricas: *The rise of music in the ancient world, East and West*, del sabio musicólogo Curt Sachs. No obstante, la difusión de su ilustrado pensamiento es lenta; siguen en pleno las historias "cerradas" (nota de C. Vega).

Transcribimos a continuación el Índice sintético del trabajo, respetando en un todo el manuscrito original:

LA MUSICA DE LOS TROVADORES

Prefacio

Capítulos previos — Hacia los trovadores

La música en el siglo XIII

El ciclo clausular

Las formas históricas y folklóricas

Primera parte — La cláusula

I. La notación mensural

II. La notación interina

III. La notación modal

IV. La notación mixta

V. Las cláusulas de los trovadores

VI. La cláusula y el verso

Segunda parte — Las estructuras trovadorescas

VII. Formación de los períodos

VIII. El período homogéneo

IX. El período heterogéneo

X. Las formas de composición

Tercera parte — La tonalidad trovadoresca

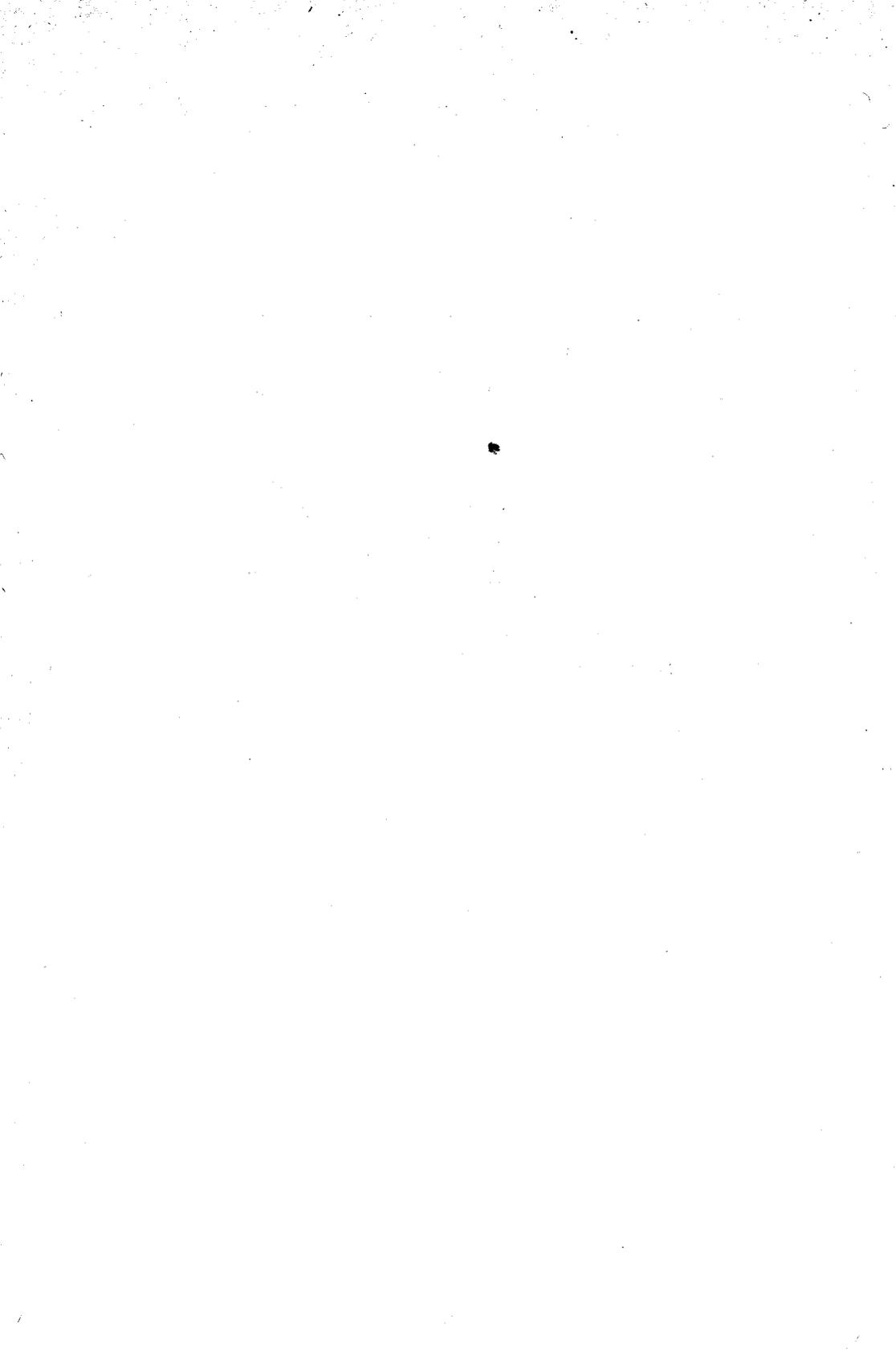
XI. Las gamas profanas

XII. El modo mayor

XIII. Los modos menores

Cuarta parte — Continuidad y supervivencia

Quinta parte — Las melodías de los trovadores



LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS INDIGENAS DEL CHACO CENTRAL*

I

SINTESIS ETNOGRAFICA

Las porciones austral y central de la región conocida con el nombre de Chaco (vocablo de origen quechua que se traduce comúnmente como "territorio de caza") ocupan gran parte del norte de la República Argentina, desde el río Salado hasta el río Pilcomayo. Se calcula que los primeros grupos humanos que la habitaron llegaron hace 8 ó 9.000 años y dieron lugar a la formación de dos familias lingüísticas: la mataco-mataguayo y la mbayá-guaycurú. La zona central, de la que provienen nuestros materiales, abarca la totalidad de la provincia de Formosa y el noreste de la provincia de Salta.

Como resultado de la conquista y colonización por el blanco, varios grupos étnicos se extinguieron y los restantes pierden año tras año un alto número de componentes. En la actualidad, la primera de las fami-

* En el presente trabajo se ha excluido a los Chiriguano —etnia de filiación guaraní— por no ser el Chaco su hábitat original y por su pertenencia a otro estrato cultural. Además, cabe consignar que serán tratados los instrumentos cuya ejecución es calificable de musical y que, por su vigencia, ha podido ser registrada magnetofónicamente por nosotros entre 1966 y 1972. Las grabaciones de referencia pertenecen al Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, entidad que, junto con el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, financió las investigaciones que realizamos, en su mayoría, junto con el Prof. Jorge Novati, fallecido prematuramente en 1980.

Como hemos adoptado el criterio de basarnos en lo recogido en el campo más que en las obras de la literatura etnográfica tradicional, cubrimos el lapso 1973-1981 con los informes de interés proporcionados por la revista *Scripta Ethnologica*, órgano oficial del Centro Argentino de Etnología Americana, que se ha dedicado muy especialmente al estudio de las culturas indígenas del Chaco. Con ello, además de actualizar nuestra información —pues otras etnias nos ocupan en el presente—, nos proponemos demostrar la importancia de los materiales etnológicos para los estudios etnomusicológicos.

Ya que por razones de orden económico no fue posible incluir ilustraciones, remitimos al lector a las obras de organología musical consignadas en la bibliografía. En especial, Ruiz-Pérez Bugallo, 1980 y Vega, 1946.

lias lingüísticas mencionadas está representada por los mataco, chorote y chulupí, y la segunda, por los toba, pilagá y un escaso número de mocoví que habitan en el Chaco austral. En total suman entre 30 y 40.000 individuos, siendo los mataco y los toba los más numerosos y los únicos que se hallan tanto en la zona austral como en la central del ámbito chaquense.¹ Los pilagá habitan en el centro norte de Formosa y los chorote y chulupí en Salta.²

Se trata de grupos cazadores-pescadores-recolectores con horticultura incipiente, que fueron considerados como "chaquenses típicos" porque presentan un cierto grado de homogeneidad, pero que los estudios etnológicos actuales tienden a diferenciar, clasificando a los primeros como cazadores inferiores, y a los segundos como cazadores superiores o esteparios. En otras palabras, si bien se admite que en la actualidad tienen en común cierta cantidad de rasgos culturales, esto sería consecuencia de un empobrecimiento de la capa cazadora-esteparia y de un proceso de aculturación intertribal, pero no es prueba de una homogeneidad inicial de ambas corrientes, pues aún es posible advertir diferencias sustanciales (Cordeu-Siffredi, 1971: 5-11).

En general, conservan su base económica tradicional, especialmente la recolección de frutos silvestres y miel, y la pesca entre los ribereños, ya que las posibilidades de caza son cada vez menores. También trabajan en obrajes madereros o en chacras y efectúan actividades circunstanciales (changas) en los pueblos. Algunos grupos son contratados regularmente para las cosechas de algodón y la zafra azucarera. La convivencia de grupos culturalmente distintos en los grandes ingenios azucareros de Salta y Jujuy, ha sido uno de los múltiples factores que dieron lugar a la aculturación interétnica mencionada.

Respecto de las prácticas religiosas de los chaquenses, cabe decir que la acción llevada a cabo por misioneros —protestantes en su mayoría—, ha dado lugar a la aparición de cultos sincréticos, que no hacen sino reafirmar su renuencia a abandonar sus creencias arcaicas. En las aldeas en que la supervisión misional es permanente, se cumple rigurosamente la prohibición de ejecutar cantos no pertenecientes al culto

¹ Como resultado de las intensas campañas efectuadas a partir de 1969 por los investigadores que desde 1973 se nuclearon en el Centro Argentino de Etnología Americana (de aquí en más, CAEA), hoy sabemos que estas etnias numerosas y de amplia dispersión presentan diferencias culturales según sus emplazamientos. Así, por ejemplo, los Mataco ribereños se diferencian de los montaraces y los toba de Sombrero Negro (Formosa) tienen identidad lingüística y cultural con los pilagá del centro norte de la misma provincia, mientras que presentan notorias diferencias con los toba de oriente y de occidente, y éstos entre sí.

² Dado el exiguo número de chulupí que habitan en territorio argentino y con el objeto de no excluir esta importante etnia de la familia mataco que es numerosa en la margen izquierda del río Pilcomayo (República del Paraguay), aclaramos que los materiales utilizados proceden de esta zona fronteriza con nuestro país.

de adopción, ni danzas.³ Además, algunos religiosos han exigido a los poseedores de instrumentos musicales la entrega de los mismos a la Misión, como significativo acto de renuncia a su tradición musical. Estas restricciones han dado lugar a la canalización, en los nuevos actos culturales, de necesidades expresivas sonoro-musicales que merecen ser estudiadas y que se enraizan con el hecho de que la comunicación con el universo sagrado se ha realizado, desde siempre, casi exclusivamente a través de la expresión musical.

También los grupos que no aceptaron la tutela misional han padecido prohibiciones de parte de las autoridades policiales para realizar sus bailes. En todos los casos, el monte ha servido de refugio para expresarse libremente, en una tenaz y cada vez más débil resistencia a perder su identidad cultural. El material que recogimos en siete viajes de estudio en la zona, entre 1966 y 1972, testimonia la pervivencia de muchas de sus manifestaciones musicales y la pérdida de otras.

II

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLOGICAS

La aplicación de conceptos occidentales en los estudios de culturas etnográficas ha suscitado numerosas polémicas. La actitud etnocentrista —no siempre consciente— de viajeros e investigadores los llevó a calificar y clasificar su objeto de interés o estudio según categorías, criterios y cánones de su propia cultura, sin advertir la inadaptabilidad de los mismos a otra realidad cultural. Si bien hoy el problema del etnocentrismo se puede considerar en gran parte superado, sus huellas aún se observan.

En el tema que nos ocupa, el problema surge de la calificación de *musicales*, muchas veces aplicada al conjunto de instrumentos sonoros. Ya en 1932, Raphael Karsten, en su libro *Indian Tribes of the Argentine and Bolivian Chaco*, critica severamente a Erland Nordenskiöld por considerar, en su trabajo *Indianerleben, El Gran Chaco* (1912), al sonajero de calabaza del shamán como instrumento musical, cuando, a su modo de ver, se trata de un objeto mágico sin connotación alguna que permita tal calificación (Karsten, 1932: 31, nota 1). El autor afirma, además, que no existen instrumentos musicales en las culturas chaquenses. Por supuesto, se refiere a que ninguno de los instrumentos sonoros de su patrimonio responde al concepto occidental de musicales. Sin embargo, en un capítulo posterior, al describir los ritos de curación, dice que el shamán ejecuta "*in a low muttering voice, a monotonous chant . . .*", y agrega más

³ En la Misión católica de San Leonardo de Escalante (Paraguay), que agrupa a los chulupí estudiados, era total la libertad de expresión y reunión, así como en los ingenios azucareros, una vez concluida la jornada laboral. Las condiciones para la investigación en Escalante fueron óptimas.

adelante: "it is evident that the efficacy of the conjuration is mainly ascribed to the very rhythm of the chant" (Ibídem: 134).

Si bien Karsten evita cuidadosamente utilizar los términos *música* y *musical*, emplea la palabra *canto* y se refiere al *ritmo del canto*, sin advertir que, de existir un error por parte de Nordenskiöld, él en cierto modo lo comparte.

En nuestra cultura no hay disociación entre canto y música⁴; por ende, si es lícito denominar canto a la expresión vocal del shamán durante la terapia, no se puede considerar erróneo referirse al sonajero de calabaza como instrumento musical. Siempre que el shamán hace sonar rítmicamente la maraca, lo hace acompañando el canto, lo que no invalida su carácter de objeto mágico —al decir de Karsten—, o potente —como preferimos llamarlo nosotros—.⁵

Es comprensible que un etnólogo de la talla de Karsten, a quien le debemos —entre otras obras— las mejores páginas sobre las danzas de estos indígenas, incurra en este tipo de contradicciones, pues la confusión terminológica y conceptual aún existe en el campo de la musicología.

Si bien Izikowitz (1935) halla una salida al problema, al diferenciar entre instrumentos musicales y sonoros en el título de su ya clásica obra, en el interior de la misma no aborda el tema.⁶ Estas dos denominaciones se pueden analizar desde varios ángulos.

A partir de la distinción aportada por los físicos entre sonido⁷ y tono⁸, podríamos considerar instrumentos musicales a los que producen

⁴ Es digno de hacer notar, no obstante, un hecho curioso. Más de una vez hemos leído en escritos etnográficos que tal o cual cultura indígena carece de música, ya que sólo posee cantos. Parece ser que la ausencia de instrumentos musicales —en conjunción o no con la expresión vocal—, condujera a quitar al canto su carácter musical. Sin embargo, estamos seguros de que los mismos autores afirmarían, después de un recital de coro a *capella* producido por su cultura, que han oído música.

⁵ Sobre la noción de instrumento musical como objeto potente —categoría válida para las etnias que nos ocupan, pero no extensible a otras—, ver la introducción del punto III. Aclaremos que la observación de Karsten podría ser aceptada para aquellos momentos de la terapia en que el shamán sacude el sonajero por sobre el cuerpo del enfermo, sin cantar. Pero si el sonajero acompaña rítmicamente el canto —y así ocurre la mayor parte del tiempo—, es adscribible a nuestro concepto de instrumento musical y como tal lo consideramos.

⁶ El autor advierte en la Introducción: *Most of the instruments discussed here are hardly musical instruments in our sense of the word. With regard to melodies, rhythm, etc., extensive field work is imperative before any comprehensive study can be attempted*" (p. 6).

⁷ "Sonido: es una alteración en presión, tensión, desplazamiento de partículas o velocidad de las mismas que se propaga en un material elástico" (Fuchs, 1958: 20). El autor remite a Leo L. Beranek: *Acoustic Measurements* (sin más datos).

⁸ "Tono: es un sonido que da sensación definida de altura, intensidad y timbre y que se encuentra dentro de la gama de frecuencias audibles" (Ibíd.: 21).

tonos, y sonoros a los que producen sonidos que no son tonos. Atendemos así al producto sonoro en sí, con exclusión de consideraciones musicológicas. Si en cambio enfocamos la cuestión desde un punto de vista cultural, es decir, según la función que desempeña en la cultura en estudio, un silbato que se usa para señales en la caza o en la guerra sería considerado un instrumento sonoro, a pesar de producir tonos. A la inversa, un sonajero que conforma con el canto una plasmación clasificable de "musical", no obstante producir sonidos sin sensación definida de altura, intensidad y timbre, sería clasificado como instrumento musical. Como se advierte, la distinción entre unos y otros no es fácil de determinar, y con seguridad la posición que adoptamos no contará con la aprobación unánime de los entendidos.

En estas culturas no existe el concepto de música u otro equivalente. Distintas expresiones del lenguaje sirven para nombrar cada una de las manifestaciones vocales, vocales-instrumentales —en algunos casos con especificación del o de los instrumentos que se ejecutan— y coreográfico-vocales, instrumentales o no, pero no se ha acuñado un término que incluya todas ellas, puesto que no se conciben como expresiones parciales de una totalidad conceptual. Además, están adheridas —en muchos casos— a su empleo específico en rituales o ceremonias determinadas. Por consiguiente, y dado que para ello han contribuido los propios informantes, que poseen una noción suficientemente digna de tenerse en cuenta, sobre nuestro concepto de música, los instrumentos que consideraremos son calificables de musicales. Unos, por proveer la base rítmica de manifestaciones vocales o coreográfico-vocales; otros, por su carácter melódico. Es decir, por ser una parte o el todo de expresiones adscribibles a lo que entendemos por música, aunque trasciendan el concepto de lo musical como expresión estética.

Es importante señalar que abordaremos su tratamiento a través de un enfoque fenomenológico⁹, lo cual significa enfrentarse a ellos, no como elementos ergológicos separables de la realidad total en la que se inscriben, sino como hechos culturales cuya complejidad rebalsa los límites de su aparente singularidad para constituirse plenamente con todo lo que se les asocia estructuralmente en la realidad vivida por hombres concretos de culturas concretas. Para ello, es necesario atender tanto a los aspectos formales como a los contenidos vivenciales de los hechos —que se resuelven en actitudes y modos de vivirlos—, así como al conocimiento que el hombre tiene de los mismos. Todo esto implica, como actitud metodológica, partir de situarse en un *no saber radical* hasta lograr aproximarse a la perspectiva del indígena.

El actuar del hombre etnográfico tiene su razón de ser en acontecimientos ocurridos en el tiempo mítico, que constituyen el modelo ejem-

⁹ Su desarrollo en nuestro país, en el campo etnológico, se debe al Dr. Marcelo Bórmida —fundador del CAEA— y sus discípulos. El citado investigador puso énfasis en la *visión tautegórica de la cultura*, propuesta por Schelling.

plar y, en consecuencia, establecen las normas ético-jurídicas positivas y negativas.¹⁰ Es por eso que el sentido y la significación de sus actos deben hallarse en los relatos míticos, así como en otros tipos de narraciones y expresiones que dan cuenta de las más diversas experiencias del vivir y el sentir que integran el conocimiento-acción mítico. Las largas conversaciones sobre los hechos observados u otros testimonios recogidos revelan facetas que definen lo peculiar de cada cultura y permiten arribar a conclusiones que están implícitas en las palabras de los informantes. Lo que se persigue fundamentalmente es minimizar la inevitable interferencia entre el *hecho* cultural, tal como es vivido por sus protagonistas, y el *dato*, o sea, la percepción del mismo por el investigador.

En suma, el enfoque propuesto —del cual lo dicho hasta aquí es una brevísima introducción— no excluye el tratamiento de los aspectos que hacen a la problemática musicológica en general, y a la organológica en particular, sino que adiciona todo aquello que sólo el indígena puede proveer en la relación que establece con el investigador durante el trabajo de campo.

III

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Dijimos antes que la calificación de musicales no invalidaba el carácter de objetos potentes de los instrumentos. Esta condición fundamental, común a todos los tipos chaquenses que trataremos, significa que son eficaces para determinados fines. De allí su razón de ser en rituales y circunstancias específicas y la exclusividad de ejecución por personas de un sexo u otro o por una clase de edad.

Ninguno de los instrumentos tiene por fin el solaz individual o colectivo, aunque eventualmente pueda servir para ello. Aun aquellos que por su escasa fuerza sonora nos han llevado a creer en un comienzo que estaban destinados a ese fin, son ejecutados por el poder de atraer al sexo opuesto.¹¹

Es necesario tener en cuenta que ningún objeto es potente en sí, ni de por sí. Lo es para alguien y a partir del momento en que se revela como algo distinto, diferenciado de la cosa común. Ante el objeto potente, el hombre asume actitudes especiales que suelen ser de carácter precautorio. Pero no todos los instrumentos musicales que nos ocupan deben ser con-

¹⁰ Bórmida, 1969.

¹¹ En un trabajo que realizamos con Jorge Novati en 1966, al referirnos al birimbao, anotamos: "Por su escasa sonoridad, es instrumento personal, íntimo, y su ejecución es ocasional" (p. 9). La intensificación posterior de los trabajos de campo y la consolidación de un marco teórico y una metodología eficaz nos permitieron superar la superficialidad de tales apreciaciones.

siderados por igual, pues manifiestan distintas calidades de potencia. Mientras unos tienen potencia positiva ejecutados por su poseedor, y carecen de eficacia en manos ajenas, o, lo que es peor, pueden dañar a quien no sea su dueño, otros revelan su potencia en determinado ritual u ocasión, sin adherir a una persona exclusivamente. Estas diferencias, que surgen al considerar la relación hombre-instrumento musical-potencia, serán puestas de manifiesto al tratar cada instrumento en especial. Sólo nos resta agregar que su condición de potentes —claramente perceptible a través de los testimonios recogidos— evidencia una vez más la parcialización que del hecho cultural hace quien analiza el objeto y su producto sonoro excluyendo al ser para el cual es un hecho de vida.

a) Sonajero de calabaza

*Denominaciones en lenguas indígenas:*¹²

Toba (zona oriental): *Tegueté*; toba (zona occidental): *poketá*; pilagá: *poketá*; mataco: *kiasicháj*, *chajicháj*¹³; chorote¹⁴: *kiálsie*, *kiasé-sie*; chulupí: *jojanjaté*.

Denominación vulgar regional: porongo.

Descripción morfológica. Consiste en el fruto seco de una enredadera (*Lagenaria siceraria*), denominado calabaza o mate¹⁵, cuyo cuerpo es esférico u ovoidal, continuado en una prolongación natural que hace las veces de mango. De acuerdo con Parodi (1966: 4):

“...su presencia en América es prehispánica, pues sus frutos y semillas han sido hallados en muchos sepulcros precolombinos”.

Se construye practicándole un orificio en el extremo opuesto al cabo o en el cabo mismo; una vez extraídas las semillas y la pulpa desecadas, se introducen piedrecillas, trozos de metal y diversas semillas. El orificio es luego obturado con cera vegetal o con un tapón de madera. Algu-

¹² Se ha utilizado la grafía castellana para las voces indígenas, de modo de facilitar su lectura y pronunciación, con la sola excepción del uso de la *k* para evitar la alternancia de *c* y *q*.

¹³ Las denominaciones que no llevan aclaración alguna son las documentadas por nosotros. Cuando agreguemos otro término mencionaremos la fuente en nota al pie. La enumeración de las múltiples denominaciones que se hallan en la amplia bibliografía sobre el Chaco —muchas veces debidas a las diferentes lenguas de origen de los investigadores y a la dispar grafía utilizada— se halla fuera del objetivo de este trabajo. *Chajicháj* (Califano, 1975).

¹⁴ El primer término pertenece al dialecto chorote *iojuája* y el segundo, al *iojúwa*, que corresponden a los antiguos ribereños y montaraces, respectivamente, aunque ahora pueden convivir en una misma aldea. De aquí en adelante conservaremos este orden.

¹⁵ Mate es de origen quechua y se aplica comúnmente al fruto desecado y vaciado, acondicionado para un uso específico, así como a la popular infusión de América del Sur.

nos ejemplares presentan el mango traspasado por un cordel confeccionado en fibras de chagua (*Bromelia fastuosa*), atado de modo que permita suspender el instrumento de la muñeca. Existen piezas que poseen espinas en su interior o varias horquillas de alambre que atraviesan desde fuera la calabaza. Muy pocos presentan decoraciones pirograbadas.¹⁶

Es frecuente en la actualidad encontrar que la calabaza ha sido sustituida por un recipiente de hojalata (envases desechados de procedencia urbana), pues los dominios naturales de las culturas en cuestión se han visto virtualmente reducidos a la nada.

“Por otra parte, la planta es desconocida en estado natural, y la única manera de lograr frutos es por el cultivo o teniendo las plantas en algún lugar donde puedan propagarse naturalmente” (Parodi, op. cit.: 42).

Clasificación. De acuerdo con la clasificación de Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido vibrante, inextensible, de cáscara. Para Hornbostel-Sachs, se trata de un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, de tipo vaso o recipiente.

Desde el punto de vista acústico, el sonido principal lo produce el choque de los elementos que contiene la calabaza, contra ésta; secundariamente, la calabaza vibra al recibir el sonido producido por el roce de los mismos, actuando, por así decir, a manera de resonador adaptable.

Ejecución. Es, sin excepción, instrumento del varón adulto¹⁷; para los mataco, es privativo del shamán. La ejecución consiste en agitarlo con mayor o menor fuerza, ya sea describiendo un círculo pequeño o una línea recta vertical u oblicua. Esta última técnica es la más frecuente. En ambos casos, el movimiento ascendente es preparatorio, y el ejecutante imprime mayor impulso al movimiento descendente para lograr la producción de sonido. Por lo general, apoya el primer sonido de cada pie rítmico de la expresión vocal que acompaña, ya sea éste binario o ternario.

Entre los toba y los chorote se documentó su ejecución en forma conjunta con el tambor de agua, por el mismo individuo, que toma el sonajero con una mano —comúnmente la derecha—, y el palillo del tambor con la otra. Una característica que debemos señalar, es que, se trate o no de una expresión vocal colectiva, el que ejecuta el sonajero siempre canta a la vez.

¹⁶ El ejemplar 102 de la Colección del Instituto Nacional de Musicología adquirido a indígenas angaité por Carlos Vega e Isabel Aretz en 1944 (Pto. Sastre, Chaco paraguayo), es el simple fruto desecado. La sonoridad es mucho menor que la del tipo habitual descrito.

¹⁷ Palavecino (1944: 90) describe una danza fúnebre a cargo de la madre y la esposa del muerto, recién inhumado su cuerpo, que presenció en 1927 en una aldea mataco del Chaco salteño, en la que ambas mujeres cantaban y danzaban acompañándose por sendos sonajeros de calabaza. Es un dato curioso que nunca pudimos corroborar en el campo. La restricción mayor del uso de este instrumento se da, justamente, entre los mataco.

Quizás este instrumento sea uno de los más apropiados para hacer notar la importancia que reviste atender a la significación que posee un bien dentro del patrimonio de una cultura. Probablemente, porque junto con el tambor de agua prevalecieron en el ámbito chaqueño en los tiempos de plenitud de estas empobrecidas y marginadas etnias, señoreando en los acontecimientos más significativos de su vida. Como hemos visto, morfológica y acústicamente, y en cuanto a su técnica de ejecución y producto sonoro, el sonajero de calabaza no presenta características propias en cada grupo étnico; por eso, su clasificación es válida para los cinco que estudiamos. Las diferencias surgirán a medida que dejemos de considerarlo como objeto y lo tratemos como hecho cultural.¹⁸

Es notable la concentración de sacralidad, de potencia, que presenta este sonajero, aspecto que fue advertido y señalado por viajeros e investigadores que recorrieron el área chaqueña a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del actual. Aunque muchas de las interpretaciones consignadas al respecto han quedado desvirtuadas por estudios etnológicos posteriores, es interesante incluir algunas breves referencias a los hechos observados, en las que con frecuencia se insertan juicios de valor que patentizan lo dicho sobre el etnocentrismo.

Guido Boggiani (1900: 27), refiriéndose a los shamanes toba dice:

"Tienen esos sacerdotes un instrumento sacro de mágicas virtudes común á casi todas las tribus sur-americanas. Es una especie de sistro, que los Tóba llaman *tigutté*, formado por una calabaza vacía en la cual ponen unas piedrecillas ó semillas duras que, agitada acompasadamente, produce un ruido monótono que tiene virtudes exorcizadoras muy grandes, según aseguran ellos. Es el mismo instrumento con que acompañan sus cantos y bailes religiosos".

Por su parte, Karsten (1923: 59-60) afirma:

"The principal magical instrument of the Tobas of the present day is the rattle gourd (poketá)" /.../ "The strong magical power which the Indians ascribe to this instrument is probably originally due to the belief that a spirit inhabits the gourd as well as the seeds with which it is filled".

Eric von Rosen (1934: 292), al tratar sobre "Objetos e implementos mágicos" de los chorote, dice:

"Otros medios de protección mágica contra los malos espíritus deben ser considerados los signos y figuras ornamentales hechos por incisión o quemadura en las calabazas de uso doméstico, así como en los sonajeros má-

¹⁸ El lector advertirá cierta fluctuación en los tiempos verbales debida a que algunos rituales han dejado de ser hace largo e indefinible tiempo, y otros estaban vigentes en ciertos asentamientos, al menos hasta 1972. Las diversas situaciones de cada comunidad impiden generalizar en cuanto a pérdidas significativas, pero los testimonios recogidos en la actualidad son elocuentes respecto de la vigencia del pensar y el actuar míticos, así como de la de los instrumentos musicales que tratamos, aunque menguada la utilización de aquellos adheridos a rituales desaparecidos.

gicos hechos en calabazas. La mayoría de tales sonajeros contiene semillas y un gran número de fragmentos de metal, por lo común trozos cuadrados de estaño de 5 a 15 mm de lado, y, en menor cantidad, trocitos de vidrios de colores. Un Choroti me dio en trueque una bolsita de tela roja, de hilo de caraguatá muy apretado, en que me dijo guardaba los objetos que ponía en los sonajeros mágicos...".

Como se puede apreciar, a todo lo concerniente al sonajero: su "ruido monótono", sus decoraciones, sus objetos interiores, su cuerpo de calabaza y semillas como habitáculo de un "espíritu", se le atribuyeron virtudes mágicas y poderes exorcizantes. Hoy sabemos que hay errores y aciertos en esas afirmaciones, pero, lo que es más importante, conocemos el porqué de su potencia a través de las palabras de los protagonistas, cuyas percepciones de, y actitudes hacia, los objetos, tienen fundamento mítico.

"El estar-en-el-mundo del hombre etnográfico es /.../ perfectamente simétrico con el de sus antepasados míticos y de todos los seres que compartían con ellos la vida de esos tiempos" /.../ "El horizonte mítico, entonces, se hace omnipresente en una ontología que tiene sentido tan sólo en la vida vivida" (Bórmida, 1968: 3).

Para los mataco, que como dijimos reservan este sonajero al uso shamánico, fue el héroe mítico *Tokjwáj*¹⁹ quien inició las prácticas terapéuticas, confiadas luego al *jayawú* (shamán). Un relato que da cuenta de este hecho y del que extraemos sólo unas frases, dice así:

"A la noche *Tokjwáj* buscó una *chajicháj* (calabaza) y otras cosas. Y mandó llamar a los enfermos /.../ El los hace acostar y después comienza a cantar. Así fue sanando a todos. *Tokjwáj* les dijo: «Uds. tienen que hacer como yo. Y les voy a enseñar para que puedan cuidarse»." (Califano, 1975: 8).

El autor considera que

"el canto es un lenguaje utilizado por el *jayawú* para comunicarse con los *aját* /demonios/ y para perseguirlos si, reticentes, no se alejan y se ensañan con la víctima".

Asimismo, la maraca, al estar íntimamente vinculada al canto, suma a las funciones de éste la de asustar a los *aját* y atenuar el dolor, cuando es pasada a lo largo del cuerpo (Ibíd.: 46).

Si bien "la *la-ka-'ayaj* /potencia/ de la maraca proviene del contacto con su dueño, el *jayawú*", que es, además, quien la fabrica para su uso exclusivo (Ibíd.), la percepción del sonajero de calabaza como arma poderosa de todo shamán mataco surge del acto fundante protagonizado por *Tokjwáj* y excede, inclusive, el marco de la terapia. Por sobre las virtudes exorcizantes en las que hicieron hincapié los primeros etnógrafos del Chaco y que es admitida por Califano para ciertas circunstancias específicas, se destaca su conjunción con el canto para entablar el diálogo

¹⁹ Sobre este personaje tesmofórico, central en la vida de los mataco, ver Califano, 1973. Acerca del concepto de enfermedad y la idea de potencia de la misma etnia, ver Califano, 1974.

que el shamán —mediador entre el hombre y el universo sagrado— establece con las teofanías cada vez que el bienestar de la comunidad o de alguno de sus miembros pelagra.

Entre otros ejemplos, podemos mencionar los cantos con sonajero de calabaza que entona el shamán en las épocas de sequía para solicitar lluvia, cuyas características sonoro-musicales expresan y transmiten una fluida y apacible comunicación con la deidad.

En la etnia chulupí, los varones se preparaban para el ritual de iniciación, que era también la ceremonia de acceso a la experiencia musical, ejecutando sonajeros especialmente destinados para ese fin. Durante el ritual, los jóvenes cantaban y saltaban cada uno con su *jojanjaté*, alrededor de una parva que formaban con el producto de lo recolectado o cosechado. El instrumento se potenciaba y pasaba a ser de uso exclusivo de su dueño cuando éste lograba hallar un hongo que favorece la creación de canciones con poder de atracción sobre las mujeres. Así lo expresó Walter Flores, un indígena chulupí:

“...ese hongo es casi, digamos, la raíz de donde nacen las canciones para modificar las canciones”.

Se refería a que, una vez hallado el hongo —para lo cual se valen también de canciones específicas—, se les revelan durante el sueño nuevas canciones, que pasan a constituir su patrimonio musical individual. Y luego agregó:

“el porongo es para compás de la canción y uno, teniendo ya ese hongo y teniendo un porongo, tiene que ser uno solo que lo usa, porque al usar ese porongo no es útil para él. Pierde ya la voluntad y pierde ya interés, y hasta con el tiempo ya lo puede perjudicar. Debe ser solamente él quien lo usa y cada uno debe tener su porongo. Hay otros porongos especiales para la juventud que se ensaya a cantar; éstos ya utilizan unos y otros. Pero no están en contacto con ese hongo. Esos puede usarlos cualquiera”.

Pocos testimonios suelen ser tan claros como el que acabamos de transcribir para captar su percepción del sonajero. El instrumento “pierde la voluntad y el interés” en manos de quien no es su dueño; por lo tanto, su utilización por otro carece de sentido. Además, hasta puede invertirse el sentido del efecto de su potencia y tornarse así en objeto peligroso. Tal percepción puede comprenderse a través de las siguientes palabras de Bórmida (1968: 2):

“Juntamente con los seres míticos que siguen actuando en la vida cultural pasan al presente las mismas relaciones que los unían entre sí y con el hombre. Del mismo modo que en el tiempo de los mitos, los seres del mundo ‘natural’ pueden ser concebidos como provistos de voluntad y de intención y vincularse entre sí y con el hombre en base a normas de carácter social y jurídico”.

Cuando no había baile²⁰, los jóvenes chulupí solían reunirse a cantar con sus sonajeros casi hasta el amanecer. También lo ejecutaban la noche anterior a las partidas de caza aquellos que durante la iniciación recibie-

ron el poder y el canto para comunicarse con las deidades protectoras de los animales. En este caso, la ejecución tenía lugar dentro de su vivienda y era siempre expresión vocal-instrumental individual.

Entre los toba, era casi siempre el shamán quien realizaba este rito, aunque también algunos otros, a quienes la deidad respectiva se les había revelado, podían hacerlo. Al respecto dijo un informante:

“Los curanderos cantaban con el *tegueté* el día anterior a la mariscada²¹, y si cuando amanece no hay ninguna novedad, se van los mariscadores” (Alejo Palacios).

Para interpretar el sentido y la significación de estas acciones, es necesario conocer la forma en que se articula la compleja relación hombre-animal en las culturas cazadoras, lo cual excede los límites de este trabajo, pero que es imprescindible, al menos, resumir.²²

Las entidades animalísticas constituyen una estructura mítico-religiosa en los grupos cazadores. Mediadores entre hombres y animales, los *Dueños* de cada especie velan por éstos y los preservan de las matanzas excesivas e injustificadas, castigando severamente a los responsables. A su vez, suelen depender de un *Señor* o *Dueño* de los animales de cada región del espacio (monte, campo, etc.). A estas deidades, que en el tiempo originario convivieron con los hombres, es frecuente hallarlas en las narraciones míticas proveyéndoles los medios necesarios para comunicarse con ellas y obtener su ayuda. Por lo general, les entregan canciones, a través de las cuales logran la intervención de la deidad, que les cede los animales imprescindibles para su subsistencia. De allí, el sentido de las expresiones vocales-instrumentales mencionadas.

Con respecto al uso del sonajero de calabaza por los toba, Karsten (1923: 59-62), dedica un párrafo a las “*conjurations with the rattle gourd*” (*poketá danyakkó*). En él se refiere a diversos sucesos de la vida social en los que tenían lugar los cantos con maraca. Así, cuando nacía un niño, su padre o el shamán debían efectuar este rito fuera de la vivienda para proteger al recién nacido y a su madre. También durante la preparación de las bebidas fermentadas se hacía “*poketá danyakkó*” en el cual participaban todos los hombres portando cada uno su instrumento.

²⁰ Las danzas coro-circulares de los jóvenes, comunes a todas las etnias que tratamos, tenían plena vigencia en San Leonardo de Escalante en 1971. Sabemos por información oral de la Lic. Odina Sturzenegger, que las actuales autoridades religiosas incentivan las prácticas culturales tradicionales, hecho que ha dado lugar a la reaparición de manifestaciones musicales que se hallaban en estado latente.

La realización o no de los bailes depende, además, de diversos factores: de la presencia del cantor-guía o “canchero”, de que la luna provea la luminosidad necesaria y de que se congregue un cierto número de jóvenes de ambos sexos.

²¹ “Mariscar”: cazar o recolectar en el monte.

²² Ver Cordeu, 1969.

En todas las etnias que consideramos, sin excepción, el sonajero de calabaza estaba presente en la etapa de fermentación de las diversas bebidas que preparaban o preparan; en especial de la que obtienen del fruto del algarrobo (*Prosopis alba* o *nigra*). Ninguno de los que hemos transitado por el Chaco pudimos dejar de advertir la importancia de la Fiesta de la Algarroba, rito anual celebrado en la época de maduración de los frutos, hoy reducido a su mínima expresión. Ya durante el proceso de maduración se ejecutan canciones para acelerarlo y para que el árbol proporciones buena y abundante fruta. La mujer, luego, inicia la preparación de la bebida, y queda en manos de los hombres velar durante la fermentación, cantando y sacudiendo su sonajero hasta el momento en que el líquido esté listo para beber. Contrariamente a lo que describe Karsten sobre los toba, lo común en el Chaco era que un solo hombre lo hiciera, turnándose entre varios para ello, pues de cesar el canto la bebida no alcanzaría su punto, según numerosos informes recogidos.

Debemos tener en cuenta que la borrachera tiene función ritual y está relacionada con la idea de acceder a lo potente por vía del éxtasis.²³

Es interesante señalar la inclusión del término que da nombre al sonajero, en la denominación de la acción ritual que proporciona Karsten (*poketá* = maraca). Pero no se trata de un hecho aislado; los cantos "para cuidar la aloja", así como los cantos nocturnos de los jóvenes —que se ejecutan con el sonajero de calabaza—, se los nomina, en chulupí, *vat'akjai jojanjatevós* (*jojantaté* = maraca).

Estas expresiones en lengua indígena demuestran la inseparabilidad de la acción instrumental respecto de la vocal, así como su importancia, e inclusive, la preponderancia de aquélla sobre ésta en los casos mencionados.

Las manifestaciones vocales-instrumentales relacionadas con los fenómenos atmosféricos, para que llueva o se detenga el viento, de ejecución individual, siempre fueron parte de la actividad shamánica para los toba, pilagá y matabo. Entre los chulupí, está a cargo de los hombres que tienen poder para ello, lo que no necesariamente coincide con la persona del shamán.

El sonajero de calabaza también se utilizaba en los ritos de iniciación femenina. Los pilagá, colocados en dos hileras, enfrentados, danzaban ininterrumpidamente, avanzando y retrocediendo, guiados por uno de ellos, quien se desplazaba entre ambas hileras sacudiendo su *poketá* y cantando en coro con el resto. Por su parte, los toba y los chorote —etnias culturalmente poco afines— usaban el porongo en simultaneidad con el tambor de agua.²⁴ Es significativo que tanto la danza masculina pilagá como la expresión vocal-instrumental toba y chorote, se desarrollaban a pocos metros y simultáneamente con el canto-danza femenino que constituye el

²³ Ver Cordeu, 1969-70: 93.

²⁴ Ver *supra*.

núcleo del ritual.²⁵ En todos los casos, los informantes se preocuparon por destacar que sus cantos eran distintos de los de las mujeres y, efectivamente, lo son.

En síntesis: de lo arriba expuesto surgen diferencias sustanciales en lo que respecta a la potencia que se le atribuye a este sonajero en los distintos grupos étnicos. En un mismo nivel, pero con diferentes especificaciones, lo encontramos entre los mataco y los chulupí. Para unos y otros, su potencia está en relación con una persona determinada, su dueño, y en ambos casos la conjunción hombre-instrumento-potencia se produce a partir de un acontecimiento de importancia capital: *la iniciación*.²⁶ El shamán mataco y el joven chulupí sólo después de iniciados adquieren su sonajero. También esto ocurre con los shamanes chorote. Durante la iniciación, practican la sencilla técnica de ejecución imitando los movimientos de los ya experimentados, pero no pueden portar el sonajero. Sin embargo, se advierte un menor grado de potencia que en los grupos antedichos en la percepción que del mismo surge de los testimonios recogidos y es menos relevante su desempeño en esta cultura. Los ancianos y también los adultos ya maduros pueden ejecutar el sonajero de calabaza. El informante Pedro Aldana se expresó así:

“Adentro del porongo hay algo que a veces hace que se mueva solo cuando está colgado y eso quiere decir que está apurado por cantar; entonces el curandero /shamán/ lo saca y canta con él”.

Esta significativa frase echa por tierra nuestra noción del sonajero como instrumento de mero acompañamiento; el shamán canta a dúo con él.

En un plano muy distinto del que ocupa en los grupos mataco-mataguayo mencionados —como ya hemos consignado—, hallamos este instrumento entre los guaycurú (toba y pilagá). A juzgar por las fuentes de algunas décadas atrás, se ha producido una pérdida gradual de significación, probablemente debida a la mayor predisposición a aceptar las pautas culturales occidentales que han demostrado éstos respecto de aquéllos. Se ejecuta en muy variadas ocasiones y cualquier hombre puede hacerlo. Lo hemos documentado inclusive en las danzas que los jóvenes realizan para hallar pareja. Si bien la forma más difundida de éstas es coro-circular, cerrada o abierta, cuando, en fila, describen o “barren” un círculo —en este caso, el que se encuentra en el lugar central de la misma hace las veces de eje—, es común que el joven que dirige la danza, ubicado en uno de los extremos, ejecute el *tegueté* o *poketá*.²⁷

²⁵ Ver el acápite correspondiente al sonajero de uñas.

²⁶ Los shamanes acceden a su condición de tales después de un período en el que, a través de experiencias extáticas, sueños y retiros en el monte, reciben el poder de una deidad; además, son instruídos por los viejos shamanes.

²⁷ Otra distinción que surge al comparar a los mataco-mataguayo con los mbayá-guaycurú es que entre los primeros el sonajero de calabaza no se halla nunca asociado a la danza.

Por último, queremos insistir en que hemos enfocado una cierta cantidad de hechos a partir de este instrumento musical, pues es necesario tener presente que es inseparable de la expresión vocal con la cual se integra, tanto como del ser que le da vida y de las circunstancias y el marco en que se desarrolla. En otras palabras, la totalidad del hecho no la constituye la totalidad del instrumento, a pesar de la importancia que pueda tener la calabaza en sí, y en especial su contenido, sino que se establece una relación hombre-instrumento-universo a través de la potencia, muchas veces consustanciada con lo musical hasta tal punto, que es difícil su deslinde conceptual.

b) Tambor de agua

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *katakí*; pilagá: *katakí*; matabaco (zona occidental): *puntáj* (tambor de escasa altura), *jwitsúk* (tambor alto); chorote: 1 *pó om*, *wusiúk*, 2) *pómitok*, *wusiúk*²⁸; chulupí: *tojkisham*.

Denominación vulgar regional: pimpín (zona occidental y central), tambor o bombo (zona central y oriental, aunque también se la utiliza a veces en la zona occidental).

Descripción morfológica. Consiste en un trozo de rama gruesa o de estípote, cortado de manera de obtener una porción tubular de tamaño variable. Los que se construyen para ejecutar de pie tienen una altura media de 85 cm, aproximadamente, mientras que los destinados a ejecutarse en cuclillas, sentado o de pie —pero colocados sobre una orqueta— oscilan entre 30 y 40 cm. Los diámetros varían entre 15 y 40 cm. Lo común es que las dimensiones consignadas sean inversamente proporcionales. Por lo general, se utilizan maderas blandas, en especial el yuchán (*Chorisia insignis*) y la palma (*Acromia sp.*). El cuerpo tubular es ahuecado hasta unos 30 cm, dejando diversos espesores en la madera, tanto de diámetro como de fondo. Se obtiene así el receptáculo que contendrá el agua y actuará como resonador. Cerca del borde, por la parte externa, se practica una garganta o canal, que sirve para que no se deslice la cuerda que fija el parche al extremo abierto. La membrana es —casi invariablemente— de cuero de corzuela (*Mazama simplicicornis*). La atadura, de cuerda hecha con chagua, es muy simple; consiste en pasar ésta dos o tres veces alrededor de la boca del

²⁸ El primer término corresponde al tambor bajo y el segundo al alto. La Dra. Ana Gerzenstein —lingüista especializada en la lengua chorote— registró los siguientes términos: 1) *pó om*, *pómitó*; 2) *pómitok*, *taáskitók*. De los cuatro, sólo el primero también fue documentado por nosotros. Karsten (1932: 157) da como denominación de la "ceremonia de tocar el tambor": *kau'usyúk*. Compárese *usyúk* con nuestro *wusiúk* = palma.

tambor y anudarla con fuerza. El palillo percutor puede tener o no protuberancia en el extremo que cumple tal función.

El cuerpo del instrumento puede estar constituido por un mortero o por un cántaro de cerámica²⁹; circunstancialmente se utilizan recipientes de hojalata .

Clasificación. De acuerdo con Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido extensible, susceptible de tensión, de membrana tensa ceñida, sobre un tubo horadado, de parche único. Según Hornbostel-Sachs, es un membranófono, de golpe directo, tubular, cerrado.

La columna de aire vibrante puede variarse a voluntad —dentro de los límites del tubo— modificando el nivel del agua y, por ende, determinar alturas sonoras distintas. El ejecutante —según lo hemos observado y registrado mediante informes verbales de los protagonistas— busca además la altura deseada variando la tensión del parche.

Ejecución. Con excepción de los toba orientales, que tienen expresiones musicales femeninas y masculinas —no mixtas— con este tambor, en los casos restantes es instrumento privativo de los hombres. Cada ejecutante porta siempre un solo palillo; puede tocarlo una persona, o varias rodeando el tambor.

Los toba y los chorote —como lo consignáramos al tratar el sonajero de calabaza— utilizan ambos instrumentos conjuntamente y los ejecuta un mismo individuo. Entre los pilagá documentamos expresiones musicales en las que varios jóvenes percuten a la vez un mismo tambor y otro, a su lado, hace sonar simultáneamente su maraca.

La ejecución de pie no implica necesariamente que el tambor sea alto, pues la costumbre más difundida dentro del ámbito de nuestro país —en especial en las zonas central y oriental— es la de colocar el tambor de escasa altura sobre una horqueta. En el Chaco paraguayo, en cambio, todos los tambores de agua que hemos visto eran altos.

Si hemos pasado a tratar un membranófono en lugar de continuar con los demás idiófonos, es porque establecimos un ordenamiento que atendió a su importancia en el área, aunque en algunos casos sólo la necesidad de exponer sucesivamente hizo que unos precedieran a otros. Lo que nadie pone en duda es que el tambor de agua y el sonajero de calabaza han sido los instrumentos musicales por excelencia de los grupos étnicos chaquenses, hecho que aún hoy se percibe. La importancia del primero en la

²⁹ El uso del cántaro para este fin fue documentado entre los chorote, los toba y los pilagá, según diversas fuentes bibliográficas. Este tipo es el único de los mencionados que no hemos documentado personalmente.

zona occidental del Chaco central es notoria³⁰; en cambio, en la zona central solamente los pilagá lo poseen y reaparece en la zona oriental en manos de los toba.

La ejecución de pie o sentados (o en cucullas), que puede aparecer como un simple detalle, está relacionada con la significación de la expresión vocal-instrumental y, en consecuencia, con el contexto ceremonial en el que tiene lugar.

Una ceremonia antes común a los chorote y mataco del área occidental, que se desarrollaba durante la época de maduración de la algarroba, consistía en ejecutar el tambor de pie, cantando y dando pequeños saltos para producir el entrecchoque de las uñas de corzuela y trozos de metal que, suspendidos de una tira de fibra vegetal o cuero, llevaban alrededor de la cintura. Este ritual, que tenía por objeto apresurar la maduración de los frutos —según testimonio de varios informantes, también consignado en fuentes bibliográficas— se llevaba a cabo diariamente hasta la medianoche y solía durar un mes o más. Los hombres se turnaban en la ejecución del tambor, ya que el rito estaba a cargo de una sola persona.³¹

Según Mashnshnek (1975: 19), también

“la espera de la fermentación de la bebida /aloja/ es acompañada por el sonar del pimpim, tocado frecuentemente por el shamán /mataco/, quien lo ejecuta sentado cerca del yuchân (palo borracho) en donde aquella se elabora y que rememora el tocar del pimpim de *Tapiatzól* cuando propició el crecimiento del primer algarrobo”.

Es interesante detenernos en este importante personaje mítico de los mataco por su relación con el instrumento que nos ocupa. Su actividad tesmofórica se inicia después de la destrucción del mundo por un gran incendio. A él se le atribuye la creación de los diferentes vegetales del ámbito chaqueño “quien los origina mediante la acción de cantar y tocar el pimpín” (Ibíd.: 18). Pero no sólo los crea sino que acelera su crecimiento.

“*Tapiatzól* /.../ cantaba con el pimpim (*lakatsúk*). Cantaba para que crezca ligero la plantita /.../ A la tarde el árbol era ya grande...”.

En otro relato está explícito que “el poder del canto de *Tapiatzól* atrae la lluvia y ésta produce el crecimiento de los árboles” (Ibíd.: 19).

³⁰ En una excavación arqueológica efectuada en la ciudad prehistórica de La Paya, Valles Calchaquíes, Salta, Ambrosetti obtuvo “un tambor formado por un simple tronco escavado, de sección oval, y de paredes muy delgadas; con el tambor hallamos también el palillo ornamentado con dibujos grabados y partes esculpidas...” (1908).

³¹ Tuvimos oportunidad de presenciar este rito en una comunidad angaité del Chaco boreal (Paraguay), en 1968.

Sin embargo, otra narración deja en claro que no se trata de una mera atracción por el canto.

“Al principio nadie tenía semillas. *Tapiatzól* pensó qué hacer para que la gente tuviese semillas. Pensó hacer un pimpín. Lo hizo y de noche dijo: ‘Voy a pedir a mi tío’. Tenía un tío que tenía la casa arriba, en la luna. El tío se llamaba *Kaho’ó*³². El pidió y por eso cantaba: «pi, pipi, piii, pipipi, piii». Entonces vino el tío *Kaho’ó*. Este oía al sobrino que cantaba. *Kaho’ó* era hombre y vino al suelo y conversó con *Tapiatzól* y éste le pidió semillas. /.../ Se fue *Kaho’ó* y le dijo a *Tapiatzól* que a la otra tarde cantara otra vez. Cuando cantó, *Kaho’ó* le contestó que iba a venir la lluvia...” (Ibíd.: 29-30).

Una vez más, surge nítidamente la percepción de las expresiones musicales como el lenguaje de los seres poderosos del tiempo primigenio y como recurso por excelencia de los mismos para manejar a voluntad el ritmo y la dimensión del tiempo y el espacio.

La relación del tambor de agua con los ritos de carácter fúnebre de los mataco de la zona occidental fue señalada desde antiguo, pero no hay datos al respecto en las fuentes bibliográficas de la última década. Nosotros hemos recogido —entre otros— un testimonio por demás elocuente, del que transcribiremos unas frases. Florencia, informante de unos 40 años, residente en Tartagal (Salta), dijo:

“...cantaban /los hombres/, y era una cosa muy triste eso. Cuando ellos tocan, primero suena bien, pero cuando ya hace cuatro días que esa persona se ha muerto, entonces no suena casi ya. Y dicen que la carne del finado se deshace, se pudre. Y después de una semana ya no suena nada /el tambor/”.

El instrumento, consustanciado con el muerto, pierde sonoridad, se extingue como potencia sonora, a la par que el cuerpo se descompone. Un ejemplo más de la peculiar relación sujeto-objeto que mencionáramos más arriba, así como de la inserción profunda del tambor en el hecho cultural total.

Previamente, nos habían relatado que cuando fallecía algún componente del grupo, *se preparaba un tambor* para ser ejecutado por cuatro o cinco personas. Lo subrayado es para hacer notar que las singulares características del tambor de agua, hacen que se constituya en totalidad —aun como objeto— solamente momentos antes de su ejecución. Una vez concluida ésta, se le quita el cuero y el agua, por lo que deja de ser como instrumento musical.

Pelleschi (1881: 136) describe el llanto ritual acompañado del pimpín

³² La autora, en nota al pie, dice: “Entre los Mataco de Puesto García /Formosa/ *Kaho’ó* tiene características de héroe salvador”. Ver Mashnshnek, 1973a: 115-116. (Ibíd.: 29, nota 12).

"che é /.../ un mortato scavato, con istrumenti o col fuoco, in un tronco, con acqua dentro e coperto d'una pelle strata come in un tamburo. Su questa pelle battono colpi con una zucca vuota, nella quale hanno introdotto grani di maiz o nóccoli di algarroba".

Esta referencia interesa, no sólo por su antigüedad, sino por el dato que proporciona al final, sobre el uso de un sonajero de calabaza para batir el tambor.

Entre los chorote, el tambor tuvo siempre función ritual, se ejecuta de pie o sentado, pues cada una de estas dos formas de ejecución está ligada a ceremonias diferentes. Una ya la mencionamos; la otra tenía lugar durante los rituales de iniciación femenina. El shamán, sentado, tocaba el tambor conjuntamente con el sonajero.

Los chulupí parece ser que antiguamente reservaban el *tojkisham* para la Fiesta de la Algarroba y los ritos de pubertad. En la actualidad, los que residen en el Chaco paraguayo admiten haber adoptado de sus vecinos mascóí (angaité y lengua, especialmente) el uso del tambor para acompañar las danzas de los jóvenes. El tamborero, de pie en medio de la ronda formada por los bailarines, es el que guía el canto y la danza. Estos giran a su alrededor y, al término de cada canción, cesa el coro y la danza, pero no se interrumpe el golpear del tambor y su ejecutante mantiene insistentemente el sonido vocal que sirve de base al discurso sonoro.

Los toba reservan la ejecución de pie para las ceremonias de iniciación femenina, fundamentalmente. Sin separar los pies del piso, flexionan una y otra rodilla en forma alternada y cantan.

Tocar el tambor en cuclillas es para ellos —así como para los pila-gá— tarea de menor compromiso que hacerlo de pie. Por la noche, los hombres jóvenes suelen cantar con el *katakí* para convocar al baile. Si logran su objetivo, dejan el tambor y danzan; de lo contrario, dedican varias horas a esta expresión vocal-instrumental colectiva, en la que también está presente el sonajero de calabaza.

Si atendemos a la resultante sonora de estas manifestaciones, se observan diferencias de carácter entre las canciones para "tambor parado" —como ellos acostumbra decir— y las que son para "tambor sentado". Estas últimas se asemejan a algunos cantos para danza, y son de movimiento más rápido que aquéllas. El golpe de tambor, en ambos casos, coincide con el primer sonido de cada pie rítmico, el cual es invariablemente binario.

En lo que respecta a las mujeres toba, siempre que tocan el tambor lo hacen en cuclillas. Las mismas canciones son ejecutadas individual o colectivamente. Una situación existencial crítica suele dar lugar a este tipo de manifestaciones por la percepción que estos grupos tienen de "lo musical" como expresión potente. Esta información y los registros magnetofónicos correspondientes, proceden de la zona oriental, así como lo

dicho sobre los pilagá proviene de su restringida área de asentamiento en la zona central de Formosa. Pero no hay duda que es la zona occidental la que provee los datos más significativos y en abundancia, como lo hemos visto ya al tratar las etnias de la familia mataco-mataguayo.

La capacidad adivinatoria a través del batir del tambor aparece tanto en el ciclo de *Tankí* —teofanía de cierta relevancia entre los toba de occidente—, como en el de *Ka'o'ó* o *Ajwuntséj ta jwáj* de los mataco, también del oeste chaqueño. Es curioso y destacable que en las narraciones mencionadas, estos personajes míticos que —entre otras acciones— desarrollan actividades propias de los héroes “salvadores” tradicionales, cuentan con la ayuda de sus respectivos hijos, quienes, tocando el tambor de agua, saben lo que sucede a la distancia y advierten a sus padres de los peligros que los acechan a ellos mismos o a los habitantes de tal o cual lugar. Estos avisos dan lugar a la lucha del personaje central con el que provoca los males, de la que casi siempre sale victorioso el primero. En el caso de *Tankí*, esporádicamente él mismo toca el pimpín para saber lo que sucede a la distancia.

“*Tankí* adivinaba, como era adivino, golpeaba el pimpín, y entonces ya supo que había una tribu que tenía el ave grande /.../ que comía gente...” (Tomasini, 1974: 147).

“...Primero el hijo tocaba el pimpín; y ahí le contó al padre: «Fulano tiene ganas de matarte»”. (Ibíd.: 148).

En una de las narraciones de este ciclo, que trata sobre una competencia de *Tankí* con el zorrino, éste toca el tambor para atraer a los chanchos, acción que repite aquél (Tomasini, 1975: 136-7)³³. Por último, queremos señalar que, en algunos relatos, su hijo canta con el tambor festejando los éxitos de su padre.

“...Entonces ahí se ha vuelto a alegrar el hijo y ha vuelto a tocar el pimpín, y venía cantando, cantando, contento...” (Tomasini, 1974: 147).

Así como las frases de aviso se hallan al comienzo de la narración, las que comentan su alegría se encuentran al final, pero en ambos casos el hijo de *Tankí*, con su pequeño tambor, adquiere poderes extrasensoriales. El festeja antes de que llegue su padre.³⁴

Los textos mataco se asemejan en mucho a los transcriptos, aunque hay dos informes sumamente interesantes que deseamos incluir, pues se trata de la percepción de los poderes del tambor por los propios informantes.

³³ Téngase en cuenta que en los textos míticos de estas culturas, la mayoría de los personajes presentan características oscilantes entre lo humano y lo animal.

³⁴ Las menciones sobre el tambor en los textos míticos del ciclo de *Tankí* se hallan en Tomasini, 1974: 138, 139, 144, 147, 148, 149 y en Tomasini, 1975: 136, 137, 145, 147.

"...Entonces cuando es la noche, hasta que /ha/ amanecido, el hijo de *Ka'ó'ó* empieza a hacer *pimpim*³⁶ y meta cantar toda la noche, hasta que ha amanecido. Cuando está amanecido le avisaba las cosas que ha adivinado a *Ka'ó'ó*" (Pérez Diez, 1976: 162-163).

El autor, en nota al pie, incluye lo siguiente:

"El *pimpim* es como radio, cuando el *jayawú* /chamán mataco/ lo hace sonar ya puede saber qué está pasando en aquellos lugares... (Popnús, Misión San Andrés, 1971)."

Unas páginas más adelante, consigna otra apreciación de interés:

"Lo que pasa es que el hijo usa *pim pim*; el *pim pim* de antes es una cosa /un tambor/ de esta altura /posiblemente indica que es pequeño/; en nuestro idioma se llama '*fwitsúk*' /lit. 'palma'/ . Entonces el hijo de *Afwuntséj ta fwáj* siempre tocaba; y al decir que él toca, es un guía /para/ el que lo entiende. Eso hacen los que son *jayawú*. Cuando toca *pim pim* el tipo ve de lejos el problema que hay, entonces él sabe que allá están sufriendo /y/ lo habla al viejo —porque el viejo tenía capacidad..." (Ibid.: 179)³⁶.

El hecho de que para acceder a la condición de shamán el iniciando deba ser poseído sucesivas veces por los *aját* (demonios) y que durante esas posesiones y mediante el conocimiento de lo sucedido en el tiempo originario, a través de los mitos, la actividad musical se halle en manos de los seres potentes, explica la percepción de lenguaje sagrado de las expresiones vocales e instrumentales que tienen los mataco, y por experiencias similares, las demás etnias que tratamos. En un relato sobre sus vivencias durante la iniciación shamánica dijo un mataco a través de las palabras de un lenguaraz:

"Al llegar a su casa /la de los *aját*/ vio que tomaban aloja de miel *ptnó* (abeja) y *pimplaban*. Al ver así se dio cuenta que cuando uno *pimplaba* tenía un *aját* adentro. Y los que se hacen *jayawú* también tenían un *aját* adentro. Algunos *aját* cantaban bien. Los *aját* dan cantos muy lindos a los que se hacen *jayawú*" (Califano, 1975: 16).

c) Sonajero de uñas y palo-sonajero de uñas³⁷

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *nasotagalat'té* (zona oriental), *nokoná* (zona central); pilagá: *nasotagalat'té*, *nasotagat'té*; mataco: *jawék jwés* (zona central), *okajús*³⁸; chorote: *kajús* o *kawís*; chulupi: *vat'koskloi*.

³⁶ En nota 4, Pérez Diez (1976: 163) dice que el tambor "colaboraba con el *jayawú* en sus tareas visionarias".

³⁶ Las menciones sobre el tambor de agua en el ciclo de *Ka'ó'ó* se hallan en Pérez Diez, 1976: 163, 165, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 176, 178, 179, 184.

³⁷ Dado que el cuerpo sonoro de estos instrumentos es uno mismo, conviene a la organización del trabajo su tratamiento conjunto. Sin embargo, advertimos expresamente que, tanto por su forma de ejecución y encargados de ésta, como por los papeles disímiles que han desempeñado, es erróneo considerarlos como un único instrumento, al menos en lo que respecta al ámbito cultural chaquense.

³⁸ Califano, 1975: 28.

Denominación vulgar regional: no hay.

Descripción morfológica. Consiste en un racimo o ristra de uñas de animales reunidas de tal modo que cada cuerpo hueco, al ser agitada la totalidad, golpee contra los que lo rodean. Perforadas en su vértices, pasa por éste un cordel de fibras de chagua con un nudo final que encaja en la zona superior interna. Las prolongaciones exteriores de los cordeles se atan entre sí de diverso modo³⁹, conformando los tipos mencionados. Las uñas pueden ser de cerdo de monte (*Pecari tajacu tajacu*), ciervo (*Mazama sp.*), corzuela o guasuncho (*Mazama simplicicornis*) o ñandú (*Rhea americana*). Desde hace varios años, es muy frecuente documentar ejemplares donde este material ha sido reemplazado por cápsulas servidas de balas, cencerros, tapas "corona" de botellas y otros objetos metálicos. Eventualmente, también se usaron trozos de calabaza.

Las sonajas enristradas han sido utilizadas alrededor de la cintura, a veces sujetas por tientos. Racimos de uñas pequeñas solían atarse a la rodilla o al tobillo. Los de uñas grandes son para agitar con la mano o para fijar al extremo superior de un palo, constituyendo así el palo-sonajero, unidad inseparable en determinados rituales que hace del mismo un instrumento sonoro con características propias.

Clasificación. Según Schaeffner, el sonajero de uñas es un instrumento de cuerpo sólido vibrante, inextensible, de cápsula abierta. De acuerdo con la clasificación Hornbostel-Sachs, se trata de un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, en forma de ristra o racimo. El palo-sonajero debe considerarse un tipo mixto, pues el golpe de la vara contra el piso es directo pero la producción sonora principal, resultante del entrecchoque de las uñas, es indirecta.⁴⁰

Ejecución. El sonajero —sujeto al cuerpo o agitado con la mano— tuvo al hombre como portador en rituales vinculados con la guerra, con la maduración de la algarroba⁴¹ y con la iniciación shamánica.

El palo-sonajero, de ejecución femenina, fue instrumento de uso exclusivo en los rituales de iniciación de las jóvenes, los que tenían lugar al producirse su primera menstruación. Las ancianas oficiantes danzaban y cantaban de manera diversa según cada grupo étnico pero, en todos los casos, el desplazamiento consistía en un lento caminar en el que cada paso iba acompañado de un golpe del palo contra el piso.

Entre los chorote, las mujeres portaban cada una su instrumento y se desplazaban —una detrás de la otra— en sentido inverso al de las agujas del reloj, dentro de un círculo de hombres que, sentados, cantaban con sonajero de calabaza y tambor de agua a la vez.⁴² Las mujeres toba,

³⁹ Ver Izikowitz, 1935: 34.

⁴⁰ Una explicación más amplia proporcionamos en un trabajo anterior (Ruiz-Pérez Bugallo, 1980: 9).

⁴¹ Ver punto III, b.

en cambio, formaban dos filas enfrentadas y ejecutaban un único palo-sonajero sostenido por las dos ancianas principales, que ocupaban los puntos medios. Ambas filas se desplazaban a un tiempo avanzando y retrocediendo, según correspondiera a cada una. La danza pilagá también consistía en movimientos de avance y retroceso —ya que los desplazamientos amplios nunca fueron una característica de las danzas chaqueñas— pero los dos grupos de mujeres conformaban hileras paralelas y cada integrante ejecutaba su palo-sonajero.

La presencia del sonajero de uñas en el proceso de iniciación shamánica de los matakos fue documentada por Califano en 1970, en la costa del Pilcomayo del oeste formoseño y se refiere al mismo en su trabajo de 1975. Su uso está asociado con la danza *Naikoi*, en la que participan todos los *jayawú* (= shamán) y que representa la última fase de dicho proceso.

"*Tokjwáj* hace balle para curar al enfermo de *welán* /el iniciando/. Ordena que cada uno tenga sonajero de *chonáj* /corzuela/. Bailan y salen chispas del *o-nát-cho* /mundo subterráneo donde habitan los difuntos/" (1975: 23) ⁴³.

Las palabras del informante revelan el origen mítico del sonajero: su utilización fue ordenada por el tesmóforo *Tokjwáj*.

Según el autor, la función del *okajús* es la de conversar con *Welán*, el *aját* (=demonio) que posee al iniciando (Ibíd.: 28). También aclara que

"actualmente se utilizan sonajeros de metal traídos por los *ajatáy* /blancos, neoamericanos/" (Ibíd.: 25).

En cuanto al palo-sonajero, la detección de su pleno sentido vivencial en los rituales de pubertad femeninos constituye un claro ejemplo de las ventajas de analizar estructuras de pensamiento-vivencia a nivel de la conciencia mítica.

Karl Gustav Izikowitz, en la ya citada obra sobre los instrumentos musicales de los indígenas sudamericanos, dedicó casi doce páginas a un tema que, sin duda, le creó muchos interrogantes: "*The use of the hoof rattle*" (1935: 37-48). Si bien incluyó datos muy diversos provenientes de culturas etnográficas disímiles, debido al carácter comparativo de su estudio, su preocupación mayor estuvo centrada en el uso del palo-

⁴² Karsten (1932: 83-86) se ocupa extensamente de la danza *káusima* (de *káhuis* = palo-sonajero) que observó entre los chorote y proporciona un dibujo del cuadro total de la ceremonia. Las diferencias respecto de nuestra documentación tienen que ver con la participación masculina. La ejecución de los dos instrumentos está a cargo de personas distintas y sólo cantan los que tocan el sonajero. Además, los tamboreros, de pie, se hallan dentro del círculo de danza.

⁴³ En pp. 23 a 28 pueden hallarse dibujos de la danza *naikoi* y del sonajero, así como una descripción del primero y su inserción en el shamanismo matakó.

sonajero en los ritos de pubertad de las mujeres, presente en el Chaco y en norte de California. Sus interesantes deducciones llevaron a Carlos Vega a recomendar la lectura del tema, en su libro sobre instrumentos musicales (1946: 130).

Los datos proporcionados por las fuentes utilizadas indujeron a Izikowitz a pensar que se podría hallar una solución al problema, investigando las creencias existentes sobre el ciervo, animal cuyas uñas eran usadas con preferencia. Sin embargo, advierte que la lectura de los mitos sudamericanos no dan cuenta del importante papel que el ciervo ha tenido en estas culturas cazadoras. Y agrega:

"What I really need in this connection is a myth giving a direct explanation of the association between the deer's hoofs and the girls' first menstruation. Unfortunately I have found none of this kind" (Ibid: 42).

Este párrafo, demostrativo de una admirable intuición, sería perfecto sin en lugar de decir "*deer's hoofs*" dijera, simplemente, "*hoofs*". El mito por el que clamaba Izikowitz existe, pero nada tiene que ver el ciervo⁴⁴ en la conexión del sonajero de uñas —que pueden ser de ciervo o de otro animal⁴⁵— con los ritos de iniciación femenina. Se trata del mito de origen de las mujeres.

Según este difundido mito, documentado en todas las etnias que nos ocupan, existió un tiempo primigenio en el cual habitaban la tierra solamente hombres. Las mujeres, provenientes del cielo, del ámbito acuático o del mundo subterráneo —según las versiones— les robaban el producto de la caza o de la pesca cada vez que se ausentaban, hasta que fueron descubiertas. Al intentar tener relaciones sexuales, los hombres comprobaron que ellas tenían la vagina dentada. Este impedimento fue resuelto recurriendo a diversos medios para hacer caer los dientes vaginales. La variante chulupí —según distintas versiones— es la que explica con claridad la asociación que buscó infructuosamente Izikowitz y que un informante, cuyas palabras transcribiremos, expresó con toda naturalidad.

Así concluyó el largo relato:

"Y después de ahí, el Padre General les dijo a todos: «Vamos a hacer una fiesta, vamos a bailar, para que las mujeres ballen también». Mientras estaban ballando, se les caían los dientes a las mujeres. /.../ Y justamente

⁴⁴ Como era frecuente en ese entonces, Karsten explica el uso del palo-sonajero diciendo que se le asigna un misterioso poder para influir sobre los "espíritus", poder que atribuye al hecho de que, para los chorote, "el ciervo es un animal demoníaco" (1932: 83).

⁴⁵ Siffredi (1975: 58), al referirse a las reglas que observan los chorote en la distribución de las partes de la presa de caza que efectúa su matador, dice: "Las pezuñas /del anta/ se las entregaba a las mujeres que en ocasión de la iniciación de las púberes ballaban al compás de la sonaja de pezuñas —instrumento estrictamente femenino— con el fin obvio de que pudieran confeccionarlo".

de eso es el ruido que hacen /los sonajeros de uñas/; son las dentaduras que se les han caído. /.../ Debe entenderse que son para volver a hacer escuchar el ruido de la caída" (Walter Flores).

Las palabras finales no pertenecen a la narración en sí, la que termina indicando que a partir de la pérdida de los dientes comenzaron las relaciones sexuales de cada hombre y su mujer. Nuestro informante agregó la explicación de la presencia del palo-sonajero en las danzas de los rituales de pubertad, punto sobre el cual le habíamos interrogado.

Mashnshnek ofrece dos versiones de este mito recogidas por investigadores del CAEA en 1969; la primera en el Paraguay —como la nuestra— y la segunda en la Argentina. En la primera leemos:

"Y *Ahttáh* dijo: «Mejor vamos a bailar». Ballaron toda la noche entre las mujeres; toda la noche ballaron y después, cerca del amanecer se cayeron todos los dientes; con el baile se aflojaron los dientes y les salieron todos; quedó blanquito el suelo..." (1975: 169).

La segunda, siempre en lo referente al tema que nos interesa, es similar:

"La Paloma dijo: «¿Qué vamos a hacer ahora con las chicas? Hay que hacer un baile para que bailemos nosotros con las chicas, vamos a bailar y entonces a las chicas se les van a empezar a caer los dientes al suelo...» (Ibid.: 170-171).

Este mito antropogónico ha sido documentado por diversos investigadores en el área chaqueña a lo largo del tiempo⁴⁶. Llama la atención que solamente entre los chulupí se presente el tema de la danza para hacer caer los dientes. Lo más común es la ruptura a golpes, ya sea con una piedra o con un palo. Sin embargo, en todas las etnias que tratamos se utiliza el sonajero de uñas asociado a la danza femenina en los rituales en cuestión. Esto nos permite inferir que posiblemente se trate de una plasmación de origen chulupí que se extendió a los grupos étnicos restantes.

De cualquier modo, es otro punto el que nos interesa destacar. En la valoración justa de las palabras de nuestro informante radica el situarse en un no saber radical frente a otra forma de conocimiento de la realidad. Cuando dice: "debe entenderse que son para volver a escuchar el ruido de la caída", está expresando que el sonajero *no simboliza, ni representa*, la caída original de los dientes vaginales; es el ruido originario, o sea, presentifica en ese instante el tiempo primordial. Así, el en-

⁴⁶ Véase Lehmann Nitsche (1923), Karsten (1932), Métraux (1946, 1967), Cordeu (1971) y la citada Mashnshnek (1975). Nosotros registramos versiones toba, mataco y chulupí.

A pesar de la amplísima bibliografía utilizada por Izikowitz, lamentablemente no consultó el trabajo de 1923 de Lehmann Nitsche, sino otro del autor sobre Patagonia, y en el de Karsten de 1932 las dos versiones del mito son muy pobres como para hallar la pista tan afanosamente buscada.

trechoque de las uñas actualiza, en ocasión de la primera menstruación de cada joven, el pasaje a la vida fértil de la mujer, ocurrido *in illo tempore*.

d) Sonajero de cascabeles

Denominaciones en lenguas indígenas:

Pilagá: *silidey*; mataco: *chilijtaj* (zona central).

Denominación común: cascabeles.

Descripción morfológica. Consiste en un conjunto de cascabeles de metal, de fabricación urbana, reunidos de manera diversa con el fin de constituir un instrumento musical. La forma más usual es fijarlos a intervalos regulares en una tira de cuero o lienzo; otra consiste en hacer pender cada pieza de un hilo individual, y sujetar todos los hilos a un cordel principal. La diferencia estriba en que, en el primer caso, suena cada cascabel por la granalla que contiene; en el segundo, se produce además el entrechoque de las piezas metálicas.

Clasificación. Para Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido inextensible, de metal, de cáscara o vaso horadado, con una bolita adentro. Según Hornbostel-Sachs, es un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, de vasos.

Ejecución. Las referencias bibliográficas y los recuerdos de los informantes son coincidentes en cuanto al uso de sonajeros de cascabeles atados alrededor de los tobillos o de las rodillas de los bailarines en ciertos rituales. Así, los ancianos chulupí que oficiaban en los ritos de iniciación masculina colocaban ellos mismos los cascabeles en los tobillos a los jóvenes. También John Arnott —misionero que convivió largo tiempo con los toba y pilagá— menciona su utilización por los guerreros pilagá en la danza que realizaban alrededor de las cabelleras-trofeo después de una victoria (1934: 498).

Este tipo de ejecución, que podríamos llamar indirecta, pues el sonido se produce al danzar, ha desaparecido, inclusive en los casos que no estaban ligados a los rituales bélicos.

La ejecución directa, en la que el sonajero es sacudido con la **mano**, pertenece al pasado y al presente. En el pasado, "las ancianas bailaban y sacudían los cascabeles contentas cuando los hombres traían alguna cabellera del enemigo", nos dijo un informante pilagá (Camacho). Es decir que esta forma de ejecución también estuvo vinculada a los ritos relacionados con la guerra, pero llevada a cabo por la mujer.

En el presente, los mataco del área central de Formosa, más precisamente los shamanes, utilizan el sonajero de cascabeles en las ceremonias de terapia. Dispuestos en racimo o atados en una pieza circular de

cuero, son agitados por sobre el cuerpo del enfermo por el o los *jayawú*, quienes lo accionan con la mano derecha. Su uso se considera de fundamental importancia para el éxito de la acción shamánica en la curación.

Es posible que los cascabeles hayan sustituido a otro material. Karsten (1932: 135) dice al respecto:

"Whereas the Choroti medicine man does not generally use any magical instrument when he treats a patient⁴⁷, the particular instrument of the Mataco doctor is a sort of rattle, called tahús, consisting of a number of pieces of tin arranged round a circular piece of leather".

Una página más adelante, refiriéndose a los shamanes toba, menciona específicamente al sonajero de cascabeles:

"The instrument which he uses there is the heligday, a number of small bells attached to a circular piece of leather, which he shakes during his chant and to which some mysterious magical power is ascribed" (Ibid: 141).

No deja de ser curioso que un instrumento de procedencia europea haya sido aprehendido como objeto de extraordinaria potencia, al punto de reservarlo para rituales específicos, lo que implica atribuirle una significación determinada. Arnott, en una consideración similar, dice que los pilagá le adjudican a su sonido un misterioso efecto y por ello lo envuelven cuidadosamente con tela después de danzar, de modo que no pueda sonar por sí solo (1934: 498).

Las características propias del sonajero de cascabeles hacen que su ejecución consista en un tintineo constante. Sujeto al cuerpo, ha sido instrumento de uso masculino.

Lo expuesto hasta aquí no hace sino reafirmar lo expresado anteriormente acerca de la particular percepción que estos grupos étnicos tienen de los instrumentos musicales, la que por cierto está muy distante de nuestro concepto de lo musical.

* * *

Los cuatro instrumentos que restan tratar merecen una introducción común, debido a que su ejecución está ligada exclusivamente con la pasión amorosa. A diferencia de los ya considerados, cuya acción positiva se proyectaba a la comunidad o a alguno de sus miembros, a partir de su ejecución por otro u otros de ellos, dentro de un contexto ritual, éstos son utilizados en forma individual en pos de un fin personal. La finalidad que se persigue es, sin excepción, lograr ser correspondido afectivamente por la mujer o el hombre a quien se ama.

⁴⁷ Esta afirmación coincide con nuestros datos de campo.

El tema de la afección o pasión amorosa y su relación con las danzas nocturnas de los jóvenes ha ocupado con frecuencia a viajeros y etnógrafos, quienes le dedicaron algunas líneas o páginas carentes de profundidad. En ningún caso se hace mención a otro instrumento que no sea el tambor de agua —en los grupos étnicos que lo utilizan como base rítmica de sus expresiones canto-danza. Pero esto último no es adjudicable solamente a la superficialidad con que se ha encarado el tema de la pasión amorosa en sí, sino a que el arco musical, el birimbao, la flautilla y el “violín” monocorde ingresaron al patrimonio de estas culturas en época relativamente reciente, con cierta anticipación del aerófono por sobre los demás, a juzgar por los datos bibliográficos.

La literatura etnológica actual nos brinda dos trabajos referidos a los mataco, que utilizaremos para una mayor comprensión de la significación de los instrumentos mencionados, sin que ello implique una extensión lisa y llana de la problemática a las otras etnias.

Idoyaga Molina (1976) dedica su artículo a analizar dos instituciones que coexisten en la cultura mataco: el matrimonio *strictu sensu* o *wayntí* y el enamoramiento o *kyutislí*, forma orgiástica de alianza que se contrae a la primera. Por su parte, de los Ríos (1978-79), desarrolla el complejo fenómeno de la pasión y posesión amorosa mediante el análisis de dos términos que se traducen en español como ‘presumir’ o ‘presumido’: *chutitslí* y *samúk-lánék*. Dado que las expresiones musicales están ceñidamente ligadas al estado *kyutislí* = *chutitslí* = *samúk-lánék*, haremos una apretada síntesis de lo que ambos autores manifiestan y citaremos textualmente sólo lo que es objeto de nuestro estudio, aunque en forma parcial, pues su extensión excede los límites de este trabajo.

“Es común ver en las aldeas mataco a jóvenes de ambos sexos que se distinguen por el uso de ciertos atributos, entre ellos las pinturas faciales, el uso de collares de conchillas y mostacillas e instrumentos musicales como el *tso'náj* (lit. picaflor), un arpa judía, *yelatáj chas wóléy* (lit. caballo-su-cola cerda pl., es decir, cerdas de la cola del caballo), un arco musical de fabricación rudimentaria; y la *kanofí* (lit. aguja su recipiente), una flauta de tres orificios”.⁴⁸

Estos jóvenes van recorriendo los distintos villorrios, ‘van paseando’ alegremente en busca de pareja, los mataco los llaman *kyutislí*, voz que traducen por el término ‘presumido’ o ‘que está muy bien, contento’, o *Samúk lanék* (poseído por *Samúk*.” (Idoyaga Molina, 1976: 83).

La última voz consignada, *Samúk lanék*, indica que el mataco percibe el estado de enamoramiento como la posesión por una potencia *aját* (=demonio), culpable del cambio operado en la conducta de hombres y mujeres, quienes pierden el equilibrio emocional al dejar su condición de *wichí* (= humano) para ser continentes de dicha potencia.

⁴⁸ Téngase en cuenta que el “violín” monocorde no es instrumento mataco. También advertimos que al llegar a este punto, la autora hace una llamada a pie de página a la que remitimos.

‘La cotidiana y parsimoniosa modalidad de su carácter empalidece y el sujeto cae víctima de una verdadera afección en la cual él resulta mero objeto de la voluntad de una teofanía *ahát*’ (de los Ríos, 1978-79: 33) ⁴⁹. “El que está *chutitslí* hace el trabajo de *Atsinná-pahlá*. Porque *Atsinná-pahlá* es el Dueño del *Samúk*”. (Ibid.: 34-35).

“*Atsinná-pahlá* le muestra (= enseña el uso) de la ‘trompa’ y ‘cola de caballo’ (= instrumentos musicales). Se lo muestra al *chutitslí* y el hombre está callente (= erotizado) /.../ Pero si *Atsinná-pahlá* está con una chica, una *slutsá*, entonces ella ya empieza a tocar trompa (= instrumento musical) y ‘cola de caballo’ (= *la-kah-chosel*) igual que el mozo” (Ibid.: 35).

Estas y muchas otras aseveraciones de los informantes a las que remitimos, llevan al etnólogo a concluir que

“las pinturas faciales, collares, instrumentos musicales, etc. son, entonces, la manifestación de la potencia de la teofanía en el sujeto. Su efectividad para el cortejo amoroso es la efectividad misma de la teofanía de la cual dependen; ellos actúan por el sujeto y en-el-sujeto, le confieren su potencia y efectividad” (Ibid: 36).

Es interesante transcribir una pocas líneas del extenso relato de una experiencia personal del informante *Nowaintsés*, en las que se explicita la importancia adjudicada a la trompa o birimbao:

“Estaba *chutitslí*, me cambiaba las ropas y ya las chicas me veían que estaba lindo. Andaba por todas las partes y tocaba la trompa; ésa era la música que había tenido yo. Cuando estaba *chutitslí* solamente tocaba la trompa, ni me pintaba la cara ni me ponía *slamsilís* (=collares). Y la gente ya sabía que yo estaba *chutitslí* o *samúk-lánék*”. (Ibid.: 47).

Al estado *chutitslí* también se debían las danzas nocturnas de los jóvenes —según atestiguan las palabras que siguen, vertidas por un informante mataco.

“Cuando el hombre estaba presumido, quería hacer baile. /.../ Ellos empezaban a hacer el baile para que las mujeres eligieran a los hombres (que ellas querían). En el baile las mujeres elegían a los hombres. /.../ Cuando hacían *kattnáh* (=danza) estaba toda la gente *chutitslí*. Así que las mujeres estaban entre los hombres. Ellas buscaban al hombre que querían dentro del *kattnáh*; porque adentro del *kattnáh* las mujeres sacan al hombre que ellas quieren. /.../ Así que cuando hacían *kattnáh* era porque estaban *chutitslí*”. (Ibid: 37) ⁵⁰

⁴⁹ El carácter apocado, parsimonioso y tímido de los mataco es notable frente al espíritu expansivo y alegre de los toba y pilagá, por ejemplo.

⁵⁰ En este tipo de uniones temporarias, la elección estaba a cargo de la mujer, cuya participación en las danzas consistía en ingresar en la rueda de ballarines o asir del hombro o de la cintura por detrás al joven elegido, una vez iniciada cada danza, y retirarse antes de que concluya. Debido a que algunas descripciones de etnólogos e informantes pueden llevar a confusión, hacemos expresa aclaración de que no se trata de danzas mixtas sino masculinas. La mujer participa para indicar su elección, como lo demuestra el hecho de que no cante y en estas etnias no se concibe que alguien dance sin cantar a la vez.

Era común el uso del tambor de agua para convocar al baile y en algunos casos, como ya dijimos, se incorporó a las expresiones coreográfico-vocales. Pero es menester aclarar que los hombres jóvenes cantaban con tambor —para hacer saber que se hallaban reunidos y, por ende, dispuestos a bailar— a la espera de que se allegaran las mujeres. Es decir, no debe interpretarse que se lo percucía para dar aviso a la manera de un simple instrumento de señales.

Esta referencia a las danzas cuya finalidad era la formación de parejas ocasionales, tiene por objeto no sólo señalar su relación con el estado *chutitsli* de los mataco, sino también asentar que el marco de estas reuniones era propicio a la ejecución del arco musical y la trompa (birimbao), quizás por su carácter más íntimo que el de los dos instrumentos restantes. Como hemos podido observar en diversas oportunidades, en lugar de participar activamente de la danza o antes de hacerlo, algunos jóvenes —refugiados en la oscuridad, a unos metros del bullicio ocasionado por los bailarines y sus parejas— tocaban los pequeños instrumentos echados en el suelo. Por supuesto, dada la algarabía general, era imposible oír el producto sonoro de las ejecuciones que cada uno efectuaba aisladamente. Este hecho, sumado a su escasa fuerza sonora, son indicadores de que su poder no reside en el efecto que la melodía pueda producir en su destinatario. La acción y la intención⁵¹ hacen a su potencia y efectividad.

La aparición tardía de estos instrumentos en las fuentes bibliográficas y la atribución de un mismo poder específico a todos ellos, parecen ser hechos relacionables. Idoyaga Molina, en el último trabajo citado, analiza la situación actual de la institución matrimonial entre los mataco y concluye que el orden tradicional se ha resquebrajado debido a un cúmulo de cambios que se han venido sucediendo desde que aquéllos han tomado contacto más directo con los representantes de la sociedad nacional, resquebrajamiento que produjo una amplia difusión del *kyutitsli*. Factores tales como el fin de las guerras interétnicas, los contactos por razones laborales —en especial el trabajo en los ingenios azucareros y en los obrajes madereros— y la evangelización, ocasionaron la pérdida de la endogamia de banda y debilitaron la matrilocalidad —que está siendo reemplazada por un neolocalismo— así como la participación del padre en la elección del esposo de su hija. (1976: 63-65).

Si bien las alteraciones mencionadas no son las mismas en todos los grupos étnicos que nos ocupan, los factores que las produjeron afectaron por igual a los cinco. En el caso de los toba, ya la adopción del caballo había provocado importantes cambios en su modo de vida. Pero a los fines de este estudio, son de gran peso las mutuas influencias operadas en el ámbito de los ingenios y, secundariamente, las debidas a ma-

⁵¹ Entre los mataco, adjudicadas a la potencia *aját*.

trimonios mixtos. En el Ingenio San Martín del Tabacal, en la provincia de Salta, hemos sido testigos de la unión de jóvenes mataco y toba en las danzas nocturnas en 1966. Hasta 1972, al menos, los informantes que espontáneamente cantaban alguna melodía de otra etnia, se preocupaban por indicar que no pertenecía a su patrimonio; lo significativo es que la cantaban y con total dominio vocal.

Al abandonar sus aldeas por razones laborales durante varios meses al año, las crisis existenciales se multiplicaron y con ellas los recursos para resolverlas. Es notorio cómo poco a poco el arco musical y la trompa, en un comienzo en manos de los hombres, pasaron a ser ejecutados también por las mujeres.

e) Arco musical

Denominaciones en lenguas indígenas:

Pilagá: *nebikí* (igual denominación le dan al "violín" monocorde); mataco: *yelatáj chos* (zona central), *latáj kiás wolé* (zona occidental); chorote: *alénta ji kiás ji wóle*⁵²

Denominación común: arco musical.

Descripción morfológica: Dos porta-cuerdas de origen vegetal (madera de tusca: *Acacia aroma*), flexibles, constituyen el armazón del instrumento. Cada uno de estos elementos, al ser arqueados, tensa un haz de cola de caballo, que se sujeta en los extremos de los arcos. De este modo, se forman dos arcos monocordes; uno —a veces más grande que su compañero— es el porta-cuerda propiamente dicho; el otro, el arco de fricción. Los ejemplares del área chaqueña pueden presentar los dos arcos separados, o bien, en su forma más común, estar éstos entrelazados de modo de constituir una unidad, inseparable sin destrucción del instrumento. La tensión de la cuerda está dada por las fuerzas que ejerce el arco sobre sus extremos; la flexibilidad de éste no es utilizada durante la ejecución para variar la tensión, y con ello la altura sonora, de la cuerda.

Clasificación. Para Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido extensible, de cuerda única tensa. Según Hornbostel-Sachs, un cordófono simple (o cítara), de palo, monoheterocorde.

Ejecución. Se sostiene con la mano izquierda el porta-cuerda propiamente dicho —uno de cuyos extremos es apoyado contra los dientes— y con la otra se acciona el arco frotador. Para variar la altura sonora, se

⁵² El lector habrá advertido que al citar a otros autores aparecen denominaciones variadas. Debido a ello, hemos dado preferencia a las recogidas por nosotros. Para Chorote 1 y 2, la Dra. Gerzenstein documentó dos formas alternativas: *alénta ji kiás* y *alénta ji wóle*, pero no la forma compuesta que consignamos.

utilizan los dedos de la mano izquierda (excepto el pulgar, que ayuda a sostener el arco), los que se apoyan sobre la cuerda de manera tal, que son las uñas las que toman contacto con ésta. La boca se mantiene entreabierta, pues su cavidad sirve como resonador.

Su fuerza sonora es escasa, por lo que no es posible su audición colocándose a más de un metro del ejecutante. Lo tocan exclusivamente los jóvenes de ambos sexos que buscan pareja, por el poder de atracción sexual que se le atribuye. De allí que les esté vedado hacerlo a todo aquél que ha formalizado una unión matrimonial.

Respecto de la presencia o no del arco musical en América antes del descubrimiento, Izikowitz (1935: 201-206) ofrece una buena síntesis de las numerosas discusiones sostenidas por diversos investigadores. El autor, por su parte, se inclina a considerarlo postcolombino en América del Sur, debido a que no se lo menciona en los escritos antiguos y deja abierta la posibilidad de que fuera precolombino en América del Norte.

Carlos Vega se refiere al tema de la siguiente manera:

“Probablemente, el único cordófono americano anterior al descubrimiento. Sin desconocer que varios tipos de cordófonos muy simples han penetrado en los dominios de nuestros aborígenes procedentes de Europa y, acaso, del Africa; aun admitiendo que algunos arcos musicales mismos podrían hallarse en ciertas regiones por importación africana, parece difícil la demostración de que el arco musical no se conoció en América antes de Colón. No hay lugar aquí para mayor discusión”. (1946: 96).

En el caso específico del área chaqueña, es interesante reparar en las denominaciones indígenas. Nos referimos a las que le aplican los matakó y los chorote, ya que ni los toba ni los chulupí lo ejecutan y los pilagá, para quienes no es instrumento de uso habitual⁵³, lo nombran con el mismo término que utilizan para el “violín” monocorde, el cual sí es ejecutado asiduamente.

En lengua matakó, *latáj* significa caballo y *chos*, cerda. En el Chaco occidental, los matakó comparten con los chorote diversos términos: *kiás* es cola, y *wóle*, cabello o pelo, para ambos; *alénta*, en lengua chorote quiere decir caballo. Por consiguiente, las denominaciones del arco musical son “cerda de caballo”, “pelo de caballo”, “cola de caballo” o “pelo de la cola de caballo”. Consultados los informantes al respecto, la respuesta invariable fue que para lo único que utilizaban la cola de caballo era para construir ese instrumento, por lo tanto, con la sola mención de ese material todos sabían de qué se trataba.

La carencia de datos bibliográficos acerca de este punto, hizo que no se tuviera en cuenta en las disquisiciones sobre el tema. A nuestro juicio,

⁵³ Algunos informantes pilagá dijeron que sólo lo tocaban los varones jóvenes “para enamorar a las mujeres”, pero no poseemos registros sonoros pues no hallamos ningún ejemplar en las seis oportunidades que trabajamos con ellos.

resulta difícil conjeturar que antes de la introducción del caballo en el área existiera con otro nombre y que la mera sustitución del material de su cuerda haya dado lugar a una nueva denominación; al menos no es lo habitual. De cualquier modo, nunca ha sido preocupación nuestra rastrear orígenes o procedencias, salvo que formaran parte de la demostración de una tesis de mayor trascendencia. En este caso, sólo tratamos de señalar una vez más la importancia de los datos de campo, ya que quienes los proporcionan son los protagonistas de los hechos estudiados.

f) Birimbao o trompa

*Denominaciones en lenguas indígenas*⁵⁴:

Toba: trompa o tro:pa⁵⁵ (zona oriental, *kadojeidé* (zona occidental); pilagá: tro:pa; matabo: *takí-pa* o trompa (zona central), *yapína*, *tso'náj* (zona occidental); chorote: *tótse pásat*, *seli pásat*; chulupí: *vat'aonjanché*.

Denominación vulgar regional: trompa.

Descripción morfológica. Consiste en una lengüeta de metal flexible, uno de cuyos extremos se fija por diversos procedimientos a un marco de metal rígido, en forma de pequeña herradura, cuyos brazos —hacia la mitad— se aproximan tanto como sea posible, para formar un canal que permita la vibración de aquélla. En su extremo libre, la lengüeta presenta un doblez en forma de ángulo recto. Este instrumento, ampliamente difundido, adopta diversos tamaños; en el caso de los grupos étnicos chaqueños, no excede los 4 cm de largo. Originariamente de fabricación urbana, lo confeccionan en la actualidad los indígenas con gran habilidad, valiéndose de trozos de metal que encuentran como desecho.

Clasificación. Para Schaeffner, constituye un instrumento de cuerpo sólido flexible, de metal, macizo, de varilla o lámina. Según Hornbostel-Sachs, es un idiófono de punteado, en forma de marco, heteroglota.

Acústicamente, la lengüeta funciona como una varilla vibrante, de modo que produce sólo la escala de armónicos naturales. La lámina en sí sólo puede producir una nota; pero los armónicos se logran por resonancia, según la forma que adopte la cavidad bucal. Es por esto que la vibración de la nota fundamental, aunque atenuada, se escucha continuamente durante la ejecución.

Ejecución. Con una mano se sostiene el marco o armazón que se coloca entre los dientes y con el dedo índice de la otra se puntea o tañe

⁵⁴ En este caso particular, incluimos la voz trompa —a pesar de no ser indígena— para hacer notar su incorporación directa al vocabulario de ciertas etnias.

⁵⁵ El signo :, significa alargamiento del sonido precedente.

la varilla, mientras se mantienen los labios entreabiertos; la cavidad bucal constituye el resonador. Es un instrumento de escasa fuerza sonora en su versión de reducidas proporciones.

El nombre de este instrumento en lengua española es birimbao; no obstante, entre las múltiples acepciones del término trompa que provee la Real Academia Española se halla en el décimo cuarto lugar la de trompa de París o gallega como sinónimo de birimbao, lo cual nos da razón del término con que se lo conoce en el área chaqueña.

En cuanto a las denominaciones en lenguas indígenas, observamos que los mataco de la zona occidental asimilaron su sonido al zumbido de un insecto (*yapina* = mosquito) o al del rápido aletear del picaflor (*tso'naj*). Asimilación igual a esta última efectuaron los chorote al nombrarlo *tótse pásat* (= picaflor-labio, en sentido literal, expresión correspondiente al dialecto *iojuája*). Un mecanismo semejante aplicaron los chorote *iowúwa* al designarlo *seli pásat* (lit. pájaro-labio). Las demás etnias se limitaron a adoptar o apenas modificar la voz trompa. Resta agregar que el término birimbao es onomatopéyico.

Es presunción general que su difusión en el área proviene del trabajo en los ingenios azucareros. En el caso de los chulupí del Paraguay, este hecho fue llanamente expresado por una informante: "Lo trajeron los hombres que iban a trabajar a la Argentina; las mujeres no lo tocan" (*Iztée*). Otra informante dijo: "No se toca mucho porque no es instrumento *nivaklé* (= autodenominación de los chulupí) (Mary Santa Cruz). De allí que se limitaran a llamarlo igual que a las flautas, *vat'aonjanché* (= instrumento de soplo).

g) Flautilla

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *nashi:ré koktá* (zona oriental), *najaidé* (zona occidental); pilagá: *naseré*; mataco: *kanoji* (zona occidental); chorote: *wojsó* o *wójsó sisé*, *sapóp sisé*; chulupí: *vat'aonjanché*.

Denominación común: flauta.

Descripción morfológica. Se trata de un tubo natural de caña de Castilla (*Arundo donax*), modificado en el extremo proximal y a lo largo de su cuerpo, y abierto en el extremo distal. El largo y el diámetro del tubo varían; el primero oscila entre 15 y 30 cm y el segundo entre 1 y 1,6 cm. Luego de quitarle a la caña una tira de corteza a todo lo largo, de modo de obtener una zona relativamente plana —donde se practicarán los orificios—, se recorta una larga escotadura y un corte al sesgo que determina dos prolongaciones o aletas que el ejecutante introduce en la boca. Con el

labio inferior cubre la zona posterior, que se halla abierta debido al corte antedicho. Donde concluye la muesca o escotadura se rebaja el tubo, con el fin de construir el filo contra el cual chocará el aire proveniente de los labios del ejecutante.

En cuanto a los orificios para obturar, su presencia plantea siempre la existencia o no de una gama sonora a la que deba ajustarse su factura. Nuestra documentación al respecto —que incluye una serie de diapositivas del proceso de construcción— confirma la segunda alternativa. El artesano, que es el propio ejecutante, se coloca el tubo en la boca y pone los dedos en posición de ejecución para calcular la distancia que debe haber entre el extremo proximal y el primer orificio; a partir de allí, los restantes se practican según el lugar que ocupa cada dedo. Como éstos se colocan uno junto al otro, sin separación alguna, la distancia entre orificios está dada por el grosor de los mismos. Por ello, cada ejecutante posee su propio ejemplar y rara vez le sirve el de otro.

Lo dicho vale para las flautas de cinco o seis orificios, que son las únicas cuya vigencia hemos podido constatar.⁵⁶ En cuanto a los múltiples ejemplares de tres orificios que pertenecieron a la colección del Museo de Ciencias Naturales y que ahora se hallan en el Instituto Nacional de Musicología, se puede observar algunos que presentan orificios obturados cuidadosamente, por lo general con un trocito de caña ajustado con cera vegetal. Esto parecería indicar que se obtuvieron sonidos no deseados. Otra particularidad de dichos ejemplares —recogidos alrededor de 1930— es la forma rectangular de sus orificios, hoy circular.

Clasificación. Para Schaeffner, que lo distingue con el nombre de “preflageolet”⁵⁷, es un instrumento de aire vibrante, de los llamados de viento, de embocadura terminal, de tubo simple. Según Hornbostel-Sachs, es un instrumento de sopro contra un filo o flauta, sin canal de insuflación, longitudinal, aislado, abierto, con agujeros.

Ejecución. Al carecer de canal de insuflación, el aire debe salir de los labios del ejecutante en forma de cinta, dirigido hacia el borde (filo) del bisel practicado al final de la escotadura.

Los ejemplares más antiguos, de tres orificios, podrían hacer suponer su ejecución con una sola mano, lo que habilitaría al flautista para accionar otro instrumento a la vez. Pero no hay dato alguno al respecto. En cambio sí hay datos de flautas *largas* de los chorote y los chulupí, también de tres orificios rectangulares, que se ejecutaban con ambas manos. Izikowitz las describe, incluye un dibujo que muestra detalles diferentes a la flautilla que tratamos, y también una fotografía tomada por Rydén a un joven *ashlushlay* (=chulupí) (1935: 306-307).

⁵⁶ Idoyaga Molina (1976: 83) menciona una de tres orificios, de los mataco.

⁵⁷ Se debe a que considera que se trata de “una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el flageolet” (Cit. por Vega, 1946: 190).

En la actualidad, los informantes aseguran inspirarse en el canto de diversos pájaros para crear las melodías, destinadas a gustar a las mujeres o, en mejores palabras de un joven toba: "Para ganar el amor de las chinas" (Navarrete). De ejecución exclusivamente masculina, esta flautilla se tocaba antes de los bailes —sirviendo así como el tambor de agua, para convocar a la juventud— y también en soledad. Los hombres maduros sólo pueden usarla para enseñar a los jóvenes.

Con respecto a las denominaciones consignadas al comienzo, es menester aclarar que el término toba *nashi:ré*, el pilagá *naseré* y los correspondientes a los dos dialectos chorote, *wojsó* y *sapóp*, designan tanto a este instrumento como al silbato oval de madera conocido en nuestro medio como *naseré*, pues son voces que indican *que produce sonido al soplar*. Para distinguir la flautilla del silbato, los toba y los chorote agregan el término "caña" —*koktá* y *sisé*, respectivamente— a los antedichos. Para los chulupí, la voz genérica es *vat'aonjanché*, aunque algunos informantes usaron *joók* para denominar al silbato oval.

Las referencias a este silbato —que no tratamos separadamente pues poseemos sólo informes verbales acerca de su uso en el pasado— son muy variadas, salvo en lo que respecta a los aspectos formales, en un todo coincidentes con el *naseré* descrito exhaustivamente por Vega (1946: 185-187).

Informantes toba (Lorenzo Díaz y *Nigorik*) y un pilagá (Ramón Fleitas) coincidieron en afirmar que se utilizó para atraer a las mujeres. Sin embargo, las fuentes bibliográficas lo relacionan con la guerra y la caza.

John Arnott (1934, p. 494) escribe:

"Se mandan avanzadas y espías para reconocer el terreno. Entre ellos figuran pilagás que, para demostrar su audacia y su habilidad en imitar animales y pájaros, soplan el redondo silbato de madera que siempre llevan alrededor del cuello..."

También respecto de su uso entre los pilagá, Palavecino (1933: 568) dice que

"lo usan principalmente como instrumento para señales durante la caza y la guerra..."

Un informe muy explícito sobre el tipo de señales en la guerra nos lo dio un anciano chulupí (*Siloko Yokén*), quien dijo además, que "se llevaba colgado al cuello".

También algunos chorote dijeron que se usó para la guerra y para llamar a los pájaros y cazarlos fácilmente, aunque a veces se tocaba "por gusto nomás" (Juan Segundo y Catalino).

Contemporáneamente, se obtuvieron referencias que difieren de las anteriores:

"No era para llamar a nadie, se tocaba camino al baile. Era para la mujer, como la trompa". (Juan Gómez, chorote);

"Se tocaba antes y después del baile" (*Tanu.uj*, chulupí);

"Cuando uno iba a visitar a alguien, llega al lugar, se sienta y empieza a tocar" (Petiso Romero, chorote).

De un modo u otro, lo que hay que discernir es que, como instrumento de señales, cae fuera de la órbita de nuestra incumbencia y esa parece haber sido su función en el período anterior al contacto asiduo con el blanco, época de guerras interétnicas y de intensa caza. El cambio de vida pudo traer aparejada una nueva función, que está más cercana en el recuerdo de algunos informantes y de la que no poseemos constancia sonora. Paulatinamente, la flautilla —un muy probable préstamo andino— ocupó su lugar y tomó su nombre.

h) "Violín" toba-pilagá (Laúd monocorde) ⁵⁸

Denominaciones en lenguas indígenas:

Toba: *n-biké*; pilagá: *nebikí*.

Denominación común: violín.

Descripción morfológica. Consiste en una caja de resonancia —que es un simple envase de hojalata de procedencia urbana—, un mango de madera con una clavija posterior y un haz de cerdas de cola de caballo que constituye su única cuerda. Otro haz del mismo material, atado a los extremos de una rama delgada, seccionada longitudinalmente por la mitad para hacerla más flexible, conforma el arco curvo de frotación. En los ejemplares de arco recto, la rama es reemplazada por un trozo de madera.

Es notable la rusticidad de este instrumento, sin parangón con algún otro objeto del patrimonio ergológico de ambas etnias. El tamaño de la caja varía según el envase de hojalata disponible, pero suele ser de grandes dimensiones. Para dar cuenta de las mismas, describiremos el único ejemplar del Chaco central que posee el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", adquirido en 1964 por Jorge Novati a un indígena toba, en Laguna Nainek, zona oriental de Formosa.

El cuerpo de lata es un cubo de 24 cm de lado con un agujero en la parte superior, de 10,5 cm de diámetro, que es la propia boca del envase. Entre el agujero y el borde del lado anterior —cerca de éste— está inserto el mango, hecho con madera de cajón, que penetra 15 cm en el interior; la porción exterior mide 21,5 cm y tiene 6,5 cm de ancho, con una ligera re-

⁵⁸ Las peculiaridades de este laúd que sólo poseen los toba y los pilagá del Chaco central, cuyo nombre traducen por "violín", nos llevó a conservar la denominación que consignamos en un trabajo anterior (1980: 13). La nomenclatura entre paréntesis, es técnico-descriptiva.

ducción del mismo que se acentúa a medida que se acerca a la base. Cuatro ranuras en la pared anterior —dos a cada lado del mango— permiten atarlo a la “tapa” del cordófono con hilo vegetal delgado. Entre las ranuras superiores e inferiores se coloca el puente, sin fijarlo.

A 2,5 cm del extremo superior del mango se halla el agujero para la clavija, de 1,5 cm de diámetro. Esta tiene 13 cm de largo: la parte posterior, de mayor grosor, es de 6 cm y la anterior de 7. Dado que el mango es chato (1 cm de espesor, aproximadamente), la clavija sobresale 6 cm en la zona frontal. Aunque la ranura para ajustar la cuerda tiene esa misma longitud, se la ata a unos 3,5 cm del mango. La cuerda mide 33 cm; se extiende hasta pasar apenas el puente y allí se la anuda con hilos que se abren formando un ángulo agudo y que se ajustan a dos perforaciones rectangulares que se hallan en la base, cerca del borde, haciendo las veces de cordal.

En las paredes laterales, tres ranuras dispuestas en triángulo cumplen función de oídos.

El arco tiene 40 cm de largo. Su curvatura es poco pronunciada; la perpendicular a la cuerda en su punto medio mide 5,5 cm.

Otro ejemplar documentado entre los pilagá en 1969⁵⁹, en el área central de Formosa, difiere del anteriormente descrito en cuanto posee una caja más alta que ancha, la que es atravesada totalmente por el mango, terminando en una especie de botón que sirve de cordal. Esta característica hace que en lugar de ser un laúd de cuello, sea un laúd de pico.

Clasificación. Para Schaeffner, es un instrumento de cuerpo sólido, extensible, de cuerda *rapportée*, compuesto. Según Hornbostel-Sachs, es un cordófono compuesto, laúd de mango, monocorde.

Ejecución. Consiste en frotar la cuerda con el arco, humedeciéndola previamente con saliva. La forma de la caja de resonancia, de una profundidad poco habitual en los cordófonos que se frotan apoyados contra el pecho, hace que se lo coloque de manera tal, que el movimiento de frotación es casi vertical.

Las distintas alturas sonoras se logran variando la longitud vibrante de la cuerda con sólo apoyar los dedos sobre la misma, en lugar de pisarla, lo que sería imposible debido a la separación entre cuerda y mango.

Al igual que la flautilla, lo ejecutan los varones jóvenes por su poder de atracción de la mujer. Dedicán largas horas a la práctica del instrumento, pues depende de la habilidad del ejecutante el obtener toques que puedan agrandar.

De todos los instrumentos tratados, creemos que éste es el que se presenta más débil como estructura vivencial en la actualidad.

⁵⁹ La fotografía del mismo se puede apreciar en Ruiz-Pérez Bugallo, 1989, foto Nº 10. Fue tomada por Jorge Novati en Campo del Cielo, Formosa.

Si bien desconocemos la procedencia del modelo que ha dado lugar a la existencia en el Chaco central de este rústico laúd, sus características evidencian que se ha imitado un tipo primitivo de "fiddle" y no el violín europeo moderno.

No podemos dejar de mencionar un cordófono toba adquirido en el Chaco boreal por Carlos Vega e Isabel Aretz en 1944, cuyo dibujo fue incluido por el primero en su libro de 1946 (Cuadro 8, fig. 9, p. 97). Está hecho en una sola pieza de madera y su cuello mide el triple de largo que la caja. En la parte anterior de ésta tiene una boca circular, cubierta originalmente por una lámina de corteza de árbol que no se aprecia en el dibujo. También es monocorde, y de clavija frontal y la clavija distante del mango indica el mismo tipo de ejecución descripto. Si de éste derivó el actual no lo sabemos y preferimos no conjeturar.

Otro laúd similar de los maccá del Chaco boreal, proveniente del mismo viaje de investigación, es la fig. 8 de dicho dibujo. En este caso, el cuerpo es de lata y sin embargo la boca del envase utilizado está cubierta por un ensanche del cuello. La parte anterior presenta un oído rectangular sobre el cual se fijó un trozo de suela de goma y tela que perteneció a una zapatilla.

Por último, cabe consignar un dato obtenido entre los chulupí, que también viven en la zona septentrional. La descripción —poco completa— dice que lo construían ahuecando un trozo de yuchán (*Chorisia insignis*) y que tenía una cuerda de cerda de caballo. Por ello lo denominaban *kuvoyú-lhakaós*. Se tocaba para saber si había algún enemigo cerca.⁶⁰ Varias personas lo ejecutan simultáneamente y junto con el *takluk*, clarinete similar al "erkencho".⁶¹

⁶⁰ No hay más datos que confirmen el poder adivinatorio adjudicado a este laúd por el shamán chulupí *Tanuuj*.

⁶¹ Los chorote nos describieron un clarinete hecho con asta de vaca, que parece no diferenciarse del *erke* del noroeste, conocido en la bibliografía organológica argentina con el nombre de "erkencho". Lo llamaban *wojsó waktaktú* o *waktajktú*. Obsérvese que el segundo término es deformación de vaca como el *kuvoyú* del laúd lo es de caballo.

BIBLIOGRAFIA

- AMBROSETTI, Juan B.,**
1908 *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de "La Paya"* (Valle Calchaquí, provincia de Salta). Facultad de Filosofía y Letras. Publ. de la Sección Antropológica, Nº 3, Parte 2. Buenos Aires.
- ARNOTT, John**
1934 *Los Toba-Pilagá del Chaco y sus guerras.* (En: Revista Geográfica Americana, año I, Nº 7, abril, 1934). Buenos Aires.
- 1935 *La vida amorosa y conyugal de los indios del Chaco.* (En: Revista Geográfica Americana, año III, vol. IV, Nº 26, noviembre, 1935). Buenos Aires.
- BALFOUR, Henry**
1899 *The Natural History of the Musical Bow.* A chapter in the developmental history of stringed instruments of music. Oxford, Clarendon Press.
- BOGGIANI, Guido**
1900 *Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna.* Asunción.
- BORMIDA, Marcelo**
1968 *Mito y Conciencia Mítica.* Un ensayo. (En: Antiquitas, VII. Universidad del Salvador, pp. 1-8). Buenos Aires.
- 1969 *Mito y cultura.* Bases para una ciencia de la conciencia mítica y una etnología tautegórica. (En: Runa, vol. XII, pp. 9-52). Buenos Aires.
- 1969 *Problemas de heurística mitográfica.* Las fuentes míticas a nivel etnográfico. (En: Runa, vol. XII, pp. 52-64). Buenos Aires.
- 1970 *El método fenomenológico en etnología.* Publ. servicio de Fichas de Antropología. Buenos Aires.
- BRAUNSTEIN, José A.**
1974 *Domnios y Jerarquías en la cosmovisión de los Mataco Tewokleley.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, parte 2, pp. 7-30). Buenos Aires.
- 1976 *Los Wichi.* Conceptos y sentimientos de pertenencia grupal de los Mataco. (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, parte 1, pp. 131-144). Buenos Aires.
- 1978-79 *Las bandas matacas.* Gentilicios. (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte I, pp. 82-90). Buenos Aires.

- CALIFANO, Mario
1973. *El ciclo de Tokwáj: Análisis fenomenológico de una narración mítica de los Mataco costaneros.* (En: Scripta Ethnologica, año 1, N° 1, pp. 157-186). Buenos Aires.
1974. *El concepto de enfermedad y muerte entre los mataco costaneros.* (En: Scripta Ethnologica, N° 2, Parte II, pp. 33-73). Buenos Aires.
1976. *El Chamanismo Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, N° 3, Parte II, pp. 7-60). Buenos Aires.
- CORDEU, Edgardo J.
1969. *Aproximación al horizonte mítico de los tobas.* (En: Runa, vol. XII, pp. 67-176). Buenos Aires.
- CORDEU, Edgardo J.
SIFREDI, Alejandra
1971. *De la algarroba al algodón. Movimientos milenaristas del chaco argentino.* Buenos Aires, Juárez Editor.
- FUCHS, G. L.
1958. *Acústica.* Córdoba, Imprenta de la Universidad.
- IDOYAGA MOLINA, Anatlilde
1976. *Matrimonio y pasión amorosa entre los Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, N° 4, Parte I, pp. 46-67). Buenos Aires.
- 1976-77. *Aproximación hermenéutica a las nociones de concepción, gravidez y alumbramiento entre los Pilagá del Chaco Central.* (En: Scripta Ethnologica, N° 4, Parte II, pp. 78-98). Buenos Aires.
- 1978-79. *La Bruja Pilagá.* (En: Scripta Ethnologica, N° 5, Parte II, pp. 95-117). Buenos Aires.
- 1978-79. *Contribución al estudio del proceso de gestación, aborto y alumbramiento entre los Mataco Costaneros.* Ibidem, pp. 143-155.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav
1935. *Musical and other sound instruments of the South American Indians; a comparative ethnographical study.* Göteborg.
- KARSTEN, Rafael
1913. *La religión de los indios Mataco-Nocténes.* (En: Anales del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, vol. XXIV, pp. 199/218).
1923. *The Toba Indians of the Bolivian Gran Chaco.* Acta Academiae Aboensis, Humaniora, iv, pp. 1-126. Finland.
1932. *Indian Tribes of the Argentine and Bolivian Gran Chaco.* Commentationes Humanarum Litterarum, t. IV, vol. 1. Helsingfors.
- KERSTEN, Ludwig
1905. *Die Indianerstämme des Gran Chaco bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur historischen Ethnographie Südamerikas.* (En: Archives Internationales D'Ethnographie, vol. XVII, p. 14. Leiden).

- LEHMANN-NITSCHE, Robert**
1923-25
La Astronomía de los Tobas. (En: Revista del Museo de La Plata, t. XXVII, pp. 267-285 [1ra. parte] y t. XXVIII, pp. 181-209 [2da. parte]). La Plata.
- MASHNSHNEK, Cella**
1973
Seres potentes y héroes míticos de los Mataco del Chaco Central. (En: Scripta Ethnologica, Nº 1, parte 1, pp. 105/154. Buenos Aires).
- 1975
Aportes para una comprensión de la economía de los Mataco. (En: Scripta Ethnologica, Nº 3, parte 1, pp. 7/39). Buenos Aires.
- 1975
Textos míticos de los Chulupí del Chaco Central. Ibídem, pp. 151-189.
- 1976
El mito en la vida de los aborígenes del Chaco Central. Presencia y actuación de las teofanías. (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, Parte I, pp. 6-27). Buenos Aires.
- METRAUX, Alfred**
1935
El universo y la naturaleza a través de las representaciones míticas de dos tribus salvajes de la Argentina. (En: Sur, año V, pp. 54/70). Buenos Aires.
- 1944
Nota etnográfica sobre los indios Mataco del Gran Chaco argentino. (En: Relaciones, t. IV, pp. 7/18). Buenos Aires.
- 1946
Myths of the Toba and Pilagá Indians of the Gran Chaco. Memoirs of the American Folklore Society, vol. 40, xii, 167 pp. Philadelphia.
- NORDENSKIÖLD, Erland**
1912
La Vie des Indiens dans le Chaco. Revue de Géographie, tome VI, fasc. III, 277 pp. Paris.
- 1919
An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two Indian Tribes. Comparative Ethnographical Studies, Nº 1. Göteborg.
- NOVATI, Jorge**
RUIZ, Irma
1966
La música de los aborígenes. Serie Folklore musical y música folklórica argentina, vol. VI. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- PALAVECINO, Enrique**
1928-29
Observaciones etnográficas sobre las tribus aborígenes del Chaco occidental. (En: Gaea, t. III, pp. 187/209). Buenos Aires.
- 1933
Los Indios Pilagá del Río Pilcomayo. (En: Anales del Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia", t. XXXVII, pp. 517-582). Buenos Aires.
- 1943
Breves noticias sobre algunos nuevos elementos en la cultura de los indios del Chaco. (En: Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas, pp. 313/314). Lima.

- 1944 *Prácticas funerarias norteañas: las de los indios del Chaco.* (En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, t. IV, pp. 85-91). Buenos Aires.
- 1961 *Algo sobre el pensamiento cosmológico de los indígenas chaqueños.* (En: Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Nº 2, pp. 93-95). Buenos Aires.
- 1972 *Algunas notas sobre la transculturación del indio chaqueño.* (En: Runa, vol. 9, pp. 379/389). Buenos Aires.
- PARODI, I. R.
1966 *La agricultura aborígen argentina.* Buenos Aires, Eudeba.
- PELLESCHI, Giovanni
1881 *Otto mesi nel Gran Ciacco.* Firenze. s/ed.
- PEREZ DIEZ, Andrés
1974 *Noticias sobre la concepción del ciclo anual entre los Mataco del NE de Salta.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, parte 1, pp. 111/120). Buenos Aires.
- RIOS, Miguel A. de los
1974 *Temporalidad y potencia entre los grupos Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, parte 1, pp. 7-38). Buenos Aires.
- 1976 *Presencia y distancia del tiempo primordial en la etnia Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, parte 1, pp. 89/127). Buenos Aires.
- 1976-77 *Contribución al estudio de la organización del tiempo entre los Yohwaha: el ciclo anual.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, Parte II, pp. 52-77). Buenos Aires.
- 1978-79 *Las expresiones de la afección amorosa en la etnia Mataco.* (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte I, pp. 26-51). Buenos Aires.
- ROSEN, Eric M. von
1904 *The Chorote Indians in the Bolivian Chaco,* Stockholm, Ivar Haeggströms Boktryckeri A. B.
- 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, Nº 5, Parte II, pp. 156-169). Buenos Aires.
- RUIZ, Irma
PEREZ BUGALLO, Rubén
1980 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina.* Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1980). Buenos Aires, Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

- SIFFREDI, Alejandra**
1973
La autoconciencia de las relaciones sociales entre los Yojwaha-Chorote. (En: Scripta Ethnologica, Nº 1, pp. 71-103). Buenos Aires.
- 1975
La noción de reciprocidad entre los Yojwaha-Chorote. (En: Scripta Ethnologica, Nº 3, Parte I, pp. 41-70). Buenos Aires.
- TOMASINI, Juan Alfredo**
1974
El concepto de Payák entre los Toba de Occidente. (En: Scripta Ethnologica, Nº 2, Parte I, pp. 123-130). Buenos Aires.
- 1974
Tankí, un personaje mítico de los Toba de Occidente (1ra. parte). *Ibíd.*, pp. 133-150.
- 1975
Tanki, un personaje mítico de los Toba de Occidente (2da. parte). (En: Scripta Ethnologica, Nº 3, Parte I, pp. 133-148). Buenos Aires.
- 1976
Dapttchi, un alto dios uránico de los Toba y los Pilagá. (En: Scripta Ethnologica, Nº 4, Parte I, pp. 69-87). Buenos Aires.
- 1978-79
La narrativa animalística entre los Toba de Occidente. (En: Scripta Ethnologica, Nº 5, Parte I, pp. 52-81). Buenos Aires.
- VEGA, Carlos**
1946
Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Con un ensayo sobre las clasificaciones universales. Buenos Aires, Ediciones Centurión.
- VIGNATI, Milcíades A.**
VIGNATI, María Emilia
1982
La música aborígen. (En: Historia General del arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes, vol. I, pp. 57-104). Buenos Aires.

FLORO UGARTE (1884 - 1975)

La apasionante tesis que plantea Jaime Perriaux en su libro *Las generaciones argentinas*¹, retomando la idea orteguiana de las generaciones² y aplicándola a nuestro país, encuentra una prueba válida en el grupo de compositores nacidos entre 1876 y 1891³. Bastaría mencionar algunos nombres: Andrés Chazarreta (1876), Constantino Gaito (1878), Pascual de Rogatis (1880), Carlos López Buchardo y José André (1881), Ernesto Drangosch (1882), Josué T. Wilkes y Manuel Gómez Carrillo (1883), Floro Ugarte y Felipe Boero (1884), Celestino Piaggio (1886), Eduardo Fornarini (1887), José Torre Bertucci (1888), Gilardo Gilardi (1889), Athos Palma (1891), para certificar la existencia de un especial núcleo de acción que gravitará en todos los campos musicales. La "alianza generacional" propuesta por Perriaux se da aquí sin ninguna duda.⁴

La actividad de esta generación es múltiple: el campo de la creación pura, la docencia, la organización de instituciones basilares para el desarrollo musical, la defensa apasionada de lo autóctono a través de la neta expresión folklórica o proyectado y asimilado en la técnica europea, los comienzos de la futura investigación musicológica.

Prototipo de esta generación es Floro Ugarte. Si pudiéramos caracterizar en pocas palabras su vida diríamos que fue "un saber vivir y convivir", realizando su obra sin prisa y sin pausa. Su amor y su interés por "lo nacional" se reflejan en la respuesta a la encuesta que en 1918 realiza la revista *Nosotros*.⁵ Elegimos un fragmento:

"a mi juicio... todos nuestros esfuerzos deben de tender a crear cuanto antes una música de verdadero carácter nacional, que brotando de las ingenuas semillas del coloniaje, donde se funden los aires populares y españoles con los indígenas y después de pasar por el fino tamiz de la técnica moderna llegue a dar forma a una nueva manera o estilo concordante con el carácter de nuestra sensibilidad nacional pero sin disminuir el nivel de perfección a que ha llegado el arte musical en el mundo. Es ésta, indudablemente, una difícil labor que exige tiempo ante todo, y que por lo demás ha tropezado entre nosotros con numerosos inconvenientes.

Si la mayor parte de esos músicos jóvenes —entre los cuales me honro en figurar— no han iniciado antes la patriótica labor, es sin duda porque les ha sido necesario someterse previamente a un largo aprendizaje —en la mayor parte de los casos en Europa— para subsanar las fallas de una

educación iniciada en un medio hostil, pero pasados los largos años de ardua labor, para asimilar en la mayor proporción posible los incalculables tesoros de las mejores escuelas europeas —he aquí la razón porque cada uno de nosotros escribe a la manera de alguna de las escuelas del viejo continente— pasados, digo, esos años de ruda labor, ha llegado, si no me equivoco, el momento de iniciar la tarea fecunda”.

La obra de Ugarte se va elaborando a lo largo de medio siglo. Treinta y seis composiciones se agrupan o se espacian en esos años, sin urgencias, en una decantada búsqueda de la expresión sonora más adecuada.

En una primera aproximación analítica dividiríamos la producción en tres etapas. La primera hasta 1923 correspondería al lenguaje y la técnica aprehendidos en Europa. La ópera *Saika* (1918), *Paisajes de estío* (1912), *Cortejo chino* (1913), *Escenas infantiles* (1915) y el poema sinfónico *Entre las montañas* (1921) para orquesta, el *Cuarteto con piano* (1921) y algunas canciones lo representan.⁶

1923 es un momento clave. Ugarte mismo lo señala como el año en que comienza a trabajar con elementos temáticos nuestros. El movimiento nacionalista⁷, del que participa la mayoría de los artistas de su generación, hace eclosión masiva en las décadas del '20 y del '30 con una serie de obras fundamentales que se convierten en arquetipos de un lenguaje autóctono maduro.⁸ En Ugarte esta etapa se inicia con la primera serie *De mi tierra* (1923). Versos tomados de Estanislao del Campo encabezan cada uno de los tres números que encontraron divulgación justa en la versión para piano del autor. Este que denominamos segundo período en la producción ugarteana lo conforman obras capitales del nacionalismo musical argentino: la segunda serie *De mi tierra* (1934), el *Cuarteto de cuerdas* (1935), la *Sonata para violín y piano* (1928) y las canciones *Caballito criollo* (1928) y *La Shulca* (1934).⁹

El criollismo melancólico y juguetón, hecho idioma natural y propio, se decanta luego en un período de silencio y a partir de 1944 se manifiesta con el poema coreográfico *El junco*, la *Sinfonía en La Mayor* (1946) y el *Tango para orquesta* (1950) o el *Preludio en sol* (1945), la *Vidala* (1948) y el *Lamento campero* (1949), originales para piano y orquestados más tarde.¹⁰

Las últimas obras son la *Sonatina para bandoneón* (1956) y el *Concierto para violín* (1963). En 1965 inicia una *Sinfonía mística*, pensada en cuatro movimientos, que queda inconclusa.

Se cumplen 100 años del nacimiento de Ugarte.¹¹ Es tiempo suficiente para ponderar la vitalidad y permanencia de su obra, aún en este lapso tan arrolladoramente cambiante y multifacético. Volver a releer y escuchar la *Sonata para violín y piano*, las series *De mi tierra* o *Caballito criollo* proponen una apasionante experiencia: comprobar la vigencia de un lenguaje sólido y auténtico, de un estilo personal profundamente arraigado en lo autóctono.

La obra de Ugarte, como la de su generación y la música argentina en sus múltiples facetas, reclaman con urgencia un estudio profundo y exhaustivo. Necesitamos —quizás hoy más que nunca y antes que se pierdan u olviden materiales preciosos— una historia crítica de la música argentina, la edición de los Monumentos de nuestra música con criterio musicológico, una difusión adecuada y justa y una discografía abundante y en tarea constante que abarque los distintos períodos en un panorama totalizador.

LIC. CARMEN GARCÍA MUÑOZ

CATALOGO DE OBRAS ¹²

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1	Paisajes de estío	"Serie para orquesta en tres tiempos"	1. El amanecer 2. En pleno sol 3. Crepúsculo	1912		30/9/15; Teatro Politeama, Constantino Gaito	MS.	
2	Cortejo chino	"Marcha exótica para orquesta"		1913		8/11/14; Teatro Politeama, Constantino Gaito	MS.	Versión para piano del autor, op. 2 b, editada por D. Poggi
3	Escenas infantiles	"Serie sinfónica en tres números"	1. Charla jocosa 2. Una lágrima 3. Ronda	1915		7/7/15; Salón Príncipe Jorge, Hércules Galvani	MS.	
4	Tres melodías	Canto y piano	1. Le Bohémien 2. J'ai des p'tites fleurs bleues 3. L'heure mystique	1916- 1917	Paul Fort, en francés	1 y 2: 13/10/16; Museo Nac. de Bellas Artes; Enriqueta Salvi y Guido Capocci 3: 10/10/17; igual sala e intérpretes	1917 (ed. del autor)	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
5	Le plus gai des lieds	Canto y piano		1918	Paul Fort, en francés	23/11/18; Museo Nac. de Bellas Artes, Hina Spani y José Papi	1918 S. Nac. de Mús.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
6	Baladas argentinas	Canto y piano	1. Bajo el parral 2. Día de fiesta 3. Soledad pampeana	1918	Floro Ugarte	23/11/18; Museo Nac. de Bellas Artes, Hina Spani y José Papi	S. Nac. de Mús.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
7	Saika	Opera en un acto y dos cuadros		1918	Floro Ugarte	22/7/20; Teatro Colón, Tulio Serafín	MS.	Argumento y texto en castellano y francés de Ugarte; versión italiana de Vicente di Nápoli Vita. Premio Municipalidad de Buenos Aires. Interludio extraído de la ópera, op. 7 b
8	Cuarteto para piano, violín, viola y violoncelo	Cámara	Movido y apasionado Animado y jovial Lento con íntima tristeza Enérgico y vivaz	1921		4/11/21; Sigfrido Prager, Mario Rosseger, Bruno Bandini y Alberto Schiuma	MS.	Premio Municipalidad de Buenos Aires; estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
9	Entre las montañas	Poema sinfónico		1921	Argumento de Floro Ugarte	26/8/22; Teatro Opera, Georges Zaslavsky	MS.	Premio Municipalidad de Bs. Aires; Richard Strauss la dirige el 21/8/23, en el Teatro Colón, con la Orquesta Filarmónica de Viena
10	De mi tierra. Primera serie	Orquesta	1. Entre las sombras se movía el cespso sauce llorón 2. Y la noche se acercaba su negro poncho tendiendo 3. Al suelo se descolgaban cantando los pajaritos	1923	Inspirada en textos de Estanislao del Campo	15/9/25; Teatro Colón, Celestino Piaggio	MS.	Premios Municipalidad de Bs. Aires, y Breyer. Versión para piano del autor, op. 10 b, estrenada el 11/12/23, por Amelia Cocq de Weingand, en el Museo Nac. de Bellas Artes; edición Ricordi
11	El murciélago	Canto y piano		1923	Manuel Ugarte	11/12/23; Museo Nac. de Bellas Artes, Enriqueta Basavilbaso de Catelin y Rafael González	S.Nac. de Mús.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
12	La barca	Orquesta con voz solista		1925	Manuel Ugarte		MS.	Versión para canto y piano del autor, op. 12 b, estrenada el 19/6/25, en el Museo Nac. de Bellas Artes, por Ninon Vallin y Arturo Luzzatti; ed. Soc. Nac. de Música
13	Sonata para violín y piano	Cámara	Apasionado y expresivo Tiernamente melancólico Vivaz y bien ritmado	1928		18/5/29; Carlos Pessina y Rafael González	Mendoza, Univ. Nac. de Cuyo (1951)	Premio Municipalidad de Bs. Aires; nueva edición Ricordi 1964
14	Caballito criollo	Canto y piano		1928	Belisario Roldán	23/11/29; Museo Nac. de Bellas Artes, María Pini de Chrestia y Aldo Romaniello	Lottermoser	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
15	La rebelión del agua	Poema sinfónico		1931	Basado en novela homónima de Manuel Ugarte	16/10/35; Teatro Colón, Fritz Busch	MS.	Premio Municipalidad de Bs. Aires

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
16	De mi tierra. Segunda serie	Orquesta	1. Voces del pajonal 2. Crepúsculo campero 3. Carnaval provinciano	1934		20/10/34; Teatro Colón, Frieder Weissmann	MS.	Versión para piano del autor, op. 16 b, estrenada el 3/12/34 en el Salón Dorado del Teatro Colón por Elsa Piaggio; ed. Ricordi
17	La Shulca	Canto y piano		1934	Rafael Jijena Sánchez		Lottermoser (1935)	
18	Ofrenda	Canto y piano		1934	Miguel A. Camino	3/12/34; Teatro Colón, María Pini de Chrestia y Ovírio Pantasso	Lottermoser (1935)	
19	Cuarteto para dos violines, viola y violoncelo	Cámara	Animado con brío Alegre bien ritmado Lento y expresivo Muy animado	1935		25/11/35; Naúm Kranz, Ada C. Stierm, Andrés Vancoillie y Liborio Rosa	MS.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
20	Balada del lobo, la niña y el ángel	Coro de niños con piano		1935	Alfredo R. Bufano		Ricordi	
21	El junco	Poema coreográfico en un acto		1944	Inspirado en una leyenda guaraní de Ernesto Morales	27/10/55; Teatro Colón, Enrique Sivieri	MS.	Adaptación escénica de la leyenda por F. Ugarte Premio Comisión Nacional de Cultura, 1945
22	Preludio en sol menor	Piano		1945			Ricordi	Versión para orquesta del autor, op. 22 b, estrenada el 8/4/49, Teatro Colón, por José María Castro
23	Sinfonía en La Mayor	Orquesta		1946		13/5/52; Teatro Colón, Carlos Félix Cillario	MS.	Premio Comisión Nacional de Cultura
24	Cinco preludios	Piano	1. Doloroso 2. Festivo 3. Romántico 4. Dramático 5. Alegre	1945		28/5/45; Biblioteca del Consejo de Mujeres, Roberto Locatelli	Ricordi	Estreno en los conciertos de la Asoc. Argentina de Compositores

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
25	Arrullo	Piano		1947			Ricordi	
26	Vidala	Piano		1948		9/11/48; Amigos del Libro, Perla Brúgola	Ricordi	Versión para orquesta del autor, op. 26 b, del mismo año
27	Elegía	Violoncelo y piano		1948		20/9/48; Centro de Música del Consejo Británico, Liberio Rosa y Adolfo Fasoli	MS.	
28	Plegaria	Organo		1948		29/11/49; Colegio Nacional Buenos Aires, Hermes Forti	MS.	
29	Lamento campero	Piano		1949		3/7/50: Casa Peuser	Ricordi	Versión para orquesta del autor, op. 29 b, del mismo año. Estreno 26/12/52; Teatro Municipal Gral. San Martín, Roberto Locatelli
30	Tango	Orquesta		1950		5/9/51: T. Rex, Erich Kleiber	MS.	
31	Ronroncitos. Cinco expresiones de ternura	Piano	1. Soñador 2. Caprichoso 3. Triste 4. Juguetón 5. Indiano	1952		7/10/54; Salón de Y.P.F., Carmen García Muñoz	Ricordi	
32	Naidés	Canto y piano		1953	Agustín Dentone	1954; Círculo Femenino Santa Cecilia, Víctor de Narke	Ricordi	
33	Revelación	Canto y piano		1954	Ernesto Morales	13/10/54; Casa de la Pcia. de Bs. As., Alicia Arderius y Dora Castro	Ricordi	
34	Sonatina porteña	Bandoneón		1956		Entre Ríos, 23/5/56, Asociac. Israelita de Villaguay, Alejandro Barletta	MS.	
35	Andante lúgubre. Homenaje a Tschaiowsky	Orquesta		1950		1959; Teatro Colón, Fabien Sevitzky	MS.	
36	Concierto para violín y orquesta	Solista y orquesta		1963		26/11/64; Teatro Colón, Carlos Pessina y Enrique Sivieri	MS.	

OBRAS RETIRADAS POR EL AUTOR ¹³

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Sigolene	Ballet-pantomima		Después de 1913		Toulouse; después de 1913; Teatro Variedades	MS.	Compuesto en colaboración con Félix Fourdrain
	A un lago	Canto y piano		1914	Manuel Ugarte	26/11/15; Museo Nac. de Bellas Artes, Amelia Ortellí y Rafael González	MS.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
	A Pierrot	Canto y piano		1914	Manuel Ugarte	26/11/15; Museo Nacional de Bellas Artes, Amelia Ortellí y Rafael González	MS.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música
	Romanza y Siciliana	Violín y piano		1917		17/11/17; Museo Nacional de Bellas Artes, León Fontova y Constantino Galto	MS.	Estreno en los conciertos de la Soc. Nac. de Música

OBRAS TEORICAS

	Curso de armonía elemental. Teórico-práctico						Ricordi 1920	Cuarta parte de la Teoría de Danhauser
	Elementos de acústica						Lottemoser 1930	

TRADUCCIONES

	Honneger, Arthur. Yo soy compositor						Ricordi 1952	Traducción del francés y palabras preliminares de Ugarte
--	--	--	--	--	--	--	-----------------	--

NOTAS

¹ Buenos Aires, Eudeba, 1970.

² JOSE ORTEGA Y GASSET. *En torno a Galileo y El tema de nuestro tiempo*, conocidos en distintas ediciones.

³ Hace años que estamos trabajando sobre la aplicación de la idea orteguiana a las generaciones musicales argentinas y la hipótesis inicial se va confirmando a medida que la tarea se profundiza.

⁴ Cabe aclarar que esta "alianza generacional" no se da solamente en el campo musical, sino en todos los aspectos de la cultura, la ciencia o la política. Baste mencionar a Agustín P. Justo, Alfredo Palacios, José Ingenieros, Enrique García Velloso, Ricardo Rojas, Evaristo Carriego, Ricardo Güiraldes, Bernardo Houssay, Rogelio Yrurtia, Fernando Fader, Miguel Carlos Victorica, Guillermo Furlong y Quinquela Martín.

⁵ En la revista *Nosotros*, Gastón Talamón insiste en la necesidad de encontrar una música que nos signifique estilísticamente y recomienda el estudio y recolección de los temas folklóricos, para su posterior utilización en la composición. En 1918, la revista publica los resultados de una encuesta sobre "La música y nuestro folklore" efectuada a distintas personalidades del mundo cultural.

⁶ *Melodías* (1916-17), *Baladas argentinas* (1918), *Le plus gai des lieds* (1918) y *El Murciélago* (1923), todas para canto y piano.

⁷ Iniciado como movimiento coherente y armónico con Williams y Aguirre, había dado ya productos de particular calidad y permanencia en ambos músicos y en la década del '10 con *Huemac*, *Zupay* o las *Evocaciones indígenas* de De Rogatis, *Tucumán* de Boero o la *Campera* de López Buchardo.

⁸ Baste anotar de López Buchardo: *Escenas argentinas* y los dos ciclos de *Canções argentinas*; de Galto: *El ombú*, *Ollantay*, *La Flor del Irupé* y *La sangre de las guitarras*; de De Rogatis: *Atipac*, *La novia del hereje*, *Suite americana* y las *Cinco canciones argentinas*; de Boero: *El matrero*; de André: las *Rondas populares argentinas* y las *Impresiones porteñas*; de Gómez Carrillo los primeros álbumes folklóricos y la *Rapsodia santiagueña*; de Gilardi: las *Trece canciones argentinas*, *La leyenda del urutaú* y *El gaucho con botas nuevas*; de Palma: las *Ocho canciones salteñas* y *Los hijos del Sol*.

⁹ A esta etapa pertenecen: el poema sinfónico *La rebelión del agua* (1931), *Ofrenda* (1934) para canto y piano, *La barca* (1925) para voz y orquesta y la *Balada del lobo, la niña y el ángel* (1935) para coro de niños con acompañamiento de piano.

¹⁰ En el tercer período inscribimos: el *Andante lúgubre* (1950) para orquesta, la *Elegía para violoncelo y piano* (1948); para piano *Cinco preludios* (1945), *Arrullo* (1948) y *Ronroncitos* (1952); la *Plegaria para Organo* (1948) y las canciones *Naldes* (1953) y *Revelación* (1954).

¹¹ Este artículo fue escrito en 1984.

¹² En el Catálogo trabajamos con las siguientes premisas gráficas:

- en la columna *género* encomillamos las indicaciones expresas del autor;
- en la columna *estreno* omitimos el lugar, siempre que corresponda a Buenos Aires; a continuación del lugar en donde se ejecuta la obra colocamos el nombre del director de orquesta en el caso de una obra para orquesta sola, el del solista y luego el del director para la composición orquestal con solista, el del solista en el caso de un instrumento y en las obras para canto y piano el del cantante y el pianista;
- M.S. indica la obra manuscrita, sin edición; si se imprime en Buenos Aires omitimos el lugar.

¹³ Cabría agregar a este elenco las obras *inconclusas*, que son las siguientes:

- *Sinfonía argentina*. Sobre motivos populares. En preparación en 1924, no se concretó.
- *Drama lírico*. Sobre un cuento de Leopoldo Lugones. En preparación en 1924, no se concretó.
- *Sinfonía mística*. Partes: I. Ensueño, II. Vida, III. Inquietud humana, IV. Éxtasis. Las dos partes primeras en elaboración en 1926. Quedaron 913 compases escritos.

LA MUSICOGRAFIA DESPUES DE CASEROS (I)

**Los escritos sobre la historia de la música - Primeras biografías musicales
Estética musical - Historia de la ópera - Las monografías**

1. — Si la musicografía argentina anterior a 1852 lleva la impronta del drama político o de las aspiraciones civilizadoras de los hombres que hicieron cultural y políticamente al país, después de Caseros cobra autonomía. Además, comienza en la misma medida en que progresa, a estructurarse. La musicografía comienza desde la década del 50 en adelante a ser obra de profesionales. Y en ello tiene mucho que ver la presencia del inmigrante, del músico radicado en el país, que trae no solamente su cultura y su formación especializada sino un criterio de profesionalismo que no encontramos, salvo la excepción de Cruz Cordero, en la dilettantesca producción musicográfica de la primera mitad del siglo.

El presente trabajo, así como el que se editará en el número siguiente de esta revista, está destinado a registrar y evaluar los escritos relacionados con la música de especulación superior, la música académica, aquella que se adhiere a la práctica varias veces secular de la gran creación musical europea.

Según el criterio seguido en esta investigación, se avanza de lo general a lo especializado. En este primer capítulo se incluyen los temas de carácter más literario. En el siguiente los más especializados. En casi todos los casos, son artículos más o menos breves. Por tanto, resulta imposible —y de muy relativa utilidad, además— pretender hacer el inventario total de dicho material, que procede de revistas o diarios. En cambio es nuestra intención ofrecer un monto global con los aportes más interesantes, explicarlos, someterlos a análisis, juzgarlos según su momento y evaluar su proyección.

LOS ESCRITOS SOBRE HISTORIA DE LA MUSICA

2. — Lugar fundamental en las publicaciones especializadas del siglo pasado ocupa la Historia de la Música. De la música europea, naturalmente. Un público ansioso por participar en cuanta manifestación de índole musical se cumpliera en Buenos Aires, debía empezar por conocer la secular historia de este arte, sus géneros, sus escuelas, sus grandes

creadores. Están ausentes aún, en los primerísimos escritos, que situamos en la década de 1830, inquietudes respecto de la técnica musical o de estética muy profunda. Se carece asimismo de una bibliografía extranjera especializada que permita al cronista una información mayor. Pero sin duda, cumplen su objetivo.

Con anterioridad a 1852 encontramos tempranas referencias a la historia de la música en el semanario *La Moda*. En efecto, las *Cartas sobre la música* (por E...), que erróneamente Williams atribuye a Alberdi y son en cambio de Demetrio Rodríguez Peña, versan sobre tal material. Así, mientras la primera de ellas, publicada en el nº 1 (p. 4, 18 nov. 1837) se refiere a los propósitos de la sección, en la Carta siguiente (nº 3, p. 4, 2 dic. 1837) el autor comienza a trazar su *Historia de la música en Italia*. La tercera carta (20 de enero de 1838) se titula *Historia de la música secular y eclesiástica en Italia* y en ella habla de Palestrina, Zarlino, Artusi, Rinuccini, Peri y Monteverdi. Por fin en la cuarta Carta (nº 14, p. 3, 17 febr. 1838) continúa el tema anterior e introduce los nombres de Carissimi y Stradella.

No hay que olvidar que ya en 1832 Alberdi anticipaba en *El espíritu de la música al alcance de todo el mundo* buena información sobre el tema.

En 1869, Nicolás Granada, que ejercerá la crítica musical, publica junto con Luis J. Bernasconi el semanario *La Lira*. El primer número aparece el 7 de febrero de ese año.

Pues bien, en el tercer número de esta publicación, que puede ser consultada en sus veintiuna ediciones en la biblioteca de la Universidad de La Plata, inicia Granada una serie de artículos con el título de *Breve estudio sobre la historia de la música*.

El tema se prolonga en los siguientes números de *La Lira* de Buenos Aires: año 1, nº 3, pp. 22-23, febr. 1869; año 1 nº 4, pp. 31-32, febr. 1869; año 1, nº 5, p. 40, marzo 1869; año 1, nº 6, pp. 47-48, marzo 1869; año 1, nº 7, p. 55, marzo 1869; año 1, nº 8, pp. 62-63, marzo 1869.

Vicente Gesualdo, en su *Historia de la Música Argentina* (Bs. As., Ed. Beta, 1961, 2 volúmenes), nos informa que Nicolás Granada fue poeta, periodista, dramaturgo y soldado. También, dice, fue uno de los primeros críticos musicales argentinos. Añade este historiador que también fue "músico y compositor, siendo sus instrumentos favoritos el piano y la guitarra". Su casa parece haber sido frecuentada por Vianna da Mota, Dalmiro Costa y Julián Aguirre.

Pero, haya recibido Granada una enseñanza técnica instrumental y compositiva o haya sido un buen aficionado, lo cierto es que su *Breve estudio*... resulta efectivo instrumento de información, seguramente, en aquel año de 1869, año de gran actividad musical en la ciudad.

En varias oportunidades, dentro de su relativamente larga existencia, *La Gaceta musical* ofrece series de artículos sobre historia de la música.

sica. Este semanario había sido fundado y dirigido durante varios años por el crítico Julio Núñez. El primer número es del domingo 3 de mayo de 1874 y el último del que se tiene noticia, del 18 de diciembre de 1887. Con ella alcanzará el periodismo musical de la época extraordinaria jerarquía, así como una continuidad inédita en estas publicaciones.

Los primeros de esta revista sobre la materia que ahora nos ocupa aparecen en 1875, y llevan la firma de Gabriel Diez. Se trata de un pianista y compositor español radicado en Buenos Aires en 1870. Un profesional de la música, por tanto, que se dedicó a la enseñanza en la Escuela de Música de la Provincia (1875) y en el conservatorio fundado por Juan Gutiérrez (1880). Al margen de su actividad docente y de compositor, Diez tomó la pluma en algunas ocasiones.

En el citado año 1875 publica *La Gaceta musical* su serie de artículos bajo el título de *Origen de la música hasta nuestros días*, los cuales llegan al número seis. (año 2, nº 8, p. 58, 27 jun. 1875; nº 9, p. 66, 4 jul. 1875; nº 10, pp. 73-74, 11 jul. 1875; nº 11, pp. 81-82, 18 jul. 1875; nº 13, pp. 97-98, 1º ago. 1875; nº 14, pp. 105-106, 8 ago. 1875).

Gabriel Diez inicia sus trabajos con una definición sobre la música: "es el arte de combinar los sonidos y el tiempo, de una manera agradable al oído". He aquí toda una *definición* del autor. Concepción hedonista del arte, (pertenece a Juan Jacobo Rousseau) y fruto del pensamiento racionalista, para quien las artes son formas inferiores de conocimiento.

Es cierto que Diez puede haberla tomado por muy generalizada y haberla aceptado sin mayor reflexión. Pero también en ese caso, *define* al autor. Ya en 1875 ningún especialista musical con la suficiente dosis de conciencia crítica tiene derecho a permanecer estéticamente en el siglo XVIII.

El segundo conjunto de artículos sobre el tema aparece en el año 1878. En el nº 17 (5ª época, año V, domingo 25 de agosto, pp. 130-131) leemos lo siguiente con el título de *Interesantísima publicación*: "Con el título "Instrucción para el pueblo", empezaremos a publicar en el número siguiente un interesantísimo trabajo sobre la Historia de la Música, que podemos asegurar desde ahora, es la obra más completa de ese género que hasta hoy haya visto la luz pública en esta ciudad".

En efecto, en el número siguiente (nº 18, domingo 1º de setiembre de 1878) se inicia la serie, muy amplia y ambiciosa, según puede apreciarse en el Sumario que la precede. No llevan firma. Están escritos en estilo claro y conciso. Es escasa la adjetivación que, recargada, aún se sigue encontrando a comienzos del siglo siguiente. Naturalmente, muchos de los conocimientos han sido superados por la ciencia moderna. En tal sentido vale la pena leer el fragmento en que atribuye a Egipto el origen de instrumentos que hoy sabemos fueron creación de pueblos dominados durante la época del Imperio Nuevo. Pero tal circunstancia no podría ser de ninguna manera un reparo. Todos los trabajos de tipo his-

tórico, estético, teórico y técnico incluidos en este capítulo y el siguiente denotan su relatividad histórica. Y esa es la razón por la cual importa menos transcribirlos, pues en nada podrían enriquecer, como documentación, a la musicología de hoy.

En cambio, al ubicar estos primeros artículos de *La Gaceta musical* dentro de la literatura musicográfica de la época, resultan de inestimable valor, con el añadido de que su estilo literario refleja vigor intelectual en su autor (o autores). Superior sin duda a los escritos de Diez, esta nueva serie se extiende a lo largo de siete números, desde el nº 18 del 1º de setiembre al nº 14 (pp. 185-186) del 13 de octubre de 1878.

De muy inferior nivel son los que publica la misma revista al año siguiente, en 1879. Otra vez la *Historia de la Música* como título de una serie de escritos, de redacción anónima. Se trata de siete artículos, el primero de ellos del 1º de junio y el último del 7 de setiembre de 1879. El primer párrafo ya es ejemplo de esa literatura chabacana que tantas veces se ha cebado con la música, mucho más que con otras artes. Veamos.

Introducción — Uno de los trabajos que nos parecen más lógicos, atendido el objeto de nuestra tarea filarmónico-literaria, es echar de vez en cuando una ojeada a la historia de la música. Los lectores de la "Gaceta Musical" no han de recibir con desagrado un ligero bosquejo del origen, desarrollo y adelantos del arte bello que revela lo más íntimo, lo más recóndito del corazón y que da también una forma, bien que una forma aérea, a las más intraducibles agitaciones del alma.

Por fin, en 1884, siempre en *La Gaceta musical* encontramos una larga serie de notas de Julio Nombela, tomadas, según se aclara, de su *Manual de Música*. Una recorrida por los dieciséis artículos que dedica al tema con el título de *Noticias histórico-musicales* revela en este autor familiaridad con el asunto, al cual expone con sencillez, sin el menor asomo de esa literatura trascendentalista que caracteriza a la serie comentada anteriormente.

La otra publicación de nivel similar a *La Gaceta musical* es *El Mundo artístico*, que figura como "órgano de la Sociedad del Cuarteto" en sus primeros 57 números. En el número 58 aparece como "órgano de los intereses artísticos". La dirige Federico Guillermo Hartmann, crítico musical y editor alemán, nacido en Bonn hacia 1845. Se establece en Buenos Aires (Gesualdo: *Historia...*, vol II, p. 741) hacia 1870 y en 1872 figura ya como dueño de un almacén de música.

Hartmann, en calidad de director, mantuvo *El Mundo artístico* entre los años 1881 y 1889. Si fue, junto con *La Gaceta...* la manifestación más empinada de periodismo musical de su siglo, y aún superior a otras de la primera década del siglo siguiente, hay una diferencia bastante notable entre ambas. *El Mundo artístico* es más europeizante, mira mucho más hacia la realidad musical de afuera que *La Gaceta...* Hay más colaboradores extranjeros en aquélla.

En los números 82 y 83 del 19 y 26 de noviembre de 1882, *El Mundo artístico* ofrece un trabajo sobre *Origen de la música vocal*, ejemplar como reflejo de la concepción positivista dominante en aquélla época.

Sobre *Los grandes compositores franceses* escribe en la revista *Bibelot* del 15 de agosto de 1904 (año II, nº 31), Alberto Williams. Estaba facultado para hacerlo, sin duda. Por entonces tenía ya cuarenta años, una sólida formación musical y una brillante trayectoria como director de orquesta y pedagogo así como en su fundamental tarea, la composición. Williams había sido pensionado en 1872 por el gobierno nacional para continuar sus estudios en Europa. En el Conservatorio Nacional de París trabajó armonía con Durand; contrapunto y composición con Guiraud. Además había sido alumno particular de César Franck. Conocía por tanto, por vinculación directa, por absoluta vía vivencial, la música francesa. Podía Williams haber escrito un meduloso artículo sobre Berlioz, Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Franck y Massenet.

No pudo hacerlo, sin embargo. Williams ha escrito mucho pero, con excepción de sus trabajos puramente teóricos, donde estaba limitado, por la materia misma, a manejarse dentro de la terminología técnica habitual, el resto muestra un estilo farragoso y oscuro. Este sólo juicio, referido a César Franck, puede valer como ejemplo. En el citado artículo escribe que Franck es el "*iniciador de la nueva generación francesa, a la cual ha puesto al borde de lo desconocido en frente a la región misteriosa de lo inexplorado*".

PRIMERAS BIOGRAFIAS DE MUSICOS

3. — La biografía se afirma como género literario en el país con Juan María Gutiérrez. Esto explica por tanto que sólo en la década de 1870 empiecen a escribirse las primeras biografías de músicos argentinos. Es cierto. Se trata sólo de breves artículos, donde se ponen de manifiesto ciertos datos salientes de la vida del autor y nómina de obras. No hay trabajos monográficos de alguna extensión y habrá que esperar muchas décadas para encontrar libros donde se estudie la vida y obra de un compositor nacional.

Señalemos de paso, que el surgimiento de monografías importantes sobre obra y vida de compositores europeos, es relativamente reciente. Los primeros trabajos conocidos son de fines del 1700 y de la centuria siguiente, siglo este último, el XIX, en el que marcará su método, de manera indeleble en el campo de la crítica biográfica, Carlos Agustín Sainte-Beuve.

En Buenos Aires empezamos por encontrar biografías de músicos europeos. *El Mundo artístico* del mes de enero 1882 (nº 36) ofrece una biografía de Franz Liszt, ejemplo de literatura romántica típica en esos

años. De todos modos, ya desde su primer número esta publicación inicia su serie de artículos biográficos. En efecto, el 1º de mayo de 1881 (nº 1) se publican noticias biográficas de Pietro Melani, violinista italiano que había nacido en Salerno, en 1854. Fue profesor de violín en el conservatorio de Nápoles y llega a Buenos Aires justamente en 1881, razón por la cual lo saluda y presenta *El Mundo artístico*. Permaneció en el país hasta su muerte, en 1900. Formó parte del conjunto de la Sociedad del Cuarteto, dirigido por él, y actuó asimismo de manera intensa como director de orquesta.

En entregas posteriores del mismo año inaugural de 1881, *El Mundo artístico* publicó biografías sobre Saint-Saëns acompañadas por comentarios de sus obras. Bajo el título genérico de *El artista y su obra* desfilaron Bizet, Chopin, Verdi, Liszt y tantos otros.

Alberto Williams nos provee de la primera serie de biografías de músicos argentinos. Con el título de *Estética Musical y conciertos sinfónicos* presenta a los primeros compositores de Buenos Aires, algunos de los cuales reuniría más de cuarenta años después en la *Antología de compositores argentinos* de la Academia Nacional de Bellas Artes, como *Los precursores*.¹

En *La Biblioteca*, publicación de la Biblioteca Nacional en los años gloriosos de Paul Groussac, escribe Williams sobre Salustiano Zavalía, Juan Pedro Esnaola, Juan Baustista Alberdi, Amancio Alcorta, etc.

Pionero en tantos campos, también lo es Williams en sus modestas biografías de músicos de *La Biblioteca*.

De una mayor precisión en cuanto al dato biográfico, pero aún carente de una remota intención por ofrecer un estudio analítico de la obra de los autores, resultan las biografías que José André publica en *Música*, revista por él fundada y que dirige durante la breve vida de esta publicación. La misma aparece durante todo el año 1906 y del 1º de enero al 1º de junio de 1907. Su redactor, al lado de André, es Mariano Barrenechea. Colaboran asimismo otros músicos, periodistas, poetas, escritores argentinos y extranjeros.

En el número 13 de la revista *Música* expresa André su deseo, ya demorado en varios números, de iniciar la publicación de biografías de músicos argentinos "que habiendo nacido en nuestro país han querido dedicar a su patria su actividad artística". Recalca que únicamente ellos, y no los argentinos radicados en Europa, figurarán como precursores en la historia futura del arte argentino, "si alguna vez lo hay". (*Música*, Buenos Aires, nº 13, pp. 194-195, jul. de 1906).

¹ ALBERTO WILLIAMS, *Antología de compositores argentinos*, Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941, cuaderno I, *Los precursores*.

André por entonces cuenta veinticinco años. Puede perdonársele ese criterio selectivo tan sospechoso. Se advierte la agresividad de quien tal vez sienta demorar sus triunfos; el resentimiento contra quienes, radicados en Europa, tienen el mismo derecho de figurar en una historia del arte argentino. Tres años después, en 1909, José André obtiene en el Conservatorio de Música de Buenos Aires el gran premio Europa. En la tradicional Schola Cantorum asiste a las clases de d'Indy, Gastoué, Saint Regnier y Albert Roussel. Sin duda, el contacto europeo le habrían de dar la apertura y generosidad que parecen debilitadas en 1906.

Las biografías de André son las siguientes:

Arturo Berutti, nº 14, p. 213, jul. 1906.

Constantino Gaito, nº 17, p. 273, sept. 1906.

Eduardo García Mansilla, nº 18, p. 273, sept. 1906.

Héctor Panizza, nos. 19 y 20, pp. 292, oct. 1906.

Antonio Restano, nºs. 21 y 22, p. 325, nov. 1906.

Alberto Williams, nºs. 23 y 24, p. 357, dic. 1906.

Justino Clerice, 1907.

Falta agregar la primera biografía, la del nº 13 (pp. 194-195) con que inicia André la serie. Está dedicada a su maestro Julián Aguirre. Valga esta biografía como ejemplo.

Julián Aguirre — El distinguido maestro con el que iniciamos nuestra galería de compositores argentinos nació en Buenos Aires en 1869. Cursó sus estudios en el Conservatorio Real de Madrid obteniendo los primeros premios de piano en 1886 y de armonía y contrapunto en 1877, bajo la dirección de Karl Bleck. Es miembro fundador de la Comisión de Bellas Artes, Profesor y secretario, desde su fundación, del Conservatorio de Buenos Aires, a su lado se han formado una pléyade de jóvenes pianistas, como ser las señoritas Consuelo Besalú, Enriqueta Mills, Beatriz Nicholson, Dalmira Pizarro, Josefina Roca, señores Ernesto Drangosch, Faustino Alsinna Castellanos y muchos otros ventajosamente conocidos en nuestro mundo musical.

Además de los Aires Nacionales ha producido gran número de obras para piano entre las que sobresale la característica Danse de Belkiss y las deliciosas Intimas, una serie de romanzas para canto, una sonata para piano y violín, una balada y un Nocturno, para violín, ejecutados recientemente con mucho éxito. Entre sus numerosas producciones inéditas, figuran varias obras sinfónicas.

Como puede advertirse, no parece éste el estilo de un joven de veinticinco años. Anodino, con lugares comunes y muy escasa imaginación como escritor. Quedan en pie, y sin duda muy valiosos para la historia de la música argentina, los datos que aporta. El detalle de las obras es mucho menos preciso de lo que se desearía. Vale asimismo por la situación, casi precursora, tras Williams, que asume en la biografía musical.

ESTETICA MUSICAL

4. — Naturalmente, son muy abundantes los escritos sobre el tema. Tantos, que antes que un inventario, ya realizado en el caso de algunas publicaciones como *La Gaceta musical* o el diario *La Nación*², preferimos una selección de textos.

En la segunda mitad del siglo pasado, los trabajos sobre estética musical, es decir las distintas consideraciones sobre “lo bello” musical están en manos tanto de profesionales de la música (aunque en menor grado) como de los literatos de la hora aficionados a la música o que, siempre a nivel “dilettantesco”, ejercieron la crítica musical.

La lectura de buen número de ellos nos lleva al convencimiento de que las causas de esa aparente anarquía que reina en nuestra musicografía finisecular en torno del problema, es que se encuentran tres concepciones estéticas en pugna. Aun cuando sólo en pocos casos los autores son conscientes de su propia ubicación. A menudo, y ocurre aún actualmente, una medianía intelectual o carencia de interés por actualizarse, llevan a algunos musicógrafos a embarcarse, inconscientemente, en concepciones totalmente perimidas.

Y ocurre algo más en los escritos sobre estética musical que aquí analizamos: a veces en un solo autor, a través del mismo trabajo, están chocándose concepciones opuestas.

Por una parte, se mantiene, muy tardíamente, el espíritu hedonista del Iluminismo. En su famoso ensayo publicado en 1747 con el título de *Les beaux arts réduits à un même principe* (y ese principio es la imitación de la naturaleza), escribe Batteux que así como la poesía es el lenguaje del espíritu, la música es el lenguaje del corazón. El corazón es el reino de la música, la cual debe ser bella y agradable. La definición roussoniana de la música es suficientemente explícita. La poética de la simplicidad galante, del fácil sentimentalismo, el gusto por la melodía armonizada sin demasiadas complicaciones, marca la concepción iluminista, hedónica, de la música .

Por otra parte, la estética romántica sigue en auge. Si en buena parte del pensamiento iluminista la música tiene una función recreativa y utilitaria; si la música instrumental fue para Kant como un juego de sensaciones agradables o como un abstracto arabesco (Rousseau) que no dice nada a nuestra razón, que no tiene un contenido intelectual, moral, educativo; que no tiene poder sino sobre nuestros sentidos y que es un arte asemántica, en el Romanticismo las cosas cambian fundamentalmente. La música es, sí, un arte asemántica (desde el punto de vista con-

² *Artes y Letras en “La Nación” de Buenos Aires, 1870-1899*, BADAL, Fondo Nacional de las Artes, Compilaciones especiales, Nos. 32/35; y POLA SUAREZ URTUBEY, *La música en revistas argentinas*, BADAL, Ibíd., compilación Nº 38, 1970.

ceptual, pues tiene otro tipo de semantividad), pero dicha característica la coloca infinitamente mucho más alto como lenguaje comunicante. La música para el romántico no tiene necesidad de expresar lo que el lenguaje común. Ella recoge la Realidad (así, con mayúscula), la esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, lo Infinito. Es un lenguaje privilegiado porque representa el más directo contacto con la Divinidad, "dispone de una materia prima que ya está de por sí colmada de espíritu celeste", según dirá, primero entre otros, Wackenroder. La música es el lenguaje originario de los sentimientos. La capacidad y potencia expresiva de la música no es sólo un fruto del desarrollo histórico, sino un hecho originario que la civilización sólo ha perfeccionado. Existe una afinidad secreta, electiva, entre el sonido y el sentimiento.

El positivismo da un rudo golpe a esta estética. Y otra vez, un nuevo cambio. Aparece Herbart (*Introducción a la filosofía*) para afirmar que el arte es *forma* y no más *expresión*, y algo de ese formalismo recoge Hanslick (*De lo bello en la música*) para demostrar que la música es pura forma y que, en cuanto a belleza, no tiene finalidad alguna. Kant lo apoya desde su distancia. El contenido de la música no son los sentimientos, como querían los románticos. Son sólo *ideas musicales*, es algo de naturaleza específicamente musical, lo cual no debe entenderse (como el positivismo extremo) como belleza puramente acústica o como simetría proporcional. Así supera Hanslick, al afirmar la espiritualidad del fenómeno, la estética formalística de Herbart, para quien la forma musical consistía únicamente en relaciones acústicas verificables matemáticamente.

Para Hanslick las formas que los sonidos producen no son vacíos, sino llenos; no son simples contornos de un vacío, sino espíritu que se plasma interiormente. El contenido espiritual viene por tanto postulado como exigencia. Así logra llegar a explicar un concepto de la belleza autónoma puramente musical, aunque no negada de espiritualidad.

Pues bien, veamos cómo en los escritos seleccionados para representar la musicografía estética en la Argentina de fines del siglo pasado, aquéllas concepciones se enfrentan.

En 1872 Miguel Cané, el autor de *Juvenilia*, el hijo de aquel superromántico reivindicador de Bellini, publica un artículo titulado *Música*, que posteriormente recoge en sus *Ensayos*, junto con algunas críticas musicales y otros escritos de índole diversa.

Extraemos sólo algunos fragmentos:

.....

El arte, pues, no puede ser uniforme en el mundo moderno y es una de las causas porque va perdiéndose; nos queda la música y sobre todo la música dramática, la que traduce las pasiones humanas.

Es a la única manifestación que el criterio del positivismo moderno permite ser bella por sí misma; lo utilitario penetra en todas partes como el

éter de los antiguos (...) A la música sola le es dado brillar libre del ergotismo académico y de la enseñanza escolástica; ella sólo puede entrar en el alma y depositar allí el sentimiento de la belleza sin que turbe su límpida impresión la grosera materia.

Se ha levantado últimamente un hombre en Europa que ha querido reivindicar todos los derechos de la música; ella no necesita, para hablar al espíritu, de las palabras que usan los hombres; su misión es más elevada y su perfeccionamiento consiste en su completa independencia; el día que tal género de combinación armónica comunique al espíritu tal emoción, o que una melodía de cierto carácter signifique algo determinado, la música estará próxima a su perfección; Wagner ha sido burlado por los áticos parisienses.

El Creador ha roto el molde en que forjó el genio de Miguel Angel, Fidias, Rafael y Zeuxis; ojalá que Meyerbeer, Gounod, Donizetti y Bellini, sean los precursores de otra raza de gigantes.

Nada nos queda ya; hasta en las simpatías y los íntimos y misteriosos amores entra el cálculo, ¡oh, viva eterna y bella la música, que simboliza todas las aspiraciones ideales de los que adoran la belleza divina! - 1872.

(Cané, *Ensayos*, Bs. As., Sopena, 1940, pp. 21-22).

Concepto romántico, entonces, en Cané, aunque afiliado al idealismo de Hegel, en cuyo sistema de las artes la música ocupa el penúltimo puesto de la perfección. Es más próxima, más apta para manifestar el Espíritu humano que la arquitectura, la escultura y la pintura. Y lo es por la naturaleza del material con el cual elabora. Por el sonido, que es éter, que tan pronto *es*, desaparece; porque se autoaniquila; porque es de naturaleza similar a la del espíritu. En cambio no es para Hegel la más perfecta porque no expresa conceptos; sólo movimiento del alma, movimiento de las pasiones. La poesía se manifiesta a través del sonido, pero tiene una perfección insuperable por su conceptualidad. Tal Hegel. No otra cosa encontramos en Miguel Cané (h.).

Calixto Oyuela nos deja en 1883 su concepción estética de la música. Este poeta y ensayista, tuvo mucho que ver con el desarrollo de nuestro arte en Buenos Aires. Era pianista y ejercía la crítica musical. Había estudiado piano con Pelegrin Baltazar. Asimismo, se lo conoce como flautista aficionado. Desde 1886, crítico musical de *La Prensa*.

Pues bien, en *El Mundo artístico* del 20 de mayo de 1883 (nº 108, pp. 20-21) publica un ensayo de estética musical con el título de *La Música - Ligeras consideraciones*.

Dícese comúnmente —escribe Oyuela— que es la música el idioma universal. Y esto, como la generalidad de los dichos vulgares, tiene, si bien se examina, algo de falso y algo de verdadero. En efecto, la música es la más universal y comprensible de las artes bellas, por cuanto se encamina directa y exclusivamente a conmover los afectos, y lo realiza más poderosamente que ninguna de sus hermanas; pero no por ello se ha de deducir que todo el mundo es capaz de sentirla, ni apto para juzgarla. Prescindiendo de las diferencias radicales de raza, merced a las cuales disparamos, como del infierno, de la música china, al par que los chinos se quedan fríos al oír la nuestra (cosa que no nos debe traer muy inquiet-

tos que digamos), no puede revocarse a duda que, dentro de nuestra raza y nuestro gusto, son tantos y tales los diversos modos de sentir y comprender ese arte sublime, que se hace difícil convencerse de que sea uno solo o de que nosotros formemos parte de una misma familia.

.....

De no expresar nada la música con precisión y fijeza, nacen a un tiempo su sublimidad, su mayor encanto y la variedad infinita con que afecta los corazones sensibles. Así, nada más delicado, nada más atrayente que esa dulce vaguedad que la música derrama en nuestra alma, poniéndose en íntima y secretísima consonancia con los afectos, recuerdos, anhelos y pasiones que en ella palpitan y se confunde. Como no hay ideas en ella, ni puede haberlas, por más que digan los que están empeñados en la nefanda tarea de hacer al arte esclavo de la ciencia o la filosofía, todos sus efluvios convergen al corazón, y le penetran y embriagan con virtud incomparablemente más poderosa y eficaz que las demás artes, sin excluir la poesía. Por eso, la música que no llega a lo íntimo del alma, que carece de la frescura, espontaneidad y sentimiento necesarios para conmoverla y entusiasmarla, así encierre y reúna las más hondas y portentosas combinaciones armónicas, no será más que vano ruido, trabajo matemático, no artístico, destinado a fastidiar al oyente sincero, y a perecer con la última vibración producida por las ondas aéreas. Cada cual, pues, recibe de un mismo trozo de música, impresiones diversas, y a veces contrarias, como son contrarias o diversas su índole, su organización, el estado de ánimo, el sitio en que se encuentra, los pensamientos que le ocupan o los afectos que le conmueven.

De manera que, si la música es un lenguaje que todos entienden (...) fuerza es convenir en que cada uno lo entiende a su modo; lo cual quiere decir que por virtud misteriosa, la música contiene en las siete notas de la escala tantos idiomas diferentes, cuantos individuos pisan sobre la faz de la tierra.

.....

Hay diversas concepciones en choque en este escrito de Oyuela. Es evidente por una parte la faz hedonística. Por otra, y muy marcada, la romántica, mística y metafísica. La música es una "dulce vaguedad" que se pone "en íntima consonancia con los efectos, recuerdos, anhelos y pasiones que en ella palpitan y se confunden". En su jerarquía de las artes, supera la etapa hegeliana. La música es más perfecta que la poesía. Lo dice claramente. Hay además un abierto ataque a los modernos postulados del formalismo positivista. "No hay ideas en ella". Le molesta, sin duda, que haya "ideas musicales", pues le quitarían, a su juicio, espontaneidad y sentimiento. A los que quieren darle autonomía a la música, liberarla de su cargazón folletinesca, Oyuela acusa de querer convertirla en esclava de la ciencia o la filosofía. En realidad es coherente dentro de la concepción en la cual se mueve, aunque no de manera total. Llama la atención, en efecto, que no se abraza sin reservas al pensamiento de que la música es un idioma universal. Es parte de la metafísica romántica. Lo que ocurre es que no en vano en 1883 en que escribe Oyuela Occidente está "descubriendo" a pasos agigantados nuevos mundos culturales que responden a otros sistemas diferentes de los de Occidente, y sin duda tan válidos en sus diversidades como éste.

En la edición del domingo 17 de enero de 1886 (año 13, nº 3) de *La Gaceta musical* aparece un interesante artículo bajo el seudónimo de Ariel. El título de su trabajo, *Poemas sinfónicos — Música descriptiva* promueve, como es de imaginar, proposiciones y actitudes en quien aborda un tema tan abierto a la discusión en la segunda mitad del siglo como es éste.

No cae en la cuenta el autor de que al hablar de *poema sinfónico* y de *música descriptiva* como sinónimos está alterando el natural proceso histórico. La música descriptiva es una *actitud*, una postura estética por parte del autor y tiene una larga antigüedad. Por lo menos ya desde los siglos XVI y XVII se formula la sociedad racionalista e iluminista el problema del arte como imitación de la naturaleza. Naturaleza y razón son imperativos categóricos. Y los músicos desde entonces han hecho intentos de *música descriptiva* para demostrar frente al racionalismo cartesiano que si las artes son formas inferiores de conocimiento, al menos la música no tiene por qué ser la última de todas. En cambio el poema sinfónico es un género de composición musical que surge como tal en el siglo XIX. Recurre, eso sí, a las posibilidades descriptivas (de la naturaleza, de situaciones, de sentimientos) que según la estética romántica posee la música .

Lo que se propone demostrar *Ariel* en su artículo es que falsamente se atribuye a Wagner la paternidad del poema sinfónico. Por ahí andamos bien. Pero en cambio le echa toda la culpa a Saint-Saëns, que viene a resultar así el chivo emisario del debatido problema.

Pero al margen del error, interesa la concepción de este autor frente a las posibilidades de la música. Es evidente que ya está funcionando la idea postromántica, aunque a medias, de que la música es impotente para traducir sentimientos o pasiones. Al menos, que no ha sido la expresión la propiedad inmanente de la música, como diría en el siglo siguiente Stravinsky.

Después de ridiculizar a un poema sinfónico abundante en fragores bélicos, generales, gritos de los heridos, cañones y nuevos gritos, Ariel escribe:

Desde luego el poema sinfónico es incomprensible sin programa que explique el propósito de su autor. La *Danse Macabre*, *Phaeton*, *La Rouet d'Onfale* y hasta el mismísimo *Deluge* sin el programa explicativo, son composiciones bellísimas —no hay que dudarlo— pero que nada describen. Y el oyente mejor intencionado jamás acertará con la idea que se ha propuesto desarrollar Sain-Saens y permanecerá vagando en el limbo de las conjeturas, perdido sin norte ni guía en aquel mar de ideas melódicas.

Es pues indispensable el programa para que un nuevo hilo de Ariadna, venga a orientar al oyente a través de aquel confuso laberinto musical. Es la música, la menos expresiva de las artes, por más que su lenguaje sea aquél que hable más directamente al alma. Esta es una verdad incontestable. La música tiene o puede tener un colorido dado, ya triste, ya alegre, ya tumultuoso o apasionada, ya lánguida, desfalleciente o

rúnebre; pero es indudable que aún en ese mismo colorido entra por mucho el estado de ánimo del oyente. La música puede describir ritmos; por ejemplo, el acompasado galope de un caballo, la marcha de una locomotora, el rápido girar de una rueda (...) pero aún estos mismos hechos si no se anuncian antes por medio de un título adecuado, con dificultad serán percibidos.

.....

Y sigue. Pero no interesa más por ahora. La lección de Hanslick comienza a ser aprendida.

De la serie de tres críticas que escribe en *La Nación* Paul Groussac en 1886 sobre *Lohengrin*³ interesa la segunda, del 29 de setiembre (cols. 1-2). En realidad, es una joya para nuestro tema por cuanto el escrito es, en sí mismo un ataque contra los adherentes a la estética romántica y toma posición muy franca a favor de las últimas concepciones formalistas de cuño positivista. Es bien sabido que Groussac representa en nuestro país el crítico más representativo de la escuela crítica francesa de Sainte-Beuvé y, en menor medida, de su sucesor Hipólito Taine. Llegado al país en 1866, comienza a brillar alrededor de 1870 en el ambiente intelectual de Buenos Aires. Después de algunas actividades en Tucumán, donde ya aborda la crítica musical, retorna a Buenos Aires. Esa actividad, aún incipiente en la provincia, comienza a afirmarse a partir de 1884 y se hará intensa y gravitante en su paso, en 1886, por el diario *La Nación* que lo cuenta durante todo ese año como crítico de música y teatro. Veamos una parte de su artículo.

LOHENGRIN II

Entre los críticos conscientes, no hay actualmente uno solo que se atreviera a sostener en música la vieja tesis del color local y de la interpretación exacta de las emociones humanas por las notas y timbres variados de la orquesta.

Esas huecas cavilaciones pertenecen ya a la arqueología romántica, y sólo sirven para encubrir la indigencia intelectual de Blaze de Bury y sus discípulos. Sabe hoy todo el mundo que no hay tal música católica o protestante del siglo XVI, en los *Hugonotes*, pues el mismo *Coral* de Lutero no ha pertenecido jamás al calvinismo francés; ni tal música alpina en el *Guillermo Tell*, que no perdería un rayo de belleza ni eficacia con adaptarse a un poema sobre la conquista de Méjico. Como expresión de las emociones, tampoco puede pretender la música a ser otra cosa que un agente coadyuvante de nuestra sensibilidad nerviosa, un excitante más o menos activo de nuestra imaginación, como lo son en grado superior a veces ciertos perfumes respirados o ciertas materias introducidas en el organismo, tales como el opio o el haschich. La música es un marco cómodo y rico para el cuadro sugestivo que nuestra mente ha de pintar.

El arsenal de los estéticos musicales ha quedado reducido a poquísimos pertrechos, entre los cuales los únicos que merecen tomarse en cuenta son la tonalidad y el ritmo. De cuanto se infiere a la tonalidad, lo único incontestable es la diferencia existente para la impresión entre el modo

³ Tenemos en preparación un libro sobre los escritos musicales de Groussac, recogidos de diversos diarios de Buenos Aires.

mayor y el menor. No puede negarse que éste tiene algo de incompleto y desfallecido que favorece las impresiones de tristeza. No quisiera permitirme una sola frase; pero creo que el tono menor puede asemejarse por sus efectos, al que produce cualquier manifestación natural, fallida o malograda. Según las últimas teorías de la sensibilidad, el estado de dolor es el resultado de una depresión del organismo; ahora bien, el tono menor que no es sino una disminución del mayor, produce efectivamente la sensación de un esfuerzo impotente, de una tentativa penosa y sin éxito completo. Admitamos, pues, que la tonalidad relativa tenga el poder de despertar las impresiones antagónicas del placer y el dolor. Pero es absurda la importancia por muchos atribuida al tono absoluto, según la cual, por ejemplo, el de *mi bemol* sería religioso, el de *sol mayor*, guerrero, etc.

.....
La música no es, pues, esencialmente expresiva: es *impresiva* (si me vale la palabra) en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas. Si se me permitiera aplicarle un axioma vulgar, diría que cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella. Nuestro nerviosismo actual y nuestras reminiscencias asocian ideas e impresiones a esos sonidos gratos y mecedores para el oído; estos envuelven lenta y dulcemente el alma en su corriente magnetizadora, hasta que, a semejanza de los estáticos orientales o los hipnotizadores sugestionales, edificamos castillos aéreos pintados con los solos colores de nuestra fantasía.

Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores no le quita un punto de su belleza: ésta consiste toda en la forma. La belleza musical reside en la combinación de los sonidos realizada con tanto acierto y novedad, que sea capaz de comunicar sus íntimas vibraciones a los individuos dotados de sensibilidad más exquisita y dar impulso a sus facultades imaginativas. El único criterio de lo bello en música, como en otras manifestaciones artísticas, está en la reacción que produce en nosotros. La música de Beethoven es para nosotros más bella que la de los chinos, porque aquella nos conmueve y ésta no, siendo así que nos atribuimos superioridad sobre los chinos.

Ahora bien, ¿qué relación estrecha, qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia que despierta en nuestro organismo estados indefinidos, y la poesía, la palabra precisa que no es sino la emisión externa de la idea? ¿Cómo ha podido asemejarse a una lengua, a la lengua misma, a esa transcripción *exacta* de la realidad, una oscura sensación flotante cuya condición primera es la falta de realidad y precisión? Hemos sido aquí también las víctimas de las metáforas, de las imágenes que parecen enriquecer el lenguaje humano cuando no revelan sino su indigencia o su limitación. Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida; ¿crééis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba precisamente la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en las sílabas significativas para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás.

He aquí a Groussac íntegro, el historiador, el polemista, el científico, el artista y el crítico profesional. Groussac empieza por atacar a los críticos que se adhieren a la estética romántica. Eso es arqueología. El ingenio vibrante, la ironía acerada, su juicio es directo, seguro. Su ataque (contra Blaze de Bury, con muchos discípulos en el Plata) es certero, mucho más cruel porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

No hay sin duda necesidad de aclarar su posición. Es el más conve- cido representante en estas latitudes de la estética musical formalista propuesta por Hanslick. No se manifiesta sin embargo Groussac como un simple repetidor de las últimas novedades europeas. Está convencido, sin duda. Por otra parte, es de inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Ni antes ni después (y durante varias décadas) se ha vuelto a hablar de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el mé- todo y el rigor crítico con que lo ha hecho Paul Groussac en los últimos años del siglo pasado. Y siempre con ese estilo perfecto suyo, que lleva al lector a las más profundas especulaciones con un lenguaje fluido, ele- gante, carente de esa solemnidad que atacó como uno de los mayores ma- les de la intelectualidad argentina.

LA HISTORIA DE LA OPERA EN BUENOS AIRES

5. — Cuatro décadas de historiografía musical fragmentaria fruc- tifican en 1905 en la *Historia de la Opera en Buenos Aires - Origen del canto y la música - Las primeras compañías y los primeros cantantes* de Mariano G. Bosch. El libro aparece impreso en Buenos Aires (Im- prenta El Comercio), y contiene 256 páginas. El autor había nacido en Buenos Aires el 9 de mayo de 1865. Hacia fin de siglo ya se lo ve militar en el periodismo. Tras la muerte de Enrique Frexas, prestigio- so crítico musical del diario *La Nación*, Bosch lo sucede en esas funciones.

El aporte de este escritor a la historia cultural de Buenos Aires se concreta en varios libros: *Teatro antiguo de Buenos Aires*, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, y entre otros, el que ahora nos ocupa.

En nada altera el valor de este trabajo los posibles errores de in- formación que desde 1905 a ahora se han podido encontrar. "*La historia de las ciencias* —escribió Russell— *no es sino la historia de la elimina- ción progresiva del error y de su reemplazo por otro error, pero cada vez más próximo a la verdad*". Cada nuevo trabajo puede —y debe— ser un paso más en la búsqueda del conocimiento, pero este nuevo paso no invalida a aquél. Y mucho menos cuando ha sido el primero. Tal es la ubicación de la historia de Bosch.

El autor, que a su muerte dejó un impresionante archivo, con piezas teatrales raras, únicas, revisó viejos papeles en archivos públicos y pri- vados y colecciones de periódicos y confrontó antecedentes y datos para

dar a luz su trabajo. La *Historia* lírica de Bosch se hunde en las primeras manifestaciones del canto teatral (tonadillas españolas, cancioncillas ligeras...) en los últimos años de la Colonia. A partir de entonces, pero especialmente desde la década de 1820, toda la vida lírica porteña cobra forma, verdadera vida, en este primer trabajo de aliento histórico continuado. Todo aquello que nos pudieron dar el anónimo inglés "*Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*"⁴ y todas las evocaciones de Wilde o Calzadilla y tantos otros, no son sino prefiguraciones del trabajo de reconstrucción histórica de Mariano Bosch.

Pese al estilo desordenado, es posible seguir el orden de las temporadas musicales porteñas hasta el año 1854. Es evidente que justamente en momentos en que la actividad de ópera entra en Buenos Aires en su momento de gran esplendor con la creación del viejo Colón y con varias salas en funcionamiento y otras tantas compañías extranjeras, Bosch pierde fuerzas. Y es lógico. Demasiado para una sola persona que debe empezar prácticamente de la nada.

La *Historia* que Bosch propone no es una simple sucesión de hechos. Esa vida lírica de la ciudad aparece condicionada por el medio social y económico. Así por ejemplo, explica las razones por las cuales fue modesta la temporada de 1856.

La época era muy desfavorable —escribe—; el tiempo excesivamente frío, tan es así que la mayor parte de las mañanas amanecían las aguas congeladas en las vasijas y recipientes, extrayéndose cristales de una pulgada de espesor; a la salida del teatro la temperatura era por cierto muy cruel.

Se empedabran entonces la mayor parte de las calles; otras se removían con motivo de la colocación de las cañerías del gas, que había de inaugurarse un año después. Las lluvias continuas no sólo impedían las representaciones en las noches que se producían, sino que también las dificultaban en las sucesivas a causa del fangal que ocasionaban. Para los que vivían lejos del teatro aquello constituía una verdadera dificultad. Una empresa de carruajes de alquiler, la primera que se estableció en el país con ese objeto, fue tal vez hecha en combinación con los empresarios teatrales... (pp. 220-221).

.....
Y en otros momentos:

Desde entonces y hasta el 14 de julio de 1853 que terminó la guerra, con la desaparición de las tropas de Lagos y Urquiza, la ciudad de Buenos Aires no pensó siquiera en diversiones. Como se sabe quedó separada del resto de la República. Durante 10 meses no hubo, pues, ópera en los teatros porteños. (p. 145).

En cuanto a las noticias específicas de su trabajo, corrige errores a la par que informa. Veamos.

⁴ Este libro fue traducido al castellano con el título de *Un inglés. Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, con prólogo de Alejo B. González Garaño, Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942.

Hasta el 23 de octubre [1852] —11ª función de la temporada— no hubo estrenos; sólo en este día subió a escena por primera vez *Giuletta e Romeo*, cuyo verdadero título es *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, con el siguiente reparto (...). Se sabe también que Buenos Aires había conocido la ópera de Zingarelli en 1826, pero de ella apenas un recuerdo vago tenían los viejos; el papel de Romeo, Bellini no lo escribió para un *sopranista* sino para voz de mujer (...) (p.143).

En efecto, *I capuletti e i Montecchi* de Bellini corrió durante décadas con el nombre de *Giuletta e Romeo*, a través de un *pastiche* que había reemplazado un acto de Bellini por otro de Vaccai, el nombre de cuya ópera pasa a reemplazar al de Bellini. Con posterioridad al libro de Bosch no se ha seguido trabajando en esa dirección. Otra vez, esfuerzos fragmentarios. Queda así el suyo como esfuerzo solitario. Todos más tarde lo han corregido. Nadie que haya escrito sobre el tema ha dejado de abreviar en él.

LAS MONOGRAFÍAS

6. — La descripción especial de un tema de música de cierta extensión, vale decir el libro o folleto monográfico, y al margen de los métodos y teorías que serán tratados en el número próximo, empiezan a aparecer tímida y esporádicamente en las últimas décadas del siglo.

En 1891 ve la luz una monografía sobre *Nicolás Paganini*. Su autor es José R. Pini (Buenos Aires, Imprenta El Sud). En 1904 encontramos otra sumamente interesante. Su autor es Félix Ortiz y San Pelayo, a quien volveremos a encontrar en el capítulo próximo en relación con sus *Apuntes de la teoría del solfeo*. En los largos años en que este eminente español reside en Buenos Aires, es decir desde 1879 hasta su muerte en 1940, su formación musical como compositor, pedagogo y director de orquesta contribuye a enriquecer el medio, al cual aporta, todavía más, sus trabajos musicográficos.

Del año 1904 es su libro titulado *Pío X y la música sagrada* (Buenos Aires, Imp. de A. Monkes). Incluye 126 páginas, dedicadas todas ellas a comentar sobre la restauración de la música sagrada propuesta por Pío X en su famosa encíclica *Motu Proprio*. Según aclara el autor en el prólogo, los ocho primeros capítulos de su libro "*han sido escritos recientemente y publicados ya en el excelente periódico "La Voz de la Iglesia" y los restantes aparecieron en el mismo diario en el año 1897"*.

Vale la pena detenernos en el capítulo que habla de *La Iglesia, fomentadora de las artes*. Veamos.

.....

"La Iglesia —es el texto del *Motu Proprio* que se propone comentar— ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio

ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica, por consiguiente, la música más moderna se admite en la iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es primordialmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno, que se admitan en la Iglesia, no contengan cosa ninguna profana, ni favorezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas”.

¡Cuánta previsión encierran estos párrafos del *Motu Proprio* y cuánta verdad!

.....

La música moderna, es con efecto, principalmente profana, y por varias razones —habla en adelante el autor. Primeramente porque sus principales adelantos en el siglo XIX se los debe al teatro, pues ha sido la música dramática la que más se ha cultivado, siendo también la que con más facilidad produce dinero y fama; cosas muy codiciadas en todo tiempo, y más en la época moderna.

Además, porque corrompido el gusto musical por obras profanas puestas al exclusivo servicio del más repugnante sensualismo, ha dominado la profanidad artística en forma que ha conseguido ultrapasar los sagrados umbrales del tiempo de Dios, llevada por espíritus de mediana o ninguna cultura musical y aún por cultísimos sacerdotes, que, desconocedores del teatro, por haber tenido la virtud de no pisarlo jamás, se han encariñado de melodías que abstractamente son insinuantes, agradables, bellas, pero que los fieles frequentadores de los teatros saben mejor que el mismo ingenuo compositor (...)

Examinemos todas las obras que, por llevar el texto litúrgico se llaman religiosas, y pronto el desencanto correrá el velo de los más encariñados con ellas. Se me dirá que Beethoven, Weber, Mozart, antes; y después, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Gounod, Saint-Saëns, etc., etc. han escrito preciosas obras músico-religiosas (...)

[Pero] la mayor parte de las obras musicales de los inmortales maestros citados que aparecen con texto religioso, no fueron escritas así por ellos; sino que, algún enamorado de sus bellas creaciones musicales se tomó el trabajo de aplicarles la letra (...)

Tienen también, algunas escritas por ellos, especialmente Misas; pero tampoco será yo quien las proponga como modelos a imitarse.

(pp. 25-32)

.....

He aquí lo que se llama ser más papista que el Papa. Ortiz y San Pelayo somete a la vara más estricta a todas las grandes obras religiosas de la producción occidental. No las propone como modelos por imitarse. Aún más, si tuviera poderes, las prohibiría. Desvirtuando el texto del *Motu proprio* se afirma en su catonismo inquisitorial.

Por cierto que Ortiz y San Pelayo no es un caso aislado. Queriéndolo o no es un *ceciliano* manifiesto. Un representante cabal de los Cecilianos de Ratisbona para quienes “es imposible salvar para la Iglesia a Mozart, Haydn y Beethoven”. Liszt, Bruckner y Reger supieron también algo de eso en carne propia ...

En 1908 nos encontramos con dos monografías. Una sobre *La Danza de V. Darago*. Su título completo es *La Danza y la Urbanidad, Historia de la danza, Teoría de los bailes usuales antiguos y modernos* (Buenos Aires, Est. Tipo-Litográfica A. Prina, 1908). En sus 234 páginas contiene en gran parte lecciones progresivas para el aprendizaje de la danza clásica.

La otra monografía de ese mismo año es la de Juan Alvarez sobre *Orígenes de la música argentina*. Esta publicación que consta de 113 páginas ilustradas, no lleva lugar de edición pero se abre con una dedicatoria al señor don Cornelio Casablanca, datada en Rosario, 25 de mayo de 1908. Incluye asimismo este folleto un apéndice musical de treinta páginas donde se estampan las siguientes obras: "Himno entrerriano", "El crudo tucumano", "Jaraví", "Canción araucana", "Canción patriótica" (E. de Luca), "Minuet Federal" y "El caramba". Al año siguiente, enero de 1909, el trabajo fue reeditado, sin el apéndice, por la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XI, tomo XXXII, pp. 26 al 67.

En apariencia resulta difícil explicar la preocupación de este historiador, estadígrafo y jurista que nació en Gualaguaychú en 1878, por los problemas musicales. Sin embargo, tras no muy larga búsqueda, encontramos la razón. El *Ensayo sobre la historia de Santa Fe* (Buenos Aires, 1910) interesa por ser una verdadera historia de la conquista. Para lograr el material incluido en esa obra, el doctor Alvarez realizó algunos viajes por aquellos lugares donde el influjo de la colonización fue decisivo y llegó a recoger, según se dijo, "datos curiosos". En el inventario de estos "datos curiosos" se encontrarían tal vez nuevos ejemplares para su colección de quenás y otros instrumentos musicales, pero sobre todo informaciones y experiencias que determinaron en 1908 (dos años antes de aparecer la historia santafesina) la publicación de los *Orígenes de la música argentina*, considerado como un capítulo sobrante de las recopilaciones para aquella obra.

Hay una idea de fondo en *Orígenes*... Alvarez estaba empeñado en buscar causas generales que influyeron necesariamente en el desarrollo histórico del país. Se propuso así buscarle una explicación al pasado mediante un análisis metódico, de nivel científico.

El momento era propicio. Hacia fines del siglo pasado el país comienza a vivir la segunda gran etapa de colonización sobre suelo argentino, ahora bajo la forma de inmigración. En efecto, a partir de 1870 cobra fuerte impulso el proceso inmigratorio, pero alcanzará su mayor saldo en el período 1904-1913, o sea en la época en que Alvarez empieza a publicar sus primeros trabajos.

Llega entonces Alvarez a afirmar lo siguiente: "Casi todo lo que hoy tenemos procede de Europa; y aún cuando proclamamos con acento de convicción que los inmigrantes se nos adaptan, es evidente que desde hace medio siglo la República viene cambiando sin cesar sus viejos hábitos para ofrecer aquí a los extranjeros cuanto tuvieron en su patria de

origen". Así se oponía, en consideraciones personales de Carlos Vega, al vivaz y próspero movimiento tradicionalista que estaba por entonces procurando recuperar las tradiciones locales avasalladas por la inmigración en masa.

La obra se divide en cuatro partes: I) Consideraciones generales; II) Influencia de la música de los conquistados; III) Influencia de la música de los conquistadores; IV) Influencia de la música de los esclavos africanos. Lo ilustran cuarenta y un ejemplos musicales, una viñeta y nueve fotografías, obtenidas en la colección del Museo de La Plata. En lo que se refiere a ejemplos musicales, resultan interesantes, aunque no de validez científico-musical, los cinco que figuran en las páginas 40-41, por cuanto se trata de pautaciones realizadas por el propio Alvarez de grabaciones realizadas por el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche de cantos de indios tobas, chorotis y chiriguano del Gran Chaco.

No interesa por ahora entrar al análisis del contenido. No son materiales de primera mano ni interpretaciones fecundas para la etnomusicología o la folkmusicología. Por el contrario, contienen muchos errores de interpretación motivados por su carencia de información sobre el tema, al menos a nivel científico.

Vale en cambio por su carácter monográfico. Por el esfuerzo de su autor para aislar un tema como el de la música aborígen y folklórica argentina buscando orígenes y exégesis.

DRA. POLA SUÁREZ URTUBEY



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS QUE OTORGA

- Licenciado en Música, especialidad Composición.
- Licenciado en Música, especialidad Musicología.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Coral.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Profesor Superior de Música, especialidad Composición.
- Profesor Superior de Música, especialidad Musicología.
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Coral.
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Doctor en Música, especialidad Musicología.

DEPARTAMENTO DE INGRESO

Tiene por objeto impartir la enseñanza necesaria a fin de que los aspirantes a ingresar a la Facultad puedan adquirir los conocimientos previos, en caso de no poseerlos, para la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.

Los cursos del Departamento de Ingreso tienen una duración de dos años y el acceso a los mismos se cumple mediante un examen de aptitud de acuerdo con el programa correspondiente.



THE [illegible] OF [illegible]

[illegible]

[illegible text block]

[illegible]

[illegible text block]

[illegible text block]

IMPRESO EN NOVIEMBRE DE 1985 EN
TIPOGRAFIA CHARRUA S. R. L.
BERON DE ASTRADA 2493/99 - BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA