

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



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

**Año XXIII - N° 23 - 2009**



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

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

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**  
**“CARLOS VEGA”**  
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

**Editores**

Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Héctor Goyena - Lic. Nilda Vineis

**Comité Editorial**

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

**Referato del presente número**

Dr. Enrique Cámara de Landa (España), Dr. Omar Corrado (Argentina),  
Lic. Clara Cortazar (Argentina), Ma. Lidia Guerberoff (México),  
Dra. Diana Fernández Calvo (Argentina), Ma. José Quesada Macchiavello (Perú),  
Dra. Silvina Mansilla (Argentina).

**Coordinadora de Reseñas**

Dra. Melanie Plesch

Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

**Imagen de tapa**

Folio 2 del manuscrito *Para vencer al tirano* (Anónimo del Archivo de San Antonio Abad de Cusco), Microfilm perteneciente al Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV, N° de catálogo 216 (AST 26 del Catálogo de Samuel Claro)

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones  
The Institute is interested in interchanging publications  
Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert  
L'institut est intéressé à échanger des éditions  
L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
Registro de propiedad intelectual en trámite  
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”  
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires  
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar  
[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv)

## SUMARIO

### **Prólogo**

- 13 Noticias de la Revista 23.

### **Artículos con referato**

- 19 Destellos de una gloria olvidada: La música en la Casa Profesa y los colegios jesuitas de la ciudad de México en el siglo XVIII.  
EVGUENIA ROUBINA
- 51 Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto.  
DIANA FERNÁNDEZ CALVO
- 101 Carta de Esnaola: Música, discurso y redes interpersonales en el Buenos Aires de 1837.  
BERNARDO ILLARI
- 129 Palestrina: ¿un músico religioso o un compositor de música religiosa?  
SILVINA ARGÜELLO
- 145 ¿Ni ruptura ni vanguardia? El centro de música experimental de la escuela de artes. 1965-1970.  
MYRIAM KITROSER Y MARISA RESTIFFO

**Sección: Conferencias de la Quinta Semana de la Música y la Musicología**

- 177 La biografía musical en la era post-neomusicológica.  
LEONARDO WAISMAN
- 195 De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular.  
JUAN PABLO GONZÁLEZ

**Sección: “Escritos del pasado”**

- 213 Un *Mosaico Musical* en la Argentina.  
ANTONIO FORMARO

**Sección: “Fondo Documental Carlos Vega”**

- 235 Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega.

**Sección: Escritos de los Profesores de la FACM**

- 241 Una interfaz para el análisis musical con *Pitch Class Sets*.  
GUSTAVO GARCÍA NOVO
- 255 Mendelssohn y la recapitulación.  
ANTONIO FORMARO
- 275 Música, retórica y comunicación: Esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann.  
GABRIEL PÉRSICO
- 315 Modificaciones en la cabeza del sujeto de las fugas de *El Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach, libro I BWV 846 a 869, Köthen 1722, libro II BWV 870 a 893, Leipzig 1744.  
MARIO MUSCIO

**Sección Reseñas**

- 323 Omar García Brunelli, compilador. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2008.  
GUILLERMO FEDERICO ANAD
- 327 Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2006, 534 pp.  
SILVIA LOBATO
- 331 *Romanticismo musical en el Río de La Plata*. Canciones de Juan Pedro Esnaola sobre poemas de Esteban Echeverría. (1835-41). Grabado en el Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 2005. Elena Jáuregui, soprano. Norberto Brogгинi, pianoforte. Tradition TR 050412  
CLAUDIO G. CASTRO
- 337 Noticias sobre nuestro Instituto**
- 359 Convocatoria**

---

## PRÓLOGO

## PRÓLOGO

### REVISTA 23

---

Presentamos a la comunidad musicológica un nuevo número de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. En esta publicación, el Lic. Héctor Luis Goyena (investigador a cargo del Archivo de Música Tradicional Argentina y del Fondo Documental “Carlos Vega”) y la Lic. Nilda Vineis (Miembro Invitado del IIMCV) han compartido con la Dirección del Instituto el trabajo editorial.

Tal como es norma de nuestra Revista desde el N° 19, los cinco artículos de la primera sección reflejan trabajos, con distintos enfoques y campos de estudio, llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros. Estos trabajos fueron presentados a través de la convocatoria abierta en la Revista N° 21<sup>1</sup> extendida a la comunidad por medios masivos. Cada uno de los textos ha sido sometido a doble referato.

Nos complace, por lo tanto, introducirlos:

- “Destellos de una gloria olvidada: La música en la Casa Profesa y los colegios jesuitas de la ciudad de México en el siglo XVIII” por Evgenuia Roubina.
- “Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto” por Diana Fernández Calvo.
- “Carta de Esnaola: Música, discurso y redes interpersonales en el Buenos Aires de 1837” por Bernardo Illari.

---

<sup>1</sup> El N° 22 de la Revista del IIMCV fue un número especial dedicado al cincuentenario de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.

- “Palestrina: ¿un músico religioso o un compositor de música religiosa?” por Silvina Argüello.
- “¿Ni ruptura ni vanguardia? El centro de música experimental de la escuela de artes. 1965-1970” por Myriam Kitroser y Marisa Restiffo.

Este número presenta dos conferencias que fueron ofrecidas dentro del marco de la Quinta Semana de la Música y la Musicología “Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica” (Subsidio del FONCYT RC 2007-1849) en la ciudad de Buenos Aires entre el 24 al 27 de junio de 2008. Por la relevancia de los aportes disciplinares decidí no incluir el texto completo en las Actas de las Jornadas e invitar a los autores a publicar su ponencia en este número. Incluimos entonces:

- “La biografía musical en la era post-neomusicológica” por Leonardo Waisman.
- “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular” por Juan Pablo González.

En la sección "Escritos del pasado" publicamos “Un *Mosaico Musical* en la Argentina”, estudio realizado por Antonio Formaro. El ejemplar del diario *La Prensa* de Buenos Aires del 7 de febrero de 1926, en donde se publicaba el *Mosaico Musical*, pertenece a la hemeroteca del Fondo Documental “Carlos Vega” del IIMCV. Esta original obra para piano, escrita por veintisiete compositores argentinos es un único ejemplo de una pieza argentina de composición compartida; consta de fragmentos escritos por autores cuya intervención en la misma oscila entre la composición de un sólo compás y la de dos compases. La singularidad de la concepción de la obra es analizada en este artículo. En la sección Fondo Documental “Carlos Vega” publicamos un intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega.

Siguiendo la línea de inserción y extensión universitaria que cumple nuestro Instituto dentro de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, publicamos cuatro artículos de profesores a cargo de cátedras en nuestra casa de estudios:

- “Una interfaz para el análisis musical con *Pitch Class Sets*”, por Gustavo García Novo.
- “Mendelssohn y la recapitulación”, por Antonio Formaro.

- “Música, retórica y comunicación: Esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann”, por Gabriel Pérsico.
- “Modificaciones en la cabeza del sujeto de las fugas de *El Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach, libro I BWV 846 a 869, Köthen 1722, libro II BWV 870 a 893, Leipzig 1744”, por Mario Muscio.

En la sección Reseñas presentamos:

- Omar García Brunelli, compilador. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2008, por Guillermo Federico Anad.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2006, 534 pp, por Silvia Lobato
- *Romanticismo musical en el Río de La Plata*. Canciones de Juan Pedro Esnaola sobre poemas de Esteban Echeverría. (1835-41). Grabado en el Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 2005 y Constantino Gaito. *Cuarteto de cuerdas N° 1 op 23 (1916)*. *Cuarteto de cuerdas N° 2 op. 33 “Incaico” (1924)*. Sarastro Quartet por Claudio G. Castro.

En el apartado referido a noticias sobre nuestro Instituto, se detallan las donaciones recibidas de fondos documentales, las nuevas series de publicaciones que inició en 2008 el Instituto, y los convenios internacionales de investigación y de publicación que se han firmado recientemente. Por último brindamos los nuevos lineamientos para la convocatoria a la presentación de artículos destinados a la Revista N° 24.

DRA. DIANA FERNÁNDEZ CALVO  
*Directora*

---

**ARTÍCULOS  
CON REFERATO**

## **DESTELLOS DE UNA GLORIA OLVIDADA: LA MÚSICA EN LA CASA PROFESA Y LOS COLEGIOS JESUITAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XVIII**

**EVGUENIA ROUBINA**

---

### **Resumen**

Las escasas publicaciones dedicadas al análisis de la contribución de la Compañía de Jesús a la enseñanza y el ejercicio de la música en el virreinato, centrándose casi exclusivamente en las actividades misionales, han omitido en su enfoque el quehacer musical de la Orden en los principales centros urbanos de la Nueva España. Con base en fuentes documentales de reciente hallazgo, este artículo trata de revertir la situación de desconocimiento en torno a la presencia de la música en la Casa Profesa y los colegios jesuitas de la Ciudad de México en el periodo comprendido entre la década de 1720 y el año de 1767. El presente trabajo es el primero en exhibir testimonios históricos relativos a diversos aspectos del funcionamiento de la capilla de música al servicio de la Compañía y que sitúa a los jesuitas novohispanos como impulsores de las innovaciones en las prácticas musicales del virreinato ochocentescos.

### **Abstract**

The very few works dedicated to the analysis of the contributions of the Company of Jesus to the teaching and performance of music during Viceroyal times were almost exclusively centered on missionary activities. They left unconsidered a focus on musical undertakings of the Order in the main urban centres of New Spain. Based on recently found documentary sources, this article proposes reverting this situation of lack of knowledge on the presence of music in the Casa Profesa and the Jesuitic colleges of Mexico City in the period between the 1720s and the year 1767. The present contribution is the first one exhibiting historical testimonies referring to diverse aspects of the functioning of the music chapel serving the Company, and places the Jesuits as promoters of innovations of musical practice in the Viceroyalty during the XVIII Century.

\* \* \*

### **Exordio**

La participación de la Compañía de Jesús en la conquista espiritual de la Nueva España y su aportación a la instrucción musical y el desarrollo de prácticas interpretativas en el virreinato no es un tema novedoso en el estudio de la historia de la música en México. Sin embargo, las muy contadas publicaciones que lo atendieron,

ya fueran basadas en el rescate documental, ya avocadas a la labor de recuperación de las fuentes musicales, centraron su interés en las misiones jesuitas de Baja California, dejando fuera del ámbito de su atención el quehacer musical de los religiosos de la Orden en las principales ciudades coloniales. Aun los monumentales volúmenes dedicados a la historia de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús no habían consignado sino apenas algunas noticias aisladas relacionadas con la enseñanza y el ejercicio de la música en templos y colegios erigidos por los jesuitas, que no permitían ponderar la envergadura de estas faenas ni calcular su valor como elemento de cohesión en la vida social y cultural de la urbe novohispana al solicitar la participación de los pobladores en las funciones o procesiones religiosas que acompañaban con música y teatro.<sup>1</sup>

De un comentario hecho por el historiador de los jesuitas mexicanos Gerard Decormé sobre las obras para el conjunto instrumental que se podían oír en la Ciudad de México, en el marco de las festividades celebradas por la Compañía de Jesús en el primer tercio del siglo XVIII,<sup>2</sup> se sirvió esta autora en un trabajo publicado en 2004 para determinar la etapa inicial del arraigo de la música orquestal italiana en el virreinato.<sup>3</sup> La exhaustiva investigación que con el afán de ampliar la sucinta información proporcionada por el cronista se emprendió desde entonces condujo al hallazgo de un grupo de fuentes primarias, inéditas en su totalidad, que vierten una nueva y más clara luz sobre las actividades musicales desarrolladas en la capital del virreinato con el auspicio de la Compañía de Jesús en el periodo comprendido entre la década de 1720 y 1767, año en que se decretó su expulsión de los dominios de la corona española.

### **Sonoros conciertos y discretísimos coloquios**

En noviembre de 1728 la *Gazeta de Mexico* publicó en sus páginas la noticia

---

<sup>1</sup> La mayoría de un total de veintiún residencias con las que contaba la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús en el territorio del virreinato estaban relacionadas con actividades educativas. Los jesuitas novohispanos edificaron y sostuvieron colegios en Oaxaca, Veracruz, Guadalajara, Zacatecas, Durango, Parras, Mérida, Santiago de Querétaro, San Luis Potosí, Celaya, Guanajuato, León y Monterrey; tres en Puebla de los Ángeles (San Francisco Xavier, San Ignacio y San Jerónimo, aparte del primitivo del Espíritu Santo) y cuatro en la Ciudad de México: Casa Profesa, Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, San Andrés y San Gregorio (véase RUBIO MANÉ, J. I., 1983: 222-223), además del Real y Más Antiguo Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso que fue encomendado a cuidados de la Compañía por el decreto real de 1612 (véase HIDALGO PEGO, M., 2001: 163-164).

<sup>2</sup> DECORMÉ, G., 1941: 293.

<sup>3</sup> ROUBINA, E., 2004a: 81-82.

sobre las festividades que “la Provincia de la Compañía de Jesus de esta Nueva-españa”<sup>4</sup> organizó con motivo de “las Canonizaciones de sus dos Ilustres Jovenes, Luis Gonzaga, y Estanislao Kostka”. El ‘diarista’ virreinal comunicó a sus lectores que esa celebración, que se prolongó durante más de dos semanas —del “día 12 hasta el 28”—, se distinguió por un “[...] indecible Jubilo, y universal regocijo”, y que sus funciones “se ejecutaron los primeros ocho dias en la Casa Profesa [...] y los ocho restantes en el Colegio Maximo [de San Pedro y san Pablo]”.<sup>5</sup> Un recuento incomparablemente más completo de esas actividades festivas la preservó para la posteridad una crónica escrita por Francisco Javier Lazcano (1702-1762), “Prefecto de la mui Ilustre Congregación de la Purissima Concepción del Colegio Maximo de Mexico”, quien se esmeró en describir el fervor con el que los jesuitas novohispanos celebraron la canonización de “Ángeles humanos”,<sup>6</sup> y calificó las majestuosas funciones dedicadas en su honor y gloria “por espectáculo digno de un siglo”.<sup>7</sup> Expresó el ilustre relator que la asistencia de “las cultísimas Musas” que “se dexaron sobornar [...] à lo agradable de los asuntos”<sup>8</sup> hizo que en todos los días que duró la fiesta “las tardes fueron gustosas, y apetecibles por las bien arregladas danzas, sonoros conciertos de violines, y discretísimos Coloquios”.<sup>9</sup>

La narración del estudioso jesuita hecha a unos decenios de distancia de la solemne celebración no distó en esencia de la recensión ofrecida por el noticiario de la Ciudad de México que, en el tiempo en que éste tuvo lugar, informó a los pobladores del virreinato que

“[...] las tardes de los dias intermedios [de las festividades], ha sido muy sobresaliente la acorde, y bien concertada Musica, y los Poemas, Danzas, y Panegyricos, que se han dicho en aplauso de los dos santos, como assi mismo, los quatro Coloquios [...] cuyos titulos fueron: Los Triumphos del Cielo. La Virtud Coronada. La Concordia de las Ciencias, y las Competencias del Parnaso”.<sup>10</sup>

No fue sino la citada nota periodística la que, señalando los títulos de los coloquios presentados a esfuerzos de los ayos y pupilos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, permitió realizar una atribución cronológica infalible y justipre-

---

<sup>4</sup> En las citas se respeta la ortografía de las fuentes.

<sup>5</sup> SAHAGÚN DE ARÉVALO, J. F., 1728: 91.

<sup>6</sup> LAZCANO, F. J., 1760: 238.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibid.*: 240-241.

<sup>10</sup> SAHAGÚN DE ARÉVALO, J. F., *op. cit.*: 92.

ciar el valor testimonial e histórico de un manuscrito anónimo de los que hoy forman parte del fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México y que nunca habían sido objeto de estudio. La obra en cuestión, titulada *Triumphos, Que celebró el Colegio Maximo de S. Pedro, y S. Pablo de la Compañía de Jesus en la Augusta Ciudad de Mexico al apotheosi[s] del Coripheo de sus estudios S. Luis Gonzaga â cuias aras consagra esta panegirica descripción*, pertenece, indiscutiblemente, a la grafía de uno de los partícipes del festejo de noviembre del año 1728,<sup>11</sup> y no sólo transcribe los textos que se recitaron durante los cuatro coloquios o doce ‘triumphos’, también permite visualizar los escenarios en los que éstos se desarrollaron, además de revelar el efecto que causaban en los asistentes esos cultos entretenimientos que conjugaban los preceptos teológicos con los ingenios de la poesía y la música. En el espacio que la fuente citada dedica al “Triumpho undecimo”, el que escenificó el “asumpto [...] de] la competencia del Parnazo”,<sup>12</sup> el autor del manuscrito hizo saber que entre los participantes de la función uno representaba “en corrientes epicos a Virgilio, otro en tersos elegiacos â Obidio, otro en agudos epigramas, a Marcial en dulces liricos otro a Horacio, otro en sonoros saphicos a Boecio, y otro en apolineos Dityrambicos a Seneca”.<sup>13</sup>

En el admirable conjunto de artes —oratoria, poesía, pintura, arquitectura, platería y danza— que se convocaron para reverenciar a san Luis Gonzaga y a cada una de las cuales, a expresión del narrador, no era suficiente “llamar prodigio [...] sino un prodigio de prodigios, y un milagro entre los milagros mismos”, un lugar privilegiado lo ocuparon “algunos sonos de tan acordada musica, y algunas Canciones de voces tan canoras que parecia que las mussas no teniendo ya que hazer en esso se entretenia[n] y que se contentaban de cantar el triumpho”.<sup>14</sup>

La elocuente exposición de los coloquios jesuíticos, no obstante omitir los pormenores de las demostraciones de la destreza musical de la que los educandos del Colegio Máximo hicieron alarde durante las funciones festivas en honor “de su Santo Escolar, declarado Patron Inclyto de sus Estudios”,<sup>15</sup> constituye un testimonio singular por el grado de franqueza con el que descubre o deja entrever algunas facetas actualmente desconocidas de la enseñanza de música en las instituciones educa-

---

<sup>11</sup> Algunas expresiones e, incluso, frases tachadas y sustituidas por otras, más acertadas, así como un considerable número de las fallas ortográficas enmendadas por una mano distinta al resto del manuscrito hace sugerir que éste fue elaborado por uno de los educandos del Colegio o un religioso de menor jerarquía y posteriormente revisado por uno de sus superiores.

<sup>12</sup> Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, MS463, f. 48v.

<sup>13</sup> *Ibid.*, f. 49r.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> LAZCANO, F. J., *op. cit.*: 237.

tivas bajo el cuidado de la Orden de Jesús. El pasaje dedicado a la participación en las competencias parnasianas de “unos niños” que con sus “sonoras, y dulces voces festejaban â Luis” con tal primor “que dexaron corridos a los Arcadios que jugaban que para salir perfecto Músico eran, necesarios treinta años”,<sup>16</sup> amén de emitir un veredicto encomiástico sobre la cualidad de la instrucción musical y la rapidez con la que ésta se adquiría en el Colegio de San Pedro y San Pablo y, por ende, sobre la eficiencia de los métodos empleados en éste,<sup>17</sup> nos ha provisto de la noticia sobre la teoría que se colocaba en el fundamento de estas enseñanzas. A su vez, las líneas en que el relato expresa lo innegable que era para todos los asistentes a las funciones festivas “el perseverarse la Música apurar lo que escribió en su musurgia Kirquerio”, han puesto de manifiesto que el ejercicio de música auspiciado por la Compañía se hallaba en armoniosa concordancia con las ideas que se privilegiaron en la estética musical de la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII.<sup>18</sup>

En correspondencia con las principales corrientes estéticas que afloraron en el quehacer cultural del virreinato en el mil ochocientos se encontraba el gusto por la música instrumental italiana, inaugurado por los jesuitas novohispanos en sus labores musicales en los años 1720 y fomentados de manera constante en las décadas subsecuentes. Así nos lo hace ver, por ejemplo, el informe que ofreció el diario de la Ciudad de México sobre la “solemne dedicación del Retablo de Nuestra Señora de la Luz” que el 1 de febrero de 1739 dio principio en el “Colegio Maximo de S. Pedro, y S. Pablo de la Compañía de Jesus”, para continuar con cuatro días de funciones festivas que “ofició la numerosa Capilla, continuando sobre tarde, acordes dulces conciertos de Musica italiana, hasta que â horas prefixas, se ocultaba el Divinissimo Sacramento”.<sup>19</sup>

### **Gastos de la música y fiestas**

El “Libro de Gastos” de la Casa Profesa, uno de los pocos documentos de los

---

<sup>16</sup> BNM, FR, MS463, f. 41r.

<sup>17</sup> Las publicaciones que dedicaron espacios a la reseña de las actividades de enseñanza que se promovían en los colegios erigidos por la Compañía de Jesús en diferentes regiones de la Nueva España, no ofrecen más que la noticia general sobre la presencia de la música en los programas educativos de estos establecimientos (véanse, por ejemplo, ROMERO, J. G., 1862: 166; CARRILLO Y ANCONA, C., 1979: 518; DECORMÉ, G., *op. cit.*: 248). Infortunadamente, las fuentes documentales de las que hasta ahora ha podido disponer esta investigación tampoco han permitido formar una idea del todo clara a este respecto.

<sup>18</sup> ROUBINA, E., 2009: en prensa.

<sup>19</sup> SAHAGÚN DE ARÉVALO, J. F., 1739: 1075.

que hoy podemos valernos para vislumbrar el lugar y el significado de la música en las festividades en ese templo jesuita, no detalla la estructura o el número de los integrantes del conjunto que amenizó las solemnes funciones de noviembre de 1728.<sup>20</sup> La narración de los “Triumphos, Que celebrô el Colegio Maximo de S. Pedro, y S. Pablo” señala únicamente que al término del “dia octavo, y ultimo” de los coloquios “canto [...] en acion de Gracias el Te Deum la Musica de la Metropolitana”.<sup>21</sup> No obstante ese hermetismo de las fuentes históricas, la inaudita suma de “quinientos noventa y ocho p.s y m.o r” que se autorizó entonces para la “despensa fiestas” hace creer que también el fausto musical con que se celebró la canonización de Luis Gonzaga y Estanislao Kostka habría sido algo insólito en los años precedentes y, en los que siguieron a esa magnífica conmemoración, raras veces se igualó y casi nunca fue superado.

A pesar de que los gastos de las fiestas en honor de los principales santos jesuitas en ocasiones podían ser bastante considerables, el desglose de los montos erogados en cada una de ellas muestra que las sumas con que se remuneraba el servicio de los músicos por lo general oscilaba entre los diez y veinte pesos. De esta manera, de un total de “doscientos cuarenta y cinco p.s y siete reales” con que se costó, en noviembre de 1753, la fiesta de san Estanislao, se gastó en “Musicos 14 p.s fuegos 14 p. discante 2 p. 4 r chirimias<sup>22</sup> 2 p.s”.<sup>23</sup> Las excepciones a esta práctica las constituyen las fechas, especialmente a mediados del siglo, en las que a la solemnidad de las celebraciones del templo jesuita contribuía la ‘Capilla’, esto es el coro y la orquesta de la Catedral Metropolitana.<sup>24</sup> En el año anterior a la fundación de la capilla de La Profesa, además de asistir al Jubileo Circular y las funciones de la Semana Santa, los músicos catedralicios habían sido invitados a officiar la fiesta de san Gregorio —“de la Capilla los tres dias 70 p.s”— y la de san Ignacio Loyola —“por la Novena Visperas y dia 100 p.s”.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> BNM, FR, MS1083, “Libro de gasto de estta Casa Profesa que comenso a 1º de Nov.re de 1708”, f. 149v, noviembre de 1728.

<sup>21</sup> *Ibid.*, MS463, f. 49v.

<sup>22</sup> Debe entenderse que, en concordancia con la usanza novohispana, en las festividades de la Compañía, además del conjunto musical que solemnizaba los servicios, se requería de la presencia de los “musicos de la puerta de la Iglesia”, es decir, de los instrumentistas que tocaban fuera del templo y que podrían ser clarineros, chirimiteros, pifaneros o tamborileros (véase, por ejemplo, Archivo del Cabildo de la Catedral de Zacatecas, Libro de Cargo y Data, núm. 1, ff. 169r y 183r, 1753 y 1760; Fábrica Espiritual, lib. 2, f. 3v, 1783).

<sup>23</sup> BNM, FR, MS1083, f. 368v, noviembre de 1753.

<sup>24</sup> Hoy sabemos que el conjunto musical de la Iglesia Metropolitana tomaba parte en las celebraciones de la Casa Profesa desde principios del siglo XVIII. Así, en 1729, se pagó “ala Capilla de la Cathedral por la sem.a S.ta 30 p” (véase *ibid.*, f. 153v, abril de 1729).

<sup>25</sup> *Ibid.*, ff. 363r-365r, marzo, abril y julio de 1753.

El mayor número de asistencias de músicos y chirimiteros se solicitaba en diciembre, mes en que, como demuestra el “Libro de Gastos”, la remuneración de sus servicios formaba una parte sustancial de las erogaciones mensuales, a saber:

“[en la] Novena de S. Xav.r [...] de los Musicos 27 p.s/ [...] fiesta de S. Xav-r de los Musicos 50 p.s/ [...] fiesta de Guadalupe de los Musicos 10 p.s/ [...] Missas de aguinaldo A los [...] Musicos 27 p.s/ [...] Nochebuena, y S. Esteban Para los Maitines a los Musicos 25 p.s de la missa día de S. Esteban a los Musicos 10 p.s/ [...] Ultima noche del año A los Musicos 15 p.s”.<sup>26</sup>

Se ha de creer que el creciente número de músicos invitados y el consiguiente aumento del precio de sus servicios pudo haber sido una de las razones por las cuales se tomó la decisión de sustituir los “gastos en música” por una erogación anual fija.

### **La numerosa y bien arreglada Capilla**

La capilla de música de la Casa Profesa se fundó en agosto de 1754.<sup>27</sup> Aunque hoy se desconoce el contenido de los acuerdos que dieron comienzo a su historia, como también la letra de los estatutos que regían su funcionamiento, existe la certeza de que, ni aun teniendo a su servicio este cuerpo de músicos asalariados, los padres jesuitas renunciaron a las prácticas que venían observando. Así lo expone el “Regimen de la casa Profesa”, que, formulado en el año de 1756, diferencia entre cinco modalidades de servicios de los que la música formaba parte, a saber:

- fiestas, como la “del patrocinio del S.r S.n Jph”, en las que “cantan la misa clérigos”, además de requerirse “el discante” y “chirimías”;<sup>28</sup>
- misas de los días festivos, como los de la novena de san Ignacio de Loyola, en las que se solicitaba la participación de cantores y el discante;<sup>29</sup>
- celebraciones, como “la octava de Corpus”, “el día del Corazon de Jesus” o la “fiesta de la sangre de Xto.”, en que la misa se oficiaba por “los músicos”, esto es,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, f. 369r, diciembre de 1753.

<sup>27</sup> Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, AC 43, ff. 172v-173r, 9 de diciembre de 1757.

<sup>28</sup> Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Jesuita, vol. 13, f. 18, julio de 1756.

<sup>29</sup> *Ibid.*, f. 23.

por la capilla completa;<sup>30</sup>

- festividades de mayor solemnidad, en las que, como “el día de la Assumpcion”, se servía de “los músicos [...] el discante [...] y los chirimiteros”,<sup>31</sup> y
- las ocasiones especiales, como “las honrras de los Militares”, en los que, adicionalmente a la capilla jesuítica se contaba con la participación y se remuneraba “a los cantores de la Catedral [...] porque offician la función”.<sup>32</sup>

Como en la mayoría de las capillas virreinales, las percepciones económicas de los integrantes del conjunto musical de la Casa Profesa constaban de la renta y las obvenciones o gratificaciones por los servicios adicionales a su arancel y realizados dentro o fuera del templo contratante,<sup>33</sup> incluyéndose entre éstos los entierros y profesiones a los que, además del coro y órgano, se llamaba a los instrumentistas.<sup>34</sup> La relación de “Fiestas, y Missas, y otras funciones de la Casa Profesa, y lo que se paga por ellas a la Capilla de Música, sin entrar el Discante”, puso al descubierto que en 1759, entre las asistencias obligatorias de los músicos al servicio de la Compañía, además de las misas correspondientes a las festividades celebradas en La Profesa,<sup>35</sup> se comprendían, “Cada semana/ Missas de los Lunes [...] / Cada mes/ Misa del Santísimo Sacramento [...] / Misa de S.or S.n Joseph el día 19 [...]”.<sup>36</sup> A estas funciones se añadían las fiestas que en determinadas fechas de todos los años y cada mes se hallaban a cargo de las congregaciones de los “Religiosos Regulares”, sus respectivas “fiestas titulares”, así como las “Misas de los Sábados [...] / Salves de los Domingos” que se oficiaban por la “Congregación del Salvador en la Casa Profesa”;<sup>37</sup> “Misas de los Viernes” de la “Congregación de la Buenamuerte, en la Profesa” y las “Misas Cantadas todos los Domingos del año” celebradas por la congregación de la “SS.ma Trinidad de la Profesa”.<sup>38</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, ff. 19, 21 y 22.

<sup>31</sup> *Ibid.*, f. 28.

<sup>32</sup> *Ibid.*, f. 33.

<sup>33</sup> Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, Jesuitas, caja 3969, exp. 25, f. 1r, 7 de abril de 1767. La información sobre las obvenciones como ingreso al salario de los músicos al servicio de la Iglesia novohispana se puede consultar en ROUBINA, E., 2004b: 29-33.

<sup>34</sup> Una nota que especifica las asistencias de los instrumentistas de la capilla jesuítica en el mes de agosto de uno de los años posteriores a 1759 indica que, en el caso “si ay Profesiones” los servicios se dan “con Violin.s, y si no las ay, con organo” (véase AGN, Indiferente Virreinal, Jesuitas, caja 5619, exp. 8, f. 5v [ca. 1760]).

<sup>35</sup> *Ibid.*, f. 1r, 1759.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, f. 4r.

<sup>38</sup> *Ibid.*, ff. 4r y v.

A la competencia de la capilla de La Profesa pertenecían también los servicios en dos colegios a cargo de la Compañía de Jesús. Éstos, que se contaban como obvenciones, comprendían un total de doce servicios festivos en el “Colegio real de S.n Ildefonso” y una larga lista de compromisos con el “Colegio maximo de S.n Pedro, y S.n Pablo”, en el que a las misas festivas de cada mes se añadían los siguientes servicios: “Cada semana/ Missa cantada de la Virgen todos los Savados [...] Cada mes/ Missa cantada los días 19 a S.or S.n Joseph [...] Missa de S.or S.n Miguel [...] Cada año/ Jubileo Circular”.<sup>39</sup> La capilla de La Profesa contribuía también a la solemnidad de las fiestas que en todos los meses del año celebraba la “Congregación dela Purisima en dicho Col. maximo”,<sup>40</sup> e igualmente se hallaba a disposición de la “Congregación de N.a S.ra delos Dolores en dicho Colegio” para los servicios de los “Savados de Cuaresma, Nobena, Fiesta delos Dolores y tres oras [...] 2 Missas de Parabien”, y servía a la “Congregación dela Anunciata en dicho Colegio” en su “Fiesta Titular, y Letania en la Vispera” y a la congregación de la “Madre Ss.ma de la Luz en dicho Colegio” durante “Los siete Savados dela S.ra y el dia dela Fiesta”<sup>41</sup>

La relación sumaria de las “Asistencias de la Capilla de Musicos, en la Casa Profesa, en S.n Pedro, y S.n Pablo; en el Colegio R.l de S.n Ildefonso, y en las Congregaciones”, a las que, además de la indispensable escoleta,<sup>42</sup> inevitablemente se añadían las tareas laborales que no podían ser programadas con antelación, como entierros o profesiones, hace sugerir que para atender el número tan elevado de los servicios<sup>43</sup> la capilla de La Profesa debió dividirse en ‘tandas’, el mismo proceder que en 1768 se adoptó en la Catedral de México. Como permiten saber los acuerdos que las autoridades catedralicias adoptaron entonces en relación con el funcionamiento de la Capilla Metropolitana, se decidió que, “para que [...] se regulazen las

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, ff. 1r y v.

<sup>40</sup> *Ibid.*, f. 2v.

<sup>41</sup> *Ibid.*, f. 3r.

<sup>42</sup> El mexicanismo “escoleta” debe entenderse aquí como el “acto de reunirse los músicos para estudiar, y el ejercicio mismo que ellos desempeñan” (véase SANTAMARÍA, F. J., 1942: 619). La “escoleta de músicos” obligatoria para los integrantes de todas las capillas catedralicias del virreinato se destinaba al estudio de las obras, sobre todo de estreno, que conformaban el repertorio de estos conjuntos. Pensamos que en La Profesa la escoleta debió llevarse a cabo semanalmente, o sea, con la misma frecuencia que en la Catedral Metropolitana de México (véase ACCMM, Correspondencia, leg. 18, s.f. [ca. 20 de julio de 1770]; AC 54, f. 144r, 14 de mayo de 1779).

<sup>43</sup> Dos hojas no foliadas que pormenorizan la “Musica del Salvador” hacen patente que, en 1759, sólo esta congregación de la Casa Profesa ha requerido servicios de la capilla de música en cuarenta y ocho ocasiones (véase AGN, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda, leg. 292, exp. 60, s.f., 1759).

obenciones”, debieron formarse dos “Tandas grandes” y también las “chicas” que se integraban por el organista, dos o tres instrumentistas y de cuatro a cinco cantores (imagen 1).<sup>44</sup>

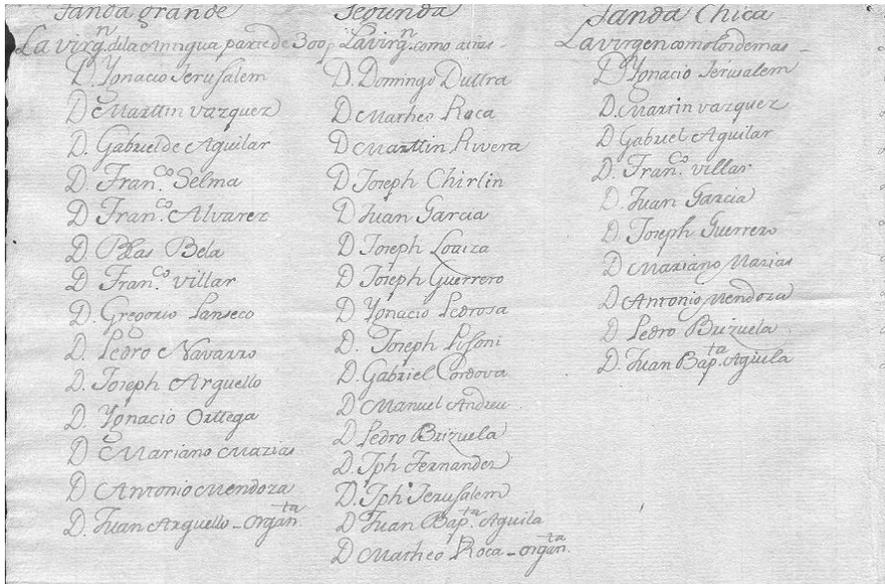


Imagen 1. “Plan [...] para [...] las obenciones”, Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Acuerdos, lib. 4, f. 862v (detalle).

La sugerencia de que no siempre fue la capilla entera la que oficiaba las funciones en La Profesa y los colegios jesuitas, sino las tandas formadas de los músicos al servicio de la Compañía, chicas o grandes, según la ocasión, se respalda plenamente en los documentos que pormenorizan pagos realizados por esas asistencias. Como demostraron estos papeles, la participación de “toda la Capilla” se solicitaba en la “Fiesta de N.P.S.n Ygnacio, Visperas, Missa, y Salve”, en la “Nobena, y fiesta dela SS.ma Trinidad” y, entre algunas más, en “la fiesta dela M.e SS.ma de la Luz” que en el mes de mayo se celebraba en el Colegio de San Pedro y San Pablo. En varias festividades, como la del Corazón de Jesús, de San Juan Nepomuceno o de la Octava del Corpus Christi, por mencionar sólo algunas, se pedía la presencia de

<sup>44</sup> ACCMM, AC 47, f. 146v, 1 de octubre de 1768; Acuerdos, lib. 4, f. 862r-863v [ca. 1 de octubre de 1768].

‘violines’, en tanto que en los servicios de ‘regular solemnidad’ la intervención musical se encomendaba al organista.<sup>45</sup>

Debido a las mencionadas diferencias en las modalidades de servicio, resulta imposible calcular a cuánto ascendían las rentas de los integrantes de este conjunto. Esto, porque, independientemente de que actualmente tenemos la constancia de las asistencias de la capilla de música, también poseemos la información sobre los montos que cubrían cada una de ellas y, en raras ocasiones, también sobre el número de los músicos participantes,<sup>46</sup> hasta ahora se desconoce tanto el número total de los ministros músicos al servicio de la Compañía como la proporción en que se hallaban sus remuneraciones salariales con las obenciones que también formaban parte sustancial de sus emolumentos, mas no constituyen un rubro específico en los documentos al alcance de la presente investigación.

No obstante existir estas lagunas, las fuentes documentales y hemerográficas de la época, con hacer patente la competencia que la capilla de La Profesa sostuvo con la de la Catedral de México al referirse a ambos cuerpos musicales como numerosos y con poner al descubierto ciertas analogías en su funcionamiento, han permitido sugerir que el conjunto jesuita contaba con percepciones semejantes y tenía una estructura similar a las que en aquel entonces determinaban los ingresos y las funciones de los ministros músicos de la Iglesia Metropolitana. Tomando en consideración que la remuneración “por el Magisterio y Gobierno de la Capilla dela Professa” consistía en seiscientos pesos y “con las Obenciones [...] llegaba a mil pesos”<sup>47</sup> y que, igualmente, de seiscientos pesos más otro tanto de remuneraciones adicionales constaba el salario de maestro de capilla de la Iglesia Metropolitana,<sup>48</sup> no parece demasiado desapegada de la realidad la idea de que a finales de la década de 1760 el templo jesuita, como a la sazón la Catedral, además de maestro de capilla, tenía a su servicio dos organistas y cerca de 25 músicos —en la nómina de la Iglesia Metropolitana, trece cantores y 11 instrumentistas—, cuyas rentas variaban, en general, entre doscientos y trescientos pesos al año.

### **Músicos diestros en el arte**

El único maestro a cargo de la capilla de los padres jesuitas cuyo nombre nos

---

<sup>45</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Jesuitas, caja 5619, exp. 8, f. 2r, 4v, 5v y 7r, 1759 y [ca. 1760].

<sup>46</sup> Las fuentes documentales revelaron que, desde 1759, el pago a los músicos por la “Nobena de S.n Xavier” se aumento de “27 p 4 rr” a “52 p 4 r.s” con la finalidad de que “se Cante con 2 Violines, y Bajo” (*ibid.*, f. 2r, 1759).

<sup>47</sup> ACCMM, AC 45, f. 38r, 5 de mayo de 1761.

<sup>48</sup> ACCMM, Acuerdos, lib. 4, f. 863r [ca. 1 de octubre de 1768].

han querido revelar las fuentes documentales de la época y, probablemente, el primero que recibió este alto designio fue Juan Gregorio Panseco (?-1802), “natural de Milan, músico de los batallones de Marina, y sobresaliente en los instrumentos de violín, violon y flauta travesera”.<sup>49</sup> Panseco fue uno de los seis músicos que, con Ignacio Jerusalem (Jerusalemme) y Stella (1707-1769) a la cabeza, fueron contratados en la Península, entre 1742 y 1743, para inaugurar una nueva temporada en el Coliseo Real de México al año siguiente.<sup>50</sup> En 1746, después de la renuncia de Jerusalem al teatro para unirse a las filas de los músicos catedralicios,<sup>51</sup> el instrumentista milanés lo sustituyó en “la dirección de la música” del Coliseo<sup>52</sup> y permaneció en ese puesto cerca de veinte años, hasta que fue obligado a abandonarlo a fin de cumplir con una de las condiciones que se le impusieron para que pudiera hacerse efectiva su admisión a la Capilla de la Catedral Metropolitana.<sup>53</sup> El “genio [...] petulante, y engreído” de Juan Gregorio Panseco,<sup>54</sup> “los muchos quentos, y graues desazones” que el músico había tenido con su mujer, cómica del Coliseo Josepha Ordóñez,<sup>55</sup> que le llevaron ser aprehendido, escapar de la justicia y aun enfrentar un proceso inquisitorial,<sup>56</sup> no mermaron la estima en que se tenían sus conocimientos musicales,<sup>57</sup> sus habilidades pedagógicas y, por encima de todo, su virtuosismo como violinista. Todavía en 1761 se comentó en el Cabildo de la Catedral Metropolitana que “era mui cierto no hauia otro de su aptitud y habilidad” como intérprete,<sup>58</sup> y hubo un tiempo cuando la sola comparación con Panseco bastaba para acreditar la suficiencia de un músico.<sup>59</sup>

Juan Gregorio Panseco no fue, sin embargo, el único, sino tan sólo uno de los

---

<sup>49</sup> J. S. E., 1808: 81.

<sup>50</sup> Juan Gregorio Panseco firmó el respectivo contrato en Cádiz, el 4 de abril de 1743 (véase Archivo General de Notarías del Distrito Federal, Notaría 65, Registro Juan de Balbuena, vol. 471-bis, s.f., 26 de marzo de 1744).

<sup>51</sup> Para más detalles sobre los compromisos laborales de Ignacio Jerusalem con la Catedral de México véase ROUBINA, E., 2004b: 75-79.

<sup>52</sup> La “Memoria de los Comicos y Musicos, y demas Sirvientes de q. se compuso la Compañía [del Coliseo] de Setecientos cuarenta y Siete” señala a Gregorio Panseco como “Primer biolin y Mro de enseñar la Musica” (véase AHINAH, Colección Antigua, t. 641, ff. 102r y 103v, 30 de julio de 1748).

<sup>53</sup> ACCMM, AC 45, f. 85v, 8 de agosto de 1761.

<sup>54</sup> *Ibid.*, f. 22v, 7 de abril de 1761.

<sup>55</sup> *Ibid.*, f. 85v, 8 de agosto de 1761.

<sup>56</sup> ROUBINA, E., 2004b: 110.

<sup>57</sup> Archivo Histórico del Distrito Federal, Ayuntamiento, Hacienda, vol. 2066, exp. 38, ff. 1r y 2r, 20 de octubre de 1794 y 5 de julio de 1796.

<sup>58</sup> ACCMM, AC 45, f. 22v, 7 de abril de 1761.

<sup>59</sup> En el dictamen que don Ignacio Jerusalem emitió de conformidad con la investidura de

excepcionales músicos que fincaron la fama de la capilla del templo jesuita. Inmediatamente después de él debe mencionarse a su compatriota y compañero en la orquesta del Coliseo Joseph Pisoni, “del Ducado de Milan, sobresaliente en violín, trompa de caccia, y maestro de danza”,<sup>60</sup> así como el español Francisco Selma (1723-1782), poseedor de una privilegiada voz de tiple. A principios de la década de 1750, Pisoni, cuyo desempeño profesional seguramente hacía justicia al calificativo de “sobresaliente” con el que lo encomiaban sus contemporáneos, dejó el teatro capitalino para ser admitido entre los músicos de la Catedral Metropolitana de México como “ministro de Violín y Trompa”.<sup>61</sup> Unos años más tarde a las obligaciones de don Joseph quien demostró ser “en todo mui capaz y acto por ser mui inteligente en la Musica”<sup>62</sup> se sumó la de “tocar los clarines”, responsabilidad que trajo consigo un aumento salarial.<sup>63</sup>

En cuanto a Selma, éste fue uno de los dos músicos “remitidos” de España en 1754, con todos los gastos asumidos por la Fábrica Espiritual de la Catedral de México. Aun antes de que él enalteciera con su presencia el coro de la Iglesia Metropolitana, el Cabildo recibió de don Eduardo Fernández Molinillo, su apoderado en Madrid, un halagüeño informe sobre los dones naturales y la destreza adquirida por este músico, en el cual se resaltaba que:

“Don Francisco Selma Natural de la Ciudad de Segorbe Reyno de Valencia de edad de treinta y un años Contrato de primero Choro en la Capilla del Colegio Imperial de esta Corte, tiene Voz Clara, y dilatada, pues por arriba da el Segundillo, y si es necesario, el C.Sol, faut, y por abajo tiene Jurisdicciones de tenor, agregándose á esto, tener un falssete bastante dilatado, y de Cuerpo, Canta con mucho gusto, y á Estilo, y sobre todo de repente”.<sup>64</sup>

La constancia de las habilidades de Francisco Selma quedó asentada, incluso, en los anales de la Ciudad de México. Cuando a su arribo a la capital del virreinato los

---

maestro de Capilla Metropolitana que le fue conferida en 1750, “la situación tan adelantada” en que se encontraba Gabriel de Córdoba, uno de los ministros músicos de la Catedral, se hizo patente a partir del señalamiento de que “después de D.n Gregorio Panseco, es el mejor Violinista que ay en esta Santa Iglesia” (véase *ibid.*, AC 47, f. 72v, 24 de enero de 1765).

<sup>60</sup> J. S. E., *op. cit.*: 81. El contrato que Joseph Pisoni firmó en Cádiz data del 15 de mayo de 1743 (véase AGNDF, Notaría 65, Registro Juan de Balbuena, vol. 471 bis, s.f., 26 de marzo de 1744).

<sup>61</sup> ACCMM, AC 40, f. 218r, 23 de marzo de 1751.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, AC 42, ff. 276v-277r, 13 de julio de 1756.

<sup>64</sup> *Ibid.*, f. 117v, 26 de septiembre de 1754.

dos músicos “aragoneses,<sup>65</sup> que de España han venido ajustados á 900 pesos cada uno”, habían sido invitados al palacio arzobispal, a donde “concurrieron con su Ilma, los mas de los prebendados y músicos de la capilla de la santa iglesia”, ambos flamantes integrantes del conjunto catedralicio se “reconocieron”, como señaló el cronista, “por muy diestros”, motivo por el que “hubo varios conciertos y cantadas”.<sup>66</sup>

El “mui singular” estilo de Selma fue altamente apreciado por las autoridades catedralicias y “lo adelantado, y exquisito” que éste se hallaba en “el Arte de la Musica [...] moderna”,<sup>67</sup> seguramente, fue suficiente para reconciliarlas con los gastos hechos en la contratación de los músicos europeos, en particular en la de Selma —“que ha costado tantto en conducirlo” desde España—,<sup>68</sup> mas no compartir su inversión con otros templos, especialmente, en el momento cuando el prestigio que iba adquiriendo el conjunto musical de la Compañía de Jesús amenazaba con socavar la reputación de la que gozaba la Capilla de la Catedral Metropolitana como “la más selecta, diestra y sabia de quantas tiene la América”.<sup>69</sup>

Por esta razón no habría que sorprenderse de que, inmediatamente después de la publicación de una reseña periodística sobre la celebración de la festividad del “Sr. S. Ignacio de Loyola” que tuvo lugar en julio de 1757 y en la cual, como se señaló, “la musica fué exquisita por los diestros del arte que componen su capilla, la que hoy compite con la de la santa iglesia [catedral]”,<sup>70</sup> el dean de la Catedral advirtió

“[...] que era necesario, y ya precisso, el tomar una providencia seria, para euitar en el todo, el que ninguno delos Musicos de la Capilla de esta Santa Iglesia, concurriese a funciones, con los de la Professa [...] como succedio el dia de San

---

<sup>65</sup> La fuente citada pone en evidencia un error del diarista novohispano, ya que sólo uno de los dos músicos peninsulares, el bajo Joseph Poziello (o Pociello) Franco de Fondevila (?-1761) fue originario de Benabarre en Aragón (cfr. GEMBERO USTÁRROZ, M., 2000: 134).

<sup>66</sup> CASTRO SANTA-ANNA, J. M. DE, 1756: 205.

<sup>67</sup> ACCMM, AC 45, ff. 76r y v, 24 de julio de 1761.

<sup>68</sup> ACCMM, AC 43, f. 141v, 9 de agosto de 1757. Documentos del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México demuestran que como parte de “los Gastos Necesarios p.a conducir de España por mar, y tierras hasta llegar a esta Ciu.d de Mex.co” de los músicos contratados para el servicio de esta Santa Iglesia, además de los “Suplementos a Costa de sus Sueldos, y ayudas de Costa p.a su Vestuario”, se consideraron aun las erogaciones requeridas para el alquiler de “un coche de seis mulas” en que Poziello, Selma y la esposa de éste se trasladaron de Madrid a Cádiz, así como la “Possada y [...] la manutención de los tres con su Criado” hasta el momento en que se embarcaron a su travesía transatlántica (véase ACCMM, Correspondencia caja 24, exp. 1, s.f. [octubre de 1753]; AC 42, f. 234r, 12 de enero de 1756).

<sup>69</sup> VIERA, J. DE, 1952: 33.

<sup>70</sup> CASTRO SANTA-ANNA, J. M. DE, 1757: 159.

Ignacio en la Profesa, haviendo sido los principales, que corrieron con la función Selma, Pisoni, y Juanico”.<sup>71</sup>

El canónigo expuso que, en opinión suya, la participación de los ministros músicos de la Catedral en las solemnidades del templo jesuita “cedía en desdoro de la Capilla de esta Santa Iglesia, y deshonor de este V.e Cabildo”, razón por la cual se ordenó que “absolutamente, por ninguna Causa, ni motivo”, los integrantes de la Capilla Metropolitana “concurran, ni Asistan a funciones, ni entierros, ni anada con la de la Profesa”, señalándose que a quienes no acaten esa disposición “se les castigara y hasta se les privara de las Plazas, que obtienen”.<sup>72</sup>

Los documentos del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México han permitido saber que tanto Selma como Pisoni jamás transgredieron tan severo ordenamiento. En lo que respecta a Juan Gregorio Panseco, las actas capitulares revelaron que en 1761, cuando el músico solicitó ser nombrado violín primero de la capilla catedralicia, él pretendía obtener esa anhelada plaza

“[...] queriendo quedarse al mismo tiempo con la de Maestro de la Capilla de la Profesa, y su Gobierno [...] alegando que esto no tenía inconveniente, antes si mucha congruencia, pues con esto quando fuesse necesario el valerse de aquella para esta, se podría hazer con gran facilidad”.<sup>73</sup>

No es difícil imaginar que la posibilidad de tener que agradecer a los padres jesuitas el préstamo de su capilla devolviéndoles un favor similar fue lo que hizo a los señores capitulares ver “un grauissimo inconveniente” en la propuesta de Panseco de proceder con “la conformidad y Union de las Dos Capillas”,<sup>74</sup> por lo que se le ordenó renunciar al “empleo de Maestro de la Capilla de la Casa Profesa, con las Otras Iglesias que dice estar a su cargo” a cambio de honrarlo con el nombramiento en la plaza de violín primero de la Capilla Metropolitana,<sup>75</sup> lo que el violinista cumplió a cabalidad y sin tardanza.

No obstante esos ejemplos de tan loable conducta, no todos los músicos catedralicios siguieron el mismo camino de prudencia y lealtad a la Santa Iglesia

---

<sup>71</sup> ACCMM, AC 43, f. 141v, 9 de agosto de 1757. Como “Juanico” los señores capitulares solían referirse a Juan Rodríguez, primer violín de la Capilla Metropolitana y uno de los mejores y más acreditados músicos al servicio de la Catedral (véase *ibid.*, AC 37, f. 46r, 12 de junio de 1744; AC 40, f. 218r, 23 de marzo de 1751).

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, AC 45, f. 22v, 7 de abril de 1761.

<sup>74</sup> *Ibid.*, f. 38r, 5 de mayo de 1761.

<sup>75</sup> *Ibid.*, ff. 38r y 85v, 5 de mayo y 8 de agosto de 1761.

Metropolitana, optando por ofrendar su talento a la Compañía de Jesús. Entre los “Varios Musicos de la Capilla [Metropolitana], â quienes por Agosto del año de cinquenta y quatro se les mandaron Vorrar sus Plazas”<sup>76</sup> por no querer privar al templo de sus asistencias ni dejar ir las generosas remuneraciones con la que éstas se recompensaban, se hallaba el “B.r D.n Vicente Ramirez de Arellano Clerigo Presbitero de este Arzobispado, y Ministro que fue de esta Santta Iglesia desde sus tiernos años”.<sup>77</sup>

Otro de los ministros músicos de la Iglesia Metropolitana que fue despedido “quando se formo la Capilla dela Professa, por habersse Unido con los que la formaron”,<sup>78</sup> fue Antonio Rafael del Portillo y Segura, uno de los personajes más descolantes y, a la vez, más controvertidos del escenario musical de la capital novohispana. Sin embargo, en su caso, la elección que hizo entre las dos capillas de música no fue del todo voluntaria.

Para el año en que se inauguró el conjunto musical de La Profesa, el clérigo Antonio Portillo tenía ya en la Iglesia Metropolitana un largo y accidentado expediente laboral, en el que una de las primeras malas notas apareció en 1744.<sup>79</sup> Unos meses más tarde Portillo, a la sazón “asistente del Coro”, fue despedido de la Catedral de México por su proclividad a vicios que los señores capitulares creyeron incorregibles.<sup>80</sup> Al parecer el músico descarriado recapacitó y prometió al Cabildo la “emmienda total de todos sus malos procederés”, por lo que, en 1746, se le concedió su retorno a la Capilla Metropolitana.<sup>81</sup> Empero, a juzgar por la información que ofrecen fuentes documentales de la época, Antonio Portillo tampoco supo valorar esa segunda oportunidad y nuevamente perdió su plaza —en esta ocasión, de manera definitiva— en el mes de agosto de 1754, cuando colmó la paciencia de las autoridades eclesiásticas con la última de “las muchas y frecuentes estafas que hauia hecho” y que consistió en la sustracción “del dinero que estaba sobre la Mesa” en la oficina de la Clavería de la Catedral.<sup>82</sup> Se comentó entonces en el Cabildo que Portillo “en todo Mexico estaba conocido por un publico estafador, y tramposo, con

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, AC 43, f. 173r, 9 de diciembre de 1757.

<sup>77</sup> Según la palabra del propio músico, hacia 1749 Vicente Ramírez contaba ya con treinta y dos años en que servía a la Catedral Metropolitana “de Ministril de Corneta, cantando en el Coro” cuando, adicionalmente a su principal responsabilidad, se le encomendaba también esta tarea (véase *ibid.*, Correspondencia, caja 2, exp. 9. s.f., 26 de abril de 1749).

<sup>78</sup> *Ibid.*, AC 43, f. 173r, 9 de diciembre de 1757.

<sup>79</sup> *Ibid.*, AC 37, f. 46r, 12 de junio de 1744.

<sup>80</sup> *Ibid.*, AC 37, f. 121v, 8 de enero de 1745.

<sup>81</sup> *Ibid.*, AC 38, f. 30r, 14 de enero de 1746.

<sup>82</sup> *Ibid.*, AC 47, f. 105v, 17 de agosto de 1754.

tal descaro, y exceso, que si no fuera por los Hautos que trae” ya se hubiera procedido con su aprehensión.<sup>83</sup>

Se ha de entender, sin embargo, que las aptitudes musicales y quizá hasta de buen organizador que poseía don Antonio Rafael Portillo superaban con creces la mala fama que éste se había ganado con sus felonías.<sup>84</sup> A esas cualidades suyas seguramente se debió que, al corto plazo de su despido de la Catedral, se había “constituido Capataz de todas las Capillas de Mexico”,<sup>85</sup> para posteriormente ocuparse también del magisterio de la capilla de la Real y Pontificia Universidad de México.<sup>86</sup> Probablemente, de manera inmediata a su salida de la Catedral, Portillo y Segura fue admitido entre los músicos de la “Casa Profesa de la Sagrada Compañía de Jesus”, pero ni aun ese cambio pudo sosegar su espíritu ambicioso, por llamar de alguna forma la codicia que se adivina como el verdadero móvil de varias de sus acciones que oscilaban entre infracciones de la ley y faltas a la ética, y que incluían el préstamo “en reales” y en especie que este músico de sotana hizo en 1766 al español Simón de Rueda.<sup>87</sup>

Las primeras noticias sobre “D.n Simon Mariano de la Rueda Español orig.o de la Ciu.d de Barcelona Reyno de Aragon en los de Castilla”,<sup>88</sup> datan del año 1762, cuando éste fue admitido en la capilla de música de la catedral de Guadalajara y se le asignó un salario de cien pesos anuales con la condición de que le ayudara al sochantre, “como tambien para tocar Violin en los clasicos, y suplir la falla de Trompas y Clarín”.<sup>89</sup> Dos años más tarde, Rueda, procedente de Guadalajara, se presentó en la catedral de Valladolid de Michoacán y solicitó su admisión como “tenor

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Entre los ilícitos cometidos por Antonio Rafael de Portillo, además de reiterados actos de indisciplina laboral oportunamente sancionados por las autoridades catedralicias y el ya mencionado robo, figura desde la acusación por el adeudo del alquiler de la casa que habitaba (ACCMM, AC 40, f. 112v, 16 de mayo de 1752), hasta la denuncia por no haber devuelto una saya que solicitó en préstamo (AGN, Indiferente Virreinal, Clero Regular y Secular, caja 5511, exp. 102, f. 1r, 1752).

<sup>85</sup> ACCMM, AC 44, f. 63r, 9 de octubre de 1759.

<sup>86</sup> En 1768, cuando contaba ya con veinticinco años de servicios como cantor en las festividades de la Real y Pontificia Universidad de México, Portillo solicitó en propiedad el título de maestro de capilla (véase AGN, Regio Patronato Indiano, Universidad, vol. 24, f. 207v, 14 de noviembre de 1768) y, antes de finalizar el año, ya figuraba en los papeles oficiales como “M.tro de Musica dela R.l Capilla de la R.l Universidad, y de la Parroquia de S.or S.n Miguel” (véase AHINAH, Hospital de Naturales, vol. 3, f. 294r, 23 de diciembre de 1768).

<sup>87</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Jesuitas, caja 3969, exp. 25, f. 1r, 7 de abril de 1767.

<sup>88</sup> Archivo del Sagrario Metropolitano de Morelia, Matrimonios de españoles, libro 9, f. 96r, 7 de septiembre de 1765.

<sup>89</sup> Archivo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara, AC 12, f. 23r, 12 de octubre de 1762.

bajete”, comprometiéndose además a la ejecución del violín, trompa y clarín y la enseñanza de los “monacillos”.<sup>90</sup>

Se puede creer que la perspectiva de nuevas y mejores oportunidades de trabajo lo atrajo a la ciudad capital, donde, en abril de 1766, don Simón Mariano ya se encontraba al servicio de los padres jesuitas y en las redes del usurero Portillo, quien “por haserle Vien, y buena hobra”,<sup>91</sup> le había prestado “sinquenta Pesos en Reales, y los Otros Sinquenta de Genero”.<sup>92</sup> El préstamo en especie consistía de unas prendas —algunas de uso del clérigo músico, otras compradas por éste para y en presencia de Rueda— y, a sabiendas de que la urgencia de disponer de ellas se explicaba porque éste había “[...] Entrado de Musico de la Casa Profesa de la Sagrada Compañía de Jesus”,<sup>93</sup> podemos entender que los integrantes de la capilla jesuita tenían que presentarse a las funciones enfundados en el llamado “traje a la francesa”, que constaba de tres piezas: casaca, chupa y “un par de Calsones de tercio Pelo Negro”. Los músicos de La Profesa vestían además “unas Medias Negras [...] una Peluca [...] un Camisón [...] y] Un Sombrero de Castor de tres picos”,<sup>94</sup> conformando todo esto en



Imagen 2. Anónimo novohispano, siglo XVIII, *Escenas populares* (detalle), biombo, óleo sobre tela, Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

---

<sup>90</sup> Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, AC 26, ff. 152v y 153r; leg. 3.2-115, f. 29r, 1764.

<sup>91</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Jesuitas, caja 3969, exp. 25, f. 1r, 7 de abril de 1767.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibid.*, f. 1v. La indumentaria del músico virreinal pertenece al círculo de aspectos que

conjunto el atuendo masculino que, con variantes en colores, telas y acabados que distinguían a los representantes de diferentes rangos y oficios, permaneció en uso de la sociedad criolla la mayor parte del siglo XVIII (imagen 2).

La capilla de La Profesa se disolvió en 1767 y, aunque hasta la fecha la investigación realizada no ha arrojado datos sobre el número de sus integrantes o particularidades del compromiso que éstos adquirirían al lucir su uniforme, los nombres de algunos de los ministros músicos de la Compañía de Jesús han podido recuperarse a partir de los escritos que ellos mismos habían dirigido a la Junta de Temporalidades, solicitando el finiquito de las cantidades que “se estaban deuiendo por Regulares expulsos al tpo. dela Ocupación”.<sup>95</sup> Las solicitudes firmadas por Juan Joseph Cervantes, Felipe Coronel y los hermanos Mariano José<sup>96</sup> y Nicolás Mora, no obstante similares en su contenido, han demostrado la diferencia entre dos tipos de contratación de los músicos: los “sujetos fixos” o de planta que habían “seruido a los Padres Jesuitas con [su] ejercicio de Musica” en forma permanente,<sup>97</sup> y los que eventualmente se invitaban a asistir “alas funciones de el Colegio de San Pedro y San Pablo, y Casa Professa”, percibiendo por ello un “honorario”.<sup>98</sup>

Como se pudo ver, las bases del “gobierno” del conjunto musical jesuítico en el año de su extinción no se han modificado en relación con las disposiciones dictadas a ese respecto en los albores de su historia, cuando en los servicios festivos de La Profesa se prevenía la participación de los músicos catedralicios, como tampoco llegaron a distar de las prácticas comunes para todas las capillas virreinales, en las que, cuando la ocasión lo ameritaba, se recurría a la intervención de los músicos “hués-

---

hasta ahora no habían sido favorecidos por la atención de los estudiosos del pasado cultural de México. Sin pretender ahondar en este tema, debemos señalar que el contenido de la fuente citada concuerda con las disposiciones de los cabildos catedralicios que prescribían a sus ministros músicos vestirse a la moda casual de su época (véanse ACCMM, AC 71, ff. 308v-309, 8 de enero de 1828; Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla, AC 64, f. 173v, 29 de abril de 1836).

<sup>95</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Temporalidades, caja 6147, exp. 19, f. 27r y v, 13 de abril de 1771.

<sup>96</sup> Los autores que en el pasado se ocuparon en ofrecer una reseña de la vida y obra de este músico se han referido a él como “José Mariano Mora” (véanse TELLO, A., 1983: 13; PAREYÓN, G., 2007: 690, entre algunos más). El hallazgo de un escrito que don Mariano José de Mora, “profesor del Arte Musico”, dirigió al Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (véase ACCMM, Correspondencia, caja 25, exp. 2, s.f. [1781]), nos permitió enmendar esta referencia errónea.

<sup>97</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Temporalidades, caja 6147, exp. 19, f. 43r, 2 de mayo de 1771.

<sup>98</sup> *Ibid.*, f. 25r y v, 6 de abril de 1771.

pedes”.<sup>99</sup> Los escritos aludidos y la diferencia manifiesta en ellos —entre “la cantidad de diez p.s tres rr y medio” que percibía don “Phelipe Coronel Español vezino de esta Ciudad”<sup>100</sup> y “la cantidad de tresse pesos y tres reales” que, dividida entre dos, correspondía “a los Hermanos Moras”— han permitido inferir que la organización de la capilla de La Profesa, en la que el estatus jerárquico de cierto integrante se reflejaba en la mesada con la que se le remuneraba, también era muy semejante si no es que idéntica al resto de las capillas virreinales.<sup>101</sup>

La presencia de Mariano José y Nicolás Mora en el registro de los músicos de La Profesa robustece la tesis antes expuesta de que al servicio de la Compañía se hallaban los intérpretes de primer orden, aquellos que se encontraban a la vanguardia de las huestes musicales del virreinato.<sup>102</sup> A pesar de que hasta ahora no hemos podido recabar la información sobre la trayectoria de los hermanos Mora en el periodo anterior a 1767, en los años que siguieron a la disolución de la capilla jesuita ambos ofrecieron pruebas contundentes de la solidez de su preparación musical y la polivalencia de su talento. Nicolás Mora, “apto en los instrumentos de Trompa, Clarín, Violín y Viola”,<sup>103</sup> desde la década de 1780 se desempeñó como Músico del Real Coliseo de México, ya encargándose de la primera trompa, ya interpretando la parte del violín.<sup>104</sup> En los años 1790 don Nicolás estuvo a cargo de los “huéspedes Musicos” que asistían a las funciones en la Insigne Colegiata de Guadalupe.<sup>105</sup> Intérprete de reconocidos méritos, él no tardó en colocarse en la nómina de la orquesta del Santuario Guadalupano, y con el paso del tiempo ascendió a la plaza de violín primero, siendo antecesor en este puesto de músicos tan distinguidos en su

---

<sup>99</sup> Véanse, por ejemplo, ACCMM, AC 43, f. 179v, 22 de diciembre de 1757; Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, AC, caja 7, vol. I, f. 14 de enero de 1795.

<sup>100</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Temporalidades, caja 6147, exp. 19, f. 43r, 2 de mayo de 1771.

<sup>101</sup> *Ibid.*, f. 25r y v, 6 de abril de 1771.

<sup>102</sup> En el curso de la presente investigación hemos podido hallar un argumento irrefutable para enderezar la opinión, hasta ahora no desarraigada, de Vicente T. Mendoza, a quien se aliaron Otto Mayer-Serra y Jesús C. Romero para expresarse en el sentido de que “la escasez de músicos aun de mediana preparación, habida en la Nueva España” (véase ROMERO, J. C., 1949: 6), cuyo número, en su totalidad, “no rebasó la veintena”, fue la razón por la cual eran siempre los mismos sujetos quienes prestaban sus servicios a diferentes patrones (véase MAYER-SERRA, O., 1941: 25-26). La “Relacion de los Gremios, Artes y oficios que hay en la Novilis.ma Ciudad de México”, documento hasta ahora inédito, ha revelado que, en 1788, el gremio de músicos capitalinos se integraba por “Maestros 27/ Oficiales 189/ Aprendices 93/ Total 309” (véase BNM, FR, MS1388, f. 156r y v, 1788).

<sup>103</sup> ACCMM, AC 54, f. 288r, 20 de julio de 1781.

<sup>104</sup> BNM, MS1410 y 1411, “Asuntos de Teatros”, tt. 32 y 33, 1786 y 1789-1790.

<sup>105</sup> AHBG, AC, caja 7, vol. I, f. 14 de enero de 1795.

época como José María Rivera, José Vicente Covarrubias y Agustín Caballero.<sup>106</sup> Nicolás Mora intervino también en la composición de la música sacra, campo en el cual descolló notablemente Mariano José, a entenderse, el mayor de los dos hermanos.<sup>107</sup>

Las obras, fruto de la devoción y la inspiración artística de Mariano José y Nicolás Mora que actualmente se preservan en diferentes archivos históricos de la República Mexicana —el de la Basílica de Guadalupe, el de la Catedral Metropolitana de México, los de las catedrales de Morelia y Durango, entre otros—, no permiten descartar la posibilidad de que, por lo menos, algunas de éstas o de las que hoy desconocemos se destinaron para ser ejecutadas por la capilla de la Casa Profesa.

### **La música más selecta y de mucho gusto**

¿Qué música amenizaba los servicios ordinarios y festivos celebrados por la Compañía de Jesús en la Ciudad de México en el siglo XVIII?

Una respuesta concluyente a esta pregunta podría formularse si se tuviera la oportunidad de conocer el contenido del archivo musical que atesoró la Casa Profesa. Lamentablemente, en nuestros días se desconoce la existencia de un inventario de este acervo histórico,<sup>108</sup> como tampoco se tiene noticia sobre documento alguno que pudiera esclarecer el destino que se dio a esta parte de bienes pertenecientes a la malhadada Compañía de Jesús. La lectura de la “Instrucción de lo que deberán ejecutar los Comisionados para el Estrañamiento y ocupación de bienes y haciendas de los Jesuitas en estos Reynos de España é Islas adyacentes” y de la “Adición a la Instrucción sobre el Estrañamiento de los Jesuitas de los Dominios de S.M. por lo tocante á Indias é Islas Filipinas” otorga la certeza absoluta de que, al ser obligados los padres jesuitas a abandonar la Casa Profesa, el archivo de música

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, Correspondencia General, s.f., 31 de octubre de 1845.

<sup>107</sup> En vista de que las fuentes documentales que corresponden al periodo comprendido entre el último tercio del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX sitúan en la Ciudad de México y Valladolid, por lo menos, tres músicos que comparten el nombre de José Mora, hemos optado por prescindir del señalamiento de los detalles del *curriculum* de don Mariano José hasta poder alcanzar una diáfana claridad respecto de las personalidades y las actividades laborales de cada uno estos sujetos.

<sup>108</sup> Como era de esperarse, el inventario de libros y documentos sueltos que se hallaban en la librería de La Profesa en el año de la expulsión (véase AGN, Real Hacienda, Temporalidades, vols. 230 y 235, 1767 y 1768), no consignó los “papeles de música”, por formar éstos parte de las pertenencias del ‘choro’.

no pudo haber sido removido del lugar que lo albergaba para seguirlos en su exilio. Como revela el texto de las instrucciones mencionadas, al momento de la expulsión se procedió con “[...] la judicial ocupación de Archivos, papeles de toda especie, Biblioteca comun, Libros, y Escritorios de Aposentos”, permitiéndose a los religiosos de la Compañía únicamente “[...] recoger sus Rezos, la ropa de uso [...] todo el chocolate, tabaco, dulces [...] y aun el dinero que sea de su pertenencia personal [...] exceptuando libros y papeles”.<sup>109</sup>

El documento que da fe de “[...] las aplicaciones hechas [en la Nueva España] por la Junta Superior de los Templos, Casas, y Colegios q.e fueron de los Regulares expatriados” pone de manifiesto que, en 1771,

“ [...] se mandó q.e por los sujetos q.e la Junta nombrara se reconociesen los libros de la Biblioteca de esta Casa [Profesa], y los aposentos, y separados los de doctrina laxa, q.e con los manuscritos se custodiasen por el Señor Comisionado en un quarto de esta Casa, hasta q.e se resolviese el destino de ellos; de los otros se dejasen a la Congregación [de los “Phelipenses”] las obras y volúmenes q.e fueses á proposito, y precisos á su destino, y obligaciones nuevamente impuestas, y los restantes á la Universidad; exceptos los duplicados y las obras q.e ya tenga ella”.<sup>110</sup>

Para entonces la Junta Superior ya había decidido la adjudicación de la Casa Profesa a la congregación de San Felipe Neri con el título de San José el Real<sup>111</sup> y, en consecuencia, se había efectuado “[...] la entrega del Templo y Casa [Profesa] á los Phelipenses con los adornos fixos de aquel y los cuadros del Claustro de esta”.<sup>112</sup> Debe suponerse que el archivo musical jesuita halló a su nuevo propietario no más allá de 1774, cuando a la congregación de San Felipe Neri se trasladaron los cuadros y libros que sobrevivieron a la “expurgacion” y otros bienes acaudalados por los “regulares expulsos”.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Coleccion general de las providencias hasta aqui tomadas por el gobierno sobre el estrañamiento y ocupacion de temporalidades de los regulares de la Compañía, que existian en los Dominios de S.M. de España, Indias, e Islas Filipinas, á conseqüencia del Real Decreto de 27 de Febrero, y Pragmática-Sancion de 2 de Abril de este año, Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1767, pp. 7, 23 y 30.

<sup>110</sup> BNM, FR, MS1034, Expulsión de Jesuitas, lib. 3, “Extracto de las aplicaciones hechas por la Junta Superior de los Templos, Casas, y Colegios q.e fueron de los Regulares expatriados”, ff. 74r y v [ca. 8 de mayo de 1771].

<sup>111</sup> AGN, Gobierno Virreinal, Real Junta, vol. único, f. 18v [ca. 27 de noviembre de 1771].

<sup>112</sup> BNM, FR, MS1034, f. 75r [ca. 8 de mayo de 1771].

<sup>113</sup> BNM, FR, MS1035, “Disposiciones sobre los bienes de los jesuitas”, ff. 25r y v [ca. 24 de julio de 1774].

Esta suposición no parece carecer de sentido, sobre todo porque las fuentes documentales y hemerográficas de la época permiten constatar que, al entrar en posesión de la Casa Profesa, los padres felipenses, aunque no fundaron una nueva capilla de música, sí reanudaron la tradición de asistir a las funciones religiosas del coro y la orquesta de la Catedral Metropolitana.<sup>114</sup> De aceptarse la sugerencia de que al archivo musical de la Compañía de Jesús se le dio un nuevo uso en el quehacer religioso de los padres felipenses, debería admitirse como fehaciente la probabilidad de que todos los papeles de música copiados por los antiguos residentes de la Casa Profesa se perdieron en el incendio que el templo sufrió la noche del 30 de enero de 1914.<sup>115</sup>

Es posible que el único manuscrito musical del templo jesuita que no pereció en el voraz siniestro es la parte de voz de los *Antiphonas e Himnos de las Vesperas y maitines de N. P. Sr. Sn. Felipe Neri*, que actualmente se encuentra en custodia del Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe, pero, según la leyenda en su carátula, integraba el juego de partes vocales destinado “[...] para oficios del coro de la Casa Profesa q de vera estar en su Archibo”. Sin embargo, como consta en la citada inscripción, la obra en cuestión “se copio en mayo de 1796”, por lo que no amplía nuestro conocimiento sobre el repertorio que se ejecutaba en los servicios de la Compañía de Jesús, a no ser que se pudiera probar que esa copia fue realizada con la finalidad de renovar algunas páginas pautadas desgastadas por los años en que fueron usadas por los antiguos residentes de la Casa Profesa.<sup>116</sup>

No cabe ninguna duda de que la parte fundamental del archivo musical jesuita constaba de música litúrgica para toda ocasión. Por un considerable número deberían estar representados en este acervo aquellos “conciertos de violines”, a

---

<sup>114</sup> Un escrito que don Ignacio Pedroza Cardillo, “Musico de Biolin” de la Catedral Metropolitana de México, dirigió al Cabildo puso de manifiesto que, entre las encomiendas laborales que éste tuvo antes de mayo de 1775, se hallaban las asistencias “a los [servicios] Vespertinos de San Felipe Neri” (véase ACCMM, AC 53, ff. 16r y 33r, 4 de abril y 16 de mayo de 1775).

<sup>115</sup> Agradecemos al padre Luis Ávila Blancas, ex sacristán mayor de la Catedral Metropolitana de México, miembro integrante de los congregantes oratorios y durante varios años rector del templo de La Profesa, la información proporcionada sobre los estragos que causó el incendio.

<sup>116</sup> La renovación de los manuscritos musicales incompletos o dañados por la manipulación era una práctica recurrente en las capillas novohispanas. Entre varios testimonios que se podría presentar en prueba de ello destaca el que dio el chantre de la Catedral Metropolitana de México en 1775, cuando comunicó al Cabildo que “hauia reconocido en el Archivo de la Musica varios Papeles, que estaban mui maltratados de varias obras, y particularmente de diversas Misas, que para que estubiesen servibles, y completas decian los Maestros ser preciso el trasladar de nuevo dichos papeles” (véase *ibid.*, f. 1r, 2 de marzo de 1775).

entenderse, obras para el conjunto instrumental que hacían tan “gustosas y apetecibles” las tardes de asueto en el Colegio Máximo<sup>117</sup> y, por sorprendente que pareciera, no podría faltar ahí una colección de danzas en boga en la época. Las “Competencias de Parnaso”, el último de los cuatro coloquios con los que en 1728 el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo engrandeció la gloria de su santo escolar, culminaron en “varios bayles, y danzas, que hizieron” sus pupilos fieles a la idea de que en “el Museo que se formaba en el monte de las mussas, para ser en todo perfecto [...] tenían que verse danzar varios niños”.<sup>118</sup> A pesar de que hasta ahora no hemos podido disponer de fuentes documentales que permitiesen saber si el ejercicio de baile tenía carácter eventual o se practicaba en los colegios a cargo de los regulares de la Compañía de Jesús de manera rutinaria, si formaba parte de las actividades académicas o sólo se trataba de un receso entre las horas de estudio,<sup>119</sup> existe la plena convicción de que las danzas formaban parte del repertorio de la capilla de La Profesa a razón de su obligación de asistir a los “fandangos”<sup>120</sup> que tres veces al año tenían lugar en el Real Colegio de San Ildefonso: en la Pascua, en el mes de junio, “alatarde” de la fiesta de San Juan y el día 24 de diciembre.<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> LAZCANO, F. J., *op. cit.*: 240. Pensamos que también debió ser la música instrumental que acompañaba “âla Comunidad [jesuita] en el Campo” y aderezaba las comidas que se ofrecían en la Casa Profesa a los invitados de honor (véase BNM, FR, MS1083, ff. 104r y 371r, octubre de 1722 y febrero de 1754).

<sup>118</sup> BNM, FR, MS463, f. 49v.

<sup>119</sup> Es posible que el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo adornó la fiesta del santo patrón de sus estudios con las “bien arregladas danzas” únicamente en consideración de que “la Danza de los Niños” sirvió al aumento del fausto de las festividades por la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka celebradas por los jesuitas españoles (véase ALONSO ASENJO, J., 2002). Tampoco se puede desestimar la posibilidad de que entre las artes que se inculcaban a los pupilos de los padres jesuitas se desfavorecía la de Terpsicore, pues la estética novohispana encontraba en las “mas artificiosas danças” la imitación de “los regulados mouimientos [...] de los siete Planetas [...] con que (segun Pitágoras) hazen consonancias, y mudanzas” (véase BNM, FR, MS1799, s.f. [ca. 1700]).

<sup>120</sup> El léxico novohispano refería como fandangos a todo tipo de fiestas “comunes” o “de casamiento” acompañadas con bailes y “golpe de música” (véanse ACCMM, AC 41, f. 176r, 17 de octubre de 1752; AGN, Indiferente Virreinal, Criminal, caja 2159, exp. 6, f. 1r, 8 de agosto de 1805; *ibid.*, Indios, caja 1893, exp. 18, f. 2r, 26 de mayo de 1804).

<sup>121</sup> *Ibid.*, Indiferente Virreinal, Jesuitas, vol. 5619, exp. 8, ff. 3v y 5v [ca. 1760]. El Real y Más Antiguo Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso se hallaba bajo la gestión de la Compañía de Jesús entre 1612 y 1767. Durante todo este periodo la institución funcionó como residencia de los escolares que, becados por el rey, realizaban sus estudios en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo o en la Real y Pontificia Universidad de México (véase HIDALGO PEGO, M., *op. cit.*: 163-164). Es ésta la razón por la que los fandangos de San Ildefonso no pueden estar relacionados con ninguna especie del acto académico.

No obstante la confianza que puede depositarse en las conclusiones a las que conduce la lectura de las fuentes históricas, la cuestión sobre la diversidad genérica de las obras que antaño integraban el archivo musical jesuita y los nombres de los compositores que contribuían al esplendor y gloria de su templo probablemente nunca se apartarían del campo de las especulaciones de no ser porque de las honduras de los fondos documentales del Archivo General de la Nación emergió un documento —que milagrosamente escapó de la destrucción— para demostrar que una de las piedras angulares colocadas en el fundamento del éxito de la capilla de La Profesa era un novedoso y cuidadosamente seleccionado repertorio musical. La “Memoria dela Musica” que el honorable Martín María Montejano, procurador del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, encargó para su adquisición en Madrid en 1757,<sup>122</sup> cual una radiografía hace visible la estructura ósea, o dicho de otra forma, la variedad genérica de las composiciones que integraron el archivo musical del templo jesuita, además de permitir un infalible diagnóstico de los gustos musicales de la sociedad novohispana en cuya atención se procuraba la actualización y el ‘aumento’ de este acervo. El referido encargo comprendía:

“[...] 4 Missas grandes, y de buen gusto/ 4 dichas medianas, y chicas/ 3 Psalmos para visperas, superiores. 3 Juegos./ 4 Salves, a solo, aduo, y amas voces/ 4 Letanias,/ 4 Misereres/ 2 Stavat Mater/ 2 Tedeum/ 12 Villansicos al SS.mo ala Virgen, y otros generales a 4 Voz.s/ 6 dichos a 8./ Areas, con letras alo Divino, y otras alo humano, de Nebra, o Picañol, y deotros aut-s de fama, que sean de mucho gusto./ Duos, lo mismo./ Oberturas esquisitas p.a Violin.s, unas con trompas, otras con flautas [...], a algunas p.a Clause, y estas hultimas q sean de Escarlata, y algunas sonatas sueltas de violin, pero esquisitas./ 2 Uno, o dos Missas, y officios de Difunto delo mejor que hubiere”.<sup>123</sup>

Completando el pedido, el autor del documento —probablemente el mismo padre Montejano o alguien a quien se encargó tomar su dictado— señaló que

“[...] después de Comprado lo que lleva numeros al margen. Todo lo restante del dinero, ha de venir en Areas, Duos y oberturas, y se ha deprocurar [tachado] esto que sea necesario [tachado] que en las obras en que noseponen autores, sean del Pergolesi [subrayado], de Francisco Pheo [subrayado], de Fran.co Durante [subrayado], Cayetano Latilla [subrayado], o Baltasar Galupe [subrayado]”.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> En el documento citado se esclarece que una solicitud similar ya se había hecho con anterioridad al año señalado, mas en aquella ocasión “no tubo efecto” (véase AGN, Indiferente Virreinal, Jesuitas, vol. 6293, exp. 58, f. 1r, 23 de mayo de 1757).

<sup>123</sup> *Ibidem.*

<sup>124</sup> *Ibidem.*

La acotaciones hechas al margen del escrito precisan que tanto los doce villancicos a cuatro voces como los seis a ocho voces deben ser ‘en latin’, y explican que también ‘en latin’ deben venir las áreas y los dúos ‘a lo divino’.<sup>125</sup> Más abajo y nuevamente al margen de la hoja se sugirió que los “motetes ovillancicos con letra en latin p.a Ygl.a sise puede que sean de Levens, y de Lalanda, y un Tedeum y misere de dicho Lalanda q ai ympresos en Paris y algunos motetes italianos en latin asolo y aduo”.<sup>126</sup>

Lo más notable de la “Memoria” —por la trascendencia de las revelaciones que ofrece— se contiene en el pasaje final del documento, en el que el jesuita novohispano previene a su emisario en Madrid de que, al comprar la música, debe dar preferencia a “las obras ytalianas”, ya que a éstas se le tiene “mas aprecio”. La advertencia de que

“[...] seha desolicitar que toda la musica que se pide sea la mas electa, y tambien la mas moderna, para que nose experim.te q la q viniere, ya la haya por aca, y especialmente para q sea diversa de la que remitio el P. Lozano, al P. Andres Garzia, con el P. Pro.or Juan Fran.co Lopez”,

no permite equivocarse respecto de que el encargo que se hizo en mayo de 1757 no fue la primera ocasión en que el repertorio de la capilla de la Compañía fue surtido en la Península, y que tampoco fue la última, a juzgar por el *post scriptum* en que se pedía mandar “otro tanto” de música por el mes de octubre del año que corría.<sup>127</sup>

Tres líneas insertadas con posterioridad en el texto del documento, como lo sugiere la distancia entre ellas, expresan con claridad que, al igual que el repertorio, de lo mejor y más moderno eran los instrumentos y accesorios para ellos de los que los regulares de la Compañía de Jesús proveían su capilla. De manera que se pedía el envío de Madrid de

“[...] 2 dos pares de Trompas con sus Baquillas [*sic*], y tubeles, para poder templarlas, ovajarlas de uno un par de lasolre, y el otro Alamirre,<sup>128</sup> q no sean de guantes sino circulares./ 2 Flautas traeseras de las mejores, y Violines buenos

---

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibidem*. La “Memoria” especifica la vía por la que los envíos de España llegaban a los jesuitas novohispanos, señalándose que “la remision ha devenir al P. R.or del Col.o de Vera Cruz para que este la mande al P. Pro.or del Col.o max.mo de Mex.co, y se ha de procurar reservar algun dinero, para el Caxon, su buen abrigo, transporte al puerto de S.ta M.a y embarque, dejando solo el flete de mar, q en Vera Cruz se pague” (véase *ibid.*, f. 1v).

<sup>128</sup> El autor del escrito enmendó su equivocación, señalando al margen del documento que “el par de trompas q pedi de Alamirre, se han de pedir de elami” (véase *ibid.*, f. 1r).

hasta donde alcanzare, cuerdas primas de violin gruesesitas y fuertes, y pocas 2.as y 3.as [tachado] napolitanas.”<sup>129</sup>

Si bien la relación de los compositores cuyas obras se solicitaron en España para exaltar el fervor de las funciones religiosas y engalanar la solemnidad de los actos académicos de la Casa Profesa y los colegios jesuitas de la Ciudad de México viene a reforzar la tesis que hemos enunciado en más de una ocasión, respecto de que

“[...] en el ámbito cultural del virreinato resonaron de manera inmediata y robusta los cambios ocasionados por el proceso de la transición [...] al “estilo italiano” que vivía la música catedralicia de la Madre Patria en el siglo XVIII”<sup>130</sup>

las líneas que se dedican al señalamiento de los instrumentos hacen ver que también de forma simultánea y con el mismo paso firme que en la Península se llevaba a cabo la actualización del conjunto instrumental novohispano ochocentista. Resulta más que obvia la similitud entre el referido pasaje de la “Memoria” del procurador del Colegio de San Pedro y San Pablo y la letra del acta del Cabildo de la Iglesia Metropolitana de México que manifiesta la decisión de las autoridades catedralicias de adquirir en España los siguientes instrumentos musicales:

“[...] Seis violines de Gallani el Napolitano [...] / Dos Violas del mismo Autor / Dos Obues Cortos, y Dos Largos / Dos Flautas Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar / Dos Flautas Dulzes con Dos Octauinas / Dos Fagotes largos por Be.Fa.Be.mi / Dos Organos Portatiles Napolitanos [...] / Dos Clarines Octauinos de Fe.Fa.Vt. / Un Par de timbales [...] por DeLa.SolRe. / Dos Trompas”.<sup>131</sup>

Ambos documentos son testimonios fehacientes de los cambios que se promovían en el virreinato con la finalidad de adecuar la estructura de la capilla eclesiástica a “las obras al estilo italiano”, que desde principios de la centuria ya estaban “muy introducidas” en España,<sup>132</sup> y empezaron a ganar terreno en sus dominios de ultramar,<sup>133</sup> sin embargo, la comparación de las fechas de esos pedidos sitúa a los religiosos de la Compañía como impulsores de esas innovaciones.

---

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> ROUBINA, E., 2004a: 81.

<sup>131</sup> ACCMM, AC 43, f. 298r, 23 de septiembre de 1758. La presencia en la relación citada de las flautas dulces con sus respectivos “octauinos” no nos permite compartir la idea expresada por Robert Stevenson en el sentido de que el mencionado pedido se hizo en aras de completar una orquesta “clásica” (véase STEVENSON, R., 1986: 55-56).

<sup>132</sup> MURPHY, P., 2000: 97 [211].

<sup>133</sup> ROUBINA, E., 2008: 10-11.

## Epílogo

Músicos de la “mas sobresaliente habilidad”, un repertorio integrado por obras “de mucho gusto”, instrumentos musicales construidos con técnicas perfeccionadas...<sup>134</sup> De la amalgama de estos elementos seguramente brotaron aquellos juicios laudatorios referidos a las actuaciones de la capilla de música de la Casa Profesa, que salvaron una distancia de un cuarto de milenio para permitir pronunciarnos a favor de la idea de que este conjunto, no obstante lo efímero de su existencia, constituía, junto con la capilla de la Catedral Metropolitana de México, una de las principales potencias musicales de la Nueva España.

Hoy, en el hermoso y sobrio edificio ubicado en la confluencia de las calles de Francisco I. Madero e Isabel la Católica, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, sólo los ángeles músicos plasmados en los lienzos antaño pertenecientes al templo que, pese al cambio de advocación decretado en 1771, se conoce y se reconoce popularmente como La Profesa, guardan memoria de los armoniosos sonidos que “amplificaban los gozos de los santos” jesuitas (imagen 3).<sup>135</sup>



Imagen 3. Conrado T., s. XVIII, *Muerte de san Francisco Xavier* (detalle), óleo sobre tela, La Profesa, Ciudad de México.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Actualmente se desconoce el destino de los instrumentos musicales que pertenecían a la Casa Profesa, salvo el de “un Biolon” que en marzo de 1768 se entregó a un tal “D.n Juan Salgado” (véase AGN, Real Hacienda, Temporalidades, vol. 208, exp. 85, f. 2r, 18 de marzo de 1768).

<sup>135</sup> Aludimos aquí a uno de los efectos —*Gaudia beatorum amplificare*— que, según Tinctoris (*Complexus effectuum musices*, ca. 1474), son producidos por la música.

<sup>136</sup> Coincidimos con Clara Bargellini, quien opina que “dado el tema representado, segura-

Sin embargo, la tradición musical forjada por la Compañía de Jesús no se desvaneció en el vaho del tiempo. En el Colegio de San Gregorio, uno de los edificados en la Ciudad de México por los padres jesuitas, en el siglo XIX y aún después de la adjudicación de sus bienes a la Escuela Nacional de Agricultura, el estudio de la música no dejó de ser obligatorio y no cesó la costumbre, en la celebración de las festividades religiosas y académicas, de servirse de la orquesta integrada por los intérpretes más acreditados de la capital.

Pero éste ya es otro tema y otra de las páginas aún en blanco de la historia de la música en México, cuyo contenido clama por ser revelado.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALONSO ASENJO, Julio

2002 “Fiestas por la canonización de Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka (Salamanca, 1727)”, *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*. Revista electrónica disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2249997>. Fecha de último acceso: 23-12-2008.

BARGELLINI, Clara

1994 “La música y la experiencia mística”, en *Arte y mística del barroco*, México: Colegio de San Ildefonso.

CARRILLO Y ANCONA, Crescencio

1979 [1895] *El obispado de Yucatán, Historia de su fundación y de sus obispos desde el siglo XVI hasta el XIX*, t. I, Mérida, Yuc.: Fondo Editorial de Yucatán.

CASTRO SANTA-ANNA, José Manuel de

1756 y 1757 *Diario de sucesos notables*, t. I y t. IV, México: [s.e.].

---

mente esta obra perteneció a las colecciones que la Compañía de Jesús poseía en su Casa Profesa antes de que este edificio pasara a manos de los padres del oratorio de San Felipe Neri”; sin embargo, a diferencia de la investigadora que la atribuye a mediados del siglo XVII (véase BARGELLINI, C., 1994: 316), consideramos que este lienzo debe pertenecer al periodo posterior de la reedificación del templo que se concluyó en 1720.

DECORMÉ, Gerard

1941 *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767): compendio histórico*, vol. 1, México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa.

GEMBERO USTÁRROZ, María

2000 “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”, en Gérard Borrás (comp.), *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, México: Universidad de Guadalajara.

J. S. E.

1808 “Memorias del teatro de ésta Corte, dadas con motivo de anunciarse ayer el incendio que padeció el Coliseo el año de 1722”, *Diario de México*, t. VIII, n° 844, 21 de enero, México: [s.e.].

HIDALGO PEGO, Mónica

2001 “Los catedráticos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso (1772-1815)”, en Margarita Menegus (comp.), *Universidad y sociedad en Hispanoamérica, Grupos de poder, siglos XVIII y XIX*, Historia de la Educación, México: CESU-Plaza y Valdés.

LAZCANO, Francisco Javier

1760 *Vida ejemplar, y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo, de la Compañía de Jesus*, México: la Imprenta del Real y Mas-Antiguo Colegio de S. Ildefonso.

MAYER-SERRA, Otto

1941 *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México.

MURPHY, Paul (ed.)

2000 *José de Torres's Treatise of 1736 General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

PAREYÓN, Gabriel

2007 *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara, Jal.:  
Universidad Panamericana.

ROMERO, Jesús C.

1949 *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.].

ROMERO, José Guadalupe

1862 *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de  
Michoacán*, México: Imprenta de Vicente García.

ROUBINA, Evguenia

2004a “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España:  
obras instrumentales de Ignacio Jerusalem”, *Resonancias*, núm. 15,  
noviembre, Santiago (Chile): Pontificia Universidad Católica de  
Chile, pp. 71-95.

2004b *El Responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: La  
primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entor-  
no histórico*, México: Escuela Nacional de Música, UNAM.

2008 “Sonoros concertos no estilo italiano: música orquestal novo-hispa-  
na no despertar de sua história”, (trad. Paulo Castagna), *Per Musi*,  
nº 17, enero-junio Belo Horizonte: UFMG, pp. 7-17.

2009 “De misas, de saraos y de follas: nuevas fuentes para el estudio de  
la música orquestal en la Nueva España”, *Debates*, Río de Janeiro:  
UFRJ, (en prensa).

RUBIO MANÉ, José Ignacio

1983 *El Virreinato, IV: Obras públicas y educación universitaria*,  
México: Fondo de Cultura Económica.

SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco

1728 y 1739 *Gazetas de México*, nº 12 y nº 135, México: Joseph Bernardo de  
Hogal.

SANTAMARÍA, Francisco J.

1942 *Diccionario General de Americanismos*, México: Editorial Pedro  
Robredo.

STEVENSON, Robert

1986 “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810), México: UNAM.

TELLO, Aurelio

1983 *Tres obras del Archivo de la Catedral de Oaxaca*, Tesoro de la música polifónica en México, tomo III, México: INBA-Cenidim.

VIERA, Juan de

1952 *Compendiosa narración de la ciudad de México, 1777*, Prólogo y notas de Gonzalo Obregón, Colección Nezahualcóyotl, México-Buenos Aires: Editorial Guaranda.

\* \* \*

**Evguenia Roubina.** Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, *Philosophy Doctor in Sciences of Art* por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de Carrera de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México), miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades. Su trabajo en el campo de la historia de la música en México ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención honorífica en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).

## DOS CURIOSOS MANUSCRITOS DE NOTACIÓN VOCAL EN EL REPOSITORIO MUSICAL DEL SEMINARIO DE SAN ANTONIO ABAD DE CUSCO. ESTUDIO NOTACIONAL, TRANSCRIPCIÓN Y CONTEXTO

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

---

### Resumen

Los dos manuscritos *Para vencer al tirano* y *Quedito arroyo* -pertenecientes al Reservorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco- presentan una curiosa resolución gráfica en cuanto a utilización de numeración y disposición de las voces y del acompañamiento. Estas dos obras, si bien han sido catalogadas por Samuel Claro Valdés y José Quezada Macchiavello, nunca fueron transcritas y sus características particulares no han sido estudiadas por ningún musicólogo hasta el presente. El rescate realizado por la autora de este trabajo ha permitido volcar en notación actual dos obras musicales hasta hoy desconocidas.

### Abstract

Both manuscripts *Para vencer al tirano* and *Quedito arroyo* - belonging to the Files of the Seminario de San Antonio Abad de Cusco - present a curious graphic resolution as regards the usage of numeration and disposition of voices and accompaniment. These two pieces, although being catalogued by Samuel Claro Valdés and José Quezada Macchiavello, were never transcribed, and their particular characteristics have not yet been studied by any musicologist. The salvage made by the author of this work has made it possible for two musical pieces, unknown to present date, to be expressed into actual notation.

\* \* \*

### Acerca del repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Ubicación y catalogación del manuscrito

El repositorio musical del Seminario San Antonio Abad de Cusco es uno de los más ricos de la época virreinal.<sup>1</sup> Se encuentran en él más de cuatrocientas obras entre las cuales pueden identificarse los más importantes compositores del barroco cusqueño de los siglos XVII y XVIII y de algunos compositores españoles de la misma época.

---

<sup>1</sup> Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, J, 2004: 12.

Las obras musicales fueron descubiertas en 1953 por el historiador Rubén Vargas Ugarte S. J. Por su parte, Samuel Claro, en 1966, realizó un catálogo de este archivo musical. A partir de 1970 se publicaron algunos trabajos de catalogación y transcripciones sueltos. Sin embargo, hasta la publicación del libro de Quezada Macchiavello, no existían estudios de profundización sobre el repertorio. No obstante, por la magnitud del emprendimiento, Quezada Macchiavello aborda la clasificación, pero no realiza un análisis detallado de todas las obras.

Pocos investigadores tuvieron acceso a estos manuscritos<sup>2</sup>. Entre ellos, la Dra. Carmen García Muñoz fotografió el total existente en la Biblioteca del Seminario. Cuando García Muñoz fallece, estos negativos ingresan al Archivo de Música Colonial latinoamericana del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de la UCA, a cargo de Diana Fernández Calvo. El proceso de catalogación de los materiales le permitió a esta investigadora identificar rápidamente la casi totalidad de los géneros abordados y el tipo de notación utilizado, que va desde la notación renacentista blanca hasta la actual. El material musical se presenta en partes sueltas, vocales e instrumentales, en general en formato apaisado aunque suele haber folios verticales. Hay obras vocales con acompañamiento instrumental (solos, dúos, tríos, cuartetos y obras policorales) existiendo en nuestro Archivo sólo dos partituras instrumentales<sup>3</sup>. Las obras policorales suelen tener hasta 9 coros. Se trata de obras complejas, religiosas y profanas, entre las que se encuentran villancicos corales y policorales, pasiones, lamentaciones, *magnificat*, *laudas*, salmos, misas y tonadas escénicas. En general, las obras tienen acompañamiento de continuo y poseen textura contrapuntística y policoralidad imitativa.

No obstante, entre los manuscritos se destacan muy especialmente:

- 1- El inventariado como AST 26 (Clasificación Samuel Claro 68) llamado *Para vencer al tirano*, que en el Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV recibió el número de catálogo 216.
- 2- El inventariado LCS 158 (Clasificación Samuel Claro 69) llamado *Quedito arroyo no corras, no*, que en el Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV recibió el número de catálogo 163.

El primer manuscrito *Para vencer al tirano* había sido descrito por Samuel

---

<sup>2</sup> Rubén Vargas Ugarte, Robert Stevenson, Samuel Claro, Waldemar Axel Roldán, Carmen García Muñoz, Aurelio Tello, José Quezada Macchiavello.

<sup>3</sup> Quezada Macchiavello da cuenta en su trabajo de cuatro manuscritos instrumentales.

Claro como “[...] un curioso caso de partitura donde todas las voces están en una sola hoja doble con las notas numeradas cada tres tiempos”. A su vez, Quezada Macchiavello lo clasifica como Villancico ‘de Santos’ y registra que no se conoce fecha de composición; asimismo, que consta de dos folios de conservación regular y que su orgánica es tiple - tiple - tiple - alto - tenor y bajo. En el detalle, Macchiavello menciona que en los dos folios conservados “[...] dos partes sueltas de bajo empiezan con la copla ‘raro, raro, remedio’”. El manuscrito consiste en dos folios de una partitura simplificada con una extraña notación de la cual (salvo en el otro caso que describiremos en el presente repositorio) no se encuentra otro antecedente.

Samuel Claro describe el segundo manuscrito de la siguiente manera: “[...] Aquí se presenta el mismo caso que en el N° 68 *Para venser al tirano* (sic) esta vez con 68 compases”.<sup>4</sup> S. Claro informa que el orgánico es: Ti - Ti - A - Te y acompañamiento, y que la tonalidad es Si b mayor.

### **Descripción de los manuscritos y análisis de su notación.**

El primer manuscrito consta de dos hojas pentagramadas apaisadas. En la primera se indican las voces, las claves, la armadura (Si bemol) y el compás ternario. Lo primero que llama la atención es la intención del copista de establecer una ‘partitura’ tal y como nosotros la conocemos hoy. Las voces no están escritas cada una en una parte (*particella*) como era costumbre en la época.<sup>5</sup> Las barras divisorias no están colocadas, lo cual complica la lectura vertical de las voces simultáneas. En su catalogación, Samuel Claro advertía “[...] las voces, que más o menos coinciden verticalmente llevan la numeración de 1 a 90 (sic)”.<sup>6</sup> Asimismo, puede advertirse - en el primero y en el segundo folio- un trazo, agregado con posterioridad a la copia, con el que se intenta ordenar la lectura vertical de las voces en aquellos lugares en los que la numeración se presenta confusa. En la voz de la tiple solista, en el primer folio, existen números tachados.

---

<sup>4</sup> En realidad, el manuscrito presenta 88 compases.

<sup>5</sup> Resulta importante destacar que en este repositorio encontramos también un ejemplo de ‘partitura’ instrumental (Catálogo ASSAC 314), lo cual nos advierte sobre las prácticas musicales internas del Seminario.

<sup>6</sup> CLARO, S., 1969: 33.



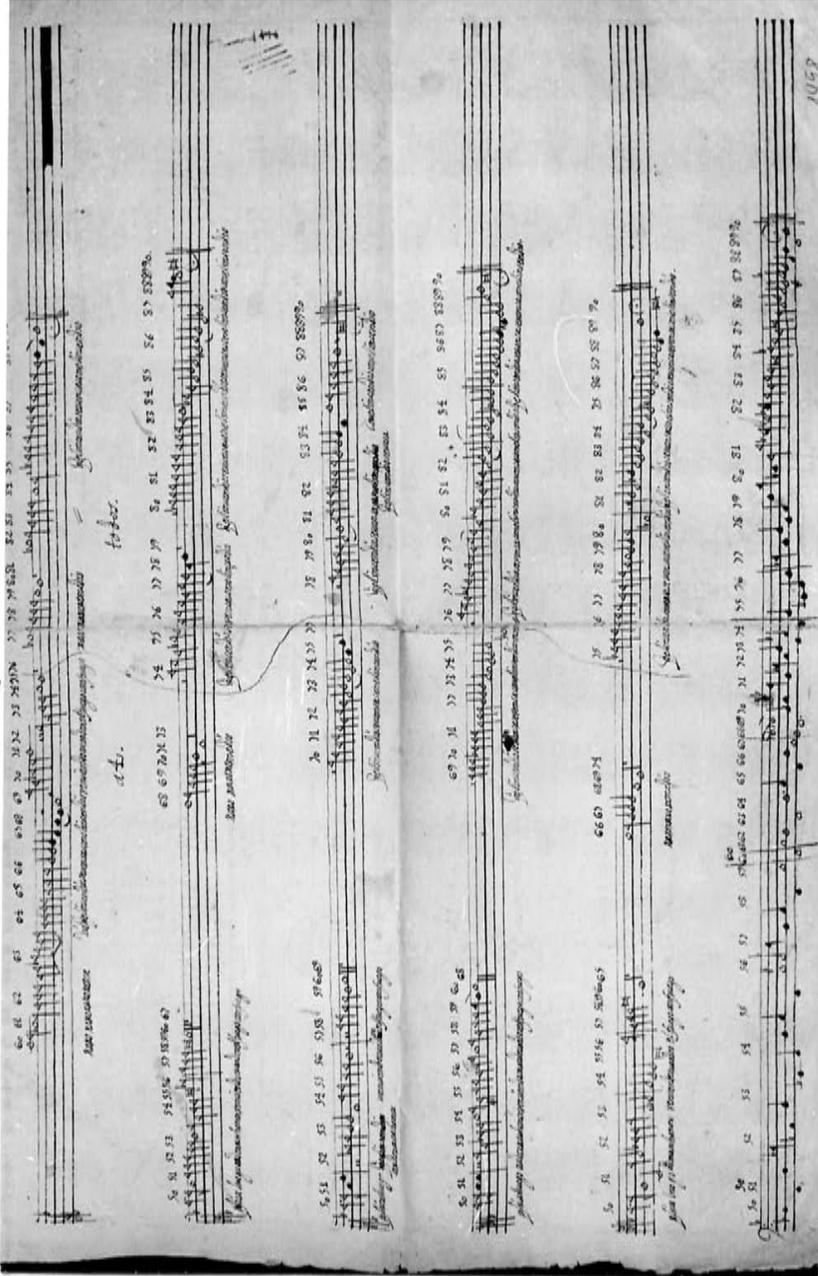
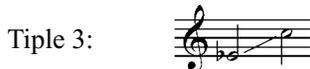


Imagen 2. Folio 2 del manuscrito *Para vencer al tirano*

Las claves utilizadas en este primer ejemplo son las correspondientes a las denominadas ‘Claves Bajas’, según el siguiente detalle: Tiples Do en primera, Alto Do en tercera, Tenor Do en cuarta y Bajo Fa en cuarta.

El bajo -si bien posee en el inicio el *incipit* del texto- no era cantado sino que la parte corresponde al continuo instrumental. Este villancico presenta Solo de tiple alternado por la respuesta del coro a 4.

Extensión de las voces:



Textura:

5 líneas vocales sobre un bajo continuo.

Se alternan secciones a 1 voz (sobre bajo continuo), con secciones en contrapunto imitativo a 4 y 5 voces.

El Tenor, la línea vocal más grave, no es totalmente independiente del bajo continuo: en general se comporta doblando a este último al unísono o a la octava.

Ritmo:

Compás de 3/4. *Hemiolas* frecuentes de 3/2 en el bajo continuo:



mador de la Orden del Carmelo. La temática de este ‘villancico’ se expone en *Llama de amor viva* (en la poesía y en la prosa). A su vez, esa temática tiene antecedentes no españoles.

El segundo manuscrito está en Si bemol mayor y la numeración de las voces va desde el número 1 al 88<sup>7</sup>. El manuscrito se presenta en un único folio doble. Al respecto detalla Quezada Macchiavello: “[...] 1 folio doble, número de inventario AQD 02”. La clasificación de este autor lo coloca dentro de ‘Villancicos y similares con texto en español y otras lenguas romances: *Quedititos*’.

El primer folio del anverso determina el orgánico, el compás ternario y la armadura de clave.

Las claves utilizadas son: Tiples 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>: Do en primera, Alto: Do en tercera, Tenor: Do en cuarta y Bajo (acompañamiento): Fa en cuarta. Por lo tanto, nos encontramos, como en el manuscrito anterior, ante un ejemplo de utilización de las denominadas ‘Claves Bajas’.

En la parte superior de este primer folio podemos constatar la indicación ‘a cuatro’.

La numeración de esta carilla va desde el número 1 al 44 y el manuscrito presenta, como en el caso anterior, posteriores intentos de separación por barras divisorias (a veces contrariando la versión numérica abordada originalmente).

---

<sup>7</sup> Pese a que en la clasificación de Samuel Claro se hace mención de una numeración de 68 indicaciones.

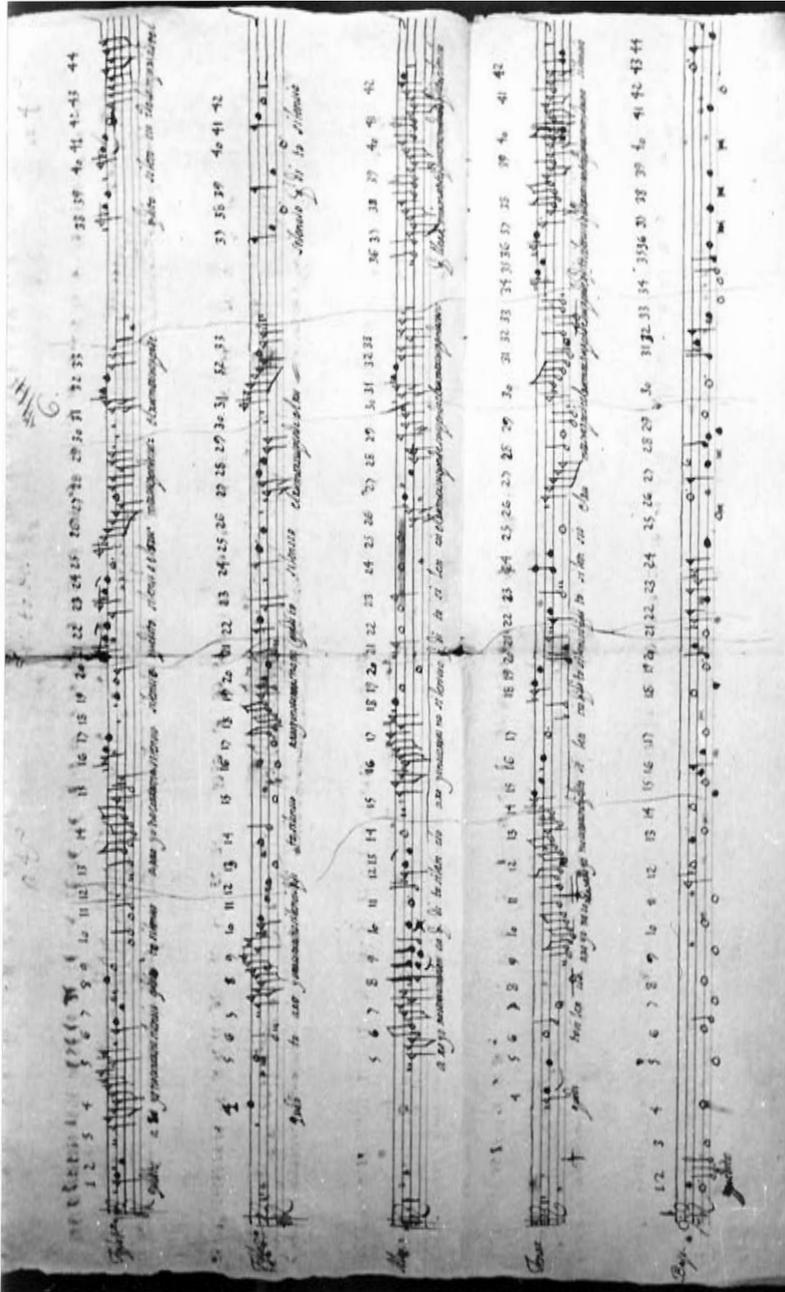


Imagen 3. Folio 1 del manuscrito *Quedo arroyo no corras, no*

The image shows two pages of a handwritten musical manuscript. The notation is a form of musical shorthand, likely a tablature or a simplified notation system, consisting of notes on a five-line staff with stems and beams. The notes are often accompanied by small numbers (e.g., 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000). The manuscript is written on two pages, with the first page on the left and the second page on the right. The notation is dense and covers most of the page. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score. The paper appears aged and slightly yellowed.

Imagen 4. Folio 2 del manuscrito *Quedito arroyo no corras, no*

El texto dice:

Quedito arroyo  
no corras no  
silencio, silencio  
el rumor suspende  
el rumor  
quedito silencio  
que llora mi amante  
y duerme mi dueño  
y de la impiedad del cierzo (sic)  
pobre establo le defiende  
quedito  
que llora mi amante  
que duerme mi dueño  
silencio, silencio

Juan Hidalgo (1614-1685), uno de los más importantes compositores españoles teatrales de la época, utiliza en sus Villancicos expresiones como ‘quedito’, ‘pasito’. Estos textos abundan en el repertorio teatral tanto como en el navideño. Como, por ejemplo, el siguiente texto del Villancico de Hidalgo *Monarcas generosos* correspondiente a un manuscrito de la Catedral de Bogotá:

Mas detened los pasos.  
¡Espacio, quedito, pasito!  
No me le despertéis,  
que está medio dormido.

Las palabras ‘quedito’, ‘pasito’ sugieren el paso cauteloso para no despertar al que duerme o, quizás, está en estado de éxtasis o sublime contemplación. Quezada Macchiavello afirma que:

“Esta pintoresca especie de carácter tranquilo, con sus sugerencias de suspensión, conecta con el ‘rorro’, pero a diferencia del ‘rorro’, el ‘queditito’ se presenta en diversas festividades con distintas connotaciones, no solamente como canción de cuna; tal es el caso de *Queditito, quedo* (a 4 voces con acompañamiento)<sup>8</sup> para

---

<sup>8</sup> Transcripto por Tello, 1989: 127-138.

los maitines de Santa Clara, magnífico ejemplo hallado en el SSAAAC, donde el efecto de suspensión posee otro sentido de acuerdo al texto: ‘Quedo, queditito vientos, no sopléis porque Clara en suspensión dichosa se acredita amante’. Estos ‘Queditos’ se compusieron no sólo como música secular de inspiración y temática religiosa, sino también para el teatro, de donde seguro provienen”.<sup>9</sup>

Durante el siglo XVII, el texto de Calderón de la Barca *Quedito, pasito* fue muy utilizado en villancicos españoles. Un notable caso es el coro *Quedito pasito* de la zarzuela *Ni amor se libra de amor* de Juan de Hidalgo, quien es sin duda uno de los primeros en contribuir a popularizar este estilo que pasó del teatro al templo.

El tipo de notación de las alturas y de las duraciones de estos manuscritos corresponde a la notación mensural blanca, en donde resultan claramente vigentes las ligaduras de la notación franconiana (enmarcadas dentro de las características especiales que este tipo de notación desarrolló en América). Era característica de este tipo de escritura la ausencia de barra divisoria del compás.<sup>10</sup> Las cabezas de las figuras presentan variedad de diseños aún dentro de la misma obra y del mismo folio. Pasan del rombo al triángulo, del diseño oval al uso actual y variantes intermedias.<sup>11</sup> Este tipo de notación europea, que nació a mediados del siglo XV y permaneció en uso hasta fines del siglo XVI, se presenta en América en algunos manuscritos en siglos posteriores y la encontramos en las obras más antiguas del repertorio.

Son sus características:

- La ausencia de barras de compás.
- Las figuras ennegrecidas que aparecen no obedeciendo siempre a leyes constantes.
- La permanencia de ciertas normas de mensuración establecidas por Franco de Colonia.<sup>12</sup>
- La escritura de las alteraciones que conforman la armadura de clave colocadas de manera no tradicional en las obras más antiguas.

---

<sup>9</sup> *Op cit* 1: 127.

<sup>10</sup> En muchos casos, las barras divisorias de compás fueron agregadas con posterioridad por los cantantes o por copistas sobre el manuscrito de cada parte individual.

<sup>11</sup> Esto puede obedecer a diversos factores: la habilidad del copista, la prisa, la costumbre o tal vez la poca importancia que revestía el hecho en ese período.

<sup>12</sup> FRANCO de COLONIA, 1988.

- La vigencia de las reglas franconianas y de solmización.
- El uso de figuras ennegrecidas dentro de la notación blanca siguiendo las reglas renacentistas.
- El uso de una única alteración (Si bemol) en la armadura de clave.
- La indicación (sólo en algunos casos) de las alteraciones debajo o encima de la nota afectada.

Esta notación proporcional está sujeta a una serie de reglas que implican la observación del contexto que supone el contemplar las notas simples, las ligaduras, los silencios y la división de los modos (ya que las pausas, además de señalar los silencios, suelen indicar un cambio de modo rítmico). Dentro de este tipo de notación, las notas individuales pueden tener diferentes valores de acuerdo al contexto en el que aparezcan. La mensuración ternaria está indicada con el signo:



Imagen 5. Signo de mensuración ternaria

Dentro de la notación renacentista blanca se llega hasta valores de semifusa. En los manuscritos estudiados la figura mínima es la fusa.

Decíamos antes que los dos ejemplos estudiados en este trabajo no están organizados en partes sueltas, sino que todas las voces se presentan juntas en una sola hoja. Los restantes manuscritos de este archivo (al margen de los ejemplos descriptos) aparecen organizados en pequeños grupos, por obra, con cada folio doblado por la mitad. La última hoja que cierra el paquete oficia de carátula en la mayoría de los casos. Los folios son hojas simples (uno por voz o instrumento) y casi siempre es doble el del acompañamiento que tiene al dorso la carátula.

Por lo tanto, la característica diferenciadora de estos manuscritos -que los hace únicos y destacables- es que el Maestro de Capilla ha tomado las partes sueltas organizándolas verticalmente y, en lugar de colocar las barras divisorias faltantes, ha sustituido este recurso con una numeración.

Enunciamos como hipótesis en este trabajo que esta resolución gráfica ha sido originada por el intento de implementar una lectura facilitada, en un momento en el

que el uso de las barras divisorias no era constante.<sup>13</sup> Por otra parte, a la notación original (probablemente extraída por el Maestro de Capilla de partes sueltas antiguas) no le correspondía una división mensural y, por lo tanto, no debía llevar originariamente barras divisorias. Si esta curiosa resolución gráfica pertenece a una época posterior a la de los manuscritos originales en los que se basó el Maestro (los manuscritos no llevan fecha y no poseen datos de carátula) está demostrando que la música en el Seminario aún se encontraba en una época de transición entre la notación sin barras y la notación ortocrónica. Por lo tanto, siguiendo esta hipótesis, el número correspondería al número de compás (siguiendo la primera aproximación descriptiva de Samuel Claro) y no a intentos de tablatura como deducen algunas catalogaciones. Ésta fue la consigna seguida por la autora en las transcripciones que se exponen en el punto 3 de este trabajo.

Se describirán también en este artículo los intentos históricos de facilitación de la lectura musical que estuvieron cercanos a la práctica de los Maestros de Capilla. A su vez, se ampliará la visión sobre el trabajo de adiestramiento musical que probablemente se llevaba a cabo en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

El análisis y la transcripción de los manuscritos ha implicado la digitalización del material para su estudio, la reparación por transparencia de los datos borrados o tachados (obtenidos a través de programas de diseño digital de imágenes que permiten analizar lo escrito debajo de la tinta) y el trabajo de reconstrucción de la partitura, según el lineamiento sostenido por la autora, que fue descrito en este punto.

En el presente trabajo se ha volcado en notación actual dos obras hasta hoy desconocidas, lo que supone un rescate de esta música. El haber logrado transcribir estas pequeñas obras abre, a su vez, una ventana de estudio a las prácticas musicales del seminario cusqueño. Asimismo, permitiría abordar el análisis de fuentes del texto, que quizás haya tenido una presencia en las representaciones dramáticas dentro de contextos de celebración religiosa.

## **Transcripciones<sup>14</sup>**

### ***Para vencer al tirano***

Se adjuntan a continuación las transcripciones de los manuscritos, realizadas por

---

<sup>13</sup> Confirma esta afirmación la presencia de dos casos dentro del mismo repositorio, circunstancia que permite intuir un uso didáctico sistemático en la utilización de este tipo de notación.

<sup>14</sup> Se agradece la colaboración de Julián Mosca, en el pasaje al software Finale de las transcripciones para la presente edición.

la autora, en nuestra notación actual. En la partitura se asientan las indicaciones correspondientes a los criterios establecidos. La autora de este trabajo ha dejado expreso la numeración original del manuscrito (colocada sobre cada compás) para poder cotejar con claridad la resolución gráfica que guiaba el criterio utilizado por el Maestro de Capilla en estos ejemplos. También ha decidido conservar las claves originales para permitir una mejor aproximación con la notación original del manuscrito.

## Para vencer al tirano

Anónimo

Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco

Transcripción. Dra Diana Fernández Calvo

The musical score is arranged in six staves. The top staff, labeled 'Tiple 1', contains the vocal line with lyrics: 'Pa ra ven cer al ti ra no pa ra ser sol so be ra no y'. Above this staff, numbers 1 through 6 are placed over the first six measures. The remaining five staves (Tiple 2, Tiple 3, Alto, Tenor, and Bajo) are empty, with numbers 1 through 6 placed above each staff to indicate measure alignment. The bottom staff, labeled 'Bajo', contains a bass line with notes corresponding to the vocal line. The title 'Para vencer al tirano' is written below the bottom staff.

Para vencer al tirano 2-13

7 8 9 10 11 12

Ti 1 pu roes plen dor que fue el que ex ten dio me jor que el

7 8 9 10 11 12

Ti 2

7 8 9 10 11 12

Ti 3

7 8 9 10 11 12

A

7 8 9 10 11 12

Te

7 8 9 10 11 12

B

b

Para vencer al tirano 3-13

The musical score consists of six staves, each representing a different voice part. The staves are labeled on the left as Ti 1, Ti 2, Ti 3, A, Te, and B. Above each staff, the measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated. The lyrics are written below the notes. A rehearsal mark '13' is placed at the beginning of the first staff. The lyrics for each staff are: Ti 1: fue go todos \* ra ro; Ti 2: El fue go; Ti 3: El fue go; A: El fue go; Te: El fue - - - go; B: (no lyrics shown).

\*) Indicación en el manuscrito.

Para vencer al tirano 4-13

19 20 21 22 23 24

Ti 1 ra ro re me... dio que el in cen dio se ven za con el in cen

19 20 21 22 23 24

Ti 2

19 20 21 22 23 24

Ti 3

19 20 21 22 23 24

A

19 20 21 22 23 24

Te

19 20 21 22 23 24

B

Para vencer al tirano 5-13

25 26 27 28 29 30 31

Ti 1  
— dio que el in cen dio se ven za con el in cen — dio

25 26 27 28 29 30 31

Ti 2  
la gra — cia lo

25 26 27 28 29 30 31

Ti 3

25 26 27 28 29 30 31

A  
la gra \_

25 26 27 28 29 30 31

Te

25 26 27 28 29 30 31

B

Para vencer al tirano 6-13

32 33 34 35 36 37 38 39

Ti 1

32 33 34 35 36 37 38 39

Ti 2

di ga lo di ga si lla mae ne mi ga ven cer lo gro

32 33 34 35 36 37 38 39

Ti 3

la gra cia lo di ga lo di ga

32 33 34 35 36 37 38 39

A

cia lo di ga lo di ga

32 33 34 35 36 37 38 39

Tc

la gra cia lo di ga si lla mae ne mi ga ven

32 33 34 35 36 37 38 39

B

\* Indicación del manuscrito

Para vencer al tirano 7-13

40 41 42 43 44 45 46 47

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Tc

B

cu ra con fia da dul zu ra fa llar fa llar fa

si lla mae ne mi ga ven cer lo gro cu ra con fia da dul

si lla mae ne mi ga ven cer lo gro cu ra con fia da dul zu ra dul

cer lo gro cu ra con fia da dul zu ra con fia da dul

Para vencer al tirano 8-13

48 49 50 51 52 53 54

Ti 1

A 4 \*

48 49 50 51 52 53 54

Ti 2

llar \_\_\_\_\_ pues a pli ca lue \_\_\_\_\_ go ar dor a suho nor ven cien do suar

48 49 50 51 52 53 54

Ti 3

zu ra pues a pli ca lue \_\_\_\_\_ go ar dor a suho nor ven

48 49 50 51 52 53 54

A

zu \_\_\_\_\_ ra pues a pli ca lue \_\_\_\_\_ go ar dor a suho nor ven

48 49 50 51 52 53 54

Tc

zu ra pues a pli ca lue \_\_\_\_\_ go ar dor a suho nor ven cien do suar

48 49 50 51 52 53 54

B

\* Indicación del manuscrito

Para vencer al tirano 9-13

55 56 57 58 59 60 61 62

Ti 1 ra ro ra ro ra ro re

55 56 57 58 59 60 61 62

Ti 2 dor el fue go con fue go

55 56 57 58 59 60 61 62

Ti 3 cien do suar dor el fue go con fue go

55 56 57 58 59 60 61 62

A cien do suar dor ar dor el fue go con fue go

55 56 57 58 59 60 61 62

Tc dor el fue go con fue go

55 56 57 58 59 60 61 62

B

Para vencer al tirano 10-13

63 64 65 66 67 68 69

Ti 1 me \_\_\_\_\_ dio queel in cen dio se ven za con el in cen \_\_\_\_\_ dio ven

63 64 65 66 67 68 A 4\* 69

Ti 2 ra ro ra ro re

63 64 65 66 67 68 69

Ti 3

63 64 65 66 67 68 69

A queel in

63 64 65 66 67 68 69

Tc ra ro ra ro re me dio

63 64 65 66 67 68 69

B

\* Indicación del manuscrito

Para vencer al tirano 11-13

70 71 72 73 74 75 76

Ti 1  
cien do suar dor el fue go con fue go  
a 4\*

70 71 72 73 74 75 76

Ti 2  
me dio queel in cen dio se ven za con

70 71 72 73 74 75 76

Ti 3  
queel in cen dio se ven za con el in cen dio

70 71 72 73 74 75 76

A  
cen dio se ven za se ven za con el in cen dio in cen dio queel in

70 71 72 73 74 75 76

Te  
queel in cen dio se

70 71 72 73 74 75 76

B

\*) Indicación en el manuscrito.

Para vencer al tirano 12-13

77 78 79 80 81 82 83

Ti 1 ra ro ra ro re me dio ra ro ra ro re

77 78 79 Todos\* 80 81 82 83

Ti 2 el in cen dio que el in cen dio se ven za con el in cen \_

77 78 79 80 81 82 83

Ti 3 que el in cen dio se ven \_ za que el in cen dio se ven za con

77 78 79 80 81 82 83

A cen dio se ven za con el in \_ cen dio se ven za con el in \_ cen \_ dio

77 78 79 80 81 82 83

Te ven za se ven za con \_ el in cen dio que el in cen dio se ven za con

77 78 79 80 81 82 83

B

\*) Indicación en el manuscrito.

Para vencer al tirano 13-13

84 85 86 87 88 89 90 91

Ti 1 me dio que el in cen dio se ven za con el in cen dio.

84 85 86 87 88 89 90 91

Ti 2 dio se ven za con el in cen dio con el in cen dio.

84 85 86 87 88 89 90 91

Ti 3 el in cen dio con el in cen dio.

84 85 86 87 88 89 90 91

A que el in cen dio se ven za se ven za con el in cen dio.

84 85 86 87 88 89 90 91

Te el in cen dio se ven za se ven za con el in cen dio.

84 85 86 87 88 89 90 91

B

3.2 *Quedito arroyo no corras, no*

# Quedito arroyo no corras no

Anónimo

Archivo de San Antonio Abad de Cusco

Transcripción Dra Diana Fernández Calvo

1 2 3 4 5 6

Tiple 1  
Que di to a rro\_yo\_no\_ co rras no si len\_

Tiple 2  
Que di to

Alto  
A rro\_yo\_no\_

Tenor  
Que di\_\_\_\_\_ to si

Bajo  
Quedito a 4

7 8 9 10 11 12 13

T 1  
\_ cio que di to si len cio a

T 2  
a rro no\_co\_ rras\_ no si len\_ cio que di

A  
co rras no si len\_ cio que di to si len\_

T  
len cio a rro yo\_no\_ co rras a rro yo\_no\_ corras que

B

Quedito Arroyo 2-8

14 15 16 17 18

T 1 rro\_ yo\_ no\_ co rras no si len\_ cio

T 2 to si len cio a rro\_ yo\_ no\_

A cio a rro\_ yo\_ no\_ co rras no si

T que di\_ to si len cio que di\_

B

**todos \***

19 20 21 MS roto 22 23 24 25

T 1 si len\_ cio que di\_ to si len cio\_ el

T 2 co rras no\_ no\_ que di\_ to si len\_ cio

A len cio que di to si len cio

T \_ to si len cio que di to si len cio

B

double nota en el ms.

Quedito Arroyo 3-8

26 27 28 29 30

T 1 ru mor \_\_\_\_\_ sus pen de \_\_\_\_\_

T 2 \_\_\_\_\_ el ru mor \_\_\_\_\_ sus pen de

A el ru mor \_\_\_\_\_ sus pen de sus pen de el ru mor \_\_\_\_\_

T 6\* \_\_\_\_\_ el ru \_\_\_\_\_ mor sus pen de el ru \_\_\_\_\_ mor sus

B \_\_\_\_\_

31 32 33 34 35 36

T 1 \_\_\_\_\_ el ru mor \_\_\_\_\_ sus pen de

T 2 El ru \_\_\_\_\_ mor sus pen de

A \_\_\_\_\_ sus pen de sus pen de que

T pen de sus \_\_\_\_\_ pen de que di \_\_\_\_\_ to si len

B \_\_\_\_\_

\* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 4-8

37 38 39 40 41

T 1 que di\_\_\_\_\_ to si len\_\_\_\_\_ cio

T 2 si len cio que di to si len

A llor ra\_ mia\_ man\_ te y duc\_ me\_ mi\_ duc\_ ño mi duc\_ ño si\_ len\_

T cio que llo ra\_ mia\_ man\_ te y duc\_ me\_ mi\_ duc\_ ño si len

B

A 4 \* 42 43 44 45 46 47

T 1 y de la im ie dad del\_ cier\_ zo po bre\_\_\_\_\_ es ta blo le de fien

T 2 cio

A cio\_\_\_\_\_ y de la im pie dad del cier zo

T cio\_\_\_\_\_ y de la

B

7 6

\* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 5-8

A 6 \*

48 49 50 51 52

T 1  
de le de fien de po bre es ta blo

T 2  
que la im pie dad del cier zo po bres ta blo

A  
po bres ta blo le de fien de po bres ta blo

T  
im pie dad del cier zo po bre es ta blo le de

B

53 54 55 56 57 58

T 1  
le de fien de que di to que llo ra mi

T 2  
le de fien de que duc me mi duc ño que

A  
le de fien de que di to

T  
fien de que di

B

en el MS  
bemol

\* Indicación en el manuscrito



Quedito Arroyo 7-8

70 71 72 73 74

T 1 que llo ra mi a man te que duc me mi due ño

T 2 que di to si len cio

A que di to que llo ra mia man te que duc me mi

T que di to si len cio

B

75 76 77 78 79 80 81

**todos \***

T 1 que di to si len cio que llo ra mia man te que duc me mi due

T 2 que llo ra mi a man te que duc me mi due

A due ño si len cio que duc me mi due

T si len cio que duc me mi due

B

7 7

\* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 8-8

82 83 84 85 86 87 88

T 1 ño que di to si len cio

T 2 ño que di to si len cio

A ño que di to si len cio

T ño que di to si len cio

B ño que di to si len cio

**La facilitación en la enseñanza del canto en los monasterios. Grafías de alturas y duraciones.**

En el primer tercio del siglo IX, se fijaron los principios básicos de la notación musical tal como se la conoció en el mundo occidental hasta nuestros días.

Este período se destacó por el interés despertado por las bibliotecas y por la consulta constante de los manuscritos. Esta exhaustiva lectura y escritura musical dio origen a una caligrafía particular denominada ‘carolingia’. Es durante esta transición (entre oralidad y escritura) que la notación musical tuvo un nuevo inicio motivado por intenciones prácticas. Una de ellas refiere a la ayuda a la memoria del cantor que ya conocía el repertorio pero debía incrementarlo.

Es por eso que los primeros signos (acentos) eran indicados por pequeños trazos

o guías de punzón y fueron llamados por Dom Cardine<sup>15</sup> ‘gestos escritos’.<sup>16</sup> Lo que en un principio era una intención gestual quedó de esta manera plasmado en acentos latinos agudos o graves que pasaron luego a designar movimientos melódicos y que fueron el origen de los neumas simples: la *virga* y el *punctum*.

Esta etapa de transición entre la transmisión oral y el registro escrito tenía en el caso de la notación un objetivo muy concreto: la complementación memorística para el cantor que ya había aprendido el repertorio a través de la tradición oral. El resultado de esta unificación escrita produjo una consecuencia inmediata al provocar como respuesta que todos cantaran lo mismo. Este proceso unificador sólo pudo tener lugar desde la escritura musical.

“El invento de la notación se produjo en un contexto en que la cultura abandonaba lentamente las vías de la oralidad para volver al prestigio de la letra”.<sup>17</sup>

Durante el siglo XI, pudieron verse en Europa occidental diferentes aproximaciones notacionales: las innovaciones introducidas por Guido D’Arezzo (la quiromía y las sílabas de solmización); en Europa Oriental, los antiguos neumas de los manuscritos bizantinos y eslavos<sup>18</sup>; y, en el Medio Oriente, el uso de las notas ekfonéticas en manuscritos georgianos y armenios.<sup>19</sup>

En *Prologus in Antiphonarium*<sup>20</sup> Guido deploraba el largo tiempo invertido por los jóvenes cantantes para aprender los cantos ‘de memoria’ y señalaba las ventajas que un sistema de líneas aporta al identificar la altura del sonido, permitiendo la lectura de los cantos desconocidos. Decía al respecto:

---

<sup>15</sup> “En el s. XIX serán muchos los musicólogos que denuncien el lamentable estado del canto monódico y será en el monasterio de Solesmes en donde se pondrá en marcha una restauración que todavía está en curso. Tras el impulso ideológico de su primer abad, Dom Guéranger, surgieron las primeras figuras de paleógrafos y musicólogos especializados que recuperarían el aspecto primitivo de las melodías: Dom Jausions, Dom Pothier, Dom Mocquereau, Dom Gajard, Dom Cardine, Dom Claire y Dom Saulnier, son solamente algunos de los eslabones de una cadena de ilustres gregorianistas que trabajaron y trabajan en el famoso Atelier de Paléographie del que han salido las principales ediciones de canto que actualmente están en uso”. Cita extraída de <http://www.cantogregoriano.es/indexcantogregoriano.htm> Consulta realizada el 26 de noviembre de 2008.

<sup>16</sup> CARDINE, E., 1957 : 28.

<sup>17</sup> Cfr. CORTAZAR, C., 1982: 30-45.

<sup>18</sup> Cfr. HOPPIN, R. H., 1978: 221.

<sup>19</sup> Cfr. CHAILLEY, J., 1950 : 355.

<sup>20</sup> Guido redactó el borrador aparentemente con su amigo Michael, en Pomposa (porque en el *Epístola a Michael* habla del mismo como ‘*Antiphonarium* de remedio secreto’, ‘Nuestro antifonario’).

“[...] Con el propósito de poder detectar mejor los niveles de las alturas, las líneas son dibujadas cerca, y ciertas notas se dibujan en estas mismas líneas mientras que otras caen entre las líneas, en la distancia de medio o en el espacio entre las líneas”.<sup>21</sup>

Más adelante proponía: “[...] sea como fuere, las líneas o espacios son precedidos por las letras representativas de las cuerdas del monocordio y también los colores son reconocibles sobre ellas”.<sup>22</sup>

Las letras no desaparecieron y posteriormente continuaron asociadas a la notación occidental, siempre siguiendo el criterio desarrollado en *Musica Enchiriadis*, pero, esta vez, determinando la altura de los sonidos en la pauta bajo el nuevo nombre de *clave*.

Durante mucho tiempo existió el concepto de claves altas y claves bajas (mencionamos en el análisis del manuscrito que nos ocupa que las claves utilizadas eran ‘claves bajas’). Este tipo de distinción está fundamentada en la técnica vocal de la época, dado que existían dos sistemas de ‘llaves’ (claves): las llamadas ‘claves altas o transportadas’ y las ‘claves bajas o naturales’, y su uso era común en las catedrales hispanoamericanas.

La escritura de la época era la siguiente:

Tiple:

Clave de Sol en segunda (clave alta)

Clave de Do en primera (clave baja)

Alto:

Clave de Do en segunda (clave alta)

Clave de Do en tercera (clave baja)

Tenor:

Clave de Do en tercera (clave alta)

Clave de Do en cuarta (clave baja)

Bajo:

Clave de Do en cuarta o Fa en tercera (clave alta)

Clave de Fa en cuarta (clave baja)

---

<sup>21</sup> LAVIGNAC, A. ; DE LA LAURENCIE, L., 1934 : 391.

<sup>22</sup> *Op cit* 20.

En el sistema de claves bajas o naturales no se necesita transposición, cuando se usan las claves altas o transportadas los coristas y el acompañante deben trasponer una cuarta descendente.

Estas reglas (de uso en la época del seminario de San Antonio Abad de Cusco) fueron desarrolladas en el libro *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio y harpa* (sic), del teórico y compositor español Don Joseph de Torres Martínez Bravo (1665-1738) que fue el primer organista de la capilla Real de Madrid.

Paralelamente, en el siglo XVII, el padre Souhaitty desarrolló su *Nouvelle méthode* (1665) destinado a aplicarse en los monasterios. Este religioso y pedagogo propuso un sistema de lectura mixta (numérica para las alturas) facilitadora de la lectura del repertorio gregoriano. Las notas ‘del Do al Si’ eran designadas por los números del 1 al 7; para su correcta posición en la octava, se utilizaban puntos y apóstrofes. El ritmo estaba indicado por las letras cursivas. Este dato nos ratifica que los intentos de facilitación de las grafías para la enseñanza del canto en los seminarios y monasterios continuaba vigente en el siglo XVII.

Con respecto a las simplificaciones rítmicas, el tratamiento comienza en el siglo IX alrededor de la escuela de Saint Gall en donde se establece una ‘semiografía’ de ‘signos rítmicos’ que no son aún signos de duración sino sólo anotaciones de interpretación. La precisión gana terreno lentamente desde el siglo XIII en adelante y recién se establece con cierta seguridad en el siglo XVII.

El siglo XVI asistió a la modificación del sistema mensural proporcional mientras se mantenía, al mismo tiempo, la notación cuadrada no mensurable para el canto llano.

Alrededor del 1600, un cambio dramático tiene lugar en la notación rítmica occidental: un cambio de las prácticas mensurales que habían tenido lugar desde el siglo XIV que se orientaban a la notación moderna -notación ortocrónica- en la que la relación proporcional entre dos símbolos en el sistema notacional era constante. Muchas de estas características aparecieron antes del 1600. Por ejemplo, las barras divisorias que pueden encontrarse en partituras para teclado o en tablaturas de laúd del *Ars Nova*. No obstante, su práctica no fue instantánea. Las barras o líneas divisorias se hicieron comunes gradualmente durante los siglos XVI y XVII<sup>23</sup>. Su primera función no era la actual<sup>24</sup> sino que se trazaban como medida auxiliar de la lectura.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Uno de los primeros ejemplos es el libro de preludios de órgano (fechado en 1448) que se encuentra actualmente en el *Curtis Institute* de Filadelfia.

<sup>24</sup> En la notación occidental actual, las barras dividen la música en longitudes de igual duración marcadas por acentos regulares.

<sup>25</sup> Esa función se cumplía solamente en las ‘partituras’ de música coral u orquestal ‘concertada’; no, en las partes individuales empleadas por el ejecutante o en los solos de música instrumental.

Mientras las barras divisorias eran una manera clara de delimitar acentos y organizaciones, la presencia de los descansos iniciales también demostraba un sentido de ‘arsis’ y ‘tesis’ en el que subyacía un metro verdadero. Los teóricos de los siglos XVII y XVIII temprano indicaban aquellos aspectos concernientes al metro y a su relación para los ritmos de la música y el texto. Teóricos como Diruta (c. 1593 - 1609), Printz (c. 1689) y Heinichen (c. 1728) nos hablan de la naturaleza subjetiva del metro bajo la frase *quantitas intrinseca*.

Recién en el siglo XVII aparecieron las barras de compás como un recurso instalado en la notación para la agrupación de los tiempos. Este hecho instaló una polémica entre ‘agrupación’ y ‘división’. Esta discusión sobre ‘prolaciones rítmicas’ se resolvió progresivamente durante el siglo XVII y la barra de compás se instaló definitivamente como recurso visual en Europa. No obstante, en el ‘Nuevo mundo’ el proceso se retarda.

Desde otro punto de vista rítmico, el compás ternario era predominante en la música secular, así como la alternancia entre el ‘trocaico’ y el ‘yámbico’ o las ‘*hemio-las*’. Así se configuraban algunos de los elementos estilísticos más destacados en el lenguaje de algunos de los compositores más importantes del virreinato del Perú.<sup>26</sup>

“[...] Se trata, como se puede constatar, de recursos y procedimientos rítmicos muy extendidos en todo el mundo hispanoamericano, que –hallándose diseminados en los villancicos- siguen presentes en las danzas criollas americanas de tradición popular, todavía dos siglos después de la independencia”.<sup>27</sup>

Samuel Claro ha sugerido que:

“[...] el 6/8 es una medida poético-matemática que sigue las relaciones armónicas de los movimientos planetarios basada en la aplicación del la tabla 8 al desarrollo de las sílabas de la poesía con los sonidos del canto [...] El número 8 es un número clave que ha sido descubierto por el hombre a partir de la observación del cosmos”.<sup>28</sup>

El antiguo compás perfecto predomina y es la base central de las características rítmicas típicas de los villancicos. La escritura es en muchos casos una ayuda-memoria aproximada que el intérprete lee con libertad teniendo la posibilidad de incluir variaciones y adornos.

---

<sup>26</sup> Como Torrejón y Velasco, Durán de la Mota, Cavaría o Araujo.

<sup>27</sup> *Op. Cit.* 1: 87.

<sup>28</sup> CLARO, S. 1969: 29.

## Contexto

### *La enseñanza musical en los seminarios*

La práctica musical en el ámbito eclesiástico en Hispanoamérica fue transplantada de España y no se diferencia demasiado de la que se vivía en las grandes Catedrales de Toledo y de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. En los monasterios, desde la Edad Media<sup>29</sup> y a través de la extendida práctica de la ‘oblación’, muchos niños fueron acogidos y educados en los monasterios. Allí recibían una formación humanística, religiosa y en algunos casos musical. También en las catedrales e iglesias hay constancia de la existencia de una formación similar, aunque más enfocada a la música. Estos antecedentes se pueden rastrear hasta el siglo XIII como la brindada a los “niños de coro”<sup>30</sup>. Por otro lado, ya a fines del siglo XVI -y a instancias del Concilio de Trento- se fomentó la fundación de Seminarios<sup>31</sup>, para la educación de un determinado número de muchachos, con vistas a ser ordenados sacerdotes:

“[...] aprenderán gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras facultades útiles y honestas; tomarán de memoria la sagrada Escritura, libros eclesiásticos, homilias de Santos, y las fórmulas de administrar los Sacramentos, en especial lo que conduce á oír las confesiones, y las de los demas ritos y ceremonias” (sic).<sup>32</sup>

Estos seminaristas recibían unas cuatro horas de lección de latín y gramática al día, y una hora de canto y adoctrinamiento en cuestiones religiosas y litúrgicas. Además, tenían la obligación de ‘oficiar’ o cantar diariamente la ‘Misa del Alba’ a las cuatro de la mañana (en invierno, a las cinco), que era la primera Misa que se decía en el Monasterio.

Hasta aquí, las actividades oficiales de los alumnos, pero además realizaban otras de carácter extraoficial, consistentes en danzas y obras de teatro, sobre todo, cuando algún personaje relevante se hallaba presentes en el Monasterio. De forma genérica alude Juan Alonso de Almela a la actividad teatral de los seminaristas: “[...] casi todos los años suelen hacer y representar comedias de latín en el teatro del

---

<sup>29</sup> Cfr. ORLANDIS, J., 1971: 51-68.

<sup>30</sup> Cfr. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B., 1988: 239-293. A partir del s. XVI se les comenzó a llamar “seises”, por ser seis el número habitual de estos niños.

<sup>31</sup> Cfr. SANCHEZ, G. 2007: 433-452.

<sup>32</sup> *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXIII, Cap. XVIII, 1785: 288.

Colegio”.<sup>33</sup> En el Archivo del Seminario de San Antonio Abad se han encontrado manuscritos de comedias, óperas serenatas<sup>34</sup>, loas<sup>35</sup>, tonadas escénicas.<sup>36</sup>

Cusco fue cuna de muchos monasterios. Los franciscanos y los monjes dominicos estuvieron entre los primeros españoles que entraron a Cusco y fundaron allí sus primeras casas a partir de 1534. El monasterio franciscano en Cusco no fue sólo el primero de la orden en Perú, sino también la institución cabecera de la provincia de San Antonio de Charcas. En el año siguiente a su fundación la orden de los Mercedarios estableció el monasterio más grande de la ciudad y fue seguida por los agustinos. Los jesuitas jugaron un papel un poco más tardío en la historia de la ciudad. Se concentraron en la educación; fundaron dos escuelas: ‘San Borja’ para los hijos de caciques (jefes naturales) y ‘San Bernardo’ para los españoles y la Universidad de San Ignacio de Loyola.<sup>37</sup>

Los monasterios de Cusco, de la misma manera que sus conventos, tuvieron una participación importante en la vida musical de la ciudad.

La práctica de la representación escénica fue común en Cusco durante el siglo XVIII. Para las celebraciones de la semana del 28 de noviembre de 1743 (en honor al nombramiento del ex Vicario General del Arzobispado de Charcas y Obispo Auxiliar de Lima, Pedro Morcillo Rubio de Auñón (1683-1747)<sup>38</sup> se organizó una de estas representaciones.

Dice al respecto Samuel Claro:

“[...] La primera comedia representada en aquella oportunidad fue *Antíoco y Seleuco*, que se dió el Sábado 30 de Noviembre en el colegio del Seminario de San Antonio Abad. Mesonero Romanos incluye esta obra en su catálogo de “ingenios desconocidos” y la considera una *burlesca* escrita en colaboración por *tres ingenios*”.  
(sic)<sup>39</sup>

Informa S. Claro que al día siguiente de esta representación continuaron los fes-

<sup>33</sup> Cfr. ALMELA, J. A. de, 1962: 71. El original fue escrito hacia 1594 y se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 1.724.

<sup>34</sup> *La Comedia de Antíoco y Seleuco*, la *Comedia de San Eustaquio* y *Venid Deidades* (Ponce de León). “La púrpura de la Rosa” (solos) (Torrejón y Velasco).

<sup>35</sup> *Ah del yermo, ah del cristal* (anónimo). *Bordad de perlas y aljófár* (Ponce de León). *Matome la hermosa* (anónimo).

<sup>36</sup> *Si contrito lloras y Tonada para el sainete del perrero* (anónimos).

<sup>37</sup> Cfr. BAKER, G. 2003: 3 a 7.

<sup>38</sup> Los datos biográficos del Obispo ‘Morcillo Rubio de Marión’ pueden encontrarse en: PALOMINO, J.F., 1932: 35.

<sup>39</sup> CLARO, S. 1969: 807. Cfr. Mons. GARCÍA QUINTANILLA, J, 1964: 230-239.

tejos en honor al Obispo Morcillo con la representación de otra comedia titulada *No hay reino como el de Dios*, siempre en el escenario del Colegio de San Antonio Abad.

No obstante, “[...] la profusión de música profana y de baile que se tocaba en los templos a principios del XVIII, como ‘villancicos de negros’, ‘rorros’, ‘xácaras’ y ‘música de chanza’, hizo que las autoridades eclesiásticas tomaran cartas en el asunto”<sup>40</sup> limitando su práctica. En el *Libro de Constituciones y Zedulas Reales* del Seminario de San Antonio Abad existe una cédula de Carlos III -fecha el 7 de septiembre de 1770- en donde se le imparten instrucciones al Obispo del Cusco para la prohibición de las representaciones teatrales. Esta cédula fundamenta la medida en prevención de “[...] los graves daños que al mismo Colegio, y a la buena educación, y enseñanza de sus individuos resultan de hacerse en él comedias y otras funciones teatrales [...]”.<sup>41</sup>

La formación musical en el seminario era intensa. A los niños cantores o seises se les proporcionaba dentro del seminario una esmerada educación musical que les era brindada por el Maestro de Capilla. En muchos casos, esta educación les servía para que una vez sucedido el cambio de voz, pudieran dedicarse a la ejecución de un instrumento, al canto o a la composición y llegaran a ocupar alguna plaza de músico o incluso de Maestro de Capilla en el propio Monasterio (en caso de tomar los hábitos) o en alguna iglesia o catedral.

“[...] Cuenta Stevenson que en 1714 en La Plata (hoy Sucre) el maestro de Capilla Juan de Araujo de 68 años, en la víspera de su muerte, adiestraba en su casa a los niños del coro -actuales intérpretes y muchos de ellos futuros compositores- en la compleja técnica del contrapunto a 12 y 14 voces. Así se explica que todo este arte funcionara espontáneamente todos los días. Las partes musicales manuscritas están holladas por innumerables impresiones digitales lo que denota su constante uso [...]”.<sup>42</sup>

Al igual que lo que sucedía en otras Iglesias, los niños eran los principales protagonistas en la mayoría de los villancicos de Corpus y, sobre todo, de Navidad y, si

---

<sup>40</sup> VARGAS UGARTE, R., 1953: 1- 10.

<sup>41</sup> CLARO, S. 1969: 27. El *Libro de Constituciones; y Zedulas Reales de esta Real Universidad de San/Antonio Abad Ma Ciudad del Cuz/co/Año de 1725*, contiene cédulas reales constituciones y otros documentos de los siglos XVII y XVIII, sin ordenación cronológica ni foliación correlativa general. El documento que menciona Claro se encuentra hacia el final del libro.

<sup>42</sup> Cfr. AYESTARÁN, L., 1965: 55-93.

observamos las partituras del archivo del Seminario, podemos comprobar el elevado nivel interpretativo que poseían los seminaristas, dando muestra en ocasiones de verdadero virtuosismo vocal. Samuel Claro<sup>43</sup> confirma esta afirmación con la siguiente cita:

“[...] El 18 de Julio de 1747 se celebraban en la Catedral del Cuzco, con “lugubre magestuosa pompa... las reales exequias del Augusto, Y magnifico Señor Don Phelipe V.”<sup>44</sup> Durante la ceremonia se apreció la excelencia del canto y “la harmonia canora conque el Real Seminario, Colegio de San Antonio Abad gorgoe sus puntos;” la música polifónica fue interpretada con tal perfección que los músicos “se havian excedido á sí mismos”. (sic).<sup>45</sup>

El Seminario de San Antonio Abad<sup>46</sup>, fundado por el Obispo Antonio de la Raya fue -según Stevenson- el “primer Seminario del Nuevo Mundo que contó con medios específicos para la enseñanza de música vocal e instrumental”.<sup>47</sup>

Desde su fundación en 1598 el Seminario San Antonio Abad de Cusco se definió como un centro de alta especialización que proveía música y músicos a la catedral de Cusco, a los conventos locales y con bastante probabilidad a otros templos de la ciudad. La actividad en este seminario era peculiar y única en hispanoamérica y los resultados musicales obtenidos justifican la dimensión de las agrupaciones musicales de la Catedral.

“[...] La música del archivo del seminario representa la expresión de una estética desarrollada por la Iglesia. En los villancicos los ritmos y giros de la tradición popular ingresan filtrados por la cautela de los Maestros de Capilla”.<sup>48</sup>

El repertorio religioso que se encuentra en el Archivo del Seminario proviene de la época de la Catedral Institucionalizada (desde 1630 en adelante) y expresa sus necesidades y pautas culturales. Las obras compuestas en latín correspondían a distintos tipos y especies de música asociada a los rituales. Se trataba de piezas que se ejecutaban de manera alterna e interpolada con el canto llano o lo sustituían.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> CLARO, S. 1969: 15.

<sup>44</sup> *La Lealtad Satisfecha*, fol. D4.

<sup>45</sup> CLARO, S. 1969: 15. *La Lealtad Satisfecha* fol. H v.

<sup>46</sup> 1598 -1604.

<sup>47</sup> STEVENSON, R., 1959: 71.

<sup>48</sup> *Op. cit.* 1: 80.

<sup>49</sup> *Op. cit.* 1: 57.

El villancico admitía mayores licencias y la relación entre música y texto era más imaginativa. Los villancicos de Cusco poseen un mayor tinte dramático, siendo frecuentes los ‘juguetes’ con diálogos o los ‘sainetes’ presentados sin el aparato escénico.<sup>50</sup> En la música sacra persiste el concepto contrapuntístico. El bajo continuo funciona como un contrapunto con la voz principal. Los recursos técnicos de la música están al servicio de la palabra. Los coros eclesiásticos estaban integrados por Tiples niños y por contraltos, tenores y bajos masculinos.

“Durante este período la teoría del “Afecto” domina todo el arte. Athanasius Kircher en su *Murgia Universales* (1650) relaciona los estados afectivos con representaciones musicales: Alegría, modo mayor, tempo rápido, intervalos consonantes y grandes (tercera mayor, cuarta justa, quinta justa, octava justa). Tesitura aguda y brillante y Tristeza: modo menor, tempo más lento, intervalos pequeños (semitonos, tonos y terceras menores), tesituras graves y oscuras, disonancias y falsas relaciones”. (sic)<sup>51</sup>

Las estructuras de las composiciones de los manuscritos del Seminario de San Antonio Abad de Cusco se adecuan a la imagen sonora del barroco y a las concepciones interpretativas descriptas.

“[...] más allá de las formas musicales aparece connotada la concepción jerarquizada del mundo propia del barroco: los coros de ángeles, en sus diversos estamentos observados en la pintura, justifican un orden necesario en todo el Universo que se traslada a la tierra y que obviamente se presenta en la música. En este sentido la presencia de diversos planos sonoros precisamente diferenciados, la alternancia de los mismos, la biolaridad y, más aún, la policoralidad trasuntan una imagen del mundo, el “*splendor ordinis*” agustiniano que sustenta la belleza” (sic).<sup>52</sup>

Este tipo de contexto musical, inserto en la teatralidad de la práctica barroca, está sostenido por las condiciones acústicas de los templos. La dimensión de los coros y los espacios destinados a la música generaron una estética propia y distintiva.

Robert Stevenson menciona una lista de las ocasiones en las que se interpretaban obras polifónicas, desde 1610 en adelante:

---

<sup>50</sup> *Op. cit.* 1: 92.

<sup>51</sup> *Op. cit.* 1: 93.

<sup>52</sup> *Op. cit.* 1: 96.

“[...] en primeras y segundas Vísperas, Tercia, Misa y *Maitines* durante Navidad y Pascua; en todos los Domingos del año; en todas las fiestas de primera clase en cualquier día de la semana; en Corpus Christi y durante su octava. La *Salve Regina* se cantaba polifónicamente cada sábado. Procesiones de Semana Santa, rogativas y letanías de San Marcos, entierros y aniversarios de prelados y prebendados llevaban música similar”.<sup>53</sup>

La calidad de los coros y de la música producida en el Seminario ha sido constatada por todos los autores mencionados.

### **Conclusiones**

La enseñanza de la música en el Seminario tenía como uno de sus principales objetivos prácticos el formar intérpretes que pudieran ejercer sus funciones en la Catedral y en los conventos, y era común que los seminaristas integraran el coro de la Catedral para ocasiones especiales. Estos coros de seminaristas suplían a los cantores ‘profesionales’ de la Capilla de la Catedral.

En líneas generales, los ejemplos musicales analizados corresponden al denominado barroco medio hispano, que se desarrolló entre 1620 y 1700 durante el reinado de Felipe IV (1621-1655) y Carlos II (1665-1700). La música está pensada como ‘funcional’ y adecuada a las necesidades de formación propias de la vida religiosa del Cusco barroco. El continuo de estos manuscritos podría haber sido pensado para bajón, viola da gamba, bajo o violón y resulta destacable el hecho de que han sido contempladas las dificultades técnicas de los ejecutantes al proponer el copista dos alternativas de ejecución. Las mismas alternativas de facilitación se presentan en algunos casos para las voces.

Como vimos en el análisis de los manuscritos que nos ocupan, estamos ante una imprecisión de los signos de notación rítmica aún sujeta a la predominancia del ritmo ternario propio de la escuela de Notre Dame de Paris. Por otro lado, se ha observado que no existen barras divisorias y que este tipo de notación era característico del período temprano de la música religiosa latinoamericana. A su vez, la autora de este trabajo destaca que estos manuscritos han sido especialmente ‘armados’ para la facilitación de la lectura musical y destinados a los alumnos del seminario.

Desde el punto de vista musical, estos villancicos tienen características ‘didácticas’, en cuanto a la simple interrelación entre el solo y el coro, y en la sencillez de los movimientos contrapuntísticos. También implican un cambio en el diseño gráfi-

---

<sup>53</sup> STEVENSON, R., 1959: 71.

co delineado para la sincronización en la entrada de las voces simultáneas. Este formato está sostenido, sin duda, por las indicaciones gestuales del maestro de Capilla.

Resulta coherente pensar que estos ejemplos encontrados en el Archivo del Seminario no hayan sido los únicos en este repositorio, porque estuvieron destinados a la formación musical interna. Por lo tanto, presentan características gráficas acordes a la resolución de las dificultades que encontraba el Maestro de Capilla y representan una respuesta pragmática a las necesidades formativas del momento.

## BIBLIOGRAFÍA

ALMELA, J. A. de

1962 [1594] “Descripción de la Octava Maravilla del Mundo”, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. VI, ed. por Gregorio de Andrés, Imprenta del Real Monasterio, San Lorenzo del Escorial.

BAKER, Geoffrey

2003 “Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco”, *Latin American Music Review* - Volume 24, Number 1, Spring/Summer, pp. 3 a 7.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé

1988 “Los niños del coro en las catedrales españolas”, *Burgense*, 29.1, pp. 239-293.

BOWER, Calvin

2004 “Boethius [Anicius Manlius Severinus Boethius].” En: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

CARDINE, Dom Eugène

1957 “Théoriciens et theoriciens”, *Etudes grégoriennes II*, Solesmes z. j., p.28.

CHAILLEY, Jacques

1950 *Histoire musicale du Moyen Age*. París: Presses Universitaires de France, p. 355.

CLARO, Samuel

- 1969 "Música dramática en el Cusco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad (Cusco, Perú)". En: *Yearbook of the Inter American Institute for Musical Research*, vol. V, New Orleans: Tulane University.
- 1974 Antología de la Música Colonial en América del Sur. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

CORTAZAR, Clara

- 1982 "La música medieval, iniciadora de la música moderna". *Revista Teología*, N° 7. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 30-45.

ERICKSON, Raymond (trans.)

- 1995 *Musica enchiridiadis and Scolica enchiridiadis*, ed. C.V. Palisca. New Haven CT.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana.

- 2002a "Una aproximación a la notación musical de los Archivos de Música Colonial Americana: Lima Cuzco y Sucre" Actas de la Primera Semana de la Música y la Musicología, Facultad de Artes y Ciencias musicales UCA.
- 2002b "Archivos documentales de Música Colonial Americana en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA). Digitalización, transcripciones y catálogos.", Biblioteca Nacional, [http://www.bibnal.edu.ar/protopais/mat/MyDFC\(1\).htm](http://www.bibnal.edu.ar/protopais/mat/MyDFC(1).htm)
- 2005 "La música en las colonias americanas. Códices coloniales y reservorio catedralicio". En: Actas del Cierre plenario del Simposio Internacional Artes, Ciencias y Letras en la América Colonial. Organizado por el "Programa Nacional de Bibliografía colonial de la Biblioteca Nacional de la república Argentina" y el equipo de Investigación del Proyecto "Tradición clásica, cosmovisión eclesíastica e Ilustración" de la Agencia nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación, Biblioteca Nacional.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana (cont.)

2007 *Constantes gráficas en la representación de la altura del sonido en el sistema rotacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador.* Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires (en prensa).

FONTAINE, J.

1983 *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique.* Vol I – II, Paris: Turnhout -Brepols.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen; Waldemar Axel ROLDÁN

1972 *Un archivo musical americano.* Buenos Aires: EUDEBA.

GUSHEE, Lawrence

2004 “Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis”. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians.* Oxford University Press.

HOPPIN, Richard

1978 *La musique au Moyen Age.* Londres: Norton.

LAVIGNAC, Albert ; Lionel de LA LAURENCIE

1934 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Paris: librería Delagrave. Deuxième Partie: “Technique, Esthétique, Pédagogie. Tendances de la Musique. Technique Générale. ”, p. 391.

MOBERG, Carl Allan

1959 “Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne”, *Archiv für Musikforschung*, XVI, pp 187–206.

ORLANDIS, Javier

1971 *Estudios sobre instituciones monásticas medievales.* Pamplona: Universidad de Navarra.

PALISCA, Claude

2004 “Theory”. En: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians.* Oxford University Press.

QUEZADA MACCHIAVELLO, José

2004 *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de os manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad de Cusco.* Perú: Fondo editorial del Congreso del Perú.

1984 “La música en el Virreinato”, *Varios. La música en el Perú.* Lima: Patronato Popular y Provenir.

SANCHEZ, Gustavo

2007 “Los niños de la desamortización: El caso del monasterio del Escorial.” Actas del Simposium 6/9-IX-2007 / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, pp. 433-452.

SCHMIDT, Carouls

1899 *Quaestiones de musicis scriptoribus romanis, imprimis de Cassiodore et Isodore.* Darmstadt: G. Ottonis ty anticae.

STEVENSON, Robert

1959 *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epoque .* Washington: Pan American Union.

TELLO, Aurelio

1998 *Música barroca del Perú (siglos XVII y XVIII).* Lima: AFP Integra.

VARGAS UGARTE, Rubén

1953 “Un archivo de música colonial”. En: *Mar del Sur: Revista Peruana de Cultura*, p. 4.

1956 *Historia del Peru. Virreynato (Siglo XVIII).* Lima: Lib. E Imp. Gil S.A.

\* \* \*

**Diana Fernández Calvo.** Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Magister en Gestión de Proyectos por la UCAECE, Posgraduada como Especialista en Educación Virtual Universitaria por la Universidad Nacional de Quilmes. Está próxima a la defensa de su Doctorado en Historia (UCA) con una tesis de investigación centrada en la música del Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Es Licenciada y Profesora Superior Universitaria en

Musicología y en Educación Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA y Profesora Superior de Piano por el Conservatorio Nacional de Música Carlos Lopez Buchardo. Es directora del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA, profesora de grado y miembro del Consejo Académico del Doctorado de la FACM-UCA. Profesora invitada (UNAM de Mexico, Universidad Nacional de San Juan) es autora de artículos y libros en su especialidad y directora de equipos de investigación. Ha ganado premios nacionales e internacionales en investigación y en composición.

## **CARTA DE ESNAOLA: MÚSICA, DISCURSO Y REDES INTER- PERSONALES EN EL BUENOS AIRES DE 1837**

**BERNARDO ILLARI**

---

### **Resumen**

Una desconocida carta del compositor Juan P. Esnaola al escritor Juan Thompson (1837), que acompañaba una canción de nueva composición, nos proporciona un raro vistazo sobre la estética del decano de los compositores clásicos argentinos. Este artículo provee una comprensión del documento tan completa como es posible. El texto identifica la canción, propone una posible destinataria, y examina la pieza a la luz de la carta. Asimismo, rastrea la genealogía de las ideas estéticas de Esnaola hasta los poetas de la *Pléiade* en la Francia del siglo XVI, con relación a la metáfora de la hermandad de música y poesía. Por fin, explica las prácticas musicales de la época, como se descubren a partir de la carta, como parte de redes interpersonales basadas sobre la reciprocidad y creadas a través de la sociabilidad burguesa en los salones de Buenos Aires.

### **Abstract**

A hitherto unknown letter from composer Juan P. Esnaola to writer Juan Thompson (1837), intended to deliver a newly-composed song, provides a rare glimpse of the aesthetic of the dean of all Argentine Classical composers. This article provides as complete an understanding of the document as possible. The text identifies the song as *A una Rosa*, discusses a possible dedicatee, and examines the piece in light of the letter. Also, the genealogy of Esnaola's aesthetic ideas is traced back to the poets of the *Pléiade* in sixteenth-century France, in connection with the metaphor of the sisterhood of music and poetry. Musical practices of the period, as disclosed by the letter, are furthermore construed as part of social networks based upon reciprocity and created through the bourgeois sociability of the Buenos Aires salons.

\* \* \*

Los caprichos de la historia nos han privado de numerosos documentos musicales, pero a cambio han preservado textos tan bizarros como interesantes. Hace poco,

hurgando en los catálogos del Archivo General de la Nación, llamó mi atención una rarísima carta<sup>1</sup> del compositor Juan Pedro Esnaola (1808-1878) al abogado, escritor y político (y crítico musical aficionado) Juan Thompson (1809-1873)<sup>2</sup>, hijo de la famosa Mariquita Sánchez, luego de Mendivil (1786-1868). El texto acompañaba una composición que el primero había escrito por encargo del segundo. Aunque la nota es breve y modesta —comprende apenas una carilla *in quarto*— se trata de la única reflexión musical que nos ha quedado de parte del más importante de los compositores porteños de principios del siglo XIX. Esto, y el que la obra de marras sobreviva y puede ser identificada con claridad, permite al menos vislumbrar algunos lineamientos de su estética. Expongo aquí las reflexiones que carta y composición provocan, distribuidas en cuatro secciones: mi ensayo de identificar a quien motivó la carta va primero, el examen de la canción a la que se refiere sigue a continuación, el estudio del discurso de Esnaola en relación con las ideas de su época ocupa el tercer lugar, y una restitución de la carta y la canción al contexto de los salones, por medio de la noción de redes interpersonales basadas en la reciprocidad cierra el trabajo. Mi objetivo es comprender el documento de manera integral y relacionarlo con su época y los intereses del presente, por medio de tácticas indiciales a nivel microhistórico<sup>3</sup>.

### La carta

El texto, escrito en la característica grafía del músico, inclinada hacia la derecha, lee:

“Mi amigo:

Tengo que solicitar su indulgencia por el retardo en cumplir su encargo. En fin, esto sería disculpable hasta cierto punto, si el desempeño de la letra que V. me envió correspondiese a los deseos que he tenido de hacer algo que pudiera complacer a V. y [a] la persona interesada, pero desgraciadamente no ha sido así por esta vez.

Estoy muy descontento de la música que le remito: no he podido hacer una cosa que me satisfaga. Creo que el metro, siendo algo largo, impide dar a esta música cierto carácter de gracia y ligereza que la correspondería por el asunto.

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación, Archivo y Colección “Los López”, no 7193.

<sup>2</sup> Para su biografía, v. Piccirilli 1949.

<sup>3</sup> La mejor exposición disponible del método de los indicios quizás sea la de Ginzburg 1989. Agradezco a Guillermo Wilde el haberme señalado este trabajo, que tan bien describe mis técnicas hermenéuticas preferidas.

Espero, sin embargo, que V. me dispensará, y que en otra ocasión, será el resultado menos malo.

De V. siempre amigo affmo.

Juan P. Esnaola [sigue su rúbrica]

C. de V. Abril 16 /837”

[Al dorso, cabeza abajo y como destinatario:] “S. D. Juan Thompson” (fig. 1).

La carta se halla escrita sobre la mitad de un folio, que fue doblado para formar un pliego. La otra mitad está en blanco, excepto por el nombre del destinatario escrito al revés. Las marcas de la hoja indican que el pliego estuvo a su vez doblado en otros dos lugares, con el texto de la carta dentro y el nombre del destinatario encima y al medio (fig. 2). No hay marcas de lacre o goma, ni dirección, ni signos de que fuera enviada por correo, lo cual indica que se la entregó en mano. La indicación de lugar “C. de V.”, por lo tanto, parece no ser otra cosa que la de “casa de usted”<sup>4</sup>: Esnaola debe haber llevado personalmente la canción a Thompson, y, al no encontrarlo en casa, escribió la nota para transmitir lo que de otra manera hubiera dicho *viva voce* —feliz incidente que nos legó la única nota sobre asuntos musicales de un compositor de principios del siglo XIX—.

Tres indicios permiten identificar la obra de marras. Es obvio que se trata de una canción, dadas las referencias a una letra, su metro y su asunto. Existe una, y sólo una, canción de Esnaola que lleva la misma fecha de la carta, vale decir, 16 de abril de 1837, durante la época en que más atención prestó al género; su título es *A una rosa* (GM-S 106<sup>5</sup>). La letra está vertida en decasílabos, los cuales son efectivamente más largos que los octosílabos de uso más habitual en este tipo de canciones. Por fin, el poeta de *A una rosa* no es otro que Vicente López y Planes (1785-1856), de

---

<sup>4</sup> Al menos, mis intentos por identificar una población con estas iniciales en la cual vivió Esnaola fracasaron por completo. La biografía más completa del compositor continúa siendo Gallardo 1960. Aquí apelé también al testimonio personal de Ángel Gallardo 1982, en busca de propiedades rurales que pudieran haber permanecido en la familia, sin suerte alguna. Y cf. la carta de Miguel Cané a la escritora Rosa Guerra que ésta puso como prólogo de su novela *Lucía Miranda*: la fecha lee “Su casa, Noviembre 12 de 1858” (Guerra 1860: IV).

<sup>5</sup> Utilizo para identificar las canciones el número que llevan en el catálogo de García Muñoz y Stamponi (2002), a continuación de las iniciales de los autores (GM-S). Se ha conservado sólo una fuente contemporánea del autor para *A una rosa*, la copia autógrafa del manuscrito *Colección de canciones con acompañamiento de piano-forte por Juan Pedro Esnaola*, en poder de los descendientes del compositor (sigla CG en el catálogo citado, p. 51-53), fos. 31-32. Las otras copias parecen muy posteriores a la muerte del autor, y se basan en la *Colección*. *A una rosa* fue publicada (con cambios editoriales) en Williams 1941: 98-101.

quien ya sabemos que creó los versos del Himno Nacional Argentino, y la carta se conservó en el archivo que perteneció a la familia López.

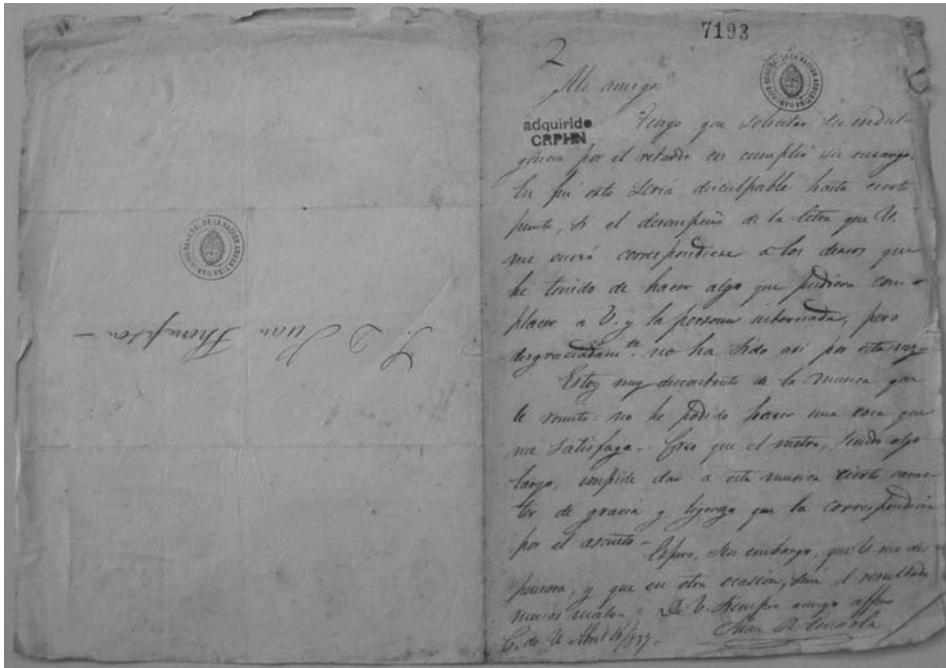


Figura 1: Carta de Juan P. Esnaola a Juan Thompson,  
16.4.1837 – AGN, Colección López, 7193

### Vicente Fidel López: ¿involucrado?

La misiva documenta un encargo de Thompson a Esnaola, de poner en música el texto de López, y también el retraso del compositor en cumplirlo. El primero actuó de intermediario, dada la mención de una tercera ‘persona interesada’. ¿A quién podría interesar una canción inédita de Esnaola? Sabemos por intermedio del escritor Esteban Echeverría que personas individuales con seguridad solicitaban la creación de las letras y, presumiblemente, también la de la música de canciones de amor. El autor dejó constancia de que había “escrito por encargo particular algunas cancio-

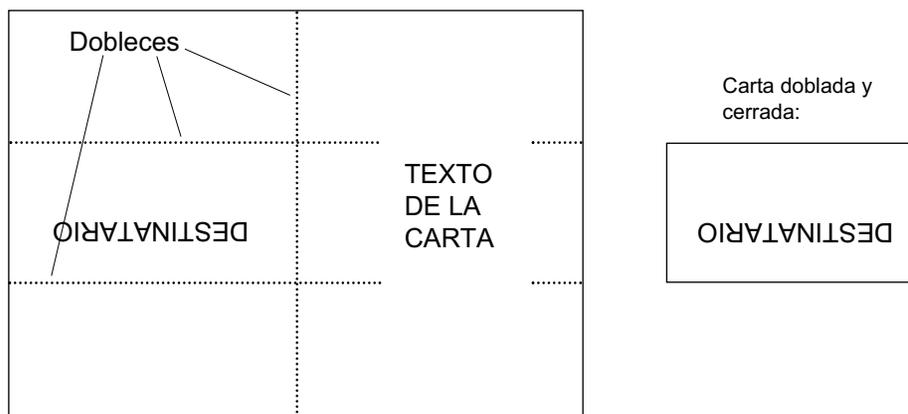


Figura 2: Esquema de la carta y aspecto que tendría cerrada

nes” y que su sentido “fue con singular maestría interpretado por el señor Esnaola”<sup>6</sup>, una de las cuales fue *El desamor*, primer fruto de la colaboración de ambos (Illari 2005: 172, 188-191). Tales creaciones iban destinadas a las jóvenes de la sociedad porteña, para cortejarlas, celebrarlas y, de últimas, engrosar su repertorio<sup>7</sup>. La carta de Esnaola viene a confirmar una vez más la realización de tales encargos, que debió de haber sido bastante común. Así obró quizás en esta oportunidad algún joven incapaz de crear por sí mismo una canción, deseoso de utilizarla para conquistar a la muchacha de quien estuviera enamorado; la ‘voz masculina’ del texto avala la posibilidad.

Desconocemos la identidad del caballero en cuestión. No deja de ser sugestivo, sin embargo, que la carta de Esnaola terminara entre los papeles de los López, como si la ‘persona interesada’ hubiera sido un miembro de dicha familia —puesto que Thompson fungía de poeta, no debería haber tenido necesidad de tomar prestado una letra de otro si de cortejar a su novia, Carmen Belgrano, se trataba—. También

<sup>6</sup> “Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales”, en Echeverría 1874: 131. Reeditado en varias oportunidades, entre ellas en esta Revista, 15 (1997), 72-73; en García Muñoz y Stamponi 2002, 149-150; y en Suárez Urtubey 2007: 529-530. El texto fue comentado en *ibid.*, 25-36, y, desde otro punto de vista, en Illari 2005: esp. 165-169.

<sup>7</sup> Una nota publicada en el Boletín Musical del 9.9.1837 afirma que “nuestros talentos [...] no han creado, por decirlo así, sino por las bellas y para ellas exclusivamente”. V. Boletín Musical 1837 2006: 108. Para un comentario sobre el artículo, v. Plesch 2006: 24-25 (en el volumen citado).

resulta interesante que Vicente Fidel López (1815-1903), hijo único de López y Planes, a la sazón contara con 22 años y fuera soltero; y que, según su propia declaración, cayó enamorado (“forjó la cadena para toda la vida”, escribió<sup>8</sup>) con Carmen Lozano su futura esposa, en el baile dado por Carlos Lamarca en honor al cumpleaños de su mujer el 20 de junio de 1837<sup>9</sup>, unos escasos dos meses después de la fecha de canción y carta (López s/f: 38). *A una rosa*, pues, parece creada como parte del cortejo de su pareja por el joven López, sea como medio para comunicar sus intenciones antes de la fiesta o para hacerlas públicas tal vez durante la celebración<sup>10</sup>.

Lo que sabemos acerca de la relación entre Esnaola y la familia López tiende a confirmar esta identificación. Hay cuantiosas referencias al contacto de la familia con la de Thompson<sup>11</sup>, y al de Juan Pedro Esnaola con Mariquita Sánchez (Gallardo 1960: 62; Illari 2005: 220), pero no existen datos concretos sobre el conocimiento y trato directo del compositor con los López. Pueden haberlos separado diferencias de ideología. Mientras los López toman cartas activas, primero en la independencia de España, enseguida durante la época de Rivadavia, y después en la “generación del 37”, el tío de Esnaola, José Antonio Picasarri, debió emigrar por haberse negado a renunciar a su carácter de súbdito de la corona española, y el sobrino mantuvo una posición conservadora y pro-católica, y tuvo contactos apenas colaterales con Alberdi, Echeverría y su círculo (Illari 2005: 217-218).

Pero además, en sus escritos históricos posteriores, Vicente F. López no trató bien al compositor: “a no ser tan rico-hombre habría sido un ilustre maestro”, dice (López 1890: 246). Para él, Esnaola no llegó a la categoría de ‘maestro ilustre’, de seguro medida con parámetros europeos, puesto que dedicó sus esfuerzos a reunir y conservar su fortuna y a vivir sin sufrir necesidades inmediatas. Exabrupto típico —

---

<sup>8</sup> Mayo (2004: 58) interpreta este mismo texto como si López hubiera conocido a Lozano en el baile. La referencia a Carmen una página antes de la descripción del baile (López s/f: 37) hacen suponer que, si bien ya la conocía, no había reparado en ella como mujer.

<sup>9</sup> La fiesta cobró fama por la descripción de ella que hizo Calzadilla, y por el Vals escrito para la ocasión por el mismo Esnaola. V. Boletín Musical 1837 2006: 84 y 94, y Plesch 2006: 41.

<sup>10</sup> Vicente le escribió a Carmen una declaración de amor que sobrevive (AGN, “Los López”, 4129); lamentablemente, no está fechada (Mayo 2004: 69; Rojas Mayer 1998, 57), de manera que no podemos comprobar en qué parte del proceso intervino la canción de Esnaola. Para una biografía de Vicente Fidel López, v. Piccirilli 1972.

<sup>11</sup> Para las relaciones entre Thompson, activo participante del movimiento intelectual del 37, y Vicente Fidel López v. Molina 2000: *passim*. Para la participación en el movimiento de Vicente López y Planes, v. i., nota 205. Para su vínculo con Mariquita Sánchez, v. Molina 2000: 418 n76.

el contexto se refiere a la música de la época de Rivadavia— la frase de López dice más acerca del disgusto que sentía por Esnaola que sobre las cualidades de éste. Ideas parecidas expresó Lucio V. López, hijo de Vicente Fidel, de seguro por influencia paterna: “La música de Esnaola no compone seguramente ninguna obra maestra y su mismo autor era bastante malicioso y hombre de mundo para no manifestar gran entusiasmo de su obra. Por el contrario”<sup>12</sup>. A más de insistir sobre la falta de maestría del músico, Lucio añade la malicia personal y se escuda en el mismo Esnaola para legitimar su juicio negativo, a despecho del adverbio “seguramente” que lo marca como mera conjetura.

Todo esto sugiere que Esnaola y los López pertenecían a círculos sociales (o subredes) distintos y que tenían poca simpatía mutua, lo cual, a su turno, abona la necesidad de la mediación de Thompson, si de conseguir una nueva pieza musical se trataba<sup>13</sup>. Pero además, los méritos de *A una rosa* y todas sus otras canciones impresionaron poco y nada al historiador y a su hijo escritor, al punto que, años después, denigraron al músico.

#### ***A una rosa*: limitada distinción**

Al juzgar su propia obra, y a despecho de lo que Lucio López pueda opinar, Esnaola se muestra negativo en exceso<sup>14</sup>. Autocrítica despiadada, las opiniones del compositor sobre sí mismo revelan sobre todo su elevada ética de trabajo: al no conseguir el tipo de acuerdo entre texto y música que buscaba, el creador censura su propia obra. Pero además, *A una rosa* no parece tan inadecuada. El texto consiste en octavas de versos decasílabos con acentos regulares en la tercera, sexta y novena sílabas, como ya dije. Es una declaración de amor de parte de quien habla (o canta), quien la cifra en una rosa: la flor adornará el pecho de su pretendida, transmitiéndole sus deseos amorosos. El tema es, efectivamente, liviano y delicado, y no carece de gracia. El metro resulta muy apropiado para canciones bélicas, heroicas o, por

---

<sup>12</sup> Lucio V. López, “La musa del pasado”, *Sud-América*, año 1/89 (20.8.1884), *apud* Suárez Urtubey 2007: 34.

<sup>13</sup> Alternativamente, puede que la antipatía de López por Esnaola tuviera que ver con ciertos comportamientos discutibles del segundo en las últimas décadas de su vida y en particular durante la epidemia de 1871, a lo cual me referiré en otro trabajo. Aunque así fuera, los textos citados no abonan una posible simpatía entre el compositor y la familia López.

<sup>14</sup> Su opinión parece justificar el texto de Lucio López. De hecho, dado que la carta de Esnaola a Thompson obraba en poder de la familia, es posible que el escritor la usara como fuente.

extensión, himnos nacionales —como el argentino o el venezolano— por el potente patrón dáctilo de sus acentos. Su empleo para una canción de amor no es de por sí criticable: sigue la tendencia del Romanticismo de utilizarlo para cualquier tema<sup>15</sup>, que también aparece en otras piezas del compositor, incluyendo *La Diamela* de Echeverría (GM-S 136), de tema parecido<sup>16</sup>. Pero, a diferencia de las otras letras en decasílabos, las figuras y el estilo de la composición retoman el tono del neoclasicismo, más formal, más distante y menos emotivo. La percepción negativa del compositor sobre la letra se fundaría más en el contenido poético que en la estructura de los versos.

La música (ej. 1<sup>17</sup>) consigue capturar al menos parcialmente la delicadeza del ‘asunto’ a despecho de la impresión de fuerza del metro poético. La forma musical presenta la claridad y transparencia características del compositor: cada estrofa se divide en tres partes (compases 1-10, 11-18, 19-30), de las cuales la primera modula a la dominante (Sol), la segunda proporciona tensión y contraste, y la tercera retoma el tema del principio y resuelve el proceso en la tónica. Como sucede con sus canciones maduras, los principales gestos melódicos representan conceptos individuales de la primera estrofa del texto, los cuales se integran en el decurso de la música sin romper la unidad ni la continuidad. Así, la aurora asoma por medio de melodías ascendentes, las semicorcheas subsiguientes certifican su condición festiva (c. 7 y 9), la brisa se mece con grupos de corcheas puntilladas y semicorcheas (c. 11 y 19), el polvo hunde a la rosa con un la bemol (sexta descendida del tono) en la melodía (c. 13) o el acompañamiento (c. 21) y la melodía la sepulta descendiendo a su nota más grave, mi (*ibid.*).

El clímax se alcanza en la sección final, por medio de un arpeggio ascendente que representa la idea de ‘subir’ del penúltimo verso de la estrofa (c. 23-24 y 27-28). En ese punto, y como diría Brahms (Rosen 1988: 368), cualquier tonto puede ver que la melodía cita el aria *Non più andrai*, de *Las Bodas de Figaro*: como Cherubino en la ópera de Mozart, la rosa va a turbar el descanso de las bellas. El breve interludio (o postludio, según cuál sea la estrofa) tiene más de un punto de contacto con la sec-

---

<sup>15</sup> QUILIS 1993: 65. Vicente López, de formación clásica, reacciona de este modo frente a los nuevos vientos que soplaban en la época, en otra muestra de su interés por mantenerse al día. Cf. Molina 2000: 405, 407 y 416.

<sup>16</sup> *Colección de canciones*, fos. 17-17v. Otros ejemplos de canciones en decasílabos: *Lubina* (GM-S 147; *Colección*, fos. 29v-30v), con letra de Manuel Belgrano (sobrino del general homónimo); *Mis lamentos* (GM-S 150; *Colección*, fos. 42-42v); y *Canción – La huérfana* (GM-S 137; *Colección*, fos. 43-44), con letra de Francisco Acuña de Figueroa.

<sup>17</sup> Transcripto por el autor a partir del manuscrito citado. Agradezco a Melanie Plesch el haber compartido conmigo sus copias de este manuscrito hace más años de lo que resulta prudente recordar.

ción correspondiente del Himno Nacional, en su diseño melódico (basado en apoyaturas y bordaduras que resuelven al tercer grado de la escala [c. 32] y sólo entonces al primero [c. 34]) y su estructura armónica (omitiendo detalles, un doble V-I), posibles guiños del futuro arreglador de la canción al autor de la letra.

Andantino assai mosso

El a-ro-ma más pu-ro y más blan-do en su cá-liz mo-des-tao-cul-ta-ba u-na

ro-sa que jo-ven bri-lla-ba de la au-ro-ra al fes-ti-vo a-so-mar, de la au-ro-ra al fes-ti-vo a-so-

mar. Fres-cas bri-sas su tro-no me-cien-do, ya en el pol-vo la a-ma-gan hun-

Ejemplo 1: Esnaola-López y Planes, *A una rosa* (GM-S 106); edición del autor

14 *cresc.*

dir y ya u - fa - na vol - vien - do a su - bir con más ga - las vol - vien - do a bri -

18 *dolce*

llar, fres - cas bri - sas su tro - no me - cien - do ya en el pol - vo la a - ma - gan hun -

22 *f*

dir y ya u - fa - na vol - vien - do a su - bir con más ga - las co - mien - za a bri -

26 *dolce*

llar, y ya u - fa - na vol - vien - do a su - bir, con más ga - las co - mien - za a bri -

Ejemplo 1, continuación

30

Har.

Ejemplo 1, continuación y final

\* \* \*

Andantino

Be-lla Ju - lia, dul - ce a - mi ga, o - ye, o - ye mi cruel des - con - sue - lo. No

de - jes que e - ter - no due - lo me qui - te la vi - da, ¡no! me

cresc.

*sf*

Ejemplo 2: Esnaola-Méndez, *Julia* (GM-S 131); edición del autor

13 *sf* *tr*  
o - - jos le - a su ley mi des - ti - no pa - ra con - trar el ca -

17 *p*  
mi - no de ser tu - yo y mi - o tú; pues tie - ne es - cri - to mi es -

21 *animato*  
tre - - lla se a - pa - ga mi luz sin e - - lla, pues tie - ne es cri - to mi es -

25 *p* *dolce*  
tre - - lla se a - pa - ga mi luz sin e - - lla.

Ejemplo 2, continuación



Ejemplo 2, continuación y final

¿Cómo entender lo negativo de la opinión de Esnaola, entonces? La canción, aunque no fea ni trivial, resulta limitada en su expresión. Quizás por tratar de proyectar esa ligereza del tema que menciona en la carta, la música es algo más regular y predecible que en otras canciones que compuso en la misma época. Su armonía es menos osada: incluye apenas una modulación a la dominante y un cambio de modo. Uno necesita esperar al quinto compás para escuchar el primer motivo sorprendente, que ilustra la palabra “quejosa” por medio del semitono Fa-Mi sobre un acorde de tercer grado alterado. El principio apenas glosa la cuarta Sol-La-Si-Do, ascendiendo primero (c. 1-2), descendiendo después (c. 3-4), con fraseo regular y predominio del movimiento por grados conjuntos. Y ni el *forte* del compás 7, que orienta la tonalidad en dirección a la cadencia en la dominante, ni los acordes cromáticos *staccato* del compás 8, que prolongan el proceso de modo inesperado, alcanzan a compensar la falta de gestos de mayor interés. En la sección intermedia, los ocasionales cromatismos tampoco quiebran la placidez del conjunto. La sorpresa mayor ocurre cuando aparece Fíguro en escena, en la tercera sección, y no por lo bizarro del pasaje sino por la carga semántica que trae desde fuera de la canción. En conjunto, *A una rosa* impresiona como el producto de un buen técnico y de una sensibilidad refinada, capaz de controlar por completo los procesos que crea y de transmitir la delicada aura que sugiere el texto, pero no asombra ni conmueve.

Como prueba adicional, no debemos ir más allá de la canción siguiente dentro del catálogo del músico, *Julia*, con texto de Luis Méndez, completada el 2 de agosto del mismo año de 1837.<sup>18</sup> Se trata de otra declaración de amor de parte de un pretendiente masculino, ahora vertida en los octosílabos de costumbre, por medio de

<sup>18</sup> GM-S 131; ej. 2, Colección de canciones, fos. 32 v-33.

una estrofa única, de diez versos con pareado final (ver apéndice). La expresión también es diferente que en la canción de López: el ‘yo poético’ de *Julia* expresa su pasión de modo directo, sin rosas de por medio; y aunque la predestinación de su amor y el aviso —casi amenaza— de que moriría si la muchacha no atendía su requerimiento suenan a pura retórica, el tono más emocional e inmediato —existe la tentación de decir: ‘romántico’— predomina en el poema desde su comienzo mismo.

La música de Esnaola proyecta con eficiencia los acentos dramáticos —impostados o no— del texto. Como *A una rosa*, está escrita en Do mayor y compás de 4/4, y se basa en un motivo anacrúsico ascendente, similar al de la otra canción. Además, *A una rosa* y *Julia* se relacionan por el empleo de la forma ternaria, el recurso a un gesto ascendente nuevo poco antes del final (*A una rosa*, c. 23-24; *Julia*, c. 24-25), y hasta el uso de un cromatismo de paso en la reaparición del motivo del principio (*A una rosa*, c. 21; *Julia*, c. 20). Pero hay en *Julia* mucha más concentración de recursos expresivos que en *A una rosa*: un acorde en tercera inversión en el segundo compás, la anticipación rítmica del primer “oye” sincopado (allí mismo), la dilación de la resolución en la tónica al tercer tiempo del compás 4 y los efectivos gestos rítmicos con silencios para subrayar las palabras más dramáticas de la letra (“me quite – la vida - ¡no!”). Y la tonalidad abandona el empaque clásico por una formulación menos dependiente de la tensión armónica. No utiliza el recurso clásico por excelencia de la cadencia a la dominante con resolución diferida hasta el final. En su lugar, la música se mantiene en la tónica, pero realiza inflexiones pasajeras a la tercera menor superior (Mi bemol mayor, relativo del paralelo, c. 5-7), e inferior (La menor, relativo del tono principal, c. 11-17), siempre justificadas por el contenido del texto (el duelo que le quitaría la vida en el primer caso, los “humildes ojos” de la bienamada en el segundo); y termina por tocar fugazmente la región del segundo grado napolitano (c. 26) para subrayar la desesperación del amante. Mientras que la música del texto reposado de López mantiene la calma, la de la décima romántica de Méndez opta por el desgarramiento del drama. El postludio ya no se ocupa en aludir al Himno, sino en equilibrar el conjunto por medio de una clásica frase de cuatro motivos simétricos. En suma: Esnaola exagera cuando escribe sobre su fracaso en poner música para la letra de López pero no se equivoca por completo. Otras canciones suyas resultan más originales e interesantes, en relación con un tipo de expresión más apasionada y sentimental, por entonces a la orden del día. Como escribí en otro lado, ya en esta época el compositor había iniciado un proceso de conversión al Romanticismo que continuaría durante toda la década siguiente<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> ILLARI: en prensa.

## Poesía y música, hermanas gemelas

Desde otro punto de vista, la expresión de disgusto de Esnaola con su pieza transmite algunos de sus principios estéticos; son pocos pero resultan significativos, dada la general falta de semejantes declaraciones en la época. Leamos de nuevo las líneas relevantes:

“Estoy muy descontento de la música [...] Creo que el metro, siendo algo largo, impide dar a esta música cierto carácter de gracia y ligereza que la correspondería por el asunto.”

Esnaola piensa que su música no alcanza a representar por completo el carácter liviano de la letra, porque los decasílabos piden motivos largos (dos compases de 4/4), de ritmo más lento, que transmiten pesadez y no ligereza. De aquí se sigue que una canción perfecta debe incorporar asunto, carácter, metro y música en un compuesto armónico. El ‘asunto’ —entendido como “la materia de que [la canción] trata”<sup>20</sup>— es el meollo de cada texto; a él corresponde un ‘carácter’ especial —tal como el de ‘gracia y ligereza’— que la melodía debe poseer también. El metro del poema colabora en la creación del carácter y oficia de nexo entre asunto y música, si bien por lógica resulta incapaz de transmitir todos los matices del tema. La canción en conjunto es un ente único, en el que los detalles expresivos individuales de los textos reciben apropiada correspondencia sonora.

Por breve que sea, el texto de Esnaola es revelador. A diferencia de quienes recurrían a formulaciones altisonantes o metáforas imprecisas para referirse al arte musical, el compositor redacta en estilo llano, sin adornos, pero con una claridad que abona los dichos de sus biógrafos acerca de su carácter puntilloso y exacto<sup>21</sup>: Esnaola habría sido un buen analista musical, de haberse dado la oportunidad. Además, la correlación que el compositor buscaba entre el asunto, el metro y la música resuena con la idea, de amplia circulación en el discurso musical porteño de su tiempo, de la hermandad de la poesía y la música. La metáfora no alude ya a la primacía de las palabras, al modo del Barroco —eso de que la armonía era la sirvienta y la letra la patrona<sup>22</sup>— sino que representa el carácter complementario de las dos artes, en el que la poesía proporciona un contenido semántico específico y la

---

<sup>20</sup> *Diccionario de la Real Academia* (1770), s. v. “Asunto”

<sup>21</sup> GALLARDO, G., 1960: 69 n84

<sup>22</sup> Metáfora debatida *ad nauseam* en relación con la controversia Artusi-Monteverdi. V., entre muchos otros escritos, CHRISOCHOIDIS 2004, CARTER 2000 y CUSICK 1993.

música lo completa con apelación a las emociones, llevando el mensaje más allá de lo que podían las palabras.

La imagen, que todavía no recibió la solicitud que merece de parte de los estudiosos, parece de cuño francés y de inspiración antigua, en base a la íntima relación entre poema y melodía de la Grecia clásica. La noción aparece con frecuencia en escritos de cualquier nacionalidad o idioma que tratan de la literatura griega de la antigüedad<sup>23</sup>, pero la formulación específica que torna hermanas a las dos artes aparece sobre todo en autores galos<sup>24</sup>. No es reciente. Claude Binet (s. XVI) la asigna a Pierre de Ronsard (1524-1585), en su biografía del poeta<sup>25</sup>. Efectivamente, en el *Hymne de France* de Ronsard (publicado en 1549) se lee:

*La Poésie et la Musique soeurs,  
Qui nos ennuis charment de leurs douceurs,  
Y ont r'aquis leurs louanges antiques.*

La Poesía y la Música, hermanas  
que nuestros tedios encantan con sus dulzuras,  
allí [o sea, en Francia] han recuperado sus antiguas loas.

Aunque la cita va enderezado a exaltar los méritos culturales del reino de Francia, su autor estaba tan imbuido de las pautas de la poesía y música de Grecia que no es razonable pensar en que la presente formulación fuera realizada sin contacto alguno con ellas. Recordemos que Ronsard, a la cabeza de todo un grupo de poetas (la *Pléiade*) estuvo involucrado en la resurrección de la poesía greco-latina en lengua francesa a partir de mediados del siglo XVI.<sup>26</sup>

La hermandad de poesía y música siguió apareciendo con frecuencia cada vez mayor en textos franceses de los siglos XVII y XVIII, y se volvió moneda corriente. Por ejemplo, el compositor de óperas *buffas* André Grétry (1741-1813) escribió

---

<sup>23</sup> Así por ejemplo leemos en Mme. de Staël, que “*la musique était chez les Grecs inséparable de la poésie, et l’harmonie de leur langue achevait d’assimiler les vers aux accents de la lyre*” (la música, entre los griegos, era inseparable de la poesía, y la armonía de su lenguaje acababa por asimilar los versos a los acentos de la lira). (Staël-Holstein 1844: 247)

<sup>24</sup> O, por lo menos, no pude rastrearla en los textos en otras lenguas. Tampoco rindieron fruto mis consultas a colegas especializados en música alemana o austríaca.

<sup>25</sup> Evers 1905: 113, indica que el pasaje fue agregado en la tercera edición del trabajo, de 1597.

<sup>26</sup> Sobre la relación del autor con la música, v., entre otros, VAN ORDEN, 1998 y BROOKS, 1994.

que “*On nous dit sans cesse que la poésie et la musique sont sœurs; qu’elles n’ont jamais autant de force qu’en s’entr’aidant et marchant ensemble*” (se nos dice sin cesar que la poesía y la música son hermanas; que ellas nunca tienen tanta fuerza que cuando se ayudan mutuamente y marchan juntas)<sup>27</sup>. La metáfora sufrió una verdadera eclosión durante la centuria siguiente, cuando se vuelve imposible rastrear su migración de un texto a otro debido a su popularidad. Figura, por ejemplo, en el tratado de versificación comparativa (italiano y francés) del autor siciliano Antonio Scoppa, donde se insiste en localizar la hermandad en la Grecia clásica. En una nota al calce, se aclara que “*la poésie et la musique étaient deux sœurs qui marchaient ensemble*” (la poesía y la música eran dos hermanas que marchaban juntas) en la Grecia clásica, pues

“Entre los antiguos griegos, todos los poetas estaban por necesidad instruidos en el arte de la música; de allí que estuvieran en condiciones de conocer mejor la relación íntima entre la música y la poesía: ellos compararon el ritmo y la cadencia de una con el ritmo y la cadencia de la otra, y descubrieron con evidencia las cualidades esenciales, perfectamente comunes a las dos”.<sup>28</sup>

Y ¿qué mejor indicio de la enorme popularidad de la imagen que su aparición en diccionarios bilingües, francés-inglés, de uso cotidiano? En uno destinado a presentar frases como ejemplo de las particularidades de los dos idiomas, leemos, debajo de la voz “*sister*” (hermana) que “la música y la poesía son artes hermanas” en los dos idiomas (“*Music and poetry are sister arts, la musique et la poésie sont sœurs*”) (Roemer 1853: 277).

En el territorio argentino, la hermandad de música y poesía emerge ya en una noticia de *El Argos*, del 12 de junio de 1822, que anuncia la inauguración de la Academia de Música de Virgilio Rabaglio<sup>29</sup>, en cuya redacción podría haber intervenido el deán de Córdoba, Gregorio Funes (1749-1829)<sup>30</sup>: “La música, hermana de la pintura y [la] poesía, mueve blandamente nuestras pasiones y arrebatada nuestros sen-

<sup>27</sup> GRÉTRY, A., 1829: 173.

<sup>28</sup> SCOPPA, A., 1812, 119-120 y nota en p. 119

<sup>29</sup> Sobre Rabaglio, v. Gesualdo 1961: 238-241.

<sup>30</sup> Su afición a la música es conocida, y espera quien la examine desde un punto de vista musicológico. Funes era miembro de la Sociedad Literaria, que publicaba el periódico, y se hizo cargo de su redacción durante el año 1823. En su carácter de socio de la institución, estuvo habilitado para remitir artículos al diario en cualquier momento. Cf. Gutiérrez 1877: esp. 212.

tidos con el poder de sus acentos [...]”<sup>31</sup>. De la manera más apropiada, se presentó en el contexto de una sociedad, una publicación, una época, y quizás también un autor eminentemente preocupados por los ideales neoclásicos.

La noción reaparece durante la década de 1830 en dos escritos que rodean cronológicamente a la carta de Esnaola: un año antes, en la crítica de las canciones de Esnaola y Echeverría por el destinatario de la misiva, Juan Thompson —publicada en agosto de 1836 (Thompson 1836)— y, un año después, en el artículo “Canciones”, del mismo Echeverría<sup>32</sup>. Si Thompson mantiene sus conexiones clásicas, Echeverría la vuelve objeto de una verdadera traducción discursiva: la escindió de su contexto clásico, al cual reevaluó de manera negativa, y la integró en un conjunto de ideas más afines al Romanticismo.

Thompson comienza su texto afirmando que “los antiguos consideraron la poesía y la música como dos hermanas que debían prestarse mutuamente sus hechizos para adormecer en medio del ruido y desorden de los placeres, el tedio del corazón” (Thompson 1838, *apud* Suárez Urtubey 2007: 535), ubicando la hermandad de las artes en cuestión de nuevo en la Antigüedad. Pese a que acto seguido discurre sobre las limitaciones expresivas de las canciones griegas, que según él solamente involucraban a los sentidos sin llegar más profundo (*ibid.*), retiene la sustancia de la metáfora, establece las maneras en que una de las artes complementa a la otra (Suárez Urtubey 2007: 536), y transfiere todo a los dos creadores sobre los que trata, vale decir, Echeverría y Esnaola, y a su producción. Así, los poemas del primero habrían estado “imperfectos” o incompletos (p. 538) hasta que la música del segundo supo “llenar íntegramente su pensamiento” y crear “una verdadera voz que canta, que habla y que llora” (p. 539), en una hermandad no carente de resonancias homoeróticas.

Echeverría también toma la metáfora como punto de partida para su examen del rol cultural de las canciones. Su “traducción al Romanticismo” despoja a la idea de su relación con los antiguos griegos y la ubica, en cambio, en los orígenes de las canciones en los “tiempos primitivos de todas las sociedades”, bajo la égida de Rousseau y Herder (E[cheverría] 1838: 137)<sup>33</sup>. Cuando se alcanza cierto bienestar material, dice, “la poesía y la música, hermanas gemelas, nacen como espontánea-

---

<sup>31</sup> *Apud* Vega 1997: 24. Lamentablemente, la edición facsimilar de *El Argos* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1939) no estuvo a mi alcance durante la redacción del presente trabajo.

<sup>32</sup> E[cheverría] 1838. Reeditado en varias oportunidades, entre ellas en esta *Revista*, 15 (1997), 73-77; en Suárez Urtubey 2007: 531-533; y en García Muñoz-Stamponi 2002: 150-153.

<sup>33</sup> Todas las citas provienen de la misma página. Para otros exámenes del texto, v. Suárez Urtubey 2007: 37-39, e Illari 2005: 160-166.

mente”. Se crean las canciones, de notables y maravillosos efectos sociales y culturales. Su canción ríe, llora, o entusiasma los guerreros. Este carácter auténtico de las canciones populares las eleva por encima de las imitaciones de modelos clásicos, a los que quita todo valor. Insiste luego, no en formar la música de acuerdo a la letra, sino en lo contrario: el poema “debe en un todo armonizar” con la melodía, “como entre sí las notas fundamentales de un acorde simultáneo”<sup>34</sup> en términos de cadencia, rima, regularidad estrófica, “número y melodía en los versos”, y debe, además, transmitir suficiente inspiración y emociones en unas pocas líneas.

Entendámonos bien: Esnaola no escribió que la música de la canción era hermana del poema. Su texto se refiere a la correspondencia entre asunto y música, con el metro por intermediario. La selección de sus palabras, en particular la idea de “correspondencia”, implica la equivalencia de las dos artes, la cual, a su vez, se “corresponde” con la metáfora de las artes hermanas. Y esta idea, que tuvo sus raíces en la Grecia antigua y maduró en Francia, se transplantó al Plata y fue adoptada por destacados miembros de la Generación del 37. Esta coincidencia no es fortuita ni superficial; representa una importante toma de posición del compositor. En otra parte analicé la obra de Esnaola como una realización musical de las ideas de Echeverría (Illari 2005: esp. 177-178): unas pocas palabras en una cuartilla, en el contexto del discurso coetáneo acerca de la música, vienen hoy a confirmar mi lectura. Todo, la música y las palabras, ponen de manifiesto las conexiones entre el compositor y los intelectuales de su generación, limitadas por desacuerdos ideológicos, pero importantes para la historia de la cultura en Argentina.

### **Canciones y salones: las redes de intercambio simbólico**

El descubrimiento de una nota de Juan Pedro Esnaola a Juan Thompson que se refiere a una canción en términos técnicos motivó este trabajo. Por medio de un examen detallado de los indicios de la misiva, propuse identificar al interesado en la creación de la pieza como Vicente Fidel López, hijo del autor de la letra del Himno Nacional Argentino. Para comprender la crítica negativa que de su propia obra realizó Esnaola, transcribí y analicé la canción a la que con toda probabilidad se refiere su texto, y la cotejé con otra que a continuación escribió el compositor; quedó claro, así, que se criticó en demasía, pero que la obra adolece de ciertas limitaciones expresivas. Por fin, una consideración de las ideas y las palabras que utiliza el com-

---

<sup>34</sup> Aquí, a don Esteban le patina un poco la teoría de la música: un acorde tiene un solo sonido fundamental, y sus notas son simultáneas por definición.

positor me condujo a la noción de la hermandad entre la música y la poesía, su recepción y elaboración por escritores del Plata, entre Neoclasicismo y Romanticismo, lo cual nos permite completar los escuetos términos de la carta por medio de la literatura musical contemporánea.

Resta por comentar un importante punto: la pertenencia del encargo, la composición, la carta, el compositor, el intermediario y el destinatario a una misma red interpersonal, establecida de manera difusa e informal en tertulias y salones<sup>35</sup>. El encargo a Esnaola realizado por intermedio de Thompson y la entrega de la canción en mano por el compositor son apenas dos acciones mínimas que revelan la existencia de un entramado social que sustentaba prácticas específicas de sociabilidad correspondientes al salón porteño. Como se sabe, las tertulias de la época, vale decir, las reuniones para conversar, escuchar música y bailar, proporcionaban el marco y la ocasión para la interacción entre los miembros de la burguesía porteña, en las cuales la música jugaba un papel central, si a menudo soslayado por los historiadores.

Dentro del salón, la música tuvo fuertes connotaciones de género. La participación en la sociabilidad de salón de hombres y mujeres no era igual ni equivalente; por el contrario, existían pautas específicas para cada sexo —no escritas, pero no por ello menos reales—. Así, en las manos de los participantes activos del salón, la música estaba marcada como una actividad femenina y *amateur*, realizado para y por las mujeres jóvenes de sociedad (las “bellas”), como escribe el *Boletín Musical*.<sup>36</sup> Pero los hombres realizaban los encargos, creaban la mayoría de las composiciones que se registraron, e intervenían de modo activo en las ejecuciones cuando su habilidad superaba la norma —como en los casos de Santiago Calzadilla o del mismo Esnaola— o en ciertas condiciones en que se buscaba entablar comunicación con las mujeres<sup>37</sup>. Aunque no tenemos ningún testimonio al respecto, tiene sentido pensar que las canciones que resultaban de encargos como que nos ocupa se cantaran en las tertulias, en una especie de puesta en escena más o menos pública del cortejo amoroso, antes de pasar a engrosar, sea el repertorio informal de las reuniones, sea la colección privada de la homenajead.

Todo remite a una serie de relaciones personales, con presencia efectiva de los

---

<sup>35</sup> A continuación utilizo ideas presentadas en Illari (en prensa). Para una aplicación sistemática y extensiva de la idea de redes interpersonales a la Generación del 37, v. Molina 2000, el cual, sin embargo, se concentra sobre todo en aspectos relacionados con la política, soslayando facetas artísticas y simbólicas.

<sup>36</sup> *Boletín Musical 1837*, 2006: 108

<sup>37</sup> Cuando la música quedaba a cargo de profesionales contratados, éstos venían de fuera del grupo y, normalmente, pertenecían a una clase social de menos alcurnia que los miembros por derecho pleno.

participantes, vale decir, con su participación física, y a un *habitus* de reciprocidad en el que la música tenía un lugar de privilegio. En las tertulias no circulaba dinero, sino que las transacciones simbólicas entre los miembros del grupo se realizaban en términos de la realización gratuita de regalos (bienes materiales) y favores o atenciones (actos personales), con la expectativa más o menos flexible de recibir una respuesta equivalente. En casos como el presente, la música misma se convertía en objeto de transacciones. En el caso del músico, la composición parece ya reciprocarse un favor que recibió de parte de Thompson<sup>38</sup>. Tanto el texto de López como la diligencia de Thompson en llevar a cabo el encargo constituyen dos atenciones que responden al pedido de un tercero, quien posiblemente “pagaría su deuda” con regalos o acciones en sus favores. El producto, la canción, va destinado a efectuar otro acto de intercambio simbólico dentro del grupo, al ser entregado —y quizás, cantado— a la homenajeadada, quien de este modo se vería obligada a reciprocarse favoreciendo al caballero en cuestión con su amistad o su amor, inaugurando una nueva ronda de acciones recíprocas. En el caso de que hubiera un segundo interesado en la conquista, surgiría competencia, y tal vez conflicto, entre los dos aspirantes, a través de otros actos similares: más canciones, favores, regalos, etc.

Las prácticas de creación y ejecución musical se integran así a una trama de intercambio simbólico mayor, la cual estructuraba la burguesía porteña por medio de lazos de solidaridad, competencia o conflicto. Aún en los casos de que los productos musicales carecieran de interés estético para nosotros —lo cual no es en modo alguno la constante, ni para Esnaola ni para otros distinguidos representantes de su época— su importancia era en potencia enorme, en términos de la economía simbólica de tertulias y salones. Estos temas —el salón como red informal basada en el intercambio, las marcas de género sobre sus actividades, y la omnipresencia de la música como objeto de cambio u actividad de relación entre los sexos— necesitan de mucho más espacio (o tiempo de trabajo) del que puedo dispensarles ahora, pero que son imprescindibles si por una parte queremos comprender toda una era de nuestra historia musical en términos positivos, y por otra pretendemos restituir las prácticas simbólicas —o, como se suele decir, ‘culturales’— al sitio de preferencia dentro de la vida social de que gozaban en su época, y de la cual son a menudo desalojadas por la obnubilación política que nuestros historiadores continúan pade-

---

<sup>38</sup> No sería imposible que Esnaola entendiera que estaba endeudado con Thompson por su artículo en el *Recopilador del Museo Americano* (Thompson 1836), que trata sobre las canciones que había escrito con Echeverría, y que completara la canción como una manera de retribuir el favor. Así lo sugiere la proximidad temporal del encargo (completado, como sabemos, en abril de 1837) con la edición del artículo de Thompson (de agosto del año anterior).

ciendo. Pero esto vendrá de otras cartas, otros enfoques, y, en fin, otros cantares, en un futuro espero que próximo.

\* \* \*

### **Apéndice: Textos completos de las canciones**

#### ***A una rosa (Vicente López y Planes)***

El aroma más puro y más blando  
en su cáliz modesta ocultaba  
una rosa que joven brillaba  
de la aurora al festivo asomar.  
Frescas brisas su trono meciendo,  
ya en el polvo la amagan hundir  
y ya ufana volviendo a subir  
con más galas volviendo a brillar.

Flor preciosa! Retrato de aquella  
A quien rindo yo un culto divino  
Tienes trono, le dije, más digno  
Y seá en conservarte más fiel.  
Ven al pecho feliz de mi bella  
Vierte allí tu aromático olor  
Y con él confundiendo mi amor  
Dile “el tiempo no es ya de ser cruel”.

Las espinas entonces soltando  
En mis manos se deja llevar  
Y por trono do piensa reinar  
Toma el pecho do pasa a vivir.  
La mañana del sol matizada  
A mis ojos no es más risueña  
Que el mirarte, Dorila halagüeña  
En tu seno la rosa lucir.

Vite y mi alma sintió el momento  
Todo el pecho entre llamas arder  
Y la vida iba ya abandonando

Incendiada en el mismo placer.  
Cuán dichoso! Si hubiera podido  
Allí mi último aliento exhalar  
Y allí mi alma, en unión con la tuya,  
La mansión venturosa esperar.

**Julia (Luis Méndez)**

Bella Julia, dulce amiga,  
Oye mi cruel desconsuelo.  
No dejes que eterno duelo  
Me quite la vida, ¡no!  
Y en esos humildes ojos  
Lea su ley mi destino  
Para encontrar el camino  
De ser tuyo y mío tú;  
Pues tiene escrito mi estrella  
Se apaga mi luz sin ella.

**BIBLIOGRAFÍA**

*Boletín Musical 1837* [reproducción facsimilar]

2006 Estudio premilar de Melanie Plesch. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

BROOKS, Janice

1994 “Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson”, *Early Music History* 13, pp. 65-84.

CARTER, Tim.

2000 “Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music”, en *Monteverdi and his contemporaries* Aldershot: Ashgate, pp. 171-194.

CHRISOCHOIDIS, Ilias.

2004 "The 'Artusi-Monteverdi' Controversy: Background, Content and Modern Interpretations", *British Postgraduate Musicology* 6. Versión electrónica disponible en: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm6-artusi.htm> . Fecha del último acceso: 24-12-2008.

CUSICK, Suzanne G.

1993 "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy", *Journal of the American Musicological Society* 46, pp. 1-25.

E[CHEVERRÍA], E[steban]

1941 [1838] "Canciones", *El iniciador, periódico de todos y para todos*. Edición facsimilar: Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 221-222.

ECHEVERRÍA, Esteban

1874 *Obras completas*, vol. 5. Editadas por Juan María Gutiérrez, Buenos Aires: Carlos Casavalle.

EVERS, Helene M.

1905 *Critical Edition of the « Discours de la vie de Pierre de Ronsard, par Claude Binet »*, Philadelphia: John C. Winston.

GALLARDO, Ángel

1982 *Memorias para mis hijos y nietos*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

GALLARDO, Guillermo

1960 *Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical*. Buenos Aires: Teoría.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen, y Guillermo STAMPONI

2002 *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático* Buenos Aires: Cuaderno de estudio N° 4 del IIMCV, EDUCA.

GESUALDO, Vicente

1961 *Historia de la Música en la Argentina, 1536-1851*. Volumen 1. Buenos Aires: Beta.

GINZBURG, Carlo

1989 "Clues: Roots of an Evidential Paradigm", en *Clues, myths, and the historical method*, traducido por John y Anne C. Tedeschi. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp 96-125.

GRÉTRY, André Ernest Modeste

1829 *Memoires, ou, Essais sur la musique*, vol. 3, editados por Joseph Henri Mees. Bruselas: Académie de Musique; París: Lyre Moderne.

GUERRA, Rosa

1860 *Lucía Miranda. Novela Histórica*. Buenos Aires: Imprenta Americana.

GUTIÉRREZ, Juan María

1877 "La Sociedad Literaria y sus obras", *La Revista del Río de la Plata* 13, pp. 185-228.

ILLARI, Bernardo

2005 "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola", *Cuadernos de música iberoamericana* 10, pp. 137-223.

2009 "Volverse romántico (estudio preliminar)", en Juan Pedro Esnaola, *Valses Minuets, Contradanzas, Cuadrillas*, edición facsimilar La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, (en prensa).

LÓPEZ, Vicente Fidel

1890 *Historia de la República Argentina, su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, vol. 9 . Buenos Aires: Carlos Casavalle.

s/f

*Evocaciones históricas; autobiografía* . Buenos Aires y Nueva York: W. M. Jackson.

MAYO, Carlos A.

2004 *Porque la quiero tanto. Historias de amor en la sociedad rioplatense (1750-1860)*. Buenos Aires: Biblos.

MOLINA, Eugenia

2000 “Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852)”, *Universum* 15. Talca, pp. 399-431.

PICCIRILLI, Ricardo

1949 *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*. Buenos Aires: Peuser.

1972 *Los López: una dinastía intelectual. Ensayo histórico literario, 1810-1852*. Buenos Aires: EUDEBA.

QUILIS, Antonio

1993 *Métrica española*, edición corregida y aumentada. Barcelona: Ariel.

ROEMER, Jean

1853 *Dictionary of English and French Idioms*. Nueva York: F. J. Huntington.

ROJAS MAYER, Elena M.

1998 *Estudios sobre la historia del español de América*, vol. 1. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, INSIL.

ROSEN, Charles

1988 *Sonata Forms*, edición revisada. Nueva York: Norton.

SCOPPA, Antonio

1812 *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, vol. 2. Paris: Mme Ve Courcier.

STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine Necker de

1844 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, suivi de l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris: Charpentier.

- SUÁREZ URTUBEY, Pola  
2007            *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y Exégesis*. Serie Tesis II del IIMCV, Buenos Aires: EDUCA.
- THOMPSON, Juan  
1836            “La poesía y la música entre nosotros”, *El recopilador* 16 (20.8.1836), pp. 125-128; y 17 (27.8.36), p. 129.
- VAN ORDEN, Kate  
1998            “An Erotic Metaphysics of Hearing in Early-Modern France”, *The Musical Quarterly* 82, pp. 678-691
- VEGA, Carlos  
1997            “Juan Pedro Esnaola. El primer gran músico argentino”, *Revista 15 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, pp. 21-54.
- WILLIAMS, Alberto (editor)  
1941            *Antología de compositores argentinos. Cuaderno I: Los precursores*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

\* \* \*

**Bernardo Illari.** Musicólogo y compositor. Se desempeña como profesor adjunto de historia de la música en la Universidad de North Texas. Estudió composición con César Franchisena, Vicente Moncho y Oscar Bazán en la Universidad Nacional de Córdoba, y con John Eaton en la Universidad de Chicago. Completó su doctorado en Musicología en la Universidad de Chicago en 2001. Ganó las becas de la American Musicological Society, el Howard Mayer Brown Award en 1996 y la beca AMS 50 en 1997. También obtuvo Premio Samuel Claro de Musicología Latinoamericana (2000) y el Premio de Musicología “Casa de las Américas” (Cuba) en 2003. Es autor de tres libros y de numerosos artículos publicados en varios países de Europa y América, sobre música en Sudamérica durante la época colonial y el temprano siglo XIX.

## PALESTRINA: ¿UN MÚSICO RELIGIOSO O UN COMPOSITOR DE MÚSICA RELIGIOSA?

SILVINA ARGÜELLO

---

### Resumen

El presente trabajo aborda el estudio del IV libro de *Motetes a cinco voces*, compuesto por Palestrina en 1584 con textos tomados del célebre poema bíblico *El Cantar de los Cantares*.

La sensualidad de los versos se corresponde con un estilo compositivo más cercano al del madrigal que al del motete; por lo que a través del análisis de los textos y de la música, y de consideraciones biográficas de su autor se pretende explicar la aparente contradicción entre el género, los textos y el estilo musical elegidos por Palestrina.

### Abstract

The present article boards the study of the *IV Motet Book* for five voices composed by Palestrina in 1584. This print is based on the well known biblic poem *Canticum Canticorum*.

The musical style of the collection is closer to the madrigal than the motet. So, we try to explain this apparent contradiction between the genre and the style appealing to the analysis of the text, music and the biographical circumstances.

\* \* \*

En 1584, diez años antes de su muerte, Giovanni Pierluigi da Palestrina publicó su *IV Libro de Motetes a cinco voces*, cuyos textos fueron tomados del célebre poema bíblico *El Cantar de los Cantares*.

En la dedicatoria que redactó para el Papa Gregorio XIII (Sumo Pontífice entre 1572 -1585), el compositor expresa estar avergonzado y arrepentido por haber pertenecido al círculo de compositores que musicalizaban poemas amorosos pecaminosos que provocaban escándalo. Dicho esto, el palestrino explica que ha seleccionado poemas del *Libro de Salomón* que expresan el amor divino de Cristo y su Prometida espiritual. Esta es la interpretación que la Iglesia ha hecho y hace de este libro de *La*

*Biblia*. Así mismo advierte que, dado el carácter de los textos, ha elegido un tono más jubiloso que el usado en otras composiciones sacras.

Ciertamente, la gran sensualidad con la que el Cantar trata el tema del amor conyugal entre el varón y la mujer era apta para el tratamiento que el madrigal hacía de los textos; sin embargo su religiosidad era evidente por el sólo hecho de estar incluidos en el *Antiguo Testamento*.

Si revisamos las publicaciones de *Libros de madrigales* del compositor (*Libro I a 4 voces* 1555; *Libro I a cinco voces* 1581; *Libro II a cuatro*, 1584 y *Libro II a cinco* en 1594) podemos observar que estuvo 26 años sin dar a conocer obras profanas y que de 1584 datan tanto un libro de madrigales como los 29 motetes con textos del *Cantar de los Cantares*.

A partir de estos datos históricos surgen los siguientes interrogantes:

- ¿Cómo musicalizó tales textos este compositor, el más alto representante de la Contrarreforma religiosa de la Iglesia católica?
- Si quiso componer motetes, ¿por qué no eligió algún otro discurso religioso que apelara menos a la estimulación de los sentidos y de las pasiones, como lo hace el *Libro de Salomón*? O viceversa, si su intención era musicalizar textos profanos, ¿por qué no compuso madrigales con otros poemas, obviamente?
- O tal vez, ¿sería posible pensar que siendo un hombre de unos 60 años de edad, evitara roces con las autoridades eclesiásticas componiendo motetes sobre textos bíblicos de carácter profano y música en un estilo religioso aunque menos grave?

Para intentar dar respuesta a tales cuestiones me avoqué por un lado, al análisis de los textos y de la música de este grupo de motetes; y por otro, a relacionar la obra compositiva de Palestrina con datos biográficos que de él se conocen.

### ***Canticum Canticorum***

Este volumen de motetes a cinco voces consta de 29 piezas cuyos textos fueron tomados del *Libro de Salomón*. La gran extensión de éste y la relativa independencia de los poemas, explica que no haya sido empleado completo. Pero además de esto, los fragmentos seleccionados fueron ensamblados de manera tal de que respondieran a cierto plan semántico.

La sucesión hecha es la que sigue, según la numeración y separación que se hace en la Biblia de Jerusalén: **1/** 1-17 (completo); **2/** 1; **4/** 7-10; **2/** 2-17, excepto 2-15; **3/** 1-2; **5/** 8-12; **6/** 2-5, menos dos últimos versos; **6/** 10-11; **7/** 2-13.

Otra cuestión interesante de puntualizar es el hecho de que en varias ocasiones

un motete comienza con uno o más versos cuyo sentido depende del motete anterior o del que sigue. Esto hace pensar que fue concebido como un ciclo. Ejemplos:

- Entre el último verso del motete N° 3 “*posuerunt me custodiam in vineis*” (me pusieron a guardar las viñas) y el primer verso del N° 4 “*Vineam meam non custodivi*” (¡y mi viña no supe guardar!);
- El último verso del N° 14 “*En dilectus meus loquitur mihi*” (Habla mi amado y me dice:) y primero del N° 15 “*Surge propera amica mea*” (Levántate, amor mío);
- O la enumeración que se inicia al final del motete N° 27 “*Et odor oris tui, sic ut odor malorum*” (tu aliento, aroma de manzanas,) que se continúa al iniciar el motete siguiente N° 28 “*Guttur tuum sic ut vinum optimum,*” (tu paladar, vino generoso...)

Teniendo en cuenta el ‘contenido de los versos’, los 29 motetes pueden ser agrupados de la siguiente manera:

MOTETE	TEXTO BÍBLICO	TEMAS
1 a 8	1 (completo) y 2/ 1	<p><b>Deseo mutuo de encontrarse.</b>  <i>La novia: ¡Que me bese con besos de su boca!</i>            ...  <i>Llévame en pos de ti: ¡Corramos!</i></p> <p><b>Descripción y alabanza de la novia.</b>  <i>-¡Qué bella eres, amor mío,            qué bella eres!            ¡Palomas son tus ojos!</i></p> <p><b>Diálogo en el que cada uno expresa lo que el otro significa.</b>  <i>-Bolsita de mirra es mi amado para mí,            Que reposa entre mis senos.</i></p> <p><b>(función predominantemente lírica)</b></p>

MOTETE	TEXTO BÍBLICO	TEMAS
9 y 10	4/ 7-8 y 4/ 9-10	<p><b>Exaltación y llamado a la amada. Embriaguez por ella.</b></p> <p><i>–¡Toda hermosa eres, amor mío, No hay defecto en ti! Ven del Líbano, novia mía, ... Me has robado el corazón, Hermana y novia mía,...</i></p> <p><b>(clímax de lirismo)</b></p>
11 al 18	2/ 2 al 3/ 2	<p><b>La naturaleza acompaña el encuentro de los amantes.</b></p> <p><i>–Su izquierda está bajo mi cabeza, Me abraza con la derecha ... Mira, ha pasado el invierno, las lluvias cesaron, se han ido. La tierra se cubre de flores, llega la estación de las canciones,...</i></p> <p><b>Desaparición del amado.</b></p> <p><i>En mi lecho, por la noche busqué al amor de mi alma, lo busqué y no lo encontré.</i></p> <p><b>(lirismo y diálogo apelativo)</b></p>
19 al 21	5/ 8 al 5/ 12 6/ 1-2	<p><b>Descripción y búsqueda del amado (dramatismo).</b></p> <p><i>–Mi amado es moreno claro, distinguido entre diez mil. El coro: ¿A dónde se fue tu amado, ... para que lo busquemos contigo?</i></p>



MOTETES	MODO	CLAVE
1 a 8	Re transpuesto a Sol	Clave alta ( <i>chiavette</i> )
9 y 10	Re transpuesto a Sol	Clave alta ( <i>chiavette</i> )
11 al 18	Sol	Clave alta ( <i>chiavette</i> )
19	La	Clave baja ( <i>chiavi naturali</i> )
20 y 21	Mi	Clave baja ( <i>chiavi naturali</i> )
22 al 24	Mi	Clave baja ( <i>chiavi naturali</i> )
25 al 29	Fa con Si b	Clave alta ( <i>chiavette</i> )

Como podemos advertir, la diferencia con las secciones establecidas desde el punto de vista de los textos radica, en que el tercer bloque de ocho motetes se subdivide en dos momentos, algo que está inducido por las palabras: tres motetes (22, 23 y 24) para una nueva declaración de amor y el momento en que el amado divisa a la novia; y 5 motetes finales en los cuales el coro la llama, el amado la alaba y va hacia ella para que se produzca el reencuentro propiamente dicho. Esta mayor condensación de hechos y emociones ha sido tenida en cuenta por Palestrina.

El dato de que cada momento esté en modos distintos no significaría demasiado si no se tiene en cuenta que durante siglos se le atribuía a cada modo una capacidad diferente para provocar variadas reacciones en los oyentes. Algo semejante ocurría con los dos grupos de claves en los que se escribía el 90 % de la música polifónica entre 1540 y cerca de 1700): clave alta (*chiavette*) y clave baja (*chiavi naturali*) que resultaban el equivalente polifónico del contraste que en la monodia producían los modos auténticos y plagales respectivamente.

En los ejemplos que trato, los motetes cuya notación se abre con la disposición propia de *chiavette*, se relaciona con letras que transmiten exaltación, goce, pasión; en tanto los números cuyas melodías han sido anotadas en *chiavi naturali* se corresponden con momentos graves, en los que el dramatismo es lo que prevalece.

Volviendo sobre los afectos que le adjudican dos teóricos a cada uno de los 8 modos en el Renacimiento, transcribo a continuación lo que dicen –hago mención sólo de los modos en los que están los motetes analizados:

– El dórico: “Induce alegría...capaz de producir todos los afectos” (Nicolaus Burtius en un tratado de 1487); mientras que para Hermann Finck (1556) este modo tiene las “melodías más vivas de todas, despierta al soñoliento...es como el Sol”

- El frigio: “provoca ira” (Burtius); “atribuido a Marte...promueve la cólera...” (según Fincks), pero dado que aparece en *chiavi naturali* debemos considerar el el hipofrigio: “incita al placer y modera la rabia” (Burtius); en tanto para el otro teórico “representa el paraíso”.
- El lidio, según Burtius, “encantador, modesto, y animado” y para Finck “distinto de la sangre (el temperamento)...se corresponde con la alegría, la cordialidad (amigabilidad)”
- El mixolidio: “en cierto modo...bullicioso y agradable...en parte... incitante,” (Burtius); y para Fincks “tiene más en común con Saturno...se muestra a sí mismo con una voz estentórea y fuertes gritos”.

### Estilos musicales de los motetes

El texto de cada uno de los motetes ha sido dividido en unidades de sentido que se corresponden con puntos de imitación sintáctica, con lo cual la textura predominante es la polifonía contrapuntística. Los momentos estrictamente homofónicos son los menos, sin embargo la imbricada trama que forman las distintas líneas melódicas por momentos se constituye en una homofonía animada polifónicamente.

El compositor aprovecha la polifonía a cinco partes para lograr variedad en las combinaciones de voces que se imitan. A modo de ejemplo: un bicinio constituido por las voces superiores es imitado por el par inferior. Por su parte la quinta voz ingresa imitando al *cantus*, luego de que los bicinios presentan la imitación (motete N° 1). Este procedimiento es variado de diversas maneras: el segundo motete comienza con el bicinio *cantus-altus* que será imitado por *bassus-tenor*, comenzando la imitación en espejo, pero antes ingresa el *quintus* anticipando las primeras notas del *bassus*. En el motete siguiente el *quintus* no participa del punto de imitación inicial y ni siquiera comienza con el mismo texto que las demás voces.

De esta manera las funciones de las voces son intercambiables y se agrupan de diversas maneras por lo que en cualquier par de voces pueden encontrarse las cláusulas de *superius* y de *tenor* para cadenciar.

El estilo melódico y armónico de Palestrina ha sido minuciosamente analizado por Knud Jeppesen por lo que sólo mencionaré aquellas características que me parecen más representativas.

Desde el punto de vista melódico, las frases musicales se corresponden con las del texto cuidando su correcta declamación. La búsqueda de equilibrio, de balance, entre los movimientos por salto (que rara vez superan la sexta, con excepción de los de octava) y por grado conjunto en dirección contraria y diatónica es constante. Los

puntos de imitación (a distancia de 5ta o 4ta), generalmente al comienzo de cada motete, se inician con valores largos reservando el movimiento más ágil para los pasajes subsiguientes, salvo el caso en que ubique un pasaje en corcheas al inicio de la frase para traducir el sentido del texto. Las articulaciones entre las frases son bastante claras y cuando las superposiciones de frases aparecen, suelen justificarse por la continuidad del sentido del texto.

En cuanto a la armonía, el tratamiento de la disonancia es sumamente cuidado:

“[...] La nota disonante nunca será mayor que la mínima (el valor temporal básico), ni precederá a una nota de valor menor que ella misma.”

“Las disonancias surgen de figuras ornamentales melódicas.”

“Palestrina prepara los retardos con sumo cuidado, mediante la introducción, en una pulsación no acentuada y como consonancia, de la nota que, sin dejar de ser estacionaria, se convertirá en disonante con la siguiente pulsación acentuada, a la que, a su vez, sucederá una resolución en una consonancia, plasmada gracias a un descenso conjunto.”<sup>1</sup>

Lo dicho hasta aquí respecto del estilo puede aplicarse a casi la totalidad de las obras religiosas del compositor. Pero lo que aparece como una pauta distintiva es el tratamiento musical del texto ya que, con mayor frecuencia que en otros obras del género, Palestrina utiliza recursos melódicos, rítmicos, texturales y armónicos para traducir en términos sonoros el contenido de las palabras. Estos madrigalismos aparecen sobre vocablos o ideas puntuales y acotadas sin aislarlos del resto de la frase. Se trata de elementos estandarizados, sin rebuscamientos ni extravagancias o asociaciones difíciles de captar. A continuación ofrezco como ejemplo algunos de ellos:

Un diseño en ritmo de corcheas (prácticamente la menor de las duraciones usadas, según la transcripción que considero) sobre alguna de las sílabas de la palabra “*curremos*” (corramos) hace alusión a la rapidez del movimiento que el verbo con valor imperativo sugiere.

---

<sup>1</sup> REESE, G., 1988: 540, 541.

a)

CANTUS  
ALTUS  
TENOR  
QUINTUS  
BASSUS

mus, cur - re mus, cu re -  
re mus, cur re mus  
cur re  
cur  
cur re

5

mus in od o rem un guen  
in od o rem un guen  
mus cue re mus in od o rem un guen  
re mus in od o rem un guen  
mus cur re mus

El uso de escalas ascendentes o descendentes en cada sílaba de palabras como ‘*ascendam*’ (motete 27) y ‘*descendit*’ (motetes 21 y 24), cuyos infinitivos significan ascender y descender respectivamente.

b)

De scen  
De  
De scen di in hor tum nu  
De scen di in hor tum nu cum, in  
De scen di in hor tum nu cum, in

di in hor tum nu cum, ut vi de ren po  
scen di in hor tum nu cum, ut vi de  
cum, in hor tum nu cum, ut vi de  
hor tum, nu cum, ut vi de ren  
hor tum nu cum,

Los tres motetes que comienzan con alguna forma del verbo '*surgere*' (surgir, números 15, 16, 18) emplean un melisma ascendente en corcheas que recorre en los dos primeros un intervalo de octava, siendo sólo de 4ta o 5ta en el motete N° 18.

Musical score for five voices: CANTUS, ALTUS, TENOR, QUINTUS, and BASSUS. The score is in G-clef and 4/4 time. The lyrics are: 'Sur ge, pro pe ra a mi ca me a, mi ca me a, ge, pro pe ra, sur'.

Las disonancias, sin apartarse de las reglas que respeta el compositor, se emplean, como es de esperar sobre palabras tales como *'pugnaverunt'* (pelearon o se enfadaron, motete N° 3); *'spinas'* (espinas en el N° 11).

CANTUS  
Sic ut li li um in ter

ALTUS

TENOR  
Sic - ut li li um in ter spi nas,

QUINTUS  
Sic - - -

BASSUS  
Sic

5  
spi nas sic

Sic - ut li - li um in - ter

in ter spi nas,

ut li li um in ter spi nas,

ut li li um in ter spi nas,

El uso de la homofonía hace inteligibles y da más fuerza a textos apelativos tales como: ‘*indica mihi quem diligit anima mea ubi pascas*’... (indícame, alma mía, dónde apacientas el rebaño...; motete N° 4); ‘*Revertere*’ (Vuelve, motete N° 17); ‘*Averte oculos tuos a me*’ (Aparta tus ojos de mí, motete N° 22). También se emplea esta textura para afirmaciones epigramáticas o sentenciales tales como: ‘*Ego dilecto meo et dilectus meus mihi*’. (Mi amado es mío y yo de mi amado, motete N° 21).

CANTUS  
na ta

ALTUS  
or di na ta A ver te o cu los tu os a

TENOR  
di na ta A ver te o cu los tu os

QUINTUS  
na ta A ver te o cu los tu

BASSUS  
A ver te o cu los tu os a

5  
a ver te o cu los tu os a me,

me, a ver te o cu los tu os a me,

a me, o c los tu os a me,

os a me, o cu los tu os a me, qui

me, a me,

Hay un solo cambio de compás en el motete N° 10, que pasa del habitual 4/4 a 3/4 para declamar el verso '*Quam pulchrae sunt mammae tuae soror mea sponsa!*' (¡Qué hermosos son tus pechos, hermana y novia mía!).

## Conclusiones

Los veintinueve motetes que Palestrina compuso con textos extraídos del Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento fueron concebidos como un ciclo en el sentido de que el compositor buscó elementos que le dieran unidad y continuidad a la obra.

Desde el punto de vista del texto, seleccionó de manera tal los versos de que tejieran un hilo argumental aunque delgado por tratarse de poemas de gran lirismo: deseo de encuentro, unión amorosa y separación, reencuentro de los amantes.

La música por su parte se adecua a los textos empleados desde una triple perspectiva:

- a) En lo que se refiere a la estructura general, los tres núcleos mencionados se corresponden con 3 grupos de 8 motetes separados por dos y tres piezas cuya función es ofrecer el climax de lo que plantea la sección precedente.
- b) El uso de los modos gregorianos fue hecho teniendo en cuenta la capacidad que se les adjudicaba para provocar determinados efectos en los oyentes. Las claves, por su parte, se elegían en función de los modos: los auténticos se escribían en clave alta y los plagales, en baja.

“[...] Puesto que el contraste entre claves altas y claves bajas es meramente el equivalente polifónico del contraste tradicional entre auténtico y plagal, la misma disposición de clave para ambos modos 3 y 4 es perfectamente consistente”.

- c) Internamente en cada composición, la presencia de madrigalismos va traduciendo al lenguaje sonoro el significado de las palabras.

El género elegido para componer el Ciclo no podía ser otro que el del motete por tratarse de textos bíblicos; pero el lenguaje apasionado y referido al amor conyugal entre un hombre y una mujer, en sentido denotativo, requirió del compositor un estilo más parecido al que él mismo empleó en sus madrigales, que nunca llegaron a tratar expresivamente el texto a la manera de otros compositores tales como Cipriano de Rore u Orlando di Lasso.

En síntesis considero que el género y el estilo musical elegidos por el compositor se adecuan a la ambigüedad que intrínsecamente posee el libro bíblico cuya interpretación alegórica, según la cual se trata del amor que Dios tiene por Israel y el pueblo de Israel por su Dios; o el amor de Cristo por su Iglesia y de ésta con Él, ha sido considerada forzada por no pocos exegetas católicos.

Lo dicho responde la pregunta que titula este trabajo: la figura de este creador parece responder más a la de un músico que debía satisfacer las demandas de su

principal empleador: la Iglesia, que a su vocación religiosa. Sin negarla, su biografía es la de un hombre práctico, esposo y padre, que supo obtener rédito económico tanto de labores artísticas como del comercio.

## **BIBLIOGRAFÍA**

HOPPIN, Richard H.

1991 *La música medieval*. Madrid: Akal.

JANCSOVICS, Antal (editor)

1976 *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Canticum Canticorum (29 motets for five-part mixed choir)*. Budapest: Editio Musica.

JEPPESEN, Knud

1992 *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Prentice-Hall.

PELLETIER, Anne-Marie

2002 *El Cantar de los cantares*. Cuadernos Bíblicos 85. Navarra: Verbo Divino.

REESE, Gustave

1988 *La música en el Renacimiento*. Vol 1. Barcelona: Alianza.

STEIN, Louise K

1999 *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice Hall.

\* \* \*

**Silvina Graciela Argüello**. Profesora en Educación Musical. Collegium (CEIM). Alumna regular del “Doctorado en Artes” Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Proyecto de Tesis aprobado por la Comisión del Doctorado: “Del vals europeo al vals criollo interpretado en la ciudad de Córdoba durante las décadas de 1960 a 1980”. Integrante del Equipo de Investigación: “La Música en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX”. Secyt. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Director Dr Héctor Rubio. 1996 a la fecha.

## ¿NI RUPTURA NI VANGUARDIA? EL CENTRO DE MÚSICA EXPERIMENTAL DE LA ESCUELA DE ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, 1965- 1970<sup>1</sup>

**MYRIAM KITROSER, MARISA RESTIFFO**

---

### **Resumen**

Este trabajo forma parte de una investigación mayor, dedicada al estudio de la recepción en Córdoba de las nuevas corrientes compositivas en las décadas del '60 y '70. En esta ocasión se ha tomado como objeto de estudio el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba entre los años 1965 y 1970, ocupándose de la producción, el pensamiento y la acción de la institución como expresión de la vanguardia musical de mediados de siglo.

Las referencias a su historia que se han hecho hasta el momento provienen de la memoria y de la historia oral. Este trabajo pretende ser un aporte desde el estudio documental. Para ello se han revisado resoluciones, cartas, notas, programas, e informes realizados por los protagonistas, conservados en el Archivo de la Secretaría de la Escuela de Artes.<sup>2</sup>

### **Abstract**

This paper is part of a larger research project, devoted to the study of the reception of the new compositional currents in Córdoba in the 1960s and '70s. The present study selects as its object the Experimental

---

<sup>1</sup> Esta investigación forma parte del proyecto dedicado a *La música en Córdoba en el siglo XX. Primera y segunda mitad*, acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (Secyt, UNC) bajo el código 05/ F 453. Dicho proyecto es llevado a cabo por los profesores Carmen Aguilar, Cecilia Argüello, Silvina Argüello, Livia Giraudó, Myriam Kitroser, Clarisa Pedrotti, Marisa Restiffo y Federico Sammartino, bajo la dirección del doctor Héctor E. Rubio. Una versión reducida del presente artículo fue presentada como ponencia en las *XII Jornadas de Investigación del Área Artes* organizadas por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH, UNC) el 6 de noviembre de 2008.

<sup>2</sup> La documentación consultada para esta investigación se encuentra encuadrada en tomos organizados por año y caratulado por tipo de documento: Notas remitidas, notas recibidas,

Music Center of the School of Arts, National University of Córdoba, between 1965 and 1970, dealing with the production, the thought and the actions of the group within the context of the mid-century musical avant-garde.

Previous studies have been grounded on oral history. Here we propose an approach based on archival documents. We have examined ordinances, letters, notes, concert programs and reports produced by the main actors, preserved at the Archive of the Secretary of the School of Arts.

\* \* \*

### **Inicio: Seminario de Música Experimental**

Las inquietudes acerca de la música experimental y las nuevas tendencias en la composición, que incluían los medios electrónicos y lo que luego se llamaría electroacústica, hacen su aparición en los registros oficiales de la Escuela de Artes en un extenso informe elevado en febrero de 1965 al rector de la Universidad, en ese entonces el Dr. Tomás de Villafañe Lastra. En esta “Memoria de la Escuela de Artes” redactada por su director, el Arq. Raúl Bulgheroni, se da cuenta de los

“Cursillos de perfeccionamiento para adscriptos y estudiantes aventajados, entre los cuales figura el curso de Acústica para músicos en el laboratorio de Física aplicada con la desinteresada colaboración del Ingeniero Guillermo Fuchs; duración de tres meses con la inscripción de once alumnos y cuatro profesores.”<sup>3</sup>

De acuerdo al calendario de actividades de extensión, que se adjunta al informe, el curso se realizó desde el 7 de setiembre al 16 de diciembre de 1964. El 20 de noviembre del mismo año se realizó la conferencia “Aspectos científicos de la Música” a cargo del Dr. Doliński.

Parece ser que estas actividades realizadas a fines del 64 rindieron su

---

resoluciones, etc. En las notas al pie se indican el año, tomo en números romanos y folios en número arábigos que ocupan las citas del texto. A partir de 1969, debido al crecimiento de la Escuela con la creación de los departamentos de Cine y Teatro, el criterio de archivo cambia y deja de ser sistemático. Los documentos pueden aparecer entonces agrupados por Departamento o según otras características (“materiales varios”, “extensión”, etc.). Agradecemos especialmente al licenciado Oscar Moreschi, secretario de la Escuela de Artes, quien nos permitió el libre acceso al archivo.

<sup>3</sup> 1965-I-f. 12 al 22. Se trata de una Memoria de las actividades administrativas, docentes, de extensión y de todas las gestiones realizadas por la Dirección en beneficio de la Escuela y sus Departamentos.

fruto. Por ‘Resolución Interna N° 49bis’, fechada el 4 de mayo de 1965<sup>4</sup>, ante iniciativa presentada por la Asistente de Dirección del Departamento de Música, Ornella Ballestreri de Devoto, se crea el Seminario de Música Experimental, constituido inicialmente por ‘los Profesores de la Casa: César Franchisena, Enrique Cipolla, Virgilio Tosco, Héctor Rubio, el egresado Carlos Ferpozzi, el alumno de 4° año de Composición Pedro Echarte y los señores Oscar Bazán y Horacio Vaggione’. Entre los ‘Considerandos’ de la resolución se enuncian:

- 1.- La creación de este Seminario responde a la necesidad de reunir y encausar las inquietudes de los músicos que no encuentran en el medio ambiente un centro apto como para apoyar un trabajo de investigación sobre la música actual más avanzada.
- 2.- Compete a la Universidad la tarea de iniciar un estudio específico brindando la posibilidad de encarar con método el problema candente de las nuevas experimentaciones musicales, tan importantes e indicativos del proceso general evolutivo de nuestra época.
- 3.- El Departamento de Música de la Escuela de Artes no puede permanecer afuera de este movimiento artístico. Una de las misiones fundamentales es la de promover e impulsar todas las búsquedas dirigidas hacia un más amplio y actualizado panorama de la música actual, [...].”<sup>5</sup>

En el artículo 3° se dispone que el Seminario funcionará bajo la dirección y coordinación de la Asistente de Dirección por el Departamento de Música, quien debía además proponer a la Dirección de la Escuela ‘las medidas complementarias’ necesarias para garantizar ‘un correcto funcionamiento’.

En la misma Resolución se enumeran, ‘sin ser excluyentes’, las actividades que desarrollará el ‘grupo’:

- a) Realización del cursillo sobre acústica musical a cargo del Profesor Doliński.
- b) Cursillo sobre práctica de instrumentos del IMAF a cargo del profesor ingeniero Guillermo Fuchs.
- c) Reuniones semanales de seminario sobre problemas inherentes al tema.
- d) Actos de extensión cultural y divulgación.

---

<sup>4</sup> 1965-I-f. 992. Resolución del Director, Arq. Bulgheroni, fechada el 4 de mayo

<sup>5</sup> 1965-I-f. 992.

e) Establecimiento de contactos con instituciones similares del País y del Extranjero.”<sup>6</sup>

Se autoriza la compra de un grabador estereofónico<sup>7</sup> y la gestión ante el rectorado para la contratación del Prof. Doliński.

Una vez lograda la legitimación oficial, los integrantes del “Seminario”, denominado indistintamente “Grupo de Música Experimental” en la documentación, se abocaron a la capacitación personal y la gestión de los elementos indispensables para el establecimiento del lugar de trabajo en la Escuela. El hallarse en una etapa tan incipiente de su conformación no impidió que estos ‘músicos inquietos’ se lanzaran de lleno al trabajo y ganaran un espacio importante en la representación institucional de la Escuela de puertas para afuera. Prueba fehaciente de ello son las palabras con que el Arq. Bulgheroni se dirige al nuevo rector, Ing. Eduardo Cammisa Tecco, al elevar, en diciembre de ese mismo año, el presupuesto previsto para 1966:

“[...] Estimo que el momento presente es de suma importancia en la vida de esta Institución, por cuanto han comenzado a desarrollarse con entusiasmo y positivos resultados aspectos y niveles de las disciplinas artísticas que es ineludible responsabilidad de la Universidad brindar al medio.[...] El presupuesto adjunto contempla no solamente las necesidades para mantener y perfeccionar la enseñanza de las distintas carreras sino también para el funcionamiento de:[...] b) [...] el Seminario de Música Electroacústica y Experimental que en forma precaria ya ha funcionado este año representando dignamente a la Escuela en las Universidades de Tucumán, Litoral y en el Congreso Internacional de Acústica.”<sup>8</sup>

Para tener un panorama completo de las actividades realizadas por el Grupo de Música Experimental durante este primer año de creación, las enumeraremos detalladamente:

- Participación en las “Primeras Jornadas Latinoamericanas de Acústica”, organizadas por IMAF (Instituto de Matemáticas, Astronomía y Física) de la UNC durante la segunda semana del mes de mayo. “Se

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> “Grabador semiprofesional estereofónico de dos bandas y dos velocidades (33/4 y 7 ½) Revox o similar”, según consta en el pedido de publicación del llamado a licitación pública para la compra realizado al Boletín Oficial del Ministerio del Interior [1965-I-f. 870, fechado el 18 de octubre].

<sup>8</sup> 1965-I-f. 150.

presentaron por primera vez trabajos electrónicos realizados por miembros de este Seminario<sup>9</sup>: *Treno*, de P. Echarte; *Salmo* de H. Vaggione y *Simbiosis II* de O. Bazán<sup>10</sup>. Los profesores César Franchisena y Estanislao Doliński expusieron comunicaciones teóricas: “Relaciones musicales en el espectro del átomo de hidrógeno” y “Transformación de frecuencias acústicas mixtas”, respectivamente.

- Mesa redonda “Problemas de composición electroacústica”, realizada el 21 de mayo en el salón de actos del Pabellón México, con la participación de los compositores Hilda Dianda y Francisco Kröpfl, de Buenos Aires<sup>11</sup> “con los miembros del grupo de Música Experimental de esta Escuela”<sup>12</sup>. En ella se trataron aspectos formales de la música electroacústica: principios de continuidad, forma y materia, la forma de Stockhausen, Maderna<sup>13</sup>, etc.
- Concierto de Música Experimental (postergado del 19 de agosto al 1º de septiembre a las 19,30 hs. En el Pabellón México)<sup>14</sup>. Las obras instrumentales, electroacústicas y mixtas escuchadas fueron *Ritual* y *Treno* de Pedro Echarte; *Salmo* y *Segunda sonata para piano y cinta magnética*, de Horacio Vaggione; *Música 1965* y *Complejo 3*, de Virgilio Tosco; *Simbiosis II* y *Átomos II*, de Oscar Bazán; *Ensayo electrónico*, de Carlos Ferpozzi.
- “[...] curso sobre acústica musical dictado por Estanislao Doliński y otro sobre manipulación de instrumental electrónico a cargo del Ingeniero Guillermo Fuchs”<sup>15</sup>.
- Participación, con el envío de partituras del Grupo, en la “Exposición Bibliográfica Internacional de material didáctico de educación musical”,

---

<sup>9</sup> 1965-III-f. 432. Sin fecha. Nota enviada a “Buenos Aires Musical” para su publicación, donde se da a conocer la creación y actividades del Seminario.

<sup>10</sup> 1965-III-f. 433, sin fecha, sin firma, bajo el título “Seminario de Música Experimental”.

<sup>11</sup> 1965-III-f. 433.

<sup>12</sup> 1965-III-f. 115, fechada el 18 de mayo. Carta de invitación cursada a Hilda Dianda firmada por Ornella B. de Devoto.

<sup>13</sup> “Moderna” en el original: 1965-III-f. 433.

<sup>14</sup> Cabe destacar que en la nota de pedido de impresión de programas y afiches del evento, dirigida al director de la imprenta de la UNC, se aclara: “Es de hacer notar que los mismos serán utilizados para el primer Concierto que se realizará por el Grupo Experimental de Música, primer intento éste por parte de la Escuela para profundizar en investigaciones acerca de las nuevas técnicas de composición musical”. [1965-I-f. 544, fechado el 23 de agosto].

<sup>15</sup> 1965-III-f. 433.

organizado en Rosario por el “Instituto Superior de Música”, de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), del 3 al 7 de noviembre<sup>16</sup>.

- “[...] actuación del grupo del seminario de música experimental” el 26 de octubre a las 17 hs. En el “Instituto Superior de Música de Rosario”, invitados por su Directora Emma Garmendía. Los participantes fueron Pedro Echarte, Horacio Vaggione, Virgilio Tosco, Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi y Ornella B.de Devoto<sup>17</sup>.

Antes de la actuación en Rosario, Horacio Vaggione y Virgilio Tosco, en representación de los miembros del Seminario, dirigen una nota a Ornella B. de Devoto “con el objeto de presentar algunas proposiciones respecto al mejor funcionamiento del mismo”.

“Creemos llegado el momento de ampliar las posibilidades del Seminario y planificar la actividad futura con vista a la concreción de nuevas obras y la incursión en campos aun no explorados con todos los radios técnicos que únicamente una Institución como la Escuela de Artes podría poner a nuestro alcance.

Por ello solicitamos el estudio de la proposición que pasamos a exponer:

Instalación en la Escuela de Artes de un Laboratorio de Música Electroacústica el que podría ser integrado en forma escalonada con los elementos imprescindibles entre los que se cuentan: dos grabadores, uno o dos osciladores, un mezclador y un fonógeno [sic].

Hacemos notar que para mayor facilidad en la solución de los problemas técnicos que pudieran plantearse se podría solicitar el asesoramiento del Ing. Fuchs, Director del laboratorio de Investigación Acústica [...]”<sup>18</sup>

En la documentación revisada por este equipo de investigación no consta la respuesta de Fuchs, sin embargo, a partir de ese momento se separan las actividades en dos ámbitos: un grupo que funciona como seminario permanente de investigación y producción artística y un laboratorio de música electroacústica que brinda sus servicios a la comunidad desde la Escuela de Artes de la Universidad.

---

<sup>16</sup> 1965-III-f.187, nota fechada el 11 de octubre

<sup>17</sup> 1965-III-f. 185, fechado el 1º de octubre.

<sup>18</sup> 1965-III-f. 212, fechado el 15 de octubre. Léase “fonógeno”, aparato inventado por Pierre Schaeffer con el que “conseguía alterar las velocidades de reproducción, crear bucles, distorsiones, reverberaciones y otros efectos”. [Fuente: <http://librodenotas.com/deventrilocusimpostores/13829/de-los-dos-pierres-schaffer-y-henry>. Consultada el 11/10/08].

Antes de concluir el primer año de funcionamiento, los miembros del Seminario dejan sentada su posición estética a través de un escrito anónimo, sin fecha y sin título, en el que declaran su reacción contra el multiserialismo y su adhesión a la corriente de experimentación sonora. Transcribimos a continuación el documento:

“El Departamento de Música de la Escuela de Artes ha creado, al principio del año lectivo, el Seminario de Música Experimental, respondiendo a la necesidad de promover un centro alrededor del cual puedan reunirse y encausarse las inquietudes de los músicos interesados en conocer e investigar las motivaciones de la música más avanzada. La extensión de la serialización a todos los parámetros del sonido ha desplazado el interés de los compositores más jóvenes hacia las diferentes cualidades y combinaciones del sonido mismo.

Así que el material sonoro es una fuerza energética que polariza la atención y de la cual surge muy a menudo la necesidad expresiva del compositor.

La necesidad de una notación musical diferente de la tradicional es consecuencia del diferente enfoque del acontecimiento sonoro, enfoque tan dinámico y abierto, que pide casi a cada compositor su propia notación individual.

La denominación de experimental dada a las composiciones presentadas indica la búsqueda de una definición estilística individual a través de solicitaciones de factores varios; desde el ruido hasta el sonido electrónico, desde el concepto aleatorio hasta la estructura musical de derivación Weberniana.

Esta aptitud musical tendrá su verdadera vigencia en la medida que aportará una ampliación y renovación en los campos musicales.

En el espíritu de innovación e investigación de nuevos medios cognoscitivos y expresivos característicos del actual momento cultural, la música con sus nuevas formas establece intenciones que encuentran sus respuestas en la dimensión del mundo de hoy.”<sup>19</sup>

### **Centro de Música Experimental (CME)**

El año 1966 será un período clave para el crecimiento del grupo. En primer lugar, se produce un cambio de status: ante el proyecto de organización presentado por los miembros del Seminario, éste se transforma oficial y definitivamente en el Centro de Música Experimental de la Escuela de

---

<sup>19</sup> 1965-III-f. 440, sin fecha, sin título, sin firma. Sin embargo, el documento presenta algunos elementos que permiten inferir la autoría de Ornella de Devoto.

Artes<sup>20</sup>. En la resolución de creación se incluye un reglamento que define posiciones sobre cinco puntos fundamentales: “De los fines”, “De las actividades”, “De los integrantes”, “Del funcionamiento” y “De los medios”. Este documento resulta de gran importancia para comprender la labor del Centro y las ideas que alentaban a sus integrantes. Es un verdadero programa de acción, que comprende aspectos sumamente abarcativos tales como la formación permanente de sus miembros a través de la “[...] asistencia a Seminarios periódicos a cargo de especialistas”, el dictado de cursos de extensión y de divulgación para el público en general, la investigación y publicación de trabajos referidos a la música contemporánea y su problemática, cursos de interpretación para ejecutantes “de la música actual”, “sondeos de opinión [...] para comprobar el grado de madurez musical de la comunidad”, formación de un conjunto instrumental permanente en representación del Centro y de la Escuela, realización de conciertos con fines de divulgación, producción de obras para la musicalización de puestas del Dpto. de Arte Escénico y de filmes del Dpto. de Cine de la Escuela, “mantener contacto con Centros similares del país y del extranjero” a través del intercambio de cintas, partituras, publicaciones, recepción y envío de becarios, entre otros.

En cuanto a sus integrantes, observamos cambios en relación a la nómina original de sus miembros. Se abandona la distinción entre profesores de la casa, alumnos, egresados y personal sin vinculación con la Escuela (denominados ‘señores’ en la resolución fundacional del Seminario). No aparece el nombre de César Franchisena, y se agregan Nicolás Alessio, y la única compositora del grupo, Graciela Castillo. Otras diferencias con el anterior Seminario se manifiestan en las pautas de funcionamiento: se estipula como forma de ingreso al Centro la presentación de una obra y el curriculum del postulante, puestos a consideración de los integrantes del grupo, a cuya recomendación quedaba sujeta la posterior designación que realizaba la Dirección; la designación de un Coordinador, nombrado por el Director de la Escuela y supeditado a la Asistente del Dpto. de Música<sup>21</sup>; la obligatoriedad de mantener reuniones periódicas a las que debían asistir todos sus miembros, durante las cuales debían registrarse en actas la asistencia y propuestas de trabajo, que luego de ser consensuadas, el coordinador sintetizaba para elevar a consideración de la Dirección. También se preveía la separación de

---

<sup>20</sup> 1966-III-f. 793-795, Res. Interna 9 bis/66, fechada el 3 de marzo.

<sup>21</sup> 1966-III-f. 795. En el Art. 3° de la Res. 9bis/66 se designa a la Sra. Magda Sorenson como coordinadora del CME.

aquellos miembros que no cumplieran con las tareas establecidas en el reglamento o faltaran en forma reiterada y sin justificación a las reuniones periódicas.

El segundo gran hito en la historia del Centro ocurrido este año de 1966 será la organización y participación en las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental, realizadas durante el mes de octubre en el marco de la III Bienal Americana de Arte<sup>22</sup>. Si bien no nos referiremos in extenso a las Jornadas en sí, vale la pena mencionar que la documentación conservada da cuenta de las numerosas y trabajosas gestiones llevadas adelante para lograr su concreción. Las relaciones establecidas con la empresa IKA (Industrias Kaiser Argentina) para la organización del evento puede explicarnos la inclusión de Magda Sorenson [sic] como coordinadora del Centro desde ese año. La señora Magda era esposa de Cristian Sorenson, gerente de relaciones públicas de la empresa automotriz, organizadora de las Bienales Americanas de Arte. No hay que olvidar el contexto político conflictivo en que se desarrollaron estas actividades, entre el 10 y el 15 de octubre de 1966. El golpe de estado del 28 de junio y la autodenominada ‘Revolución Argentina’, encabezada por el general Juan Carlos Onganía, provocó el cierre de la Universidad y, en muchos casos, la pérdida del año lectivo. En este sentido, son numerosos los registros de los informes solicitados a los profesores de la Escuela de Artes en los que se comunica a Raúl Bulgheroni el estado del dictado de las diferentes asignaturas. Algunos profesores continuaron reuniéndose con los alumnos en sus propias casas y lograron así salvar el año. Otras actividades, como los ensayos del Coro Universitario dependiente de la Escuela, se vieron totalmente resentidas y sus participantes disgregados e incomunicados. Es imposible saber, por el momento, si el grupo del CME continuó con sus reuniones durante este período. Los materiales pertenecientes al archivo y biblioteca del Centro no han sido encontrados hasta el momento en la Escuela, tampoco el libro de actas con el registro de las reuniones. Lo que consta son todas las notas, cartas, invitaciones, solicitudes de subsidios, avales, auspicios, pasajes, etc., y otras gestiones llevadas a cabo por el Arq. Bulgheroni y Ornella B. de Devoto para la concreción del gran evento, que en ningún momento estuvo en riesgo.

El momento político del país no parece haber perjudicado la continuidad de las actividades del grupo. Se aprueba el dictado del “Curso de

---

<sup>22</sup> El análisis de este hecho en particular excede los límites de este artículo y será objeto de un trabajo posterior de este equipo de investigación.

Capacitación para la Ejecución de la Música Experimental”<sup>23</sup>, de abril a octubre, con régimen de una clase semanal. La propuesta del curso, firmada por Horacio Vaggione y Pedro Echarte, plantea un ‘Programa Teórico’ y un ‘Programa práctico’<sup>24</sup>. El cuerpo teórico estaba formado por un “Panorama histórico introductorio a la problemática de la Música actual”, descripción, estudio y análisis de las nuevas formas de notación y su relación con temáticas compositivas tales como la unidad y la diversidad, la dimensión espacial de la música, grados de determinación e indeterminación y la interpretación de formas abiertas. La parte práctica incluía el aprendizaje de nuevas técnicas de ejecución aplicadas al análisis e interpretación de obras para solista y para conjunto. Paralelamente, se intensifican las tratativas ante el Rectorado de la Universidad y ante el Fondo Nacional de las Artes (FNA) para conseguir un subsidio que permita solventar los gastos de equipamiento necesarios para el laboratorio<sup>25</sup>. Se organizan conciertos comentados, cursos y conferencias a cargo de especialistas en repertorio del siglo XX, argentinos y extranjeros<sup>26</sup>. Se mantiene la correspondencia y el intercambio con importantes centros dedicados a la enseñanza, investigación, difusión y composición de música contemporánea<sup>27</sup>.

### **Desencuentros momentáneos**

La presencia de un expediente iniciado por César Franchisena en junio de ese año, nos permite hacer algunas conjeturas para explicar el alejamiento del Centro de la figura principal de la composición en el contexto de la Escuela de Artes. El profesor se dirige a Ornella B. de Devoto solicitando autorización para la creación de un “Grupo de Estudio” dependiente de las cátedras de Composición I y II abocado a “la tarea de investigación” y con “función pedagógica, vale decir el de proyección hacia otros alumnos con ciertas inquietudes”<sup>28</sup>. Pide asimismo la legalización del Grupo a través de la aprobación de un reglamento interno, que propone a continuación<sup>29</sup>. La ini-

---

<sup>23</sup> 1966-III-f.791.

<sup>24</sup> 1966-III-f.792.

<sup>25</sup> 1966-III-f. 36, 836, 837-38, 839, 841-42, 847, 848, 849, 851-53 y 858.

<sup>26</sup> 1966-III-f. 39, 48, 61 y 190.

<sup>27</sup> 1966-III-f. 88, 266-67, 740-47, 840, 843, 844, 846, 854-55.

<sup>28</sup> 1966-III-f. 9.

<sup>29</sup> 1966-III-f. 10.

ciativa fue aprobada a los pocos días, mediante una resolución de la dirección de la Escuela<sup>30</sup>. En otro expediente presentado a la Dirección de la Escuela, en julio del 62, el mismo Franchisena expresa que hacía ya dos años estaba dedicado a realizar investigaciones en el IMAF, junto al Ing. Guillermo Fuchs y solicita auspicio para continuar con sus “[...] experiencias en el campo de la música electro-acústica” presentando el siguiente “[...] plan de trabajos”:

“a): Estudios de timbres; b): Elaboración de timbres artificiales; c): Estudios relativos a la constitución de complejos sonoros, (naturales y artificiales); d): Estudios sobre la constitución Serial de algunos elementos dados naturalmente, (átomos diversos, etc.)”<sup>31</sup>

Si bien Franchisena pasó previamente por una fase experimental en la composición<sup>32</sup>, en estos momentos sus intereses estaban orientados hacia la música estocástica, basada en la abstracción matemática y en la física. La experimentación sonora, la aplicación de las nuevas tecnologías electroacústicas y la indagación sobre diferentes grados de indeterminación en la composición, constituían, en cambio, los temas principales a los que estaban abocados los jóvenes miembros del Centro de Música Experimental.

Si comparamos los reglamentos internos que regían el funcionamiento de cada uno de los grupos, se puede inferir que además había una divergencia de tipo ideológico, y que tal vez haya constituido una brecha difícil de salvar entre los integrantes del grupo experimental y el mentado compositor. Mientras que en el Centro se borraban las diferencias entre profesores, alumnos, egresados, miembros pertenecientes a la Escuela y miembros no pertenecientes a la Escuela, donde todos los integrantes estaban situados en igualdad de condiciones, donde se trabajaba mancomunadamente y consensuando opiniones, donde los roles y el poder de decisión se distribuía entre todos los miembros, donde uno de los fines principales era facilitar el acceso a las nuevas corrientes compositivas a todo aquel que se interesara en ellas, el Grupo de Estudio de Franchisena estaba concebido desde el inicio con un organi-

---

<sup>30</sup> 1966-III-f. 11, Res. Interna 88/66, fechada el 24 de junio.

<sup>31</sup> 1966-III-f. 460-63. El expediente, ingresado el 23/8/62 está archivado junto a otros materiales que figuran en el índice de este tomo como “material atrasado 61, 62, 65” La nota está fechada el 23 de julio de 1962.

<sup>32</sup> Recuérdense sus obras de los años 55-56, entre ellas su *Trío para piano preparado, fagot y violín*. Fuente: [http://www.bazaramericano.com/musica/antologias\\_lulu/homenajes/saita\\_guiapara.htm](http://www.bazaramericano.com/musica/antologias_lulu/homenajes/saita_guiapara.htm), fecha de consulta: 21/02/09.

grama verticalista y personalista. Para patentizar ambas discrepancias, las de intereses y las ideológicas, transcribimos a continuación dos ejemplos. El primero de ellos corresponde a algunos fragmentos del reglamento propuesto por el profesor Franchisena:

“Art. 1º) El Grupo de Estudio se compondrá: del Profesor de la Cátedra, alumnos del Curso, exalumnos, profesores de la Escuela de Composición y personas extrañas a la Escuela de Artes.

Este Grupo, deberá estar unido por el deseo de investigación sobre temas que imponga del Profesor, o los que resulten de una propuesta suficientemente documentada y de interés específico, la que deberá ser aprobada por el Titular de la Cátedra.

Art. 2º) Para integrar el Grupo de Estudio son requisitos indispensables:

- a) Tener estudios de Matemáticas al nivel universitario comprobados.
- b) Tener estudios de Física-Acústica al nivel secundario (Presentar comprobantes).
- c) Tener estudios musicales, comprendiendo entre ellos: armonía, formas contrapuntísticas, Teoría General de las Formas Musicales.

Requisito mínimo: Estudio de Armonía.

El Profesor de la Cátedra deberá presentar al Director de la Escuela cada Curriculum Vitae de los solicitantes, para su aprobación y recién así ingresar oficialmente al Grupo.

Art. 3º) El Grupo de Estudio tendrá un Director, (el Profesor Titular de la Cátedra) y un Secretario, (preferentemente un alumno del Curso).

El número máximo de personas que lo integrarán, quedará determinado por las características de las posibilidades de investigación.

Art. 4º) [...] En cuanto a las publicaciones de los trabajos individuales o de conjunto deberán ser previamente estudiadas por un Comité formado por el Director y dos asesores.

Art. 5º) La suspensión de la permanencia como integrante del Grupo de Estudio, por violación del presente Reglamento, es facultad del Director, quien elevará los antecedentes a la Dirección de la Escuela de Artes.”<sup>33</sup>

El segundo ejemplo está tomado del informe acerca de los resultados del curso de Acústica Musical dictado durante 1965, elevado por el Dr. Estanislao Doliński a la Asistente de Dirección. El curso no pudo ser dictado en su totalidad y el profesor Doliński pretendía cumplir con el resto del dic-

---

<sup>33</sup> 1966-III-f. 10.

tado durante 1966. En su nota informe, el profesor Dolinski comunica a Ornella B. de Devoto que al curso asistió un promedio de cinco participantes por clase de entre los que se mencionan a continuación, a los cuales denomina “señores oyentes”:

“Prof. Héctor Rubio, Prof. Virgilio Tosco, Carlos Ferpozzi, Pedro Echarte, Oscar Bazán, Horacio Vaggione, y el pianista ingeniero Carlos Brioso [...] nuestras reuniones no demostraron el tan deseable carácter de seminario donde todos los participantes aportarían sus propias observaciones sobre los temas expuestos.[...]del programa presentado expuse, de acuerdo con el ritmo previsto, la mitad, dada la disposición de la Administración de la Escuela de transferir la otra mitad al año próximo. Los temas más importantes para la composición musical, como el problema de la concordancia de los sonidos y sobre todo la armonía desarrollada sobre los espacios musicales superiores, quedaron por ahora desconocidos para los señores oyentes [...].Concluyendo lo dicho, propongo que los participantes del seminario pasen primeramente por el estudio de matemática, más o menos al alcance que se exige de los investigadores en las Ciencias Naturales (4 semestres).”<sup>34</sup>

Consultados al respecto, los miembros del ex – seminario reconocen la “indiscutible autoridad del profesor Dolinski [...] considerando ampliamente cumplidos los fines que se propuso el citado cursillo”. Sin embargo afirman que

“la prolongación del cursillo referido, afectaría nuestra tarea específicamente musical, por cuanto lo que el profesor Dolinski propone en su nota es un curso que involucraría una dedicación exclusiva que obviamente escapa a nuestra especialidad.”<sup>35</sup>

Evidentemente, la concepción de la música que Doliński intentó transmitir en su curso no era una idea compartida por los integrantes del Centro. Esta concepción afirmaba que:

“[...] la música en la cultura occidental fue siempre considerada como matemática captable por el oído. [...] [que posibilitaba] descifrar esta faz

---

<sup>34</sup> 1966-III-f. 805-805v.

<sup>35</sup> 1966-III-f. 804.

[matemática] de las composiciones e interpretar en el idioma estricto de los números las intenciones de los creadores musicales [...].”<sup>36</sup>

### **Auge: difusión internacional**

En abril de 1967 Magda Sörenson y su esposo se trasladan a Buenos Aires y el profesor Virgilio Tosco es designado coordinador del Centro<sup>37</sup>. Las repercusiones de las Primeras Jornadas Americanas no se hicieron esperar y a lo largo del año llovieron los agradecimientos, los materiales recibidos por intercambio contra el envío de los LPs con las obras de las Jornadas, invitaciones a festivales internacionales, conferencias, cursos y toda clase de eventos. A través de la cuantiosa documentación conservada de este año se percibe una especie de ‘despegue a la fama’ del Centro y, junto a él, de la Escuela de Artes de la UNC.

Horacio Vaggione se abocó a responder un exhaustivo cuestionario enviado por el *Independent Electronic Music Center* de Nueva York, a través del cual el Centro, los compositores y sus obras pasarían a estar incluidos en el *Répertoire International de la Musique Électroacoustique / Internacional Electronic Music Catalog*, publicado luego por Hugh Davies en 1968 en Estados Unidos y Francia. Conjuntamente, la información sobre el Centro fue solicitada por la *Electronic Music Review* a través de su editor, Mr. Reynold Wiedenaar.<sup>38</sup> En la respuesta a los ítems del cuestionario referidos a “4. Dirección (lista de todo el personal administrativo; incluya la totalidad de las funciones) y 5. Compositores actualmente miembros de su estudio”<sup>39</sup>, Vaggione elabora una sola respuesta, colocando la nómina de los integrantes, sin distinguir a Tosco como coordinador y aclarando que:

4.5 El Centro funciona como equipo, todos sus miembros tienen el mismo status.  
Ellos son:  
Oscar Bazán, compositor

---

<sup>36</sup> 1966-III-f. 805v.

<sup>37</sup> 1967-III-f. 482, Res. Int. N° 52, fechada el 18 de abril.

<sup>38</sup> 1967-III- f. 482[bis] a 488[bis]: respuesta en inglés de H. Vaggione, fechada probablemente en abril de ese año (no se lee claramente en el original); 514 a 516v: carta del *Independent Electronic Music Center*, fechada en marzo de 1967, cuestionario e información sobre el proyecto de Catálogo dirigido por Davies para el *Groupe de Recherches Musicales* para la Radio Francesa.

<sup>39</sup> 4. *Direction (list all administrative personnel; include full titles)* 5. *Composers presently associated with your studio.*

Pedro Echarte, compositor  
Graciela Castillo, compositora  
Sergio Díaz, técnico electrónico  
Carlos Ferpozzi, compositor  
Héctor Rubio, musicólogo  
Virgilio Tosco, compositor  
Horacio Vaggione, compositor  
Director de la Escuela de Artes: Arq. Raúl Bulgheroni  
Directora del Departamento de Música: Profesora Ornella B. de Devoto <sup>40</sup>

Hubo también intercambio epistolar con Pierre Schaeffer, quien envió su *Tratado de los objetos sonoros (Solfege de l'objet sonore)*, y con John Cage, que había solicitado material manuscrito para lo que sería luego su libro *Notations* sobre nuevas grafías musicales.<sup>41</sup>

El nuevo coordinador cumplió con elevar las propuestas de trabajo para todo el año y luego presentó el informe de las tareas llevadas a cabo por el Centro a la Asistente de Música:

“1.-LABORATORIO Por gestión de la Dirección de la Escuela de Artes, el Fondo Nacional de las Artes subvencionó al Laboratorio del Centro con la suma de \$136.000- que fue invertida en los siguientes elementos: 1 oscilador; 1 Osciloscopio; 1 Plato tocadisco profesional; 2 parlantes con wafles; 1 mezclador y 1 tablero de conexiones [sic].

2.-CURSILLOS Los integrantes del Centro asistieron a un cursillo sobre matemáticas dictado por el profesor Pedro Echarte entre abril y julio y a un cursillo sobre electrónica dictado por el profesor Sergio Díaz<sup>42</sup> entre Junio y Noviembre. Además organizó un cursillo de acústica para los alumnos del departamento de Música dictado por la profesora Josefina Osuna entre setiembre y noviembre.

---

<sup>40</sup> 4.5. *The Center functions as a team, all of its members have equal status.*

*It consist of: Oscar Bazán, composer, Pedro Echarte, composer, Graciela Castillo, composer, Sergio Díaz, electronics technician, Carlos Ferpozzi, composer, Héctor Rubio, musicologist, Virgilio Tosco, composer, Horacio Vaggione, compone., Director of the School of Arts: Arq. Raúl Bulgheroni, Director of the Music Department: Prof. Ornella B. de Devoto.*

<sup>41</sup> 1967-III-f. 500, 505, 541; copia de la carta manuscrita de John Cage dirigida a Oscar Bazán, fechada el 02/06/1966, solicitándole un manuscrito de alguna de sus obras para su proyecto de publicación. Esta carta se halla en poder del hijo del compositor cordobés, Claudio Bazán, a quien agradecemos su gentileza.

<sup>42</sup> En el cuestionario que responde Vaggione para el *Independent Electronic Music Center*, Sergio Díaz aparece listado entre los miembros del Centro como “*electronics technician*”.

3.- CONCIERTOS 15/7 – Concierto en Canal 10

2/8 – Charla ilustrada sobre música electrónica en el Museo Caraffa.

3/8 – Charla ilustrada sobre música experimental en el Museo Caraffa.

5/10- Charla sobre música experimental en la Escuela de Artes

21/11- Charla ilustrada sobre Teatro Musical en IICANA<sup>43</sup>

24/11- Concierto con la orquesta de cuerdas de la Escuela de Artes.

4.- PUBLICACIONES Con el auspicio de la Escuela de Artes se publicó un trabajo de Horacio Vaggione sobre “*Música española actual*”.

Se encuentra en vías de materializarse una segunda publicación que contiene trabajos de Horacio Vaggione y Pedro Echarte sobre la problemática de la música actual.

5.-INTERCAMBIOS Se envió la publicación de Horacio Vaggione a todos los Centros similares con los que mantenemos contacto.

Por intermedio del señor Director de la Escuela de Artes se envió una cinta con obras de los integrantes del Centro a la RAI de Milán y a la BBC de Londres.

De la misma manera y por intermedio de la profesora Hilda Dianda se envió una cinta a España.

Se recibió la obra “*Solfeo de los objetos sonoros*” de P. Schaeffer en dos discos [sic].

Se recibió de la Embajada de Alemania un álbum con seis discos de música actual del referido país.

6.-OBRAS NUEVAS [Se listan a continuación los títulos de las obras compuestas en ese año por los miembros del Grupo. La mayoría de ellas son electrónicas, excepto tres obras denominadas “teatro” de Oscar Bazán, una obra “para Coro y cuatro directores” y otra para “orquesta de 10 cuerdas” de Virgilio Tosco y una denominada “audiovisual” de Horacio Vaggione. Suman un total de 27 nuevas piezas].”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Instituto de Intercambio Cultural Argentino Norte Americano (IICANA)

<sup>44</sup> Graciela Castillo: *Ponderación del silencio I*- electrónica, *Ponderación del silencio II*- electrónica; Oscar Bazán: *Trinitas*- teatro, *Pas de Quatre para el Génesis*- teatro, *Pieza instrumental*, *Cosa*- teatro, *Mental*- teatro; Pedro Echarte: *Preludio y Fuga*- electrónica, *Fantasia onírica para cronopios*- electrónica, *Cuatro texturologías*- electrónica, *Secuencias 1967*- electrónica, *Compleción 1967*- electrónica, *Música para cromoplásticos* (en colaboración con H. Vaggione)- electrónica; Carlos Ferpozzi: *Ensayo electrónico II*- electrónica, *Ensayo electrónico III*- electrónica, *Tres cuentos bajo la vieja luna*- electrónica, *Coral fonomagnético I*- electrónica; Virgilio Tosco: *Estudio sobre un objeto sonoro 1*- electrónica, *Estudio sobre un objeto sonoro 2*- electrónica, *Estudio sobre un objeto sonoro 3*- electrónica, *Ectoplasma 67*- electrónica, *Estudio sobre ondas cuadradas y triangulares*- electrónica, *Coral 67*- Coro y cuatro directores, *Atmósferas*- orquesta de 10 cuerdas; Horacio Vaggione:

“7.-OTRAS ACTIVIDADES Se realizó una experiencia con tres estudiantes secundarios, sin mayores conocimientos musicales y técnicos, para evaluar las respuestas que se podrían producir al enfrentarlos con problemas y materiales desconocidos. Esta experiencia fue muy positiva.”<sup>45</sup>

Esta última iniciativa, reportada en el informe como “otras actividades”, puede responder a la preocupación expresada en una nota a Raúl Bulgheroni, fechada el 23 de octubre, firmada por Virgilio Tosco:

“Por las características específicas de las obras que realizan los integrantes del Centro de Música Experimental, se ha podido constatar en mayor medida que en otras expresiones artísticas, un desencuentro con la capacidad receptiva del público en general. Esto presumiblemente se deba a la falta de información y contacto que el oyente tiene en relación a las nuevas corrientes de creación musical.

Pensamos que dicha situación podría obviarse a través de una labor, constante y prolongada en el tiempo, de difusión y acercamiento hacia el público oyente y quizás la mejor manera sea la organización de cursillos de aproximación al arte contemporáneo [...] creemos que el ámbito natural para tal tarea debe ser el colegio secundario y más específicamente los 4° y 5° años, por cuanto encontramos allí un campo virgen, sin los preconceptos que el adulto se ha creado en su proceso de culturización y porque, en última instancia, el joven del colegio secundario es el que formará el futuro mercado consumidor de la obra de arte.

Es por ello que proponemos [...] ofrecer en el ámbito secundario, [...] cursillos de integración al proceso cultural contemporáneo, incluyendo temas de música, plástica, cine, teatro, etc., todo ello preparado didácticamente [...].”<sup>46</sup>

Antes de finalizar este fructífero año para el Centro, Tosco reclama nuevo equipamiento para el Laboratorio y solicita la designación de Horacio Vaggione como ‘Jefe de Laboratorio del Centro’ de Música Experimental, ya que la actividad a desarrollar (“cuidado de los elementos y aparatos, realización de copias y trabajos que no son específicos del Centro, contacto con otros laboratorios similares que requiere conocimientos técnicos”), hacía “imprescindible la presencia de una persona dedicada exclusivamente a tal

---

*La luz-* audiovisual, *Cálamo 67-* electrónica, *Pieza para osciloscopio-* electrónica, *Suite para cinta magnética-* electrónica, *Música para cromoplásticos* (en colaboración con P. Echarte)-electrónica.

<sup>45</sup> 1967-III-f. 547-48, fechado el 20 de diciembre.

<sup>46</sup> 1967-III-f.539 sin firma, 1969-III-f. 285, firmada por Tosco.

tarea”.<sup>47</sup> A fines de 1967 Pedro Echarte se trasladó a Paris, donde realizó una residencia en el *Groupe de Recherches Musicales* que dirigía Pierre Schaeffer.<sup>48</sup>

En 1968 la Escuela de Artes se prepara para festejar su vigésimo aniversario. Los actos estaban previstos para los días 7, 8 y 9 de noviembre. Los planes del Centro para ese año incluían: un curso para sus integrantes sobre Teoría de la Información, la reiteración del curso sobre Acústica para los alumnos de la Escuela, ciclos de conciertos en Radio Universidad, Canal 10 y en la Escuela, actividades conjuntas de investigación en Laboratorio con la Facultad de Arquitectura, la cátedra de Psicofisiología de la Facultad de Filosofía y el Dpto. Cine de la Escuela, continuación con la creación de obras individuales, trabajo teórico-práctico con los “concurrentes al laboratorio en carácter de aprendices”, la preparación para su publicación de trabajos teóricos, partituras de música experimental y un folleto sobre el Centro, su funcionamiento y sus integrantes, y como “Actividades Especiales”, la

“Organización de las Segundas Jornadas de Música Experimental a realizarse en octubre con la participación de la UNC; gobierno de Córdoba (Dirección de cultura); Municipalidad de Córdoba; Fondo Nacional de las Artes; Instituto Di Tella, Empresas e industrias privadas, etc.”<sup>49</sup>

El 15 de abril, Ornella B. de Devoto propone a Virgilio Tosco como encargado de todos los actos culturales internos a realizarse en el marco del Departamento de Música: “Audiciones de alumnos, Audiciones de discos con comentarios, Actuaciones de los Profesores de la Casa sobre temas específicos”.<sup>50</sup> Estas tareas se suman a la de coordinador del Centro, al trabajo de su cátedra de Didáctica Musical Especializada y su colaboración en el Método Suzuki dependiente de la Escuela. El profesor solicita un cargo semidedicado.

La maquinaria se pone en marcha para gestionar la realización de las Segundas Jornadas. En junio, con motivo de su viaje a Washington, donde fuera invitada a presentar sus obras,

---

<sup>47</sup> 1967-III-f. 543. La Res. Int. N° 186 del 15/12/67, donde consta la designación ad honorem, aparece en f. 43 del mismo libro.

<sup>48</sup> Fuente: [http://www.grijalvo.com/Echarte/b\\_Echarte\\_1ab\\_Curriculum\\_Vitae.htm](http://www.grijalvo.com/Echarte/b_Echarte_1ab_Curriculum_Vitae.htm), consulta: 10/10/08.

<sup>49</sup> 1967-III-f. 549-550, plan de trabajo para 1968 elevado por Virgilio Tosco a Ornella de Devoto el 21/12/67.

<sup>50</sup> 1968-III-f. 22.

“Se encarga a [...]Hilda Dianda, profesora de Composición e Instrumentación y Orquestación en la escuela de Artes [...] la misión oficial de invitar al compositor John Cage a participar como invitado de honor en la “Segunda Jornada de Música Experimental” organizada por el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, que se realizará en la primera quincena de setiembre próximo, dado que en esa oportunidad se estrenará el Concierto para piano y orquesta del compositor.”<sup>51</sup>

### En Julio, Raúl Bulgheroni se dirige al FNA explicando que

“la firma IKA-RENAULT [sic] ha decidido no continuar con el plan de Bienales de Artes, privando de un apoyo, desde todo punto de vista importante”.

No obstante es intención del Centro de Música Experimental, que esta Dirección comparte, el realizar una serie de conciertos y audiciones las que, si bien no aspiran a reeditar las Primeras Jornadas, servirá a los fines de enriquecer mediante el aporte de diferentes técnicas, materiales y lenguajes musicales, el proceso de apertura hacia nuevos caminos característicos del arte actual.

Será especial objetivo de estas Jornadas, realizar un balance de la situación actual de la música experimental argentina en relación a la producida en otros centros de todo el mundo.

Dichos actos están programados para la primera quincena de setiembre contando con el valioso aporte de la Orquesta Sinfónica de Córdoba a cargo del maestro Simón Blech, como colaboración especial de la Dirección Gral. De Cultura de la Provincia. Este concierto se programará en base a obras de autores argentinos.”<sup>52</sup>

La nota termina solicitando el apoyo del Fondo para la edición de quinientos discos. A principios de septiembre se realizó el citado concierto, que fue grabado “en la forma más perfecta posible”, en el Teatro Rivera Indarte de nuestra ciudad a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Provincia, dirigida por Simón Blech, con

“obras de autores argentinos contemporáneos entre los que figuran especialmente Hilda Dianda, Virgilio Tosco, Oscar Bazán, Horacio Vaggione, Cesar Franchisena, que actualmente desempeñan actividades de carácter docente y de investigación en esta Escuela de Artes.”<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> 1968-III-f. 191.

<sup>52</sup> 1968-III-f. 427.

<sup>53</sup> 1968-III-f. 78.

También se gestionó la transmisión del concierto por Radio Universidad<sup>54</sup>. No hay constancia de que la transmisión se haya efectuado, pero sí de que las autoridades de la radio “facilitaron los medios” para la grabación del concierto. No obstante todos los esfuerzos realizados, los discos no se imprimieron. Este suceso de las que debieron haber sido las Segundas Jornadas de Música Experimental no obtuvo la resonancia y el éxito de la primera edición.

A finales de ese mismo mes los miembros del Centro, encabezados por Ornella B. de Devoto, viajan por invitación de la Universidad Nacional de Tucumán, donde realizan un “IIº breve Cursillo” consistente en

I.-Un concierto de música instrumental (que se realizaría en forma no tradicional sino conforme a conceptos de avanzada);

II.-Una representación de Teatro musical (también fundamentado en las últimas tendencias en el campo);

III.-Una mesa redonda. A la cual participaría el público asistente al Cursillo.[...] <sup>55</sup>

## Ocaso

El aniversario de los veinte años de la Escuela y la organización de las Segundas Jornadas de Música Experimental no fue una buena coincidencia. La Escuela estaba revolucionada, todos los profesores y partes institucionales componentes estaban completamente abocados a la preparación de la semana de festejos. El Centro intervino en ellos el primer día de los actos con una “Conferencia – concierto ilustrada con obras realizadas en el Laboratorio de Música Experimental”<sup>56</sup>, y la obra de teatro musical *Sucesos en Flor*<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> 1968-III-f. 429.

<sup>55</sup> 1968-III-f. 125.

<sup>56</sup> Tomado del “Programa de Actos” del vigésimo aniversario de la Escuela de Artes, sin número de página. En realidad también se incluyeron obras de tres compositores extranjeros enviadas especialmente para este evento, a quienes se agradece por su gesto en la pág. 21 del mismo programa.

<sup>57</sup> Tomado del “Programa de Actos” del vigésimo aniversario de la Escuela de Artes, pág. 23. La obra aparece anunciada como “Teatro de Participación”. No figura un autor sino que dice “Ideas de: Aharonian, Bazán, Brecht, Cage, Castillo, Echarte, Ferpozzi, Tosco, Vaggione”. En el programa del Octavo Festival de Música Contemporánea, realizado en el Instituto Di Tella en septiembre de 1969, *Sucesos en Flor* aparece como “Acción lúdica [...] Ideas y obras de Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco y Horacio Vaggione”.

Las circunstancias personales de sus miembros tampoco fueron de lo más favorables a las actividades del Centro a partir de ese año. Ya hemos mencionado la partida de Pedro Echarte a fines del 67 y la asunción de mayores responsabilidades institucionales del coordinador, Virgilio Tosco. En el 68 Horacio Vaggione se traslada a Madrid para colaborar con Luis de Pablo en la puesta a punto del estudio electroacústico Alea<sup>58</sup> y radicarse definitivamente en Europa<sup>59</sup>, y en noviembre del 70 Héctor Rubio partirá becado a Alemania a realizar su doctorado.

Durante el año 68 Tosco vuelve a la carga con los reclamos de más y mejores equipamientos para el Laboratorio. Hay un nuevo intercambio epistolar con Pierre Schaeffer y distintas instituciones francesas para la gestión de aparatos, sin éxito alguno. En el informe anual sobre las actividades del Centro, Tosco escribe:

“Laboratorio:

La actividad en el Laboratorio del Centro fue necesariamente restringida debido a que se han superado las experiencias posibles con el material existente y que dicho material no se encontraba en las condiciones óptimas exigidas.

Proyectos:

Creemos que todo proyecto de actividades futuras debe plantearse con bases reales. Esto es:

- a) Reforzar la dotación instrumental del Laboratorio mediante nuevos aparatos y especialmente con un nuevo grabador acordes a las exigencias de nivel técnico internacional
- b) Designar un Jefe de Laboratorio en forma rentada que cumpla con la misión de: realizar los cursos de técnicas y materiales electrónicos para la Carrera de Composición Musical; hacerse cargo de toda la actividad actual del Secretario Coordinador del Centro [...] colaborar con los otros departamentos y cátedras, y realizar investigaciones en el campo específico de la creación electrónica
- c) Designar mediante contrato una persona técnica que mantenga los aparatos [...] y eventualmente dar cursillos de electrónica y acústica a los integrantes del CME y a los alumnos de la Escuela
- d) Disponer de fondos para la adquisición de cintas, libros y publicaciones específicas.

---

<sup>58</sup> “Nombre con el que se conocieron el primer laboratorio de música electrónica que funcionó en España y una organización de conciertos de música contemporánea que desarrolló su actividad entre 1965 y 1972, ambos bajo la dirección del compositor Luis de Pablo y con financiación privada.” GARCÍA DEL BUSTO, J. L. 2002: 241.

<sup>59</sup> RUBIO, H. 2002: 624-627.

Me permito insistir que una planificación de las actividades futuras lo debe ser en base a medios que permitan una actividad idónea y a la altura de la jerarquía de la Escuela de Artes como organismo universitario y del Centro que mantiene contactos con similares de otros países.”<sup>60</sup>

Inmediatamente, la Sra. De Devoto envía un pedido de préstamo al FNA para la compra de un nuevo grabador para el CME argumentando que

“El Centro, que ya se ha afirmado en el campo musical nacional y extranjero (como resultado de los varios informes presentados por el coordinador del centro) se encuentra actualmente estancado en su labor por falta de un instrumental adecuado a las exigencias dinámicas del proceso de experimentación. Dada la importancia de mantener en actividad un centro que está representando un aspecto esencial y poco difundido de nuestra cultura, considero imprescindible la adquisición por el momento de un nuevo grabador que permita un avance en el desarrollo de su creación artística.”<sup>61</sup>

El panorama parece no haber mejorado durante 1969. El único acontecimiento registrado de cierta relevancia fue el viaje de Tosco, Bazán y su esposa Olga<sup>62</sup>, Graciela Castillo y Carlos Ferpozzi al VIII Festival de Música Contemporánea y Encuentro Nacional de Especialistas en Docencia Musical Universitaria, organizados por el Instituto Di Tella en el mes de septiembre. De regreso, Virgilio eleva el correspondiente informe a la Asistente de Dirección del Departamento de Música:

“22/9. El CME se presenta en el concierto de apertura del VIII Festival de Música Contemporánea que organiza el Instituto Di Tella  
23 y 24 Reuniones preparatorias al Encuentro Nacional de Especialistas en Docencia Musical Universitaria que organiza el Instituto Di Tella  
25 y 26. Se llevan a cabo las deliberaciones. En las mismas el suscripto y el profesor Bazán representantes de la Escuela de Artes de la UNC presentan cinco (5) ponencias las que se convierten en temas únicos de discusión. Las ponencias de que se habla son las que a continuación se detallan  
a) Admisión por parte del Instituto Di Tella de becarios que organismos del interior pudieran mandar

---

<sup>60</sup> 1968-III-f. 442-443, fechado el 13 de noviembre.

<sup>61</sup> 1968-III-f. 445, nota fechada el 26/12/68.

<sup>62</sup> Incorporada al Centro como Asistente encargada de la correspondencia, el fichado de materiales y el archivo desde mediados de 1970. Ver 1970-Dpto. Música- sin foliar.

- b) Admisión por parte del Instituto Di Tella de becarios especiales para asistir a los cursos intensivos que dictan profesores extranjeros
- c) Que el Instituto Di Tella facilite el laboratorio mediante convenio especial a compositores que tuvieren necesidad de realizar un trabajo especial en el mismo.
- d) que el Instituto Di Tella se haga cargo de la publicación de una revista de carácter formativo-informativo sobre música contemporánea
- e) que el Instituto Di Tella organice Festivales Anuales de Música Contemporánea ubicando dicho festival en una ciudad del interior, distinta cada año

De las deliberaciones se pasó a cuarto intermedio hasta el 8 de noviembre dado que sólo se trataron los tres primeros puntos siendo aprobados los mismos

Asimismo se trasladó a la nueva fecha el tratamiento de una proposición del maestro Alberto Ginastera en el sentido de que se cree una comisión nacional para la difusión de la música contemporánea.

Como consideración final el suscripto cree que ha sido altamente positiva la participación de los representantes de la E. de A. por cuanto permitió tomar contacto con elementos de la Capital Federal y dar a conocer los puntos de vista del interior.

En cuanto a los integrantes del Centro se debe consignar que han sido invitados a repetir el espectáculo en el mismo Instituto Di Tella, en el Teatro Municipal San Martín y en la ciudad de Santa Fé".<sup>63</sup>

Por su parte, las autoridades de la Escuela continuaron las gestiones para tratar de conseguir los aparatos que se necesitaban para insuflar nueva vida al ya moribundo Centro. Pero la suma era demasiado elevada para las circunstancias, las políticas culturales y la economía universitaria de la Argentina de Onganía.

## **Desaparición**

La documentación referida al Centro de Música Experimental prácticamente desaparece entre 1969 y 1970. A fines de 1970 el Centro se hallaba diezmado y sin posibilidades de renovar su equipamiento. A pesar de haber casi agotado las posibilidades de solucionar los inconvenientes económicos, una de sus principales ideólogas y promotoras, la Profesora Ornella

---

<sup>63</sup> 1969 Nota fechada el 3 de octubre - sin foliar.

Ballestreri de Devoto escribe el 16 de diciembre de 1970, en nota dirigida a Raúl Bulgheroni:

“El Centro de Música Experimental, aún con la incorporación de aspirantes miembros del mismo no ha conseguido salir de un proceso de estancamiento que [se] está agudizando desde el año próximo pasado.

Este proceso ha sido discutido en varias reuniones de los integrantes del Centro y últimamente en una reunión realizada el día 10 de diciembre con asistencia de casi todos los profesores. Ha sido opinión común que para encontrar una salida efectiva a esta situación sea necesaria una medida la cual, aunque no responde a motivaciones programáticas de fácil realización reglamentaria, responda por lo contrario, a una realidad que permita enfrentar y superar las dificultades que se han ido creando y que han escapado a las varias medidas tomadas para superarlas. Por esto propongo al señor Director que [el] Centro quede así como actualmente está estructurado empero que entre en un período de receso durante el próximo año lectivo, es decir que no funcione como tal mientras que se desarrolle la actividad colateral que voy a proponerle y que eventualmente podrá revitalizar la dinámica del mismo.

Esta actividad colateral sería la siguiente: uso del laboratorio para todos los que quieren hacer experiencias electroacústicas: profesores, alumnos, músicos no pertenecientes a la Escuela. Para este fin se precisa un ordenamiento de actividades el cual consistiría únicamente en la presentación de un plan de trabajo y duración del mismo por parte de los interesados. En base a estos planes se organizará el horario del uso del laboratorio. Para la realización de este planteo es necesario, como ya fue propuesto, un jefe de laboratorio rentado el cual se encargaría del asesoramiento de los aspirantes menos capacitados y del inicial control del uso de los aparatos.

Aclaro que tanto los miembros como los aspirantes miembros del Centro están conformes con este planteo.

Reitero al señor Director que lo propuesto no entra en una estricta estructura formalística empero reitero también mi convicción de que únicamente la posibilidad de una elástica abertura hacia nuevas probabilidades puede solucionar el problema expuesto.

Confianto en la aprobación del presente pedido, lo saludo con atenta consideración”.<sup>64</sup>

El Centro de Música Experimental nunca volvió a ser el que era. Sólo

---

<sup>64</sup> 1970 – Dpto. de Música, sin foliar. Nota 1428.

sobrevivió un laboratorio que volvió a cobrar vida muchos años después, en el marco de un nuevo proyecto pedagógico universitario y en un contexto social totalmente diferente.

### **Algunas consideraciones finales**

Esta primera reconstrucción de una parte de la historia de la Escuela de Artes permite formular algunas interpretaciones. Los interrogantes que abre esta etapa inicial de la investigación serán tomados como punto de partida para la continuación de este trabajo. Sin embargo, cabe reflexionar aquí brevemente sobre algunos temas.

El factor desencadenante del surgimiento del Centro fue una coincidencia en intereses y posturas estéticas entre un grupo de músicos y las autoridades de la Escuela. Un primer grupo de profesores, compositores y alumnos reunidos en el Seminario, se fue afirmando y decantando a medida que iba desarrollando múltiples actividades.

El accionar de la dirección de la Escuela y del Departamento de Música fue un factor esencial. Ellos fueron quienes promovieron y capitalizaron estas expresiones artísticas de vanguardia apoyándolos hasta el final y en la medida de sus posibilidades. A pesar de que muchos de los integrantes estaban afiliados a la universidad, y de que la institución funcionaba dentro de ella, el grupo se mantuvo siempre diferenciado del resto de la comunidad universitaria. Los demás profesores del departamento estaban insertos en la actividad musical del medio: muchos de ellos compartían la vida universitaria con la docencia en el Conservatorio Provincial de Música y/o con la actividad en la Orquesta Sinfónica de la Provincia. Su colaboración, por ejemplo en la ejecución de las obras, fue promovida por la política y las acciones directas de Bulgheroni y su equipo.

La visión optimista de la universidad como la avanzada, la punta de lanza en los procesos culturales, era compartida tanto por los integrantes del Centro como por las autoridades de la Escuela. La universidad pública gozaba de gran prestigio. De allí la constante pelea para instalar un laboratorio que les permitiera

“[...] la incursión en campos aun no explorados con todos los [medios]<sup>65</sup> técnicos que únicamente una Institución como la Escuela de Artes podría poner a nuestro alcance.<sup>66</sup>”

---

<sup>65</sup> Dice “radios” en el original.

<sup>66</sup> 1965-III-f. 212.

Qué era la música experimental y cuáles eran los objetivos del grupo quedaron explicados en un reportaje publicado en 1965:

“Es la que plantea nuevos problemas y trata de dar nuevas soluciones, por caminos poco explorados utilizando al máximo las posibilidades de los instrumentos musicales y los hallazgos de la tecnología. No es una actitud racional, sino más bien una búsqueda vital. Por eso puede superar la etapa experimental, para convertirse en expresión, en obra de arte. Los fines que perseguimos son dos: 1º) Ampliar las posibilidades técnicas y expresivas y 2º) Lograr nuevas formas de expresión adecuada a la época que nos toca vivir”<sup>67</sup>.

Aunque las manifestaciones de los miembros del grupo evitaban cuidadosamente la utilización de términos como ‘vanguardia’ o ‘ruptura’, sus actividades artísticas rompían con los cánones académicos. Dedicados a la experimentación sonora, usaron parámetros compositivos distintos a los tradicionales y se alejaron de las formas cerradas, dándole mayor importancia a los procesos, frecuentemente inacabados. En una posterior etapa de este proyecto intentaremos caracterizar, a través del análisis, la producción del Centro.

Su visión esperanzada del futuro, su fe en el progreso y el desarrollo de la tecnología, que aportaba el impulso necesario para formular y llevar a cabo su programa de acción, nos impulsan, a pesar del *caveat* mencionado, a calificar sus actitudes como vanguardistas.

Los integrantes del Centro militaron desde el arte, desde una campaña en pro de un nuevo quehacer y de una concepción estética distinta, más acorde a su momento histórico. Un caso paradigmático es el informe de cátedra presentado por el profesor Virgilio Tosco a Ornella B. de Devoto, el 26 de noviembre de 1965, donde explica que ha detectado una falta total de conocimiento de la literatura musical post impresionista en sus alumnos y que por eso ha dedicado el año lectivo de la cátedra de Didáctica de la música al estudio de las obras de numerosos compositores contemporáneos como Berg, Schönberg, Dallapiccola, Stockhausen, Penderecki, Berio, etc. Termina el informe afirmando que “se ha despertado una conciencia del momento cultural”.<sup>68</sup>

En la consecución de esta militancia, la actividad desarrollada por los miembros del Centro incluyó además de la producción musical, el debate y la problematización de los distintos aspectos del lenguaje en la música con-

---

<sup>67</sup> 1965-I-f. 866 (recorte del diario *Córdoba*, 29/9/1965).

<sup>68</sup> 1965-III-f. 452 .

temporánea, la investigación en nuevas técnicas de ejecución instrumental, el estudio y profundización en cuestiones acústicas y tecnológicas, la conservación de materiales. El ciclo se completaba con la ejecución de sus obras por grupos instrumentales (constituidos por los mismos integrantes; en alguna ocasión por la Orquesta Sinfónica) y la difusión a través de conferencias ilustradas y conciertos.

Las siguientes palabras de los integrantes del Centro definen concisamente sus aspiraciones:

“Formar una escuela argentina de música experimental; lograr una música nacional avanzada que se diferencia de la importada de Europa y que contribuya a formar nuestro propio patrimonio cultural.”<sup>69</sup>

## FUENTES

Todos los documentos mencionados se encuentran en el Archivo de la Secretaría de la Escuela de Artes, Pabellón México, Ciudad Universitaria, Córdoba.

1965. Libro archivo. Tomo I. Notas remitidas.  
Tomo III. Departamento de Música.
1966. Libro archivo. Tomo III. Departamento de Música.
1967. Libro archivo. Tomo III. Departamento de Música.
1968. Libro archivo. Tomo III. Departamento de Música.
- 1968/69. Libro archivo. Materiales varios.
1969. Libro archivo. Tomo III. Departamento de Música.
1970. Libro archivo. Departamento de Música.
- [1968]. Programa de Actos [para el vigésimo aniversario de la Escuela de Artes, UNC]. Folleto sin tapas conservado en la Biblioteca de la Escuela de Artes, FFyH, UNC, CePIA. [55 págs.?].
- Comunicación personal de Horacio Vaggione, 1/11 /2008 y 12/02/ 2009.
  - Comunicación personal de H. Rubio, 17/02/ 2009.

---

<sup>69</sup> 1965-III- f. 866 (artículo ya citado del diario *Córdoba*).

## BIBLIOGRAFÍA

- CAGE, John (ed.)  
1969           *Notations*. New York: Something Else Press.
- DAL FARRA, Ricardo  
2004           “La Música Electroacústica en América Latina. Fondation Daniel Langlois”. Versión electrónica disponible en: [http://www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus\\_LatAm\\_Dal\\_Farra.pdf](http://www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf) Fecha del último acceso: 21/02/09.
- ECHARTE, Pedro A.  
Versión electrónica disponible en : [http://www.grijalvo.com/Echarte/b\\_Echarte\\_lab\\_Curriculum\\_Vitae.htm](http://www.grijalvo.com/Echarte/b_Echarte_lab_Curriculum_Vitae.htm)  
Fecha del último acceso: 21/02/09.
- EDUCAR (El portal educativo del Estado argentino)  
Archivo de música electroacústica latinoamericana. Versión electrónica disponible en: <http://portal.educ.ar/noticias/ciencia-y-tecnologia/archivo-de-musica-electroacust.php>  
Fecha del último acceso: 21/02/09.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis  
2002           “Alea” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo I: 241.
- GIORDANO, Santiago  
1999.           “Una experiencia concreta. El legado del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes”, en *La Voz del Interior*, Córdoba, 29-08, p.1-2 C.
- RUBIO, Héctor  
2002           “Vaggione, Horacio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.: 624-627.

SAITTA, Carmelo.

1992 “Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café”, en *Lulú*, Nº 3, Abril. Versión electrónica disponible en: [http://www.bazaramericano.com/musica/antologias\\_lulu/homenajes/saitta\\_guiapara.htm](http://www.bazaramericano.com/musica/antologias_lulu/homenajes/saitta_guiapara.htm) Fecha de consulta: 21/02/09.

WAISMAN, Leonardo

1999 “Bazán, Oscar”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Tomo II: 318-319.

\* \* \*

**Myriam Kitroser.** Obtuvo el título de Arquitecta en la UNLP. Es alumna regular del Doctorado en Artes de la FFyH, UNC. Actualmente se encuentra en el proceso de elaboración de la tesis. Es titular plenaria ordinaria de la cátedra Práctica Instrumental, Profesorado en Educación Musical, UNC. Ha sido Jefa del Departamento de Música, UNC (2003 – 2008). Es integrante del equipo de investigación dedicado a “La Música en Córdoba en el siglo XX: primera y segunda mitad”, dirigido por el doctor Héctor E. Rubio y acreditado por la Secyt de la UNC. Obtuvo la categoría III en la Secyt, UNC.

**Marisa Restiffo.** Profesora en Educación Musical en la Escuela de Artes, FFyH, UNC y obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) del Doctorado en Musicología (Programa Música Hispana), expedido por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora Adjunta en el área Música de la cátedra Introducción a la Historia de las Artes, UNC. Es integrante del equipo de investigación dedicado a “La Música en Córdoba en el siglo XX: primera y segunda mitad”, dirigido por el doctor Héctor E. Rubio y acreditado por la Secyt de la UNC.

---

**CONFERENCIAS  
DE LA QUINTA SEMANA  
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

## LA BIOGRAFÍA MUSICAL EN LA ERA POST-NEOMUSICOLÓGICA<sup>1</sup>

LEONARDO J. WAISMAN

---

### Resumen

El presente trabajo es un intento de reflexionar sobre los acuciantes preguntas que se me plantearon en el curso de la elaboración de un estudio biográfico y crítico sobre el compositor Vicente Martín y Soler, recientemente publicado. Tras una breve reseña de los conceptos que, a lo largo de la historia, se han ido sucediendo (y a veces sumando) como sustentos ideológicos y metodológicos de la biografía musical, paso a describir la paradójica situación del subgénero dentro de nuestra disciplina. Por un lado, el énfasis reciente en todo lo que la musicología positivista llamaba “contexto”, que ahora ha pasado a integrarse al “texto”, y el furioso retorno del interés por los significados de la música parecerían ubicar al estudio de la persona del compositor en un lugar privilegiado, como mediador entre convenciones sociales y soluciones individuales, entre símbolos colectivamente sostenidos y significados percibidos por un integrante de la sociedad; en fin, como pieza clave en la reproducción cultural.

Sin embargo, los cuestionamientos metodológicos de los últimos años plantean al biógrafo una interminable serie de problemas. ¿Cómo rebasar la mera acumulación cronológica de datos sin caer en hipóstasis, falacia intencional, esencialización, y tantos otros demonios que intenta exorcizar la musicología, sin terminar de lograrlo? ¿Cómo ubicar al personaje dentro del mundo en que vivió, sin apelar a las categorías de ‘clasicismo’, ‘romanticismo’, ‘nacionalismo’, tan discutidas, tan necesitadas de precisiones y tan cargadas de connotaciones contradictorias? ¿Cómo describir el desarrollo de su personalidad y estilo musical sin resbalar hasta una linealidad evolucionista? ¿Cómo vincular las circunstancias de su vida con los procesos interiores que lo llevaron a escribir lo que escribió, sin hacerme culpable de ese psicologismo *amateur* que caracterizó a la mayoría de las biografías de músicos durante décadas? Las respuestas a estos y otros interrogantes no son planteadas como normas generales a seguir, sino como soluciones provisorias que me fueron útiles en la tarea.

### Abstract

The present text contains reflections on several pressing issues that haunted me during the research and writing of a biographical and critical study on Vicente Martín y Soler (published in 2008). After a brief account of the several concepts that have served as ideological and methodological support of musical biography through its history, I describe the present paradoxical situation of the subgenre within our discipline. On the one hand, the recent emphasis on what positivist musicology used to call “context” (which has now entered the sphere of “text”) and the return with a vengeance of musicology’s concern

---

<sup>1</sup> El siguiente texto fue presentado como Conferencia inaugural de las Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica, Quinta Semana de la Música y

with meanings would seem to place the study of a composer's life, works and psyche in a privileged position: he is the most significant mediator between social conventions and personal solutions, between collectively maintained symbols and individually perceived meanings—in short, he is a key link in cultural reproduction.

Nevertheless, methodological constraints put forward in recent decades put the would-be biographer face to face with a number of thorny problems. ¿How can he go beyond the mere chronological ordering of data without incurring in hypostasis, intentional fallacies, essentialization, and so many other demons that musicology vainly attempts to exorcize? ¿How can he place this individual within the world in which he lived, without recurring to categories such as 'classicism', "romanticism", "nacionalism", that seem nowadays so laden with ambiguities and contradictions, so much in need of rigorous delimitation? ¿How can he describe the development of his personality and his style without slipping into evolutionist linearity? ¿How can he link the circumstances of his life with the inner processes that led him to write what he wrote, without falling into the trap of that amateur psychologism that marred musicians' biographies for decades? The answers to these and other questions are not formulated as general guidelines, but as provisional solutions that seemed appropriate for my research and writing.

\* \* \*

Allá por agosto del año 2003, el Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Emilio Casares, me habló para concretar un pedido que ya había insinuado con anterioridad. Me quería contratar para que yo escribiera una monografía biográfica sobre el compositor español de fines del siglo XVIII Vicente Martín y Soler, algunas de cuyas óperas yo ya había editado recientemente, también a pedido suyo y para su institución. La historia, en realidad, había comenzado cuatro años antes: embarcado en un proyecto de rescate y difusión de la música española, y especialmente de la música escénica, el Dr. Casares necesitaba un editor para *L'arbore di Diana*, una de las tres óperas que Martín había compuesto en Viena sobre libretos de Lorenzo Da Ponte y en directa competencia con Wolfgang Amadeus Mozart. Yo me encontraba entonces en Madrid, dictando clases en la Universidad Complutense; dentro del equipo docente dictaba las clases sobre los siglos XVI al XVIII. Con el inimitable desparpajo que le es habitual, Emilio decidió que, ya que el siglo entraba dentro de los períodos que yo enseñaba, yo era la persona adecuada para realizar la edición crítica de la obra, y me ofreció el trabajo. Por ese entonces, todos sus habituales colaboradores se ocupaban de los siglos XIX y XX; yo, en cambio, trabajaba con "cosas antiguas".

---

la Musicología, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. He preferido mantener el tono un tanto personal que estaba destinado a la presentación oral, para no correr el riesgo de formalizarlo en una disertación prescriptiva. Los cambios introducidos para la edición son mínimos. Sólo se trata de un registro de mis reflexiones posteriores a la redacción de una larga y trabajosa biografía musical.

La cercanía de los aniversarios 250 del nacimiento (2004) y 200 de la muerte (2006), así como la buena aceptación de la música del compositor valenciano que, a medida que se iba editando, iba siendo ejecutada en diversos escenarios españoles e internacionales, hicieron que esa primera edición tuviera amplias secuelas. Al día de hoy, el ICCMU ha publicado ediciones más de otras dos óperas, además de otras tres más debidas a otros editores (Irina Kriajeva y Christophe Rousset). Las exigencias de las ejecuciones han requerido también que yo haga y el ICCMU publique, reducciones para canto y piano de tres de estas obras. Está en prensa el único oratorio del compositor valenciano, y se planea al menos un volumen más de sus obras.<sup>2</sup>

No es como una exhibición de *curriculum vitae* que me he extendido sobre el origen de mi trabajo con Vicente Martín y Soler. Creo haber dejado claro que fue la casualidad la que inició el vínculo; por mi parte, como argentino que toda su vida ha tenido dificultades para publicar, acepté el proyecto inicial como una oportunidad de hacer un trabajo que tuviera alguna difusión. A medida que continuaba con las diversas etapas, me fui interesando cada vez más por el tema por la misma razón que me llevó a ser musicólogo: curiosidad intelectual. He incluido este largo prólogo personal por que la ausencia de un interés previo en el tema por mi parte, la falta de un incentivo ideológico o compromiso afectivo con el sujeto, tienen mucho que ver con los planteos que vendrán en unos minutos.

Afortunadamente, el contrato para la biografía incluía la asignación, por parte del Instituto Valenciano de la Música, de un monto significativo de dinero como subsidio, y la disponibilidad de otros montos no especificados para la compra de libros y la obtención de copias de manuscritos y documentos. Este encuadre de la situación, que difícilmente se le pueda presentar a un latinoamericano dos veces en la vida, me convenció de embarcarme en la investigación para la monografía. Después de todo, me decía yo, aunque ni el período clásico ni la ópera bufa hubieran sido anteriormente parte de mis intereses, sólo era cuestión de conseguir los datos y la música necesarios, estudiar un poco el contexto, y ¡a escribir!

Las dificultades para conseguir el material necesario fueron superadas en gran parte gracias al dinero disponible. Como Martín y Soler había llevado una vida muy nómada, debí buscar personalmente sus rastros en Madrid, Valencia, Nápoles, Turín, y hasta San Petersburgo, obteniendo una buena cosecha, aunque la negativa por parte de la dirección del Teatro Mariinsky de la última ciudad, no sólo de dejarme ver su riquísima colección, sino incluso de hablar conmigo, dejó una considerable

---

<sup>2</sup> La lista de mis ediciones de partituras completas para el ICCMU (Madrid) comprende *L'arbore di Diana* (2002), *Il burbero di buon cuore* (2003), *La festa del villaggio* (2006) y *Philistaei a Jonatha dispersi* (en preparación para 2009). Christophe Rousset ha editado *La capricciosa corretta* (2004) y *L'isola del piacere* (2007); Irina Kriajeva, *Una cosa rara* (2003). Mis reducciones para canto y piano publicadas por la misma editorial son *L'arbore di Diana* (2003), *Il burbero di buon cuore* (2004), *La capricciosa corretta* (2005).

laguna. Los microfilms y discos compactos de imágenes de partituras manuscritas y libretos me fueron llegando, hasta constituir una colección amplia y bastante diversificada; también pude obtener casi toda la bibliografía especializada que me era necesaria.

Pero cuando llegó el momento en que se hacía impostergable el comenzar a escribir, me encontré verdaderamente inerte y perdido. Inerte por cuanto los datos que había conseguido sobre la vida de Martín y Soler eran ricos en cuanto a sus movimientos geográficos, pobres –no, indigentes– en cuanto a su persona. Perdido porque no encontraba en la teoría musicológica de las últimas décadas una guía metodológica practicable.

La falta de firmeza documental de muchas afirmaciones sobre sus primeros y sobre sus últimos años resultó un obstáculo familiar. Datos contradictorios y/o sin respaldo que poblaban las voces de diccionarios y la escasa bibliografía sobre el compositor debieron ser evaluados para reconstruir lo que se pudiera de la trayectoria de Martín. Algunos documentos que pude encontrar en los archivos ayudaron a despejar algunas de estas incógnitas. Pero la falta de informaciones personales planteaba problemas para mí inéditos. Hasta hace pocos meses, no había un solo documento escrito por Martín y Soler; la vecindad más cercana que se podía tener con su cuerpo era la firma de un contrato que encontré en Nápoles –por lo demás, ni un solo documento de carácter íntimo y personal; sólo fríos datos sobre su desempeño como profesional.

Habiendo conocido el género biográfico a través de la lectura de las biografías de los ‘grandes maestros’, no sabía cómo empezar a retratar a un compositor que, como persona, me era totalmente desconocido.

Pero, difícil como se presentaba este aspecto por la insuperable distancia con el individuo Martín y Soler, era peor la confusión en mi mente con respecto al planeamiento integral del libro. Como todos ustedes, estaba al tanto de una multitud de prohibiciones metodológicas que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX en la disciplina. Por un lado, está prohibido (además de ser terriblemente aburrido) caer en la mera acumulación de datos seleccionados sin un plan que sirva de guía y criterio; esto no sería una biografía sino una cronología acompañada de un catálogo. Pero por otro, están proscritos casi todos los recursos conceptuales o literarios que permitían a los biógrafos de antaño realizar conexiones entre datos, sugerir direccionalidades, establecer etapas, dar sentido al tema e interesar de alguna manera al lector.

Está prohibida la ‘falacia intencional’, que, a partir del análisis de las obras, atribuye intenciones expresivas o constructivas al compositor. Las nuevas musicologías han dado mala reputación a los términos inclusivos para representar lo que antaño se llamaban ‘movimientos espirituales’: clasicismo, romanticismo, nacionalismo. Y por supuesto, hay que guardarse de la hipóstasis de estos términos como del mismo diablo (es decir, nunca usar sus rasgos, que son abstracciones, como causas). Está

prohibido esencializar –las esencias no existen, son sólo productos de las arbitrarias selecciones hechas por individuos que defienden ciertos intereses.

La sociología de la música nos prohíbe hoy hablar de clases sociales sin un conocimiento pormenorizado, pocas veces disponible, de la estructura social y socio-cultural de un medio determinado en un momento determinado (sólo en el caso de Viena en la década de 1780 quizás haya suficientes datos recopilados sobre los asistentes al teatro, como para atreverse a desafiar la prohibición). La postmodernidad nos hace desconfiar de todo proceso que pueda parecer lineal, simple, coherente: todo decurso histórico debe moverse por haces de vectores multidireccionales, todo objeto debe estar constituido por partículas poseídas por un alocado movimiento browniano. El sentido común ha pasado, de ser el menos común de los sentidos, a ser la más común fuente de errores, causados por las apetencias e intereses del individuo y por las perversas relaciones de poder de la sociedad que lo nutre.

Enfrentado con ese cúmulo de dificultades, y careciendo de un interés particular que me empujara a desestimarlas conciente o inconcientemente en aras de desarrollar una argumentación favorable a ese interés, escribí, un poco a los tumbos, 659 densas y apretadas páginas.<sup>3</sup> Entre tantos obstáculos, el enfoque resultó algo heterogéneo, aunque la organización del libro es bastante tradicional. Pero, pasadas las presiones de las fechas de publicación, quise satisfacer algunas de las angustiantes preguntas metodológicas que la escritura me había planteado.<sup>4</sup> Aquí van algunos de los resultados.

La biografía es uno de los géneros literario-históricos más antiguos. El padre del género, Plutarco, fijó en el primer siglo de la era cristiana lo que sería una de sus características salientes: su carácter de ejemplo moral. Como los hombres son afectos a la imitación, esperaba que sus narraciones de la vida de grandes personajes despertara en su lectores el afán de imitarlos. Para esto, debía disimular las fallas de su carácter,

“ [...] pues así como deseamos que los pintores que hacen con gracia y belleza los retratos, si hay en el rostro alguna imperfección ni la dejen del todo, ni la saquen exacta, porque esto lo haría feo, y aquello desemejante a la vista; de la misma manera siendo difícil, o por mejor decir imposible, escribir una vida del todo irreprochable y pura, en los hechos laudables se ha de dar exacta la verdad, como quien dice la semejanza; pero los defectos y como fatalidades que acompañan á las acciones, y proceden o de algún afecto o de inevitable precisión; teniéndolos mas bien por remisiones de

---

<sup>3</sup> WAISMAN, L.J., 2008.

<sup>4</sup> La bibliografía teórica sobre biografía musical no es muy extensa. Es clásico el estudio de ABERT, 1920; en años más recientes han aparecido LENNEBERG, H., 1988, PEKACZ, J, ed., 2006 y PEKACZ, J., 2004.

alguna virtud, que por efectos de maldad, no los hemos de gravar en la historia con empeño y con detención, sino como dando a entender nos compadecemos de la humana naturaleza, que no da nada absolutamente hermoso, ni costumbres decididas siempre y en todo por la virtud.”<sup>5</sup>

Las biografías de músicos famosos aparecieron con mucho retardo con respecto, por ejemplo, a la de los pintores célebres. Para los primeros historiadores de la música, la biografía era un dato meramente supletorio: lo que importaba de cada músico célebre era lo que había aportado al ‘progreso’ del arte, ya que la historia de la música se veía como un creciente acercamiento al descubrimiento de las leyes naturales que lo regían en la época en que vivía el propio historiador. El surgimiento de la estética de la expresión subjetiva a fines del siglo XVIII significó una inversión completa de los términos. Si la música era la manifestación de los más íntimos impulsos del alma de un compositor, para aprehenderla resultaba esencial conocer esa alma. El camino de la biografía, salpicado de anécdotas que revelaban los rasgos individualizadores del espíritu del maestro, se convirtió en la principal avenida de conocimiento musical, ya que el estilo no era una serie de elementos de los que cualquiera se podía apropiarse, sino algo inherente a la persona del creador, inconfundible y hasta irrenunciable. Se trataba de una vía de ida y vuelta: se podía conocer a la persona a través de su música o a la obra a través del carácter y vicisitudes de su creador. Un ejemplo que muestra la larga vigencia de esta idea lo da la biografía de Mozart, dirigida a un público general, escrita alrededor de 1915 por Henri de Curzon.

“[...] tal vez no carezca de novedad el ir siguiendo simplemente la evolución de la obra de Mozart a través de su vida.

Efectivamente, no se pudiera separarlas una de otra. Por poco seriamente que se estudie dicha obra se reconoce en ella, primero con curiosidad y luego con emoción, la expresión esencial y única del pensamiento de Mozart, se nota la constante unidad dentro de la inagotable variedad, y no se piensa más que en sorprenderla como brota de aquella ardiente alma un día y otro, al azar de los hechos.

Me sentiré dichoso si el lector de estas páginas puede a su vez reconocer que ha vivido también un poco cerca de ese alma. Porque en verdad, la obra de Mozart es su vida misma.”<sup>6</sup>

Me gustaría subrayar, dentro de este texto, algunos elementos. En primer lugar, la insistencia en la unidad indivisible vida-obra. En segundo lugar, la convicción del

---

<sup>5</sup> PLUTARCO, 1830, vol III: 103 [Vida de Cimón].

<sup>6</sup> CURZON, H., 1942: 8-9.

carácter unitario, coherente, constante de una y otra, manifestada en la palabra “esencia”: un núcleo permanente y único de la personalidad; único tanto en el sentido de su indivisibilidad como en el de ser distinto a todos los demás. Los ‘hechos’ son azarosos, pero el espíritu que entre ellos se desenvuelve es siempre igual a sí mismo. Y por último, es interesante también lo que se espera de los lectores: un acercamiento espiritual a un alma (que, siguiendo la tradición romántica, no podía dejar de ser ‘ardiente’; hubiera quedado muy mal que fuera, por ejemplo, ‘flemática’). La vida de Mozart es un alimento moral para los hombres de hoy. La combinación de estos tres elementos dio como resultado las llamadas ‘biografías espirituales’: como a menudo los hechos de la vida del héroe músico eran demasiado prosaicos y poco adecuados a la espiritualidad de su música, éstos eran deformados o directamente suprimidos para narrar el desarrollo de su excelsa ‘vida interior’, que se infería de sus creaciones artísticas.<sup>7</sup> Una cuidadosa selección de anécdotas suele servir de frágil respaldo a esa narración. Este subgénero de biografías tiene aún vigencia: el muy alabado *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*, del eminente especialista Christoph Wolff preserva sus rasgos esenciales.<sup>8</sup>

Con esta estética comenzaron a confluír, en distintos grados y en diferentes combinaciones, una serie de elementos que darían origen a distintos matices dentro de la tradición biográfica: nos referiremos en especial al positivismo y al nacionalismo. El espíritu científico, con el estimulante ejemplo de las ciencias naturales, se vio reflejado en una creciente búsqueda de rigor en la recopilación y evaluación de los documentos que garantizaran una presentación completa y veraz de las circunstancias exteriores de la vida del músico. A los primeros esfuerzos de Johann Nikolaus Forkel por comunicarse con familiares y amigos de Johann Sebastian Bach para obtener los datos más fidedignos a consignar en su celeberrima biografía de 1802<sup>9</sup> se fueron sucediendo una serie de volúmenes que constituyeron otros tantos hitos en el itinerario de la biografía hacia su identificación con un proyecto científico. La inmensa colección de datos biográficos de Fétis (1833-44) fue subsiguientemente considerada poco rigurosa, y tocó a las biografías de Handel (Chrysander, 1858-67) y Bach (Philip Spitta, 1873-80)<sup>10</sup> representar nuevos y crecientes estándares en cuanto a la amplitud de la recopilación de datos documentales. La culminación de esta tendencia está representada por las llamadas ‘biografías documentales’ de la

---

<sup>7</sup> Dahlhaus llama a este tipo “biografía interior” o “biografía idealista”. DAHLHAUS, C., 1977, Capítulo 2.

<sup>8</sup> WOLFF, C., 2003.

<sup>9</sup> FORKEL, J., 1950.

<sup>10</sup> FÉTIS, F.-J., 1833-44; CHRYSANDER, K., 1858-67; SPITTA, Ph., 1873-80.

segunda mitad del siglo XX,<sup>11</sup> en las que se prescinde totalmente de la narratividad y la explicación: simplemente se reproducen ‘todos’ los documentos relevantes. Por supuesto, ‘todos’ es una imposibilidad; las fronteras entre lo que es relevante y lo que no lo es son fijadas, en forma más o menos sistemática, por el compilador, que ejerce allí su poder para delinear la imagen del músico.

Otra fuerza importantísima para la conformación de la literatura biográfica fue el surgimiento de los nacionalismos. También a este respecto Forkel es ejemplar: la dedicatoria de su biografía bachiana “a los admiradores patrióticos del arte musical” y su tratamiento del compositor como héroe cultural de la Alemania aún por nacer anticipan la posterior práctica de la apropiación nacional de los músicos. La publicación en 1841 del influyente *El héroe en la historia* de Thomas Carlyle, lanzó a cientos de intelectuales a la búsqueda de los titanes que representaban a sus pueblos y hacían la historia. Su tarea, según el historiador escocés, era identificarlos, limpiarlos de polvo, y ponerlos en un pedestal para edificación de la gente común. Así, desde entonces hasta nuestros días, una idea-guía de innumerables biografías ha sido la de encontrar el espíritu nacional en la vida y obra de cuanto compositor de talento estuviese al alcance. La polonización de Chopin es un ejemplo egregio;<sup>12</sup> la disputa entre Paraguay, Bolivia, y Argentina por la posesión de Zipoli es un eco actual. Otra manifestación reciente de la captación de músicos como héroes (ahora no de nacionalidades, sino de movimientos) son las narraciones del feminismo frustrado de Fanny Mendelssohn<sup>13</sup> o la homosexualidad de Schubert.<sup>14</sup>

Considerar al compositor como héroe cultural conlleva otros anexos: su vida debe, en lo posible, tener una trayectoria conforme con alguno de los arquetipos míticos del héroe del arte. Según el más común de estos, resulta imprescindible encontrar etapas de sufrimiento y un triunfo final, aunque sea póstumo, sobre la adversidad. En estas batallas, el adversario del compositor es generalmente la incomprensión de un público filisteo, en cuyo caso se refuerza la autoestima del lector, que indudablemente sabe apreciar la grandeza del héroe. Pero la enfermedad, la pobreza, las guerras, o algún patrón tiránico pueden jugar el papel de opresor, de acuerdo con lo que permitan construir o fantasear los hechos documentados.

La estética del formalismo trascendente, que según Dahlhaus habría dominado la reflexión musical durante casi todo el siglo XIX antes de culminar en Hanslick, debería haber menguado la importancia de la biografía como fuente de conocimien-

---

<sup>11</sup> Notablemente, las editadas por Otto Erich Deutsch: DEUTSCH, O., 1914, DEUTSCH, O., 1955 y DEUTSCH, O., 1965.

<sup>12</sup> PEKACZ, J., 2006b.

<sup>13</sup> KIMBER, M., 2002.

<sup>14</sup> Ver WAISMAN, L.J., 1997.

to sobre la música. Si lo que expresan los compositores no es su propio mundo interior, sino realidades metafísicas no accesibles a través de los sentidos o de la palabra, ya no debería ser tan imprescindible saberlo todo sobre los porteros que administran el acceso a ese inefable reino. Sin embargo, la biografía siguió reinando como soberana de la literatura musicográfica hasta al menos 1950, resistiendo no sólo los embates de la estética trascendente, sino también tendencias musicológicas explícitamente antitéticas al enfoque biográfico.

Durante el período fundacional de la disciplina, el paradigma científico estimuló una tendencia hacia metodologías despersonalizadas en todas las humanidades, que culminaría con la ‘historia estructural’ de la escuela de los *Annales*, pasando por la “historia del arte sin nombres” de Wölfflin y, en nuestro campo, con la “historia de los estilos” de Guido Adler. Mientras que Raphael Kiesewetter a principios del siglo XIX, había preconizado designar a cada época “por el nombre del hombre más célebre de su tiempo [...] el más influyente en el gusto de sus contemporáneos [...] y el que llevó el arte a mayor grado de perfección”, Adler, en 1911,<sup>15</sup> hablaba de una sucesión de estilos anónimos, cada uno de los cuales se comportaba como un organismo complejo. El musicólogo debía identificar rasgos compartidos tanto por los compositores geniales como por los mediocres, y en base a ellos formular leyes estilísticas. Lejos de fomentar las biografías de autores canónicos, se trataba de publicar (como lo hizo Adler) música del ‘compositor promedio’.

A la inmensa influencia de la teoría y el método adleriano, se sumaron a lo largo del Siglo XX otra serie de tendencias que de una u otra manera colectivizan el terreno de la investigación musical y desplazan al compositor de genio de su centro. La historiografía marxista con su énfasis en las estructuras socioeconómicas y las condiciones de producción es poco conducente a un enfoque biográfico, al que se adapta con cierta dificultad. El estructuralismo, con su énfasis en el texto como entidad autosuficiente, y el post-estructuralismo con su desmontaje de la obra son, sino enemigos declarados de la biografía del autor, hostiles a las explicaciones biográficas. De hecho, durante los últimos decenios se ha oído a innumerables voces decretar ‘la muerte del autor’. Si el autor está tan muerto, ¿a qué ocuparnos tanto de su vida?

La aparente paradoja de la buena salud del género biográfico en medio de estos embates refleja una carencia habitual en la historia de las ideas: ésta suele concentrarse en enunciados de filósofos e intelectuales de avanzada, y –en parte por la dificultad de acceso– apenas toma en cuenta el imaginario social, cuyos portadores pueden atenerse a conceptos ya pasados de moda para los grandes pensadores. Más allá de las teorías estéticas, durante todo el período mencionado la persona del composi-

---

<sup>15</sup> ADLER, G., 1911.

tor ocupó el lugar de privilegio en la representación mental del campo prevalente en círculos intelectuales. (El único competidor, el intérprete virtuoso, era, al menos desde un siglo antes, el protagonista para los públicos menos refinados, y continuó siéndolo hasta nuestros días, cuando ha empalmado con la explosión del prestigio de la música popular y su énfasis en el intérprete a expensas del autor.) Exenta del requisito de coherencia sistemática, la ‘mentalidad colectiva’ albergó (y aún alberga) en informal e inexplicada convivencia a dos conceptos antitéticos entre sí: por un lado, la idea de que la música (y el arte en general) constituyen la expresión personal del artista; por otro, una nebulosa noción de que la música trasciende el mundo cotidiano y comunica al hombre con realidades más excelsas. Todavía hoy, no es necesario ser ‘inculto’ para creer que un músico compone, canta o toca ‘para expresarse’, y al mismo tiempo afirmar que al escuchar Bach, Mozart o Beethoven se siente ‘transportado’ a un mundo ‘más elevado’. A estos dos inarmonizados conceptos se agrega el pasmoso elemento de la creación *ex nihilo* por parte de los demiurgos de la música, que despierta la admiración atónita de un público crecientemente pasivo.

Es esta contradicción entre el mundo de la teoría y el de la práctica musical lo que determina que, desde hace más de un siglo, la biografía sea una saludable Cenicienta de la musicología, una humilde plebeya cuyas mejillas sonrosadas y altivo porte revelan lo poco que le preocupa el desprecio de sus ‘superiores’. Y la dicotomía entre los dos mundos también ayuda a explicar el origen de tantos volúmenes biográficos divididos en dos secciones: la primera desarrolla la vida, a menudo recurriendo a explicaciones psicológicas de sentido común para dar interés narrativo y la ilusión de que comprendemos al personaje, la segunda se ocupa de la obra, con una prosa de carácter más o menos técnico según la versación musical del público destinatario.

A pesar de todas estas contradicciones, existe una formulación clásica de la biografía musical, explicitada por Hermann Abert en un lúcido artículo publicado en 1920: “Sobre los deberes y las finalidades de la biografía musical”.<sup>16</sup> El objetivo debía ser “presentar el artista al lector en una imagen totalizadora y viva (*lebendiges Gesamtbild*)”. Se debía incluir las circunstancias de su vida, la influencia de compositores anteriores y la influencia del protagonista sobre la posteridad, pero siempre seleccionando los datos con el siguiente requisito: sólo entrará lo que pueda presentarse como “fuerza viva” que interactúa con el espíritu del compositor. La mera acumulación positivista de datos no sirve; es necesario “profundizar en la esencia del artista mismo” a través del “intercambio entre él y su ambiente temporal y geográfi-

---

<sup>16</sup> ABERT, W., 1920.

co”. Abert no soslayaba el aspecto literario de la empresa al que sintetizó con el aforismo “*Wer der Dichther will Verstehn, muss in Dichters Lande gehn*” (“Quien quiera comprender al poeta, debe ir a la tierra de la poesía”). Pero criticaba a quienes construían un cuento de hadas alrededor del músico: era necesario profundizar en el análisis de la obra para encontrar la vida interna del arte del compositor, y con ella su imagen del mundo. Armado con este conocimiento, el biógrafo puede ir a las circunstancias externas de la vida del artista (con documentos sometidos a una rigurosa crítica histórica y filológica) e interpretar ‘desde dentro’ cómo fueron vividos por él. Sólo quien es capaz de percibir al artista, su vida y su obra como una unidad puede escribir una biografía. Los demás, abstenerse.

Los últimos años del siglo XX han presenciado, como todos sabemos, una renovación metodológica dentro de la musicología histórica. Entre la apabullante telaraña de los ‘nuevos enfoques’, con pretensiones a menudo en conflicto entre sí, se distingue, sin embargo una reacción generalizada contra el formalismo que había dominado la teoría estética occidental de los últimos cien años. El contexto de la música deja de ser exterior a ella y pasible de ser puesto entre paréntesis para concentrarse en el texto musical; es más, deja de ser propiamente contexto para entrar en una relación tan promiscua con el texto que ya no sabemos cuál es uno y cuál es el otro. De hecho, el postestructuralismo de Barthes llama “texto” a lo que tradicionalmente se ha denominado “contexto”, incluyendo en él, además, elementos tan dispares o alejados del antiguo “texto” como para que en épocas anteriores, no habrían ni siquiera formado parte del “contexto”. Una formulación sintética de este postulado de nuestra era es que “el contexto es una condición *sine qua non* para que la música pueda ser escuchada como música y no como ruido sin sentido”<sup>17</sup>

El auge de la semántica musical, los estudios feministas y poscoloniales, los diversos enfoques sociológicos de la música, la musicología cognitiva, la influencia de la antropología de la música y de los estudios sobre música popular, la crítica cultural: todos tienen en común una mirada que rebasa o traspasa el objeto sonoro y lo pone en relación con diversos datos, hechos, procesos y personas. El compositor es –no se lo puede negar– una de estas personas; aunque ya ha pasado la época en que era privilegiado como el *primum movens*, su estatus ha vuelto a ser interesante. Compartiendo espacio ahora con intérpretes, técnicos, empresarios, organizadores y oyentes, su vida es objeto de escrutinio en libros y artículos. No es posible, sin embargo, distinguir un nuevo paradigma para la biografía musical. Algunos autores se inclinan por perspectivas polarizadas, que intentan comprender a los grandes compositores por medio del psicoanálisis (el *Beethoven* y el *Mozart* de Maynard

---

<sup>17</sup> PECAKZ, J., 2004: 76.

Solomon) o de la psicología social (el *Mozart* de Norbert Elias).<sup>18</sup> La exaltación actual de las sensaciones corporales que la música nos despierta es elevada al rango de metodología en la biografía de Luigi Boccherini escrita por Elisabeth LeGuin: el subtítulo “Un ensayo de musicología carnal” ilustra hasta qué punto llega el deseo de la autora de acercarse al compositor.<sup>19</sup> Otros, por el contrario, prefieren priorizar el medio en el que se desarrolló el protagonista: no intentan desentrañar su personalidad íntima, sino mostrar como se formó su identidad musical dentro del campo de un género, un tiempo y un lugar. Este enfoque predomina en los musicólogos que se ocupan de figuras menos exaltadas en el canon, como el *Antonio Salieri* de John Rice, pero también es evidente en el extenso *Haydn* de H.C. Robbins Landon.<sup>20</sup> Pero la biografía que podríamos llamar ‘integral’, la narración literaria de la historia de un compositor y su música, ha quedado casi exclusivamente en manos de escritores no profesionales que trabajan para un público más amplio.

¿Por qué es esto así? Entre muchas otras causas está otra de las tendencias actuales de las humanidades: la descomposición del sujeto en identidades múltiples, cambiantes y contingentes. Desaparece así “la esencia del artista”, el objeto de las preocupaciones de Adler. Si no tenemos un héroe cuya vida y cuya personalidad forman un todo coherente, ¿quién es el sujeto de nuestra narración? ¿Cómo podemos cautivar al lector si el protagonista es sólo “un nexo entre distintos discursos que entran desde afuera”<sup>21</sup>? Si ya no podemos creer que ‘el verdadero Beethoven’ se encuentra en la *Quinta Sinfonía* y no en *La victoria de Wellington*, ¿quién es Beethoven? El hilo conductor de la biografía-como-novela se deshilacha en innumerables filamentos que aparecen y desaparecen a lo largo de su desarrollo, fragmentando su continuidad, dificultando su identificación y nuestra identificación con él. Albert Camus definió claramente el problema del biógrafo cuando dijo que nuestro interés por la vida de los ajenos deriva precisamente de nuestra ilusión de su coherencia interna. Vista de afuera, una persona es un todo íntegro, y esto contrasta con nuestra percepción de nuestra propia vida, que desde dentro aparece como una ensalada mixta<sup>22</sup>.

Pero esto es la *reductio ad absurdum*, después de la cual hay que reflexionar. En el afán de desmitificar las narrativas tradicionales, se pasan por alto datos obvios de la realidad. El más flagrantemente evidente es que cada hombre tiene, o es, un cuerpo que nos ofrece toda la continuidad que podríamos desear, pues nace, se desarrolla, adquiere cicatrices, y muere. Es cierto que cada uno maneja y presenta su cuer-

---

<sup>18</sup> SOLOMON, M., 1977 y 1995; Norbert ELIAS, N., 1991.

<sup>19</sup> LE GUIN, E., 2006.

<sup>20</sup> RICE, J., 1998; ROBBINS LANDON, H.C., 1976-1980.

<sup>21</sup> TAYLOR, C., 1989: 463.

<sup>22</sup> CAMUS, A., 1962-1989, III: 17.

po de acuerdo a los discursos que incorpora, pero el cuerpo y su continuidad no es un discurso, son datos reales y concretos. Y ese cuerpo del artista es el mediador entre todos los discursos sociales y el producto artístico: allí y sólo allí está el punto de encuentro de todos los demás vectores que se nos pueda ocurrir tomar en cuenta. Podemos elegir, en algún determinado momento, olvidarnos del autor para escuchar una música con objetivos determinados, como hace el físico que se va al nivel del mar para medir la temperatura de ebullición de un líquido descartando el factor de la altura. Pero eso es una mera elección metodológica, y sus resultados tendrán las mismas limitaciones que el método.

La labilidad y fragmentación del sujeto también tiene sus límites: todos conocemos gente que mantiene los mismos gestos y repite sus reacciones desde la cuna a la tumba. Es cierto que el afán de obtener una curva continua, coherente y elegante para la vida del biografiado puede llevar a dislates. Los actuales especialistas en Bach no pueden imaginarse que Spitta, en su deseo de hacer culminar la obra del músico con el ciclo de cantatas corales, haya pasado por alto la abrumadora evidencia de que las había compuesto a los cuarenta años, veinticinco antes de su muerte. Pero eso sólo significa que, en nuestro intento de hacer inteligible una trayectoria, no debemos desatender la evidencia.

La musicología como comunidad académica ha llegado a nivel de saturación bastante alto. Aunque para quienes trabajamos temas americanos sea a menudo difícil avizorar en el horizonte alguien que, estudiando los mismos objetos, corrija nuestros errores, eso ocurre ya permanentemente en quienes estudian el canon, y probablemente ocurrirá en el futuro con nuestros temas. La conciencia de que habrá futuros revisores ayuda a disminuir la sensación de omnipotencia que a menudo agobia al autor de un libro. No es necesario dar con la verdad definitiva: ya Hermann Abert, hace casi un siglo, afirmaba que las biografías necesitan ser reescritas cada 50 años, pues “ninguna nos brinda el auténtico Bach, Beethoven o Mozart. [...] La unidad de sus vidas siempre será inasible para nosotros; sólo podemos capturar sus coloridos reflejos, y éstos brillan con distintos colores para cada época”.<sup>23</sup>

Pareciera ser que el mejor aprovechamiento de las nuevas visiones que nos traen los recientes enfoques disciplinarios e interdisciplinarios, sería no para sustituir sino para complementar y enmendar las tradiciones de este difícil género. En lugar de buscar la unidad irrenunciable de una psiquis, deberíamos investigar la evidencia de un yo que es actuado para dar la impresión de coherencia y que suele variar de acuerdo a frente a quién está actuando, un yo que es moldeado, en un proceso no lineal por las opciones que se le presentan y por los modelos de actuación disponibles en su entorno –ya sean estos literarios, históricos o de sus vecinos. Para com-

---

<sup>23</sup> ABERT, H., 1920: 18.

prender estos modelos identitarios, es necesario conocer el mundo simbólico a partir del cual el protagonista construye sentido dentro de su vida.<sup>24</sup>

Los términos categoriales colectivos (clase, raza, nacionalidad, período, estilo) no han perdido su utilidad como denotadores taquigráficos de un conjunto, pero no pueden funcionar más como ‘paquetes de identidad’, de la cual el biografiado es una personificación o un transmisor. Ninguno de estos términos es suficiente como para agotar la identidad multifacética de un individuo creativo.

La obra musical, aunque pueda ser considerada como objeto autónomo, da más dividendos al biógrafo si la toma como “el producto de una negociación entre el creador o una clase de creadores equipada con un repertorio compartido y complejo de convenciones, y las instituciones y prácticas de la sociedad”.<sup>25</sup> El concepto de género es, a este respecto, sumamente fructífero. La principal mediación entre obra y sociedad es, como queda dicho, el compositor, y su biografía puede ayudar a comprender la articulación entre una y otra si se la emprende, no para definir los logros individuales del artista, sino para describir su participación en los discursos culturales que circulan por la sociedad. Así concebida, la biografía seguramente se quedará corta ante el misterio de la creación artística –que, de todas maneras, se percibe a la audición– pero, entre otras cosas, nos ayudará a comprender los mecanismos del gusto y del éxito en distintos momentos y lugares.

Ya he confesado hace unos minutos que las reflexiones metodológicas que acabo de presentarles son posteriores a la redacción de mi libro. Sin embargo, son congruentes con él, y por consiguiente, les apunto a continuación como salvé las incógnitas que me acosaban al comenzar a escribirlo. Renunciando a la unidad arte/vida, dividí el volumen, iniciándolo con un amplio capítulo biográfico y continuando con una serie de capítulos analíticos. Por supuesto, al final viene el aparato bibliográfico, lista de obras, etc. Por fortuna, pude hacer coincidir en general las distintas etapas de la vida del compositor con los diferentes géneros que cultivó, o con variantes dentro de un género (por ejemplo, dentro de la *opera buffa* distinguí entre la comedia burguesa y la ópera fantástica o exótica). Me pareció reconocer un plan maestro por el cual las tres últimas óperas reinciden, una por una, en los temas y características de las tres que mayor éxito le habían proporcionado; aunque esto tuviera un tufillo a la antigua propensión por hallar líneas coherentes, titulé al capítulo correspondiente “Recapitulaciones”.

En el capítulo biográfico, conciente de estar escribiendo una narración, separé una cantidad de material destinado a discutir o refutar hipótesis y leyendas incluidas

---

<sup>24</sup> PEKACZ, J., 2004: 69.

<sup>25</sup> GREENBLATT, S., 1987.

en la bibliografía preexistente. Ubiqué esto al final del capítulo como “excursos” (lamentablemente los editores españoles decidieron pasar todos los excursos a un apéndice). Intenté así ofrecer un texto legible, sin renunciar al rigor en la evaluación de la evidencia ni a mostrar al lector interesado los pasos que había seguido para elegir una versión de la historia. Dada la escasez de datos, prescindí casi totalmente de atribuir sentimientos e intenciones a Martín y Soler o a otros personajes; ofrecí en cambio toda la información de que disponía en cuanto a las circunstancias dentro de las que funcionaba el músico en cada lugar. Cuestiones financieras, organización de los teatros, grupos sociales participantes en la práctica musical, y otros temas similares ocupan buena parte del capítulo.

En los capítulos analíticos –que ahora me parecen demasiado abultados y ocasionalmente repetitivos– fue mi finalidad el ubicar al compositor dentro de las coordenadas del género. Comparaciones con otras óperas sobre el mismo libreto, un examen exhaustivo de los autopréstamos intergenéricos a los que era afecto Martín, dramaturgia textual y musical de las piezas son algunas de las herramientas utilizadas. Al mismo tiempo fui notando los cambios registrados en el estilo del compositor a lo largo de su carrera. Como estos no fueron drásticos, ese aspecto no recibió un espacio considerable; sí me parecieron dignas de un mayor desarrollo las diferencias estilísticas que el compositor marcaba entre los distintos géneros. Estos recursos reemplazaron a una posible ‘biografía’ de su estilo musical con su usual división en tres etapas.

Finalmente, en el capítulo en que se solía hacer una síntesis de la personalidad creadora del compositor, opté por desarrollar un aspecto de la imagen pública que él, en mi opinión, deseaba proyectar. Como español en el extranjero, en un momento en que las élites europeas mostraban un apetito por lo pintoresco, Martín se dedicó a enfatizar su exótico origen, comportándose en ocasiones como un fogoso torero e insertando en sus óperas escenas, danzas y estilemas de la música popular española. Fue preciso evitar en la redacción el lugar común del nacionalismo musical: la relación del compositor con su tierra de origen no se ajusta a ese concepto, aunque algo tiene que ver con él. En suma, a falta de una parábola de héroe y a falta de un profundo examen psicológico, intenté ver, a través de una rendija que me ofrecían los datos, al menos uno de los yo de mi biografiado. ¿Biografía definitiva? De ninguna manera. Sí una presentación honesta de los datos disponibles, con algunas interpretaciones parciales de los mismos, realizadas desde nuestra situación a comienzos del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERT, Hermann  
1920 "Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie". *Archiv für Musikwissenschaft* 2: 417-433
- ADLER, Guido  
1911 *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- CAMUS, Albert  
1962–1989 *Carnets*. 3 vols. Paris: Gallimard.
- CURZON, Henri de  
1942 *Mozart*. Buenos Aires: Tor.
- CHRYSANDER, Karl Friedrich.  
1858-67 *Georg Friedrich Händel*. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- DAHLHAUS, Carl  
1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- DEUTSCH, ed., Otto Erich  
1914 *Franz Schubert, Die Dokumente Seines Lebens*. Munich: Muller.
- DEUTSCH, ed., Otto Erich  
1955 *Handel, a Documentary Biography*. London: Adam and Charles Black.
- DEUTSCH, ed., Otto Erich  
1965 *Mozart, a Documentary Biography*. Stanford: University Press.
- ELIAS, Norbert  
1991 *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- FÉTIS, François-Joseph.  
1833-44 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 vols. Bruselas: Leroux.

FORKEL, Johann Nikolaus.

1950 *Juan Sebastián Bach*. Breviarios, 31. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GREENBLATT, Stephen

1987 "Towards a Poetics of Culture," *Southern Review* (Adelaide) 20, 3-15.

KIMBER, Marian Wilson.

2002 "The 'Suppression' of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography". *19th-Century Music*, 26/2: 113-129.

LE GUIN, Elisabeth

2006 *Boccherini's body: an essay in carnal musicology*. Berkeley: University of California Press.

LENNEBERG, Hans

1988 *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. Nueva York: Gordon and Breach

PEKACZ, Jolanta T.

2004 "Memory, History, and Meaning: Musical Biography and Its Discontents". *Journal of Musicological Research* 23: 39-80.

PEKACZ, Jolanta T., ed.

2006 *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate

2006b "The Nation's Property: Chopin's Biography as Cultural Discourse". En Pekacz, *Musical Biography*: 43-68.

PLUTARCO

1830 *Las vidas paralelas*. Trad. Antonio Sanz Romanillos. 4 vols. Madrid: Imprenta real.

RICE, John A.

1998 *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: University of Chicago Press.

ROBBINS LANDON, H.C.

1976-1980 *Haydn: Chronicle and Works*. 5 vols. Londres: Thames and Hudson.

SOLOMON, Maynard

1977 *Beethoven*. Nueva York: Schirmer.

1995 *Mozart*. Nueva York: Harper Collins.

SPITTA, Philip.

1873-80 *Johann Sebastian Bach*. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

TAYLOR, Charles

1989 *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

WAISMAN, Leonardo J.

1997 "Schubert: estructura, hermenéutica, sexo". *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* 12 /2, N° 36: 5-9.

2008 *Vicente Martín y Soler: un español en la música del clasicismo europeo*. Madrid: ICCMU, 2008.

WOLFF, Christoph.

2003 *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*. 2 vols. Barcelona: Robinbook.

\* \* \*

**Leonardo Waisman.** Realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y en la Universidad de Chicago. Ha publicado trabajos sobre el madrigal italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina y la inserción socio-cultural de los estilos musicales. Se ha dedicado especialmente a la música de las misiones jesuíticas en Sudamérica. Es editor de tres de las óperas del Vicente Martín y Soler y publicó una monografía sobre el compositor. Es Investigador del CONICET. Como clavecinista y director especializado en música barroca presentó programas de música inédita en América, Europa y el Lejano Oriente, y ha registrado dos CD para el sello Mellopea.

## DE LA CANCIÓN-OBJETO A LA CANCIÓN-PROCESO: REPENSANDO EL ANÁLISIS EN MÚSICA POPULAR<sup>1</sup>

JUAN PABLO GONZÁLEZ

---

### Resumen

Este artículo propone una reflexión en torno al análisis en música popular, considerando la canción como un racimo de textos literarios, musicales, sonoros, performativos, visuales y discursivos. Estos textos se van conformando en distintos momentos de la etapa productiva de la canción y en los distintos espacios sociales de su consumo. Desde esta perspectiva, la canción popular se nos presenta más como un proceso abierto que como un producto fijado en una partitura. Será el proceso-canción, entonces, el que genere la pluralidad textual que desafía cualquier análisis por separado de la canción popular y que este artículo pretende interrogar.

### Abstract

This article proposes a reflection on the analysis in popular music, considering the song as a cluster of literary, musical, sonorous, performative, visual and discursive texts. These texts are shaped in different moments of the production of the song and in the various social spaces of its consumption. From this perspective, popular song is presented more as an open process than as a product set in a score. It will be the song-process-, then, which generates the textual plurality that defies any fragmented analysis of popular song, that this article interrogates.

\* \* \*

Después de varios siglos transcribiendo, editando y analizando partituras, la musicología ha llegado a explicar las obras clásicas como estructuras orgánicas de una lógica perfecta. Sin embargo, pareciera que en América Latina nuestra disciplina no ha avanzado lo suficiente como para dar cuenta de una 'simple' canción popu-

---

<sup>1</sup> Este artículo es producto de las conferencias presentadas por el autor en junio de 2008 en

lar, que considere su multiplicidad textual. No encontramos ni siquiera terminología en español o portugués, o enfoques adecuados para analizar formalmente canciones que no se adscriban al régimen de estrofa-estribillo habitual en la canción folklórica y el *lied*, por ejemplo. De este modo, con los conceptos que utilizamos en nuestro medio, aquellas canciones adscritas al régimen coro-puente, como *Yesterday*, por ejemplo –que comienzan con su parte principal–, podrían ser explicadas según el formato del *aria da capo*, lo que resulta un tanto extemporáneo para definir una canción de Los Beatles.

Además, conceptos como los de *hook* o gancho –frase vocal recordable– y *riff* –frase instrumental reiterativa– aplicables a las canciones coro-puente y también a las con forma estrofa-estribillo, no encuentran en la tradición analítica musicológica conceptos que los definan con propiedad. Sólo contamos con términos como los de obstinado, *leit motiv* o motivo recurrente, por ejemplo, que no son los utilizados por los propios músicos populares y no describen con exactitud el sentido estructural y expresivo que poseen gancho y *riff*. De este modo, queda la impresión que los enfoques y terminologías del análisis musicológico no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular.

Tampoco hemos avanzado demasiado en la comprensión del texto musical construido desde la escucha, percepción o consumo –el nivel estésico de la tripartición semiológica de Molino/Nattiez—. Como Philip Tagg nos recuerda, en los estudios de música popular no es suficiente el llamado texto primario o nivel neutro, posible de abordar cuando la canción está escrita y fijada en partitura. Necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento, algo que será una de las preocupaciones centrales de Tagg. El problema, es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos. Conocer lo que John Blacking llama la musicalidad de la escucha, en nuestro caso, *how musical is the audience*, sería la tarea.<sup>2</sup>

La musicalidad de la escucha, que Blacking estudia en culturas comunitarias y orales, Tagg la estudia en culturas masivas y mediatizadas, llevándola al terreno de los medios audiovisuales. Tagg, distingue dos saberes musicales: “saber música” y “saber ‘sobre’ música”. El primer saber corresponde a la capacidad de hacer música y de reaccionar ante ella. Esto es, saber cantar y saber cuándo aplaudir, por ejemplo. “Saber ‘sobre’ música”, en cambio, corresponde a la capacidad de desarrollar un discurso en torno a ella, que, según Tagg, puede ser meta-textual: saber cómo ‘deno-

---

el VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM en la Pontificia Universidad Católica del Perú; y en la V Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación artística y musicológica, en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

<sup>2</sup> Ver TAGG, 2000; y BLACKING, 1973.

tar' un fenómeno musical, esto es, definirlo en términos lexicales; y meta-contextual, saber cómo relacionar o 'connotar' música con la cultura y sociedad que la produce y condiciona su práctica y consumo.<sup>3</sup>

En música clásica, estos saberes están integrados: donde aprendo a cantar aprendo a denotar y hasta a connotar, pues en teoría y análisis musical abundan las definiciones lexicales de los componentes de la música y muchas de estas definiciones tienen un fuerte componente connotativo o meta-contextual, producto de su uso e historicidad. Si bien Tagg afirma que el conocimiento meta-contextual está reservado a etnomusicólogos y científicos sociales, es innegable que también es aplicado en el conservatorio. La simple clase de solfeo está llena de terminaciones femeninas –'débiles'– y masculinas –'fuertes'–; modos 'exóticos' –españoles, gitanos–; terceras mayores 'alegres' y menores 'tristes', por ejemplo.<sup>4</sup>

El estudio analítico del madrigal, el motete, el *lied* y hasta la sonata, incluye referencias a rasgos emotivos, religiosos y dramáticos, referidos o connotados por rasgos armónicos, rítmico-melódicos, tímbricos y formales de la obra. Es decir, el aprendizaje de música clásica, incluye un discurso denotativo y connotativo. En música popular esto también sucede, pero de manera menos sistematizada.

De este modo, la canción popular, presenta una serie de desafíos para su estudio analítico, sobre los cuales no ha habido suficiente reflexión musicológica, en el entendido de que se trata de una estructura más o menos simple y estandarizada, cuya abundancia y percibibilidad, de cierto modo, la banalizan. El punto de partida desde el cual se ha dado inicio a la escasa reflexión en torno al análisis de la canción popular en nuestro medio, ha sido el de enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella, avanzando más allá de su clásica división entre letra y música.

Es así como, producto de las discusiones generadas en la lista de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL en torno al análisis de la canción, decidimos enfocar nuestro VIII Congreso, realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú en junio de 2008 hacia este problema, subtitulándolo: "Canción popular y discursos analíticos". De este modo, en el primero de los cinco grupos temáticos del VIII Congreso –"Análisis de la canción"–, enfatizamos la pluralidad de textos que convergen en la canción popular, propiciando la renovación de la mirada analítica del cancionero latinoamericano, mediante la convergencia interdisciplinaria o de 'puntos de escucha'.

Del centenar de ponencias presentadas en el VIII Congreso IASPM-AL, treinta de ellas propusieron diversas miradas sobre el problema analítico de la canción popular. Estas ponencias nos ofrecen un interesante corpus teórico y de estudios de

---

<sup>3</sup> Ver TAGG, 2003: 10-11.

<sup>4</sup> Lo que no aborda este saber es la dimensión connotativa performática, tan importante en el ámbito de la canción popular.

caso sobre el análisis de la música popular en América Latina. En este corpus, se aborda la canción desde distintos ‘momentos’ analíticos; se establecen diálogos entre sus diferentes ‘puntos de escucha’; y se la estudia desde uno o mas de sus posibles textos, que pueden ser, al menos, seis: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo.<sup>5</sup>

Sin embargo, los textos que convergen en la canción popular, han sido estudiados, habitualmente, por separado. Esto ha sucedido de acuerdo a los intereses y posibilidades de quienes los abordan, pero también debido al propio aislamiento disciplinario de la musicología. En un segundo paso, se han comenzado a articular dos y hasta tres de estos textos, dando cuenta especialmente de las intertextualidades literarias, performativas y sonoras de lo musical, como ocurre en el caso del *lied*, el folklore y el rock, respectivamente.

Salvo algunos artículos de la revista *Popular Music* (Universidad de Cambridge) y algunas ponencias presentadas en congresos de la Rama Latinoamericana IASPM, rara vez encontramos estudios sistemáticos de una canción realizados mediante el análisis de más de tres textos en forma integrada o dialogante. En varios casos, en el VIII Congreso de Lima, la canción fue abordada buscando relaciones significantes entre sus textos musicales, literarios y performativos, en lo que Rubén López Cano ha llamado ‘contrapunto intersemiótico’.<sup>6</sup> Así mismo, se consideró el soporte discográfico en el que se sitúa la canción analizada, considerando la idea de concepto de ‘producción’, expresada en el diseño, los comentarios de carátula y la propia selección y disposición del repertorio en el disco, como ‘textos’ que también dotan de sentido a la canción. En distinta medida, estos análisis consideraron los contextos históricos y sociales que sustentan la canción; y los discursos de sus creadores, críticos y consumidores en torno a ellas.<sup>7</sup>

El hecho que la canción popular permita distintas formas de abordaje, es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema; para un musicólogo será un plan armónico y formal; para un ingeniero será una mezcla sonora; para un sociólogo será una agenda de acción social; para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico; y para un semiólogo será todas estas cosas juntas y ninguna en particular.

Si bien cada uno de los textos que convergen en la canción popular, parecen ser de incumbencia de algún profesional específico, y cada disciplina interroga la obra

---

<sup>5</sup> Varias de estas ponencias pueden ser consultadas en las actas en línea editadas por IASPM-AL en [www.hist.puc.cl/iaspm/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspmla.html)

<sup>6</sup> López-Cano utiliza este concepto como sinónimo de interacción textual en la canción –incluyendo la dimensión audiovisual– interesándose en las competencias que originan tales interacciones. Rubén López-Cano, 8/12/2008.

<sup>7</sup> Ver DÍAZ, 2008.

de distinta manera, generando su propia versión del objeto, como afirma Omar Corrado, de un tiempo a esta parte se ha acentuado la apropiación interdisciplinaria de discursos y objetos analíticos al interior del campo de la música popular.<sup>8</sup> Dentro de este panorama de préstamos mutuos, la musicología no ha podido ser tan generosa como quisiera, pues su saber supone ciertas competencias musicales que se adquieren de manera especializada. La musicología, entonces, tendría una responsabilidad especial en la construcción de un análisis intertextual de la canción, ya que sólo desde ella se podría dar cuenta de uno de sus textos fundamentales: la música.

El problema es que el análisis musicológico ha definido ‘lo musical’, exclusivamente desde aquellos rasgos que pueden ser registrados gráficamente en partitura. Ha sido más bien la etnomusicología, la antropología, la semiótica y la musicología popular, sin olvidar los estudios culturales y de género, desde donde se han producido demandas de ampliación de ‘lo musical’. Esto ha ocurrido al mismo tiempo que la música contemporánea demandaba un ensanche del propio concepto de música imperante en los conservatorios, y por consiguiente de los recursos artísticos para producirla y analíticos para abordarla. De este modo, se ha ido creando un campo transdisciplinario de ‘lo musical’, donde la mirada musicológica pierde exclusividad analítica, mientras gana en intertextualidad.<sup>9</sup>

En este artículo, propongo una interpretación del proceso de ensanche del concepto de ‘lo musical’ en la canción popular y de la forma en que se ha construido su análisis intertextual desde diferentes puntos de escucha. Para ello, revisaremos las variaciones en la dimensión ontológica de la canción, al ser concebida como suceso, como objeto y como proceso textual.

### **Del suceso al objeto**

Para analizar una canción —disectándola, examinándola, categorizándola—, resulta fundamental poder fijarla, transformando un suceso sonoro abierto en un objeto analítico cerrado, aislándolo de sus posibles ‘contextos’. Esta fijación de lo sonoro, se ha hecho, por más de mil años, desde la visualidad otorgada por la escritura. Como señala Corrado, la notación establece

“[...] una primera y fuerte discretización y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia.”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> CORRADO, 1995: 49-50.

<sup>9</sup> Más sobre el ensanche de lo musical y sus implicancias analíticas en CORRADO, 1995.

<sup>10</sup> CORRADO, 1995: 54.

De este modo, disponer del texto literario y musical de una canción convenientemente escritos, nos brinda una enorme posibilidad de desarrollo analítico, más aún, sería su ‘única’ posibilidad de análisis, según la musicología tradicional. Es por eso que, en musicología, la búsqueda, rescate, edición y transcripción de partituras, ha resultado una tarea primordial, especialmente, debido que, a diferencia de la literatura y la pintura, la música ha sido insuficientemente editada y en bajos tirajes, ya que puede ser tocada desde manuscritos originales o copias y sus ediciones están orientadas a los especialistas más que al amplio público receptor. Así mismo, la inmaterialidad de la música en cuanto obra de arte, impide que sea atesorada y conservada en museos o galerías.

En música popular, en cambio, el mercado nos ofrece abundantes fuentes impresas y en línea. Junto a las ediciones de partes o *particellas* instrumentales de bailes swing, tango o música tropical para músicos profesionales, existe una infinidad de cancioneros con la letra y el cifrado o la tablatura armónica; *sheet music* –partituras de una hoja con reducciones para canto y piano–; *real books* –transcripciones de la línea melódica y el cifrado de repertorio grabado en discos, especialmente de jazz–; *songbooks* –cancioneros con la letra, la línea melódica y el cifrado o la tablatura armónica de la canción–; y *rockscores* –transcripciones completas de repertorio grabado en disco, especialmente de rock–. Además, podemos realizar distintos tipos de transcripciones mediante las abundantes grabaciones que el mercado también nos ofrece, en formatos tecnológicos que se renuevan y se rescatan continuamente. En efecto, los textos musicales de la canción popular, pueden ser escritos de distinta manera: usando notación clásica, diferentes formas de tablatura, clave americana, y una combinación de estos recursos. Tales textos, han alimentado una próspera actividad editorial, orientada, a diferencia de la música clásica, más al aficionado y al aprendiz, que al músico profesional, por lo que su tiraje y circulación son mucho más amplias.<sup>11</sup>

El bagaje de fuentes escritas con que cuenta la musicología popular, ha permitido el desarrollo de una vertiente analítica deductiva y de una vertiente teórica inductiva. Como señala Omar Corrado,

“[...] los análisis se encuentran inevitablemente ligados a la teoría, en un doble juego en el cual ésta es el punto de partida, la hipótesis que yace

---

<sup>11</sup> Desde mediados de los años sesenta, por ejemplo, la revista-cancionero chilena *El Musiquero* (1964-1976), publicaba canciones y música instrumental popular en los cinco formatos disponibles masivamente en la época: la letra de la canción; la letra con acordes para guitarra; guitarra por cifra; línea melódica con cifrado armónico –*songbook*–; y reducciones para canto y piano en partitura.

bajo la descripción, mientras que son los análisis los que constituyen a su vez la base y la validación de la teoría.”<sup>12</sup>

La vertiente analítica deductiva, entonces, busca definir aspectos morfológicos, sintácticos y expresivos de casos específicos, como canciones o colecciones de canciones en disco, por ejemplo. La vertiente teórica inductiva, en cambio, ha buscado inferir rasgos y principios generales de determinados lenguajes y estilos, especialmente, del rock anglosajón y del jazz. En su plan de conocimiento musical abarcativo, como señala Corrado, la teoría contribuye a perfilar el campo articulado y múltiple sobre el que descansa el discurso analítico musical.<sup>13</sup>

El problema es que, en América Latina, no contamos con un cuerpo teórico suficiente sobre nuestras músicas populares. De este modo, en muchos casos, debemos abordar el repertorio específico intentando, al mismo tiempo, teorizar o adscribiéndonos a teorías subyacentes, pero sin poder validarlas, contrastarlas o ampliarlas. Cuando reconocemos aportes y variaciones de la norma, es porque nos referimos a música de baile o a folklore, mucho más teorizados que la canción popular, o a campos creativos que se intersectan con el territorio del arte. En efecto, como el análisis musical ha sido construido desde el estudio de objetos de arte, la musicología popular latinoamericana ha buscado analizar, primero, lo más cercano al arte en el ámbito de la canción popular. Esto lo ha encontrado en la canción de autor; en las vanguardias de la fusión, la contrafusión y el rock; en la renovación del folklore; y en la producción de compositores cultos que incursionan en música popular, aspectos recurrentemente abordados en los congresos latinoamericanos IASPM.

Es así como en estos congresos se han aplicado, desde 1997, conceptos analíticos de la música contemporánea a la canción popular, en especial a las canciones de Caetano Veloso sobre poesía concreta brasileña y a las versiones de contrafusión de repertorio folklórico argentino de Liliana Herrero y sus músicos invitados.<sup>14</sup> En el último congreso de Lima, una década más tarde, se mantuvo la relevancia otorgada a la contemporaneidad y a los aspectos artísticos y estéticos de la canción popular, hablándose, en mayúsculas, de una Canción Cubana Contemporánea –post Nueva Trova y abierta a las nuevas expresiones del arte sonoro–; de folklore artístico y de ‘nuevas formas’ del folklore en Argentina; y de la búsqueda de mecanismos poético-musicales, que evidencien la plasticidad de la representación del amor, considerando repertorio del Barroco americano y de la cantautoría latinoamericana.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> CORRADO, 1995: 48.

<sup>13</sup> Más sobre análisis y teoría en música popular en TEMPERLEY, 2007: 323.

<sup>14</sup> Ver AHARONIÁN, 1999; CORRADO, 1999; y RODRÍGUEZ KEES, 1999.

<sup>15</sup> Ver BORGES-TRIANA, 2008; DÍAZ y CARNICER, 2008; y LÓPEZ y SAN CRISTÓBAL, 2008.

Por su parte, la revista *Popular Music*, ha publicado en estos últimos cinco años algunos artículos que refuerzan la vertiente teórica de la música popular. Este es el caso de estudios sobre la independencia entre los planos armónico y melódico del rock; la estructura melódica en las canciones de Los Beatles, con énfasis en las llamadas ‘notas suprimidas’ de la escala; y la categorización tonal de la paleta armónica de un cantautor en una etapa de su carrera artística. Todo este trabajo analítico, ha sido realizado gracias a la capacidad de escribir alturas y duraciones sonoras con mucha precisión.<sup>16</sup>

Al enfocamos en la transcripción de las letras, que abundan en cancioneros impresos y en línea, podremos observar que ha sido el análisis del discurso de la canción y la búsqueda de sus contenidos artísticos, dimensiones históricas, actitudes sociales y posturas ideológicas, lo que ha imperado en los estudios del cancionero popular latinoamericano desde fines de los años sesenta. La bibliografía sobre el tango, el bolero y la cantautoría, es rica en estudios literarios, sociales, de género, fenomenológicos o semióticos, basados en la letra de la canción o en el poema en que pudo estar basada.

Sin embargo, si nos ponemos estrictos, para efectos de estos análisis literarios, culturales o musicales, no importará que *El día que me quieras*, por ejemplo, sea cantado por Carlos Gardel o por Julio Iglesias, puesto que letra y música son similares en ambas versiones. De este modo, subscribimos la sospecha fenomenológica de Thomas Clifton de que en el análisis de partitura es la notación más que la música la que estaría siendo analizada.<sup>17</sup> Sin querer entrar en discusiones sobre el Ser de la música popular, no estaría demás considerar aspectos ontológicos de la canción a la hora de abordar su análisis. Si no, corremos el riesgo de confundir el mapa con el territorio o ‘comernos el menú en vez de la cena’.<sup>18</sup>

¿Cómo pasar del menú a la cena, entonces, en materias analíticas? Es aquí cuando aparece la ‘materialidad’ de la canción, expresada, por ejemplo, en su dimensión performativa y en conceptos como el de “grano” –corporalidad– “de la voz” de Barthes y de “gesto” de Hatten o “conformación energética a través del tiempo”. Se trata de otorgarle una nueva importancia a los “elementos olvidados de la forma musical” –dinámica, articulación, fraseo, color– los que pueden pasar a un primer plano como constituyentes esenciales del “gesto” y su función estructurante de la forma musical.<sup>19</sup>

Curiosamente, la materialidad de la canción no ha sido transcrita con la acucio-

---

<sup>16</sup> Ver TEMPERLEY, 2007; WAGNER, 2004; y WHITEDELL, 2002.

<sup>17</sup> CLIFON, 1983: X.

<sup>18</sup> Idea de Gregory Bateson utilizada por Jorge Martínez en Chile. Jorge Martínez, 16/12/2008.

<sup>19</sup> Ver BARTHES, 1986: 262-271; y HATTEN, 2004: 3, 100.

sidad con que han sido escritas sus inmaterialidades de alturas y duraciones. Seguramente, esto ha sucedido porque no es necesario escribir demasiado para producir lo performativo, lo gestual o el grano sonoro. De este modo, si las notaciones de alturas y duraciones son prescriptivas, esto es, han sido desarrolladas para que otros conduzcan una práctica musical de acuerdo a nuestras indicaciones, las notaciones de lo sonoro y lo performativo, cuando las hay en música popular, son descriptivas; han sido realizadas con estrictos fines analíticos. Sin embargo, habitualmente se prefiere más la descripción en palabras de la materialidad sonora que su transcripción gráfica.

En la revista *Popular Music*, encontramos pocos análisis basados en nociones de la materialidad musical. Se pueden destacar dos artículos: uno sobre la individualidad performativa del cantante en base al análisis y descripción de sus flujos de alturas y duraciones, junto a las relaciones entre melodía, armonía y letra; y otro referido a la intertextualidad del *cover*, considerando estilo performativo, sonido, letra y discursos en torno a su producción y consumo.<sup>20</sup>

En los congresos de la Rama Latinoamericana IASPM, también se ha abordado el análisis considerando tanto elementos poéticos y musicales, como procesos productivos, perceptivos y, especialmente, performativos de la canción. Es así como se ha enfatizado la búsqueda de sincretismos en la forma de cantar y de tocar; el análisis proxémico en la generación y enlace de acordes en la guitarra; las restricciones y estímulos que el estudio de grabación brinda a la performance fijada o grabada; y la influencia de la televisión en las estrategias performativas de las bandas populares. Es en la performance, finalmente, donde se anticipa el bajo, aparece la ternariedad del blues, y la métrica se ‘derrama’.<sup>21</sup>

Del mismo modo que la etnomusicología ha refinado sus métodos para abordar la performance como un hecho único, que ocurre en determinado tiempo y lugar, la musicología popular se ha encargado de avanzar en el estudio de la performance grabada. Grabar una canción, es como detenerla en el tiempo, ‘congelándola’ desde los cuerpos de sus intérpretes. De este modo, el estudio de la performance fijada en la grabación, parte de la base del impacto de la tecnología en las maneras de producir, transmitir y percibir la música, generando un texto sonoro fijo a considerar desde una nueva musicología.

Un interesante ejemplo reciente de diálogo entre performance y performance fija en el campo de la música popular, es la versión en vivo de *Satisfaction* de los Rolling Stones, registrada en sus últimos conciertos de Nueva York para la película de Martin Scorsese *Shine a Light* (2008). Comparada con su versión original de

---

<sup>20</sup> Ver ROTHENBUHLER, 2007; y BUTLER, 2003.

<sup>21</sup> Ver referencia a estos textos en GONZÁLEZ, 2001 y 2008; y concepto de ‘métrica derramada’ en ULHOA, 1999.

1965, *Satisfaction* pareciera que ha crecido con el tiempo: está más grande, más robusta, más plena. También ha perdido algunos rasgos, como quien pierde dientes, adquiere cicatrices, o se le debilita la memoria con el paso del tiempo. Algo similar sucede con las versiones actuales que hace Bob Dylan de sus canciones de los años sesenta, agregándole introducciones instrumentales e incorporando variantes vocales. El desarrollo que una canción puede tener a lo largo del tiempo en manos de sus propios autores e intérpretes, dialoga de manera muy particular con los conceptos de *cover* y versión. Todo esto sitúa el arreglo y la performance como un texto más a descifrar en el análisis de la canción popular.<sup>22</sup>

En el VIII Congreso en Lima, el análisis de la canción como texto lingüístico, también consideró aspectos performativos, avanzando desde la ‘letra escrita’ a la ‘letra cantada’. Además, el sentido de la letra cantada se buscó no sólo en el cantante, sino que en el público que corea partes de la canción, generando una suerte de consumo participativo en los conciertos en vivo. Así mismo, frente a la pobreza del discurso musicológico en el análisis del texto lírico de una canción –en su búsqueda de relaciones texto/música–, Liliana Casanella, propuso retomar el modelo de la llamada ‘competencia comunicativa’ de los años setenta.

Este modelo se puede sintetizar en ocho aspectos a tener presentes en el análisis de la letra de una canción: contexto –dónde y cuándo–; participantes –quien y a quien–; finalidades –para qué–; actos –temas abordados–; tonos –cómo: irónico, solemne, jocoso–; instrumentos –de qué manera–; normas –creencias y códigos performativos–; y género –tipo de discurso–. De esta manera, sería posible construir una mirada interdisciplinaria en el análisis de la canción que vincule lingüística, etnografía, sociología y musicología.<sup>23</sup>

Con estos antecedentes se puede afirmar que el estudio de la canción popular, a pesar de haber estado ausente de la práctica musicológica por muchos años, está contribuyendo a la renovación de la propia musicología en su conjunto. Esto ha sido posible al enfrentar nuestra disciplina a mayores grados de intertextualidad analítica; sumando a la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión, las relaciones generadas por el ‘grano de la voz’, el gesto y la performance; la narrativa visual; el sonido editado en un estudio y encarnado en el cuerpo del que lo emite y lo escucha; junto a los discursos que todo esto produce.

Del objeto al proceso

Si partimos de la base que una canción es una pluralidad de textos y que, al abordar un puñado de ellos, seremos, al menos, más fieles a la complejidad de nuestro

---

<sup>22</sup> Donde no existen los discos, como ocurría en la tradición oral, las canciones cambiaban más, porque se multiplicaban sus intérpretes y versiones. Sin embargo, tenemos menos recursos para observar dichos cambios a través del tiempo.

<sup>23</sup> CASANELLA, 2008.

objeto analítico, enfrentaremos un nuevo desafío. En efecto, como si la pluralidad de textos que conforman una canción no fuera un problema epistemológico suficientemente complejo, nos encontramos ante el hecho que este verdadero ‘racimo textual’, se va formando en distintos momentos de la ‘puesta en marcha’ de la canción –incluida su etapa de consumo discursivo– y en los distintos espacios sociales en que habita. Vale la pena considerar lo que el historiador y antropólogo español Caro Baroja llama los tres ‘tiempos’ de la canción: el tiempo del que la crea, el tiempo del que la canta y el tiempo del que la escucha. A esto, podemos agregar el tiempo del que la re-interpreta; del que la re-crea o versiona; del que la re-escucha; y del que la analiza.<sup>24</sup>

La canción popular, entonces, concebida como un racimo de textos, se ‘desencadenará’ en el tiempo y el espacio, en una puesta en marcha en la que cada paso que da y cada espacio que habita, ofrece una puerta de acceso hacia su mundo poliforme y resbaladizo. Desde esta perspectiva, la canción se nos presenta más como un proceso que como un producto. Será el proceso-canción, el que genere la multidimensionalidad textual que desafía sus abordajes por separado. ¿Cómo hacernos cargo, entonces, de la sustancia dinámica de la canción popular, cuando el análisis necesita de un objeto estático para escudriñar? Más aún: ¿Cuándo existe una canción y dónde se encuentra radicada?<sup>25</sup>

Si consideramos la pluralidad de textos que convergen en ella, una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas con otras. Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y re-interpreta; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida –es decir, escuchada, re-escuchada, cantada, gritada o bailada–; y cuando se piensa y se habla sobre ella. De este modo, la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha.

Si bien esta exhaustiva búsqueda de la pluralidad y diacronicidad textual de la canción popular puede resultar un tanto paralizante a la hora de abordar su análisis, al menos podremos tener presente la amplitud del fenómeno. De este modo, conscientes del estatuto epistemológico de la canción, haremos los recortes textuales necesarios según los intereses y posibilidades de nuestra investigación, sin perder la visión del todo al centrarnos en algunas de sus partes constituyentes.

En esta búsqueda del ‘ser’ de la canción, debemos considerar también nuestros cuerpos, que se mueven perceptible e imperceptiblemente por efecto de lo que, desde la teoría de la música clásica, corresponde a la totalidad de los parámetros del sonido musical escritos en partitura. Estos son: la altura e interválica, que genera

---

<sup>24</sup> CARO BAROJA, 1992: 145.

<sup>25</sup> Ver capítulo “Meditaciones sobre un menuet” en ROWELL, 1984: 9-19.

melodía, armonía y polifonía; la duración del sonido; su forma de ataque y modo de sustentación (articulación); la métrica; el tempo y sus variaciones (agógica); el volumen sonoro o intensidad y sus variaciones (dinámica); el fraseo o respiración; y la forma. La interacción de estos parámetros, produce lo que se denomina textura sonora en lo general y timbre o color en lo particular. Sin embargo, el timbre es un parámetro poco ‘discretizable’ (sic) desde la escritura y lo podemos entender como la dimensión ‘corpórea’ de todos estos parámetros reunidos. Recordemos que, justamente, es la materialidad de la música la que menos se transcribe. Esta dimensión corpórea del sonido musical, es lograda mediante el uso de un instrumento –incluida la voz— o una suma de ellos, que son tocados por personas que, aunque canten o no, pasan todo por el grano de sus voces, ofreciendo sus cuerpos para la generación/radicación de la música.

La importancia otorgada al sonido y a la textura sonora por los músicos actuales, sean de conservatorio o populares, enturbia la tradicional división de la música en estos parámetros, “procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido”, como señala Corrado. De este modo, los signos escritos en una partitura se volverían altamente deficitarios para el propósito analítico al trasladarse de la esfera del parámetro discreto a la del fenómeno acústico, que ha sido musicalmente abordado de forma mucho más empírica.<sup>26</sup>

La *kinesis*, considerada por la semiótica musical cognitiva como un discurso gestual desde donde se interpretan signos, es la manifestación más explícita de la radicación de la música en el cuerpo del que la toca, la canta o la escucha. Si bien la canción no se baila –aunque el bolero sea una canción bailada y el vals peruano un baile cantado–, hay, al menos, dos cuerpos en juego en la radicación de la canción: el cuerpo del que la canta y el cuerpo del que la escucha. A los que se puede sumar, también, el cuerpo del que la graba y la mezcla. Incluso, como señala Angel Quintero, la propia escucha de los bailarines puede influir en el resultado sonoro, “[...] pues, en la salsa, se toca de acuerdo a cómo se baila”. Es decir, la respuesta *kinética* del público influye en el modo de tocar de los músicos y, por consiguiente, en la música resultante.<sup>27</sup>

Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido, dotando de un ‘grano’ o una textura corporal a una vibración sonora, con todos sus parámetros en juego. El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese ‘grano vibrante’ que es el sonido performado. El cuerpo, entonces bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos.

El análisis del texto musical y literario en forma aislada de los otros textos, erradica la canción del cuerpo, la saca de Carlos Gardel o de Julio Iglesias como si sus

---

<sup>26</sup> CORRADO, 1995: 54.

<sup>27</sup> QUINTERO, 2008.

cuerpos vocales no fueran fundamentales en la definición estética de lo que estamos analizando. Al erradicarla del cuerpo, el análisis prescinde de la diacronicidad textual de la canción, transformando una existencia sonora dinámica en un esquema visual estático. Como una forma de insertar mejor el discurso musicológico, en el campo multidisciplinario de los estudios en música popular, debemos seguir ampliando la intertextualidad analítica del texto musical. Para ello, será necesario desplazarnos de la canción como objeto examinable y acercarnos a ella como proceso observable, lo que equivale a dejar, por un tiempo, la lupa y tomar el catalejo.

## BIBLIOGRAFÍA

AHARONIÁN, Coriún

1999 “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya” en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 418-430.

BARTHES, Roland

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BORGES-TRIANA, Joaquín

2008 “Canción Cubana Contemporánea: Una imagen posible”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (edición *on-line* en preparación).

BLACKING, John

1973 *How musical is man*. Seattle: University of Washington Press.

BUTLER, Mark

2003 “Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys”, *Popular Music*, 22/1: 1-19.

CARO BAROJA, Julio

1992 “La canción y sus misterios” en *Fragmentos italianos*. Madrid: Istmo.

CASANELLA, Liliana

2008 “En defensa del texto. Una propuesta para el análisis musicológico”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

CLIFTON, Thomas

1983 *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.

CORRADO, Omar

1995 “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”, *Revista Musical Chilena*, 49/184: 47-63.

1999

“Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero” en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 410-417.

DÍAZ, Claudio

2008 “Oro y púrpura para el folklore. Estrategias de legitimación y lugar social en *Coronación del folklore* de Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

DÍAZ, Claudio y Lucio Carnicer

2008 “Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

GONZÁLEZ, Juan Pablo

2001 “III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)”, report/review, *Latin American Music Review*, 22/1: 98-106.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (cont.)

2008 “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina ¿La gallina o el huevo?”, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 12 [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans).

HATTEN, Robert S.

2004 *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana: Indiana University Press.

LÓPEZ, Leonora y Úrsula San Cristóbal

2008 “La plasticidad de la representación del amor en la canción Latinoamericana”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

QUINTERO, Angel

2008 “La caribeña subversion del baile”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

RODRÍGUEZ KEES, Damián

1999 “‘Jóia’, necesidad y factibilidad del análisis de la música popular” en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 399-409.

ROTHENBUHLER, Eric

2007 “For-the-record aesthetics and Robert Johnson’s blues style as a product of recorded culture”, *Popular Music*, 26/1: 65-81.

ROWEL, Lewis

1983 *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

TAGG, Philip

2000 *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar’s Press.

TAGG, Philip y Bob CLARIDA  
2003 *Ten Little Title Tunes*. Nueva York: The Mass Media Music  
Scholar's Press.

TEMPERLEY, David  
2007 "The melodic-harmonic 'divorce' in rock", *Popular Music*, 26/2:  
323-342.

ULHÔA, Martha Tupinambá de  
1999 "Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popu-  
lar", *Brasileira Revista da Academia Brasileira de Música*, 2: 48 -  
56.

WAGNER, Naphtali  
2004 "Fixing a hole in the scale: suppressed notes in the Beatles's songs",  
*Popular Music*, 23/3: 257-269.

WHITESELL, Lloyd  
2002 "Harmonic palette in early Joni Mitchell", *Popular Music*, 21/2:  
173-193.

\* \* \*

**Juan Pablo González.** Profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología en la Universidad de California, Los Angeles, en 1991, y fue el primer presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular, IASPM-AL (2000-2006). Ha propuesto el campo de la musicología popular en América Latina. Ha participado en la renovación de la enseñanza musicológica en Chile, contribuyendo a la creación de programas de pregrado y de posgrado. Impartió seminarios de posgrado en universidades latinoamericanas y españolas. Desde 1998 conduce el Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés", ofrecido por el IMUC. Obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas 2003, en forma compartida.

---

**ESCRITOS  
DEL PASADO**

## SECCIÓN: “ESCRITOS DEL PASADO”

### UN *MOSAICO MUSICAL* EN LA ARGENTINA

**ANTONIO FORMARO**

---

#### **Introducción**

El domingo 7 de febrero de 1926 el diario *La Prensa* de Buenos Aires publicaba *Mosaico Musical*, obra para piano escrita por veintisiete compositores argentinos.

“Se trata de una pieza de composición compartida que consta de fragmentos escritos por autores cuya intervención en la misma oscila entre la composición de un solo compás y la de dos compases. La originalidad de la concepción de la obra es resaltada en un breve comentario editorial, no firmado, que antecede la partitura:

#### **ORIGINAL Y FELIZ IDEA ARTISTICA - Un “mosaico musical”**



“El maestro Victor de Rubertis, joven compositor italiano radicado entre nosotros, de cuyas obras nos hemos ocupado elogiosamente varias veces, ha tenido la feliz y original idea de pedir a un numeroso núcleo de compositores argentinos una obra hecha en colaboración, como han ya realizado varios compositores rusos. Esta obra, que ofrecemos hoy a nuestros lectores, quienes seguramente apreciarán la originalidad de su concepción, ha sido escrita por los maestros Alberto Williams, José André, Ernesto Drangosch, Arturo Berutti, Ricardo Rodríguez, Constantino Gaito, Julián Aguirre, Celestino Piaggio, Floro M. Ugarte, Athos Palma, G. M. D’Andrea, José Gil, José T. Wilkes, Cayetano Troiani, José Torre Bertucci, Raúl H. Espoile, Carlos López Buchardo, Alfredo Pinto, Alberto Machado, Cesar A. Stiatessi, Pascual de Rogatis, Felipe Boero, Victor de Rubertis, Joaquín Cortés López, Luis Sammartino, Vicente Forte y Arturo Luzzatti.

El hecho de que hayan colaborado en este mosaico musical dos compositores fallecidos, Julián Aguirre y Ernesto Drangosch, cuya muerte significó dos irreparables pérdidas para el arte argentino, da aún mayor interés a la obra que publicamos en esta página.

Excusado resulta hablar de los veintisiete compositores argentinos o extranjeros radicados en el país, que han colaborado en esta producción musical, pues todos ellos son conocidos y apreciados en nuestro mundo artístico, y todos han contribuido al progreso de la música argentina con obras de mérito.”

De este comentario se desprenden escasos datos sobre la génesis y fecha de composición de la obra: la idea propuesta por De Rubertis debió iniciar su concreción a más tardar durante 1924, año del fallecimiento de Julián Aguirre.

### **Antecedentes**

La composición compartida no acredita muchos antecedentes en la historia de la música y ninguno idéntico al de este *Mosaico Musical*. Existen algunos ejemplos previos de obras compuestas por dos o más autores, pero ninguna de ellas está elaborada en fragmentos tan pequeños ni por tantos compositores como la presente. Cabe aclarar que no se consideran dentro de este tipo de obras ni las paráfrasis ni las transcripciones o adaptaciones de obras existentes, sino sólo aquellas composiciones que expresamente han sido concebidas desde sus comienzos para ser escritas por más de una persona.

El que se cree es el ejemplo más antiguo de este tipo de composición es una obra perteneciente al *Trionfo di Musica* (1579), encargada para el casamiento del Gran Duque Francesco de Medici con Bianca Cappello; en el *Epitalamio*, cada estrofa está musicada por un compositor, entre los que figuran Andrea Gabrieli, Claudio Merulo y Orazio Vecchi, entre otros.

En los siglos XVII y XVIII, era una práctica conocida en Inglaterra, en donde obras como *El asedio de Rodas* (1656) y *Muzio Scevola* (1721) presentan autoría compartida, esta última ópera incluyendo nombres de la talla de Georg Friedrich Haendel, y Giovanni Battista Bononcini.

The image shows a handwritten musical score titled "Mosaico Musical" in a decorative, cursive font. The score is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (Piano) instruction. The first system is marked "Allegretto" and "Duetto I". The second system is marked "Alberto Williams". The third system is marked "José André" and "C. Tringoschi". The fourth system is marked "Le stesso tempo" and "Arturo Bonatti". The handwriting is elegant and characteristic of early 20th-century musical notation.

The image displays a page of handwritten musical notation for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with musical notes, rests, and dynamic markings. The names of the composers are written in cursive between the staves of each system:

- System 1: Ricardo Rodríguez (left) and Constantino Gardo (right)
- System 2: Julián Aguirre (left) and Celestino Truggio (right)
- System 3: Floro M. Ugarte (left) and Altus Palma (right)
- System 4: S. M. D'Andreu (left) and José Gil (right)

The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The page is framed by a simple border.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five distinct sections, each with its own composer's name written in cursive above the staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings such as *pp*, *cresc*, *pp*, *marcato*, *mf*, *all*, *a tempo*, and *piu lento*. The first section is by Wilkes, the second by Giovanni, the third by Espinoza, the fourth by Lopez Buchardo, and the fifth by Pinto. The score is presented in a traditional, handwritten format with clear musical notation and expressive markings.

Wilkes — Giovanni — Correpinaci

Ruiz H. Espinoza

Carlos Lopez Buchardo

Alfredo Pinto

Tempo 1.<sup>o</sup>

*A. Machado*

*César A. Staltes*

*Rosa y Dr. Paganis* *Felipe Basso*

*Victor de Rubertis* *J. Cortés López*

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It contains five distinct pieces, each with its own title and composer's name written in cursive. The first piece is titled "A. Machado" and is marked "Tempo 1.º". The second piece is "César A. Staltes". The third piece is "Rosa y Dr. Paganis" by "Felipe Basso". The fourth piece is "Victor de Rubertis" by "J. Cortés López". The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "s" (forte) and "p" (piano).



No obstante, es en el transcurso del siglo XIX que se encuentran los más importantes ejemplos del género, y por cierto aquellos que pudieron haber ejercido alguna influencia en la gestación de la idea que dio origen al *Mosaico Musical*. Uno de ellos es la obra para piano titulada *Hexaméron, Morceau de concert*, compuesta en 1837, consistente en una serie de variaciones sobre el tema de la *Marcha de los Puritanos* de la ópera *I Puritani* de Vincenzo Bellini; la obra se compone de nueve partes: la introducción, la transcripción del tema, la variación dos, el ritornello de la tres, la segunda parte de la cinco y la coda de la variación seis, al igual que el final, fueron escritos por Franz Liszt; la variación uno, por Sigismond Thalberg; la primera parte de la variación tres, por Johann Peter Pixis; la variación cuatro por Heinrich Herz; la primera parte de la variación cinco, por Carl Czerny; y la primera parte de la variación seis, por Frédéric Chopin.

Otro ejemplo de interés es el representado por la Sonata *FAE* (iniciales de *Frei aber einsam*) para violín y piano compuesta por Albert Hermann Dietrich (primer movimiento), Robert Schumann (movimientos segundo y cuarto) y Johannes Brahms (tercer movimiento; *scherzo* que ocasionalmente se interpreta en forma separada) para el violinista Joseph Joachim, en 1853.

También puede citarse como antecedente una obra consistente en una serie de Variaciones para dos pianos sobre la *Marcha gitana* de la música incidental para *Preciosa* de Carl Maria von Weber (1833) y que escribieran en colaboración Ignaz Moscheles y Felix Mendelssohn; la misma se compone de dos variaciones escritas por cada uno de ellos más un *scherzo* final escrito entre ambos, por lo cual no sólo se trata de partes diferenciadas compuestas por distintos autores sino que también hay un movimiento escrito en forma compartida

No obstante, la circunstancia más interesante para tener en cuenta aquí, por su conexión con la idea inspiradora del *Mosaico Musical*, es la de algunas obras compuestas por los integrantes del Grupo de los Cinco pertenecientes a la escuela nacionalista rusa y por otros compositores allegados, relacionadas con el editor Mitrofan Belaiev como, por ejemplo, una serie de variaciones sobre los sonidos Si bemol, La y Fa (tomados de algunas de las letras del apellido del mencionado editor). También otras obras de cámara compuestas por Alexander Borodin, Anatol Lyadov, Alexander Glazunov y Nikolai Rimsky-Korsakov, por separado o en colaboración, para las reuniones que Belaiev realizaba regularmente los días viernes y que por ello fueran publicadas bajo el nombre de *Los Viernes*.

Otro ejemplo digno de mención es el de *Mlada* (1872), ópera-ballet en cuatro actos cuya composición en su momento se dividió de la siguiente manera: el Acto primero, estaría a cargo de Cesar Cui, con la música para ballet comisionada a Ludwig Minkus; partes de los Actos segundo y tercero, fueron destinadas a Modest Mussorgsky y Rimsky-Korsakov; y el Acto cuarto, a Borodin. Aunque la música esencialmente se completó, la obra colectiva nunca subió a escena y parte de ella fue utilizada por sus autores para la elaboración de obras posteriores.

Esta relación resulta de especial interés ya que la mencionada asociación con los compositores rusos aparece planteada con claridad por Víctor De Rubertis en el anuncio de la obra cuando se señala que fue planeada 'a la manera de los compositores rusos'.

Si bien De Rubertis alude seguramente a la antes mencionada tarea de composición en colaboración practicada por los compositores de la Editorial Belaiev, el resultado formal de la obra no guarda relación con esos ejemplos ya que *Mosaico musical* se presenta en su forma final como un único movimiento (*Allegretto*) compuesto por fragmentos diferenciados de los distintos autores; su estructura general se entronca con la tradición del pianismo romántico de las piezas breves para piano de forma ternaria.

El esquema A-B-A es desarrollado a partir de lo que se llama el 'inciso uno', como lo marca el primer compositor que trabaja en la obra, Alberto Williams. Sobre este 'inciso uno', más particularmente sobre su idea rítmica que se mantiene relativamente constante, se elabora gran parte de la composición y en este hecho se

encuentra la similitud con las piezas que, derivadas de la música de Chopin, eran tan practicadas por los compositores rusos de fines de siglo XIX y comienzos del XX (desde Tchaikovsky al Stravinsky de los *Estudios Op. 7*).

El firme diseño tonal de la pieza parte de un sector inicial que está planteado en ‘La bemol mayor’, tonalidad que aparece definidamente enunciada en el segundo compás. Luego, la obra se encamina de una manera clásica a ‘Mi bemol mayor’. Esta tonalidad es claramente expuesta y afirmada por Floro Ugarte en el compás diez. A partir de allí comienza un amplio sector B muy modulante (claramente asociado al concepto de tonalidad errante de la época) y se llega a la reexposición de A, la que se presenta bastante variada con respecto al planteo inicial.

Este seguro trazo formal, más la elección del lenguaje empleado por tan verdadera pléyade de compositores, es muestra del oficio de los autores. No debe dejar de tenerse en cuenta que prácticamente todos ellos estaban formados o influidos por el academicismo post-romántico de la escuela de los alumnos de Cesar Franck, particularmente Vincent D’Indy y su otrora indiscutido *Tratado de Composición*, que divulgaba las ideas impartidas en la *Schola Cantorum* de París: un fuerte trabajo contrapuntístico de superficie, la insistencia motivica y la asociación del cromatismo wagneriano y la modalidad. A estos rasgos armónicos y texturales dominantes se les agregan pinceladas de otros elementos surgidos de escuelas de comienzos del siglo XX (impresionista, simbolista e incluso neoclásica) o insinuaciones nacionalistas, que se imbrican naturalmente al discurso en base a la pericia artesanal de los compositores convocados.

Esto no debe sorprender ya que aún en la década del veinte, con movimientos musicales muy diferenciados entre sí (el neoclasicismo, el dodecafonismo, las escuelas nacionales modernas y la continuación del impresionismo y del post romanticismo), muchos compositores mantuvieron un eclecticismo que se prolongó en décadas posteriores, incorporando hábilmente rasgos de las diversas estéticas según su propio interés.

Aún así, es justo destacar que los planteos de las escuelas estrictamente contemporáneas europeas se hallan ausentes en la pieza e incluso el aspecto concerniente al nacionalismo musical, tan importante en la generación argentina de la época, está poco representado en esta obra. Solamente Alberto Williams parecería querer iniciar una pieza de corte nacionalista en su propuesta base, no respetada por los compositores que le siguen, quienes apenas la glosan superficialmente, utilizando solamente su aspecto rítmico.

En el estilo pianístico del *Mosaico Musical* se observan las personalidades y tendencias de los compositores que participan. Cabe recordar que las dos escuelas dominantes en cuanto a lo pianístico a fines del siglo XIX y principios del XX, eran

por un lado la francesa - representada por una mayor propensión hacia lo atmosférico, o una escritura ligera de gran pureza de línea - y por otro la rusa - de carácter expansivo. Los compositores se diferencian en sus tendencias de una manera clara, aunque pocos son los que plantean una escritura expansiva, lo cual, muy probablemente se asocie a su formación misma, ya que muchos de ellos habían estudiado en Francia. Esto es también indicativo de su carácter de pieza breve y de su clima distendido y, por qué no, 'de salón', un salón de entendidos que captan todos los 'guiños' que surgen de la presencia de varios creadores y estéticas.

Lo sorprendente es ver cómo los compositores tienen el oficio para manejarse dentro de la mínima coherencia requerible haciendo uso de la continuidad rítmica y/o de rasgos melódicos que toman de la propuesta inicial o elaborando derivaciones motivicas, para dar a la obra un cierto carácter finamente poético, que a veces roza lo lúdico, con toques de auténtico humor, por la utilización de lenguajes contrastados dentro de un clima distendido.

En el *Mosaico Musical* no aparece una intención manifiesta de lograr una unidad estilística. La única unidad posible se da por la firme formación académica de todos los participantes. En este sentido, la obra es representativa de lo que fue la generación actuante en la música argentina de la época, ya que con posterioridad a la generación del centenario, se vislumbra una cierta intención en lo referente a la fundación del oficio de compositor muy firmemente asentada, y esta obra puede decirse que demuestra el paso del 'amateurismo' (sic) musical que dominó el siglo XIX en la Argentina, salvo en raras excepciones, hacia el profesionalismo, poniendo así de manifiesto la mencionada institucionalización de la profesión de compositor.

## La obra

El análisis de los diversos fragmentos permitirá señalar las características que cada uno de los compositores imprimió a esta interesante y singular obra.

Como se ha dicho, el primer fragmento fue escrito por Alberto Williams (1862-1952), al cual se le concede el honor de iniciar la obra por obvias razones concernientes a su reputación internacional como patriarca de los compositores argentinos.

Williams hace un planteo muy similar al de sus obras para piano del mismo período, como por ejemplo los *Poemas* o los *Aires de la Pampa*. Los dos compases, en 12/16, se enuncian en la tonalidad en La bemol mayor y por la rítmica utilizada se asocian a obras que oscilan entre la huella y el malambo; cabe aclarar que tal aseveración está expresada en terminología 'willamsiana', porque sería discutible afirmarlo rotundamente, aunque sí es un hecho el que en muchas obras para piano cuyas tal rítmica es asociada en los títulos a la huella y el malambo. En esta obra, la ritmi-

ca de malambo domina en el primer compás y la de huella en el segundo, imbricación por otra parte muy característica en obras de la época.

También resulta interesante el planteo pianístico y tonal. Pianísticamente, el primer compás presenta una alternancia muy a la francesa en cuanto a escritura de bicordios entre las dos manos, que tejen una melodía dentro de la escala por tonos, la cual está en cierto modo academizada, es decir, que ya no tiene el carácter simbolista que tenía en la música de un Debussy, sino que se utiliza simplemente como un color sobre el quinto grado de la escala, enriqueciendo la sonoridad del acorde de quinta aumentada. En su totalidad, esta escala por tonos tiene una función de dominante que resuelve en el primer grado en el segundo compás, donde está planteado el ritmo de huella, con la particularidad de tener cada uno de los acordes la sonoridad de la sexta agregada, también característica de la música de Williams contemporánea, que utiliza la mayor cantidad de recursos armónicos dentro de un esquema académico.

Este inciso es continuado en dos compases: uno compuesto por José André (1881-1944), quien imita el primer compás de Williams, revirtiendo la exposición pianística, ya que en Williams se encontraban las segundas en la mano derecha y las terceras en la izquierda mientras que André recurre a un esquema más tradicional consistente en poner las terceras en la mano derecha, lo cual le quita cierta aspereza, y una nota sola en la izquierda. De alguna manera es menos imaginativa la aparición de André, compositor que como Williams estaba relacionado con la escuela de Cesar Franck, de manos de D'Indy. Williams trabaja en su 'inciso uno' haciendo oír los bicordios de segundas de la escala por tonos, mientras que André, en el compás tres, sobre la escala por tonos utiliza acordes paralelos de tríadas mayores y menores.

El otro compás, número cuatro, simétricamente repite la rítmica del número dos y está firmado por Ernesto Drangosch (1882-1925), virtuoso del piano y compositor de la égida alemana. En este fragmento, los acordes de sexta agregada planteados por Williams en el compás dos, se transforman en convencionales acordes de dominante y tónica de Do menor, marcando un giro hacia el romanticismo alemán más conservador, con lo cual ya se observan estas especies de derivaciones que adquieren los motivos musicales presentados por un compositor e interpretados a su propia manera por el compositor siguiente. Para unir este compás de raigambre alemana con lo anterior Drangosch - al utilizar la quinta aumentada de bajo - se asocia a la escala por tonos, aunque el tratamiento resulta más característico de la semicadencia de sexta aumentada-quinto, típico de la música romántica, ambigüedad que permite unir estos lenguajes pero no por ello transformar a Drangosch en un continuador de la idea armónica inicial de Williams de trabajar tríadas con sextas agregadas o paralelismos.

El compás cinco corresponde a Arturo Berutti (1858-1938), gran compositor de óperas particularmente dentro de una línea influida por el verismo italiano y, como tal, el lenguaje armónico, al igual que el pianístico, es evocativo de obras pertenecientes al romanticismo tardío. Este compás efectivamente se separa y aporta un nuevo elemento constitutivo del *Mosaico Musical*, que es la escala cromática descendente que aparece en el bajo, la cual luego va a ser ampliamente trabajada y superpuesta a los otros elementos por los compositores que continúan. Se podría discutir sobre la legitimidad de la intervención de Berutti ya que realmente hay poca relación entre ella y el inciso inicial de Williams -excepto la rítmica y algunas estructuras acórdicas resultantes en este caso de la conducción-, y con lo aportado por los otros dos compositores. Aún así, puede decirse que la aparición de esta línea cromática será muy desarrollada más adelante y brinda la posibilidad de utilizar una armonía cromática dentro de una coherencia en las posteriores intervenciones de los demás autores. Es más: se presenta como elemento antagonista que justifica muchos de los bruscos choques de lenguajes que se encuentran luego de compás a compás y que dan la impresión de una confrontación no exenta de humor.

Cabe señalar que aquí la rítmica viene trabajada de una forma especular respecto al inciso uno; Berutti toma el ritmo que estaba en el segundo lugar, en el segundo compás, y lo pone en el primer fragmento de este compás, que además pasa a 24/16. Así utiliza el ritmo característico de semicorchea-corchea, pero ahora en acordes, lo cual muestra claramente la mezcla del ritmo de malambo y de huella, pero en un lenguaje completamente distinto al planteado por Williams: muy cromático, donde se va girando hacia la tonalidad de Fa menor mediante la utilización del acorde napolitano y de acordes repetidos velozmente junto con una escala cromática coloreada en la voz superior por una polifonía así mismo cromática, lo cual da como resultado un cierto contrapunto abigarrado, netamente pianístico, en movimiento contrario por parte de la mano derecha. La ligereza inicial de *Mosaico Musical*, adquiere así un ribete insólitamente apasionado.

Ricardo Rodríguez (1877-1951), compositor de formación francesa, trata de clarificar la tonalidad de Fa menor, con la aparición de tríadas puras de esa tonalidad, siguiendo el patrón rítmico utilizado por Berutti en el comienzo de su compás, pero tomando las alternancias de escritura que había planteado Williams en un gesto ascendente.

Constantino Gaito (1878-1945), en el compás que le corresponde, toma de una manera mucho más refinada en lo pianístico el gesto post romántico de Berutti y por su parte plantea una velocidad armónica netamente wagneriana en sus rápidos cambios y en su final abierto en la dominante de Si bemol. Es importante notar que el gesto descendente de Berutti se equilibra perfectamente en los dos compases de clara conducción ascendente de Rodríguez y Gaito. Este último, quien curiosamen-

te en muchas otras obras impresiona por su elegancia, aquí se torna exacerbado, en un gesto casi expresionista, con marcadas disonancias, donde cada uno de los acordes plantea una inflexión incierta de tonalidad, acercándose a las piezas del período medio de Scriabin o casi a un Szymanowski o a un Strauss.

Esta situación se relaja completamente en el aporte siguiente de Julián Aguirre (1868-1924). Es interesante notar cómo el enlace de compases de estos últimos compositores resulta particularmente congenial, porque desde el acorde final dejado por Rodríguez, que netamente está pidiendo una resolución, Gaito se encarga de eludirla, realizando un movimiento evasivo hacia la resolución típica y lo mismo sucede con la sección planteada por Aguirre, que es también netamente evasiva, lo cual representa otra marca inherente de los conocimientos profundos que tenían estos autores de la estética wagneriana pasada por la música francesa y del post romanticismo que alrededor de 1910 aún caracterizaba las obras de muchos compositores europeos. Es notable ver cómo manejan con tanta solvencia el trabajo de la constante modulación; más aún, entre ellos parece haber un cierto código que los lleva a entender que de eso se trata la construcción de una obra, pensamiento quizás influido por la máxima de Cesar Franck “modulen, por favor, modulen”, tomada como premisa para la composición musical. Julián Aguirre tiene la virtud de hacer dos enlaces de dominantes que conllevan una flexibilización y un aligeramiento de la melódica y de la textura pianística; son simplemente dos acordes, de finísima conducción, hacia la dominante de Mi bemol mayor, con la escala cromática que aparecía como bajo en el compás compuesto por Berutti, ahora en una disminución melódica, formando parte de la voz superior.

Esta idea, un compás después, es entendida por Floro Ugarte (1884-1975), que resuelve la dominante de Aguirre, toma la disminución de la escala cromática y la transforma en la melódica iniciadora del sector B. Pero antes de esta resolución, hay un estiramiento no demasiado feliz de esta dominante de Si bemol planteado por Celestino Piaggio (1886-1931); este gesto en realidad podría ser calificado de academicista, dado que utiliza la melodía cromática deteniendo esta dominante, alargándola con el cromatismo en la mano izquierda y a la rítmica de fusas planteada por Aguirre le superpone tresillos en terceras, dudosamente tomados de la idea de André y también disminuidos melódicamente, lo que resulta en un artificio que no aporta demasiado, aún cuando de alguna manera funciona bien por el final, el cual respeta la idea de enlazar dominantes que aparece en los momentos importantes de articulación de la obra.

Hasta aquí, en los primeros nueve compases considerados como sección A, puede verse que hay un primer sector de cuatro compases claros dentro de la tonalidad de La bemol mayor con una inflexión al tercer grado y luego un inicio por enlace de dominantes hacia la resolución en Mi bemol mayor, situación común en todas

las piezas para piano de corte ternario de las escuelas post románticas escritas hacia fines del 1800 y comienzos del siglo XX, llegando prácticamente a ser una fórmula en esta época para la composición de tales obras, donde no se afirma demasiado la tonalidad de punto de partida, sino que más que nada se consolidan esas llegadas en el momento en que se articula la forma.

Cuando, en el compás diez, Floro Ugarte plantea con claridad el arribo a Mi bemol mayor, comienza la sección B, adquiriendo la obra de aquí en adelante un carácter cada vez más modulante. Ugarte propone una complicación de escritura al fragmento de Aguirre porque a la melodía descendente cromática en fusas le agrega linealmente un fragmento del ritmo planteado por Williams en el segundo compás y un fragmento del ritmo del primer compás. Puede decirse que Athos Palma (1891-1951) en el compás once repite la idea secuencialmente sobre el segundo grado - Fa menor-, lo cual también representa una característica de toda pieza romántica desde Chopin en adelante, enriqueciendo la escritura que se torna más polifónica y produciendo como resultado un efecto de mayor elaboración.

Genaro María D'Andrea (1860-1937) y José Gil (1886-1947) continúan el planteo rítmico en los compases doce y trece, pero tienden hacia el *moto perpetuo*, manejando la idea de semicorcheas pulsadas constantemente. Cabe destacar que los dos compositores, si bien producen un fragmento más elaborado que se basa en el trabajo de progresión y secuencia de estas ideas, participan de una cantidad de enlaces de dominantes, de modulaciones y cromatismos, que culminan en una cadencia -no demasiado feliz- en el compás catorce realizada por José Teófilo Wilkes (1883-1968) que consiste en nada más que un acorde de Do menor detenido con silencios. Resulta extraño el hecho de que D'Andrea, dedicado preferentemente a la enseñanza y habiendo sido el fundador de los famosos conservatorios que llevan su nombre, haya optado por una solución tan elaborada y cromática y en cierto modo intelectual en el compás doce, apartándose del clima de salón que, si bien dentro de una elegante textura polifónica, venía imperando desde el aporte de Julián Aguirre y había sido luego afirmado por Floro Ugarte y Athos Palma.

Cabe destacar que José Gil, en el compás trece, procura salvar en cierto modo la situación, intentando retomar la olvidada escala por tonos sobre la estructura de un acorde aumentado, pero respetando la simetría del consecuente que había planteado D'Andrea al inicio de esta sección B, produciéndose un contraste brusco entre el exacerbado cromatismo de D'Andrea y la escala por tonos de José Gil (que se repetirá luego), lo cual se ve acentuado por la ya citada no muy exitosa cadencia sobre Do menor con la que remata Wilkes. Aún así, la disposición tonal de la obra es lógica: Mi bemol mayor unido a Do menor, muy común en las obras francesas y post románticas de la época en las cuales, más que el establecimiento de una tonalidad firme, se produce un devenir tonal, sobre todo entre las tonalidades relativas.

Cayetano Troiani (1873-1942), José Torre Bertucci (1888-1970) y Raúl Espoile (1889-1958) parecen percibir este contraste y agrandan la idea de D'Andrea y Gil: así, desde el compás quince al diecisiete se encuentra el momento más impresionante de la obra en lo sonoro, porque Troiani, Torre Bertucci y Espoile realizan una especie de unión de gestos en lo pianístico considerablemente más audaces que los planteados hasta ese momento; tienen un corte expansivo, grandioso, y utilizan lenguajes que se acercan a un cromatismo expresionista, al impresionismo 'debussiano' (sic) e incluso a gestos neoclásicos. Troiani procede con la utilización de un mayor rango pianístico en la expansión de la dominante, de gran cromatismo, que luego Torre Bertucci toma en un clima contrario. Troiani formula una secuencia que rítmicamente recuerda a Williams pero que pianísticamente resulta grandiosa y de lenguaje decididamente tardo-romántico, acercándose a un Rachmaninov, con grandes acordes sobre pedal de Si bemol, en cierto modo a la manera que había propuesto Gaito en el compás de su autoría. Luego Torre Bertucci plantea algo similar en la rítmica pero opuesto en la dinámica, la textura y el lenguaje: reaparece la escala por tonos pura y se hace uso de acordes bimodales. Se incorpora una textura espacial totalmente 'debussiana' de superposición de planos entre lo muy grave y lo muy agudo del teclado en un matiz *pianissimo*. Este compás parece como escindido, dado que no perturba la resolución del acorde de Si bemol dominante de Troiani en el Fa que toma Raúl Espoile.

El de este último es un trozo muy elaborado en el cual se mezclan las dos ideas, la cromática y la escala por tonos, dentro de una escritura de casi exagerada suntuosidad cercana a un Szymanowsky de la época media: se acelera la rítmica de manera vertiginosa ya que sobre la dominante de Fa, en un impresionante *crescendo*, trabaja el acorde con doble quinta, si bien como apoyatura, pero mantenido durante el tiempo suficiente como para que su sonoridad predomine. Cabe recalcar que resulta sorprendente el compás de Torre Bertucci, actuando casi como una interpolación formal, en cierto sentido a la manera de Debussy, entre el enlace de tónica y dominante (Si bemol-Fa) como así mismo resulta sorprendente la complicación de escritura que plantea Espoile.

En el *piú tosto lento* inicia su aporte Carlos López Buchardo (1881-1948), que hace un inesperado enlace, no sólo armónico, dado que desaparecen los bemoles y se pasa a una armadura de clave sin alteraciones, sino también de cambio de registración de la escritura, ya que se conduce del registro expandido de Espoile a lo más íntimo del sector central, retomando en cierto modo la escritura de Williams, con un gesto modal sobre la dominante de Mi Mayor y un *ostinato* rítmico que elabora en cierto modo la primera idea de Williams pero con una textura totalmente poética, esfumada, de inspiración sin duda impresionista, sorprendiendo y aligerando de este modo el aspecto textural.

Esta atmósfera es continuada por Alfredo Pinto (1891-1968) que a este modalismo introduce algunos elementos cromáticos que desembocan en el *tempo primo*: dos compases de Alberto José Machado (1882-1929) y dos compases de César Alberto Stiattesi (1881-1934), con una recuperación de la rítmica perteneciente a la idea de Williams pero trabajada por ambos en acordes aumentados, en una textura cada vez más orquestal, preparando una posible reexposición. Machado realiza los tresillos en escala por tonos y luego los acordes, a la manera del inciso de Williams, en acordes aumentados; Stiattesi inicia igual, pero luego utiliza el ritmo no en acordes sino en una gran escala ascendente

La situación generada, de gran aceleración sonora, es rematada por Pascual De Rogatis (1880-1980) en una clarísima tonalidad de Mi menor, completamente diatónica, que junto al fragmento siguiente de Felipe Boero (1884-1958), actúa como una nueva interpolación formal antes de la llegada de la reexposición que es llevada a cabo por Joaquín Cortez López (1884-1948) previa a la intervención de Víctor De Rubertis (1893-1961). Pascual De Rogatis, en su compás en Mi menor, va hacia una rítmica en 3/4 en un clima netamente orquestal, decididamente romántico, expansivo y diatónico en su armonía, casi no teniendo ningún elemento en común con el resto de la obra, excepto la idea de Williams transformada en seisillos, y lo mismo puede decirse del fragmento de Boero.

Nótese cómo poco a poco la presencia nacionalista incipiente que había en Williams prácticamente desaparece; solamente es recordada en el momento en que Machado recupera la rítmica pero no la simpleza melódica inicial y reaparecerá recién con Cortez López. Pero ni Boero, tan nacionalista en sus obras, ni De Rubertis o López Buchardo tienen alguna intención nacionalista en su rítmica, en su melódica, o en su gesto armónico o textural.

De Rubertis es el encargado de retomar el ritmo de 12/16 y conducir claramente a la tonalidad de La bemol Mayor, y Cortez López el de reexponer junto con Luis Sammartino (1890-1973) volviendo al 'inciso uno' trabajado en la misma tonalidad pero sobre el pedal de dominante.

La obra se remata inesperadamente. Primero, Vicente Forte (1888-1966), tiene un gesto humorístico: detiene por completo la motoricidad de la pieza y en cuatro acordes en blancas enlazados al modo de un tratado de armonía (!) une dominantes y tónicas por progresión, procedimiento utilizado en el encastrado de los diversos fragmentos, pero que aquí se constituye en prácticamente un gesto de humor musical que recuerda la ironía presente en las obras de Satie.

Finalmente, Arturo Luzzatti (1875-1959), compositor netamente romántico, concluye la pieza con dos compases a manera de coda, en 4/4, casi como deteniendo la rítmica que dominó toda la obra y enfatizando la línea melódica. Resulta particularmente simpático el hecho de que Luzzatti haya transformado (y por ende *romanti-*

zado) la sexta agregada de los acordes ‘williamsianos’ del inicio, en apoyaturas melódicas sobre la quinta de los acordes cadenciales (V-I) que cierran la obra.

El *Mosaico Musical*, obra por sus características única en su género, resulta un interesante ejemplo que, por una parte, emparenta la música académica con prácticas que se relacionan con la música popular urbana (tango, rock, etc.) en lo que se refiere a autoría colectiva, y por otra, resulta un ejemplo premonitorio de ciertos experimentos actuales de composición compartida relacionados principalmente con la aleatoriedad.

## BIBLIOGRAFÍA

BOYD, Malcolm

2001 “Collaborative compositions”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan.

BRITOS, Roberto

2002 “Forte, Vicente”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo V.

CUERDA, Cecilia

2002 “D’Andrea, Genaro María”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

2002 “Gaito, Constantino Vicente”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo V.

2002 “Stiattesi, César Alberto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

2002 “Troiani, Cayetano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

GARCÍA MORILLO, Roberto

- 2002 “Gil, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo V.
- 2002 “Palma, Athos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VIII.
- 2002 “Rodríguez, Ricardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IX.
- 2002 “Sammartino, Luis Rafael Dionisio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IX.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen

- 2002 “Aguirre, Julián”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo I.
- 2002 “De Rubertis, Victorio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.
- 2002 “López Buchardo, Carlos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VI.
- 2002 “Luzzatti, Arturo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VI.
- 2002 “Torre Bertucci, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X. 2002 “Ugarte, Floro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen, Ana María MONDOLO.

- 2002 “Andrade, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo I.
- 2002 “Drangosch, Ernesto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.
- 2002 “Williams, Alberto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

GEIRINGER, Karl

- 1948 *Brahms. His Life and Work*. London: George Allen & Unwin.

GOYENA, Héctor Luis

- 2002 “De Rogatis, Anielo Salvador Pascual”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.

MAC DONALD, Malcolm

- 1990 “Brahms”. London: J.M. Dent.

MANSILLA, Silvina

- 2002 “Pinto, Alfredo Ángel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VIII.

MONDOLO, Ana María

- 2002 “Piaggio, Celestino”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VIII.
- 2002 “Wilkes, José Teófilo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo X.

RIMSKY KORSAKOV, N. A.

- 1950 *Mi vida y mi obra*. Buenos Aires: Anaconda.

SUAREZ URTUBEY, Pola

2002 "Boero, Felipe", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo II.

TODD, R. Larry

2003 "Mendelssohn: a life in music". London: Oxford University Press.

VENIARD, Juan María

2002 "Berutti, Arturo", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo II.

2002 "Espoile, Raúl H.", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.

VIGNATI, María Emilia

2002 "Machado, Alberto José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo VII.

VINEIS, Nilda Gladys

2002 "Cortez López, Joaquín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Tomo IV.

---

**FONDO DOCUMENTAL  
"CARLOS VEGA"**

## SECCIÓN: "FONDO DOCUMENTAL CARLOS VEGA"

### **Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega**

---

Montevideo, 26 de setiembre de 1949  
Señor Don Carlos Vega  
Cangallo, 1186  
BUENOS AIRES

Querido amigo:

Va para un mes y medio largo que le escribí y supongo que a sus muchas ocupaciones se habrán sumado innumerables homenajes públicos y privados, banquetes, comidas y otras demostraciones de "fina espiritualidad" con que los criollos acostumbramos a festejar los éxitos, lo cual le habrá hecho demorar la contestación a mis líneas.

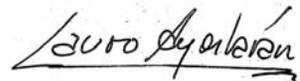
El motivo de estas de hoy, es para comunicarle dos noticias que creo de cierto interés.

1º) No sé si ha llegado a sus manos el "Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid" de Higinio Anglés y José Subirá, edición del Instituto Español de Musicología (Barcelona, 1946). Recuerdo haber visto en su casa la reimpresión facsimilar del código toledano de las Cantigas que trae Julián Ribera en "La música de las Cantigas". En las páginas 160 a 162, Anglés critica duramente a Ribera porque la edición facsímil "está hecha con retoques de la notación original; cosa inconcebible en un facsímil, y causa de nueva confusión en el valor de las notas, de sí ya poco claras algunas veces en el original". Si Ud. ya conoce al "Catálogo..." de Anglés, disculpe la redundancia. Si no lo puede conseguir en Buenos Aires, tendré mucho gusto en enviárselo. Quizás dentro de unas semanas reciba de España, además, el libro del mismo Anglés "La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio" (Barcelona, 1943). De todas maneras y para poder aprehender hasta el tuétano su futuro trabajo sobre notación medieval, me estoy adiestrando en todo lo ya conocido al respecto. Cuando vaya a Buenos Aires dentro de uno o dos meses estaré en mejores condiciones para apreciar el trabajo suyo.

2º) Cayó en mis manos, estos días, el archivo musical de Francisco José Debali, autor de la música del Himno Nacional de mi país y director de la orquesta de la Casa de comedias de Montevideo, entre 1835 y 1853. Denali murió en Montevideo en 1859 y sus familiares lo conservaron intacto desde casi cien años. Entre las cosas curiosas que he encontrado hay tres "media-caña", una de ellas con "tabapui" y "triste". Innumerables contradanzas francesas, inglesas y "spagnolas", minués montoneros y creo que una "refalosa", amén de todas las danzas de salón de ese período. Denali dirigía la orquesta cuando se presentaba el Circo Olímpico y acompañó muchas veces el pericón de media caña que se bailaba en el sainete "El Gaucho ó sea Las bodas de Pancha y Chivico". Los familiares piensan donar o vender este archivo al Museo Histórico y entretanto estoy haciendo un inventario de él. A cambio de este trabajo me permiten fotografiar lo que me interesa.

De mi instituto, sin noticias, todavía. Me dicen que quizás salga en Octubre... Para fin de mes verá luz un libro mío. Se llama "La música indígena en el Uruguay". Se lo haré llegar de inmediato.

Nada más, por ahora. Un saludo afectuoso de su invariable amigo.



Lauro Ayestarán.  
s/ c Américo Vespucio, 1419  
Montevideo

P.D. ¿Conoció a la folklorista inglesa Miss Kingsley, de quien le hablaba en mi última carta?

\* \* \*

Buenos Aires, Octubre 12 de 1949.

Mi querido Ayestarán:

En este mundo –este mundo es mi escritorio– todo es posible. Es posible incluso que haya naufragado su carta anterior, pero es el caso que no la recuerdo y que no la he hallado en mis búsquedas. Ahora; como todos los días pierdo algo y busco mucho, he llegado a adquirir una técnica tan extraordinaria en cuestión de búsquedas, que una pérdida parece muy difícil. Pienso en admitir por vez primera que su carta se ha perdido antes de llegar. Voy entonces a su carta del 26.

Considero inminente que la exclusión que me dispensa Inglés sea

intencionada. No tengo el catálogo. Por otra parte he revuelto cielo y tierra para conseguir las cantigas del dicho Inglés. A un profesor de Sevilla que me prometió enviármelas, le envié —a su pedido— mis publicaciones; a Arcadio de Larrea, que es del propio Instituto de Inglés, le mandé otra colección a cambio de las tales cantigas. Me mandó varias cosas, pero no las dichas. Ahora me escribe Larrea diciéndome que yo le remite todos los cancioneros musicales y poéticos de la Argentina: a cambio de las tales. Es decir que me costarían \$1.000.- Yo creo que desde el primer momento mi Instituto de Musicología pudo haber merecido el canje espontáneo, pero me parece que Inglés relaciona mi nombre con el de Julián Ribera, y que a eso se debe que yo no consiga las cantigas. Es una impresión.

Conclusión sobre el catálogo: si el párrafo que usted me transcribe es todo lo que trae de importante, no vale la pena que me lo envíe. En cuanto a mi trabajo, sólo excepcionalmente uso el códice de Toledo reproducido por Ribera. De todos modos, es evidente la mala intención permanente de Inglés para con Ribera; tal vez no puede olvidar Inglés que las pocas cantigas que transcribió correctamente coinciden nota por nota con las pocas que transcribió correctamente Ribera. En cuanto a la cuestión, no creo que un auténtico sabio (como arabista) de la talla de Ribera, haya modificado los originales, es probable que haya hecho retocar plicas muy borrosas, apenas perceptibles, y que el retoque haya cubierto los restos de abajo. Por lo demás, el sistema de Ribera no atribuyó valor e importancia a las plicas, que son lo único modificable: una cuadrada no puede convertirse en romboidal y viceversa sin duplicar su tamaño, lo cual sería visible.

Gran dato el de Debali y grande mi interés por las tres Mediacañas, montoneros y resbalosa. Su álbum anterior contiene pocas páginas de interés; me olvidé de dárselo la vez pasada. Tengo media docena de esos álbumes antiguos, pero no favorecidos de especies criollas.

Cómo lamento la demora de su Instituto. Piense si puedo hacer algo. ¿Cartas... a alguien? Conocí a la folklorista inglesa, fina cantante. La pude entender a medias.

Homenaje al proletariado doméstico y a la potestad materna, y un abrazo al astro del patriarcado.



Carlos Vega

---

**ESCRITOS DE LOS PROFESORES  
DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS  
MUSICALES DE LA UCA**

## UNA INTERFAZ PARA EL ANÁLISIS MUSICAL CON *PITCH CLASS SETS*

GUSTAVO GARCÍA NOVO

---

### Resumen

El presente artículo hace una breve descripción del sistema de los *Pitch Class Set* de Allen Forte<sup>1</sup>. Por otro lado, describe un programa informático (una clase desarrollada en Java) de nuestra autoría, para el análisis y generación de material musical con este principio.<sup>2</sup>

### Abstract

The current article makes a brief description of the Pitch Class Set system by Allen Forte<sup>1</sup>. On the other hand it describes a software created by us for the analysis and development of music material for this matter (this software developed by Java language).

\* \* \*

### Introducción

El análisis interválico cuenta con un desarrollo particular desde el advenimiento de la música atonal. La falta de funcionalidad armónica llevó a estructurar la música a través de sistemas de alturas más o menos ceñidos (atonalismo libre, serialismo, etc). Todos ellos llevan como característica común la consideración de la distancia de las distintas notas entre sí (los intervalos).

Un sistema de análisis adecuado para afrontar esta problemática es el sistema de los *Pitch Class Sets*, muy apropiado para ser modelado a través de un programa

---

<sup>1</sup> FORTE, 1973.

<sup>2</sup> La interfaz y la documentación que se describe en el presente trabajo se encuentra disponible en: <http://ar.geocities.com/garcianovo/desarrolloinformatico.htm>

informático. Nuestro sistema provee una clase que interpreta las distintas alturas musicales como conjuntos interválicos específicamente tipificados. Esta clase ofrece información sobre el grupo al cual pertenece determinado conjunto de notas, como así también datos sobre ese grupo.

### El sistema de los Pitch Class Sets

Los *pitch class sets* tienen su origen en las reflexiones de Milton Babbitt, quién sin haberlo formulado concientemente, hacía uso de agrupaciones interválicas considerándolas como conjuntos. Fue el teórico Allen Forte quien estructuró definitivamente el sistema, valiéndose de conceptos matemáticos como son la combinación, la permutación, la teoría de los conjuntos, etc.

Este tipo de análisis se utiliza específicamente para la altura y nace como una manera de poder interpretar el orden subyacente en la música atonal (sin perjuicio de ser utilizado en otras estéticas). Según esta teoría, cada grupo de notas tiene sus propiedades interválicas específicas (su contenido interválico posible) que son, en principio, únicas. A modo de ejemplo, vamos a describir un conjunto de sencillo análisis por su cantidad de elementos:

Re, Re sostenido, Fa
----------------------

Diremos que, para este grupo, son posibles tres intervalos; el formado por Re, Fa (tercera menor), por Re, Re sostenido (segunda menor) y por Re sostenido, Fa (segunda mayor). Esta distribución interválica es específica de este grupo y posible de remitir a cualquier transporte o inversión del mismo. Si nosotros analizáramos cualquier grupo de tres notas, verificando todas las posiciones de sus elementos y advirtiéramos los intervalos arriba mencionados, concluiríamos que estamos hablando de este mismo grupo.

Forte releva todos los conjuntos de tres a nueve notas. Luego los ordena partiendo de la nota 'Do' y con intervalos lo más estrechos posibles; a esto lo llama "forma prima". Para el caso del grupo mencionado arriba, su reducción a la forma prima sería Do, Do sostenido, Re sostenido; no sería apropiado como forma prima, por ejemplo, Do, Re sostenido, Do sostenido (en ese orden) por no ser la interválica mas compacta posible (tercera menor y segunda menor contra segunda menor y segunda mayor). Dar con la forma prima de un *set* es dar, de alguna manera, con su clasificación.

Los grupos, o *Pitch Class Sets* según la terminología de Forte, son nombrados por medio de dos valores numéricos: un cardinal y un ordinal. Así, los grupos de

tres notas son de cardinal '3', los de cuatro, de cardinal '4' y así sucesivamente. El ordinal representa un ordenamiento dentro de una lista (por lo general partiendo de los grupos con intervalo marco más cerrado hacia los más abiertos) establecida por Forte; puede consultarse esta lista, en el libro de Forte o al final del artículo.

Listamos, a continuación, todos los *Pitch Class Sets* de tres notas. Las notas, que han sido indicadas en la segunda columna, se han hecho corresponder con un número cada una (0 para 'Do', 1 para 'Do sostenido', 2 para 'Re', etc). En la primera columna se indica el cardinal y el ordinal:

3.1	0,1,2
3.2	0,1,3
3.3	0,1,4
3.4	0,1,5
3.5	0,1,6
3.6	0,2,4
3.7	0,2,5
3.8	0,2,6
3.9	0,2,7
3.10	0,3,6
3.11	0,3,7
3.12	0,4,8

Como se advertirá, todos ellos parten de la nota 'Do'; estamos hablando nuevamente de la forma prima.

Volviendo a nuestro *Set* de ejemplo, diremos que corresponde al transporte 2 (pues parte de la nota 'Re') de '3.2' (la forma prima es entendida como el transporte "0", pues parte de la nota 'Do'). De manera más apropiada diremos: '3.2 con  $t = 2$ '.

Consideremos nuevamente las alturas reducidas a números; podríamos interpretar entonces las inversiones del siguiente modo:

0	equivale a 0
1	equivale a 11
2	equivale a 10
3	equivale a 9
4	equivale a 8

5 equivale a 7  
6 equivale a 6

Si invirtiéramos nuestro *Set* de ejemplo, sería 0, 11, 9 (Do, Si, La); como dijimos, según esta clasificación, tanto una inversión como un transporte son considerados el mismo *Pitch Class Set*.

Para poder establecer a que *Pitch Class Set* pertenece determinado grupo de notas, en primera instancia deberemos buscar su forma prima (sobre como realizar este procedimiento, consultar Forte<sup>3</sup>), luego compararla con una lista completa de las formas primas (ver al final del artículo o Forte<sup>4</sup>). De no encontrarse en ella, nos hallamos frente a un caso en inversión; procederemos a invertirlo, cotejando con la tabla anterior, y compararemos nuevamente con la tabla completa de *Sets*, hasta dar con el coincidente.

Más arriba hicimos referencia al contenido interválico; en realidad, es éste el aspecto más importante de esta modalidad de clasificación. De hecho, es el color interválico lo que individualiza a cada *Set*; es aquello que nosotros descubrimos auditivamente lo que nos hace asimilar tal o cual grupo a otro. En obras fuertemente estructuradas, se descubren tramas de intervalos que se mantienen constantes, cuya lógica en el desarrollo está dada por el tratamiento metódico de una determinada distancia interválica.



El ejemplo anterior, perteneciente a los compases uno al siete de la *Pieza para Piano N° 3* de Karlheinz Stockhausen, nos puede dar un ejemplo sobre la conducta de la altura evaluada desde esta perspectiva.

Las primeras cuatro notas corresponden al *Pitch Class Set* 4.13, las doce siguientes a tres casos del 4.1. En el compás 5, 6 y 7 nuevamente con el *Set* 4.1, distribuido

---

<sup>3</sup> FORTE, 1973: 3.

<sup>4</sup> FORTE, 1973: 179.

en el grave y el agudo (Sib, Si, La, La sostenido y Mi, Re, Mib, Fa respectivamente). Advertimos que el mismo grupo, consiguientemente la misma estructura interválica, se repite cinco veces.

La descripción del contenido interválico total de un *Set* es lo que conocemos por su ‘vector interválico’, el mismo se indica con seis cifras, una para cada intervalo, que denotan la cantidad de cada uno de ellos. Volviendo al ejemplo anterior, en el *Set* 4.1 contamos con el vector “321000”VER; es decir, son posibles dentro de ese set, tres segundas menores, dos segundas mayores, una tercera menor y ninguna tercera mayor, una cuarta justa y ninguna cuarta aumentada.

Se verá que hay intervalos no considerados; tal es el caso de todos aquellos mayores a la 4ª aumentada. Dentro del sistema de los *Pitch Class Sets*, estos intervalos son asimilados a sus inversiones; es decir, tanto inversiones como ampliaciones son consideradas solamente en casos de menor distancia.

Volviendo al ejemplo de Stockhausen, podemos ver que hay un uso privilegiado del semitono cromático (de hecho, el lector advertirá que estos grupos son fragmentos de escalas cromáticas). Contrariamente a esta conducta, el primer grupo de 4 notas, el *set* 4.13, posee un vector igual a “112011”, donde el cromatismo está presente solo entre la primera y última nota, y los restantes intervalos son 2as mayores, 3as y 4as (claramente falta de cromatismos). Con este pequeño ejemplo pretendemos ilustrar de qué manera este tipo de análisis nos provee información más general sobre las relaciones interválicas; hemos podido reducir este fragmento a dos vectores interválicos bien definidos que probablemente serán de particular pertinencia en lo que resta de la obra.

Hemos visto que dos *Pitch Class Set* son equivalentes sólo si son reducibles ambos a una misma forma prima. Lógicamente, bajo estas circunstancias, ambos *Sets* poseen el mismo vector interválico. No obstante existen situaciones donde distintos *Pitch Class Set* (es decir, casos en donde sus formas primas no son las mismas) poseen un mismo vector interválico. Estas situaciones se dan entre pares de *sets* con igual cardinal y se los llama ‘pares Z’ (se los indica con una ‘Z’ mayúscula entre el cardinal y el ordinal).

Veamos ahora algunos grupos de interés por su conformación. El acorde aumentado: este acorde nos servirá de ejemplo para entender ciertas particularidades de determinados grupos. Consideremos su inversión; tratándose de un acorde simétrico, vemos que su inversión coincide con sí mismo. Esto reduce los casos posibles a sólo doce (transportes únicamente, descartando inversiones). No obstante, si repasamos todos los transportes, advertiremos nuevamente casos de repetición:

- |  |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. do mi sol#</li><li>2. do# fa la</li></ol> |
|--|

3. re fa# la#
4. re# sol si
5. mi sol# do
6. fa la do#
7. fa# la# re
8. sol si re#
9. sol# do mi
10. la do# fa
11. la# re fa#
12. si re# sol

Los casos coincidentes son 1,5,9; 2,6,10; 3,7,11 y 4,8,12. Sólo cuatro transportes son válidos: los casos 1 a 4. Decimos que contamos con cuatro casos ‘invariantes’ (sic), sea por inversión o transporte. La ‘invariancia’ (sic) es un fenómeno muy frecuente, presente únicamente en grupos con cardinal 3 a 6.

Otros *sets* que presentan situaciones de ‘invariancia’ son aquellos asimilables a la escala por tonos o parte de ella (*sets* de dos, tres, cuatro y cinco tonos). Téngase en cuenta que estas estructuras simétricas presentan una inversión igual, y en algunos casos, transposiciones limitadas.

Es curioso también el acorde perfecto mayor, cuya inversión es el acorde menor (por lo tanto, ambos versión del 3.11). Otro caso parecido, el acorde de séptima de dominante (4.27) que se invierte como séptima de sensible, etc.

Por último, haremos referencia a grupos de notas de dos elementos o de más de nueve. En el caso de los *sets* de dos notas, su vector interválico es un único valor, es solamente un intervalo. No habiendo mayores relaciones que un sola distancia, no es suficiente para ser considerados un *Pitch Class Set*.

Por el contrario, para el caso de *sets* de diez, once y doce notas, todos los intervalos son posibles; de tal manera que no obtendríamos resultados cabalmente aprehensibles con su utilización. Con respecto al de doce notas, en particular, éste es nuestro ‘conjunto universal’ (en todo caso, un único *Pitch Class Set*).

### **La Clase *Pitch Class Set***

Como dijimos, se trata de una herramienta de análisis y generación de material musical. Provee todas las funcionalidades necesarias para poder establecer el *Pitch Class Set* de cualquier grupo de notas, como así también su forma prima, inversión, transporte, par Z y vector interválico. Detallaremos a continuación sus cualidades y métodos principales.

Los métodos de esta clase pueden lanzar dos tipos de excepciones: 'ArgumentoFueraDeRangoException' y 'SetNoValidoException'. El primer caso acontece cuando un argumento excede el límite que le corresponde. La segunda excepción es lanzada cuando el *set* ingresado (como arreglo de enteros) no es válido, ya sea por contener notas repetidas, porque sus valores exceden el rango de alturas MIDI (0 a 127) o porque posee más de nueve elementos o menos de tres. Estas excepciones, si bien pueden ser relanzadas, poseen una salida en pantalla:

```
ArgumentoFueraDeRangoException: El valor ingresado esta fuera de rango:
3.24 no es un set vblido.
at PitchClassSet.<init>(PitchClassSet.java:32)
at Analisis.main(Analisis.java:24)
Press any key to continue . . .
SetNoValidoException: El Set ingresado no es vblido: No es un set vblido.
at PitchClassSet.<init>(PitchClassSet.java:47)
at Analisis.main(Analisis.java:22)
Press any key to continue . . .
```

La clase cuenta con tres constructores, uno por defecto y dos con parámetros.

```
PitchClassSet(int[] notas)
PitchClassSet(int nElementosSet, int setTipo)
```

El primero recibe un arreglo de alturas en formato MIDI. El segundo, dos enteros que corresponden al cardinal y el ordinal respectivamente.

Los métodos están, en la generalidad de los casos, sobrecargados con al menos dos versiones; la una de tipo estático y con parámetros y la otra, de instancia y sin parámetros. Estas últimas retornan valores relacionados con los *sets* cargados en el constructor (o mediante el método *setPcs*). En cambio, aquellos métodos que son estáticos, fueron diseñados para pasarles el *Set* deseado como parámetro. Según sea accedida la clase, es conveniente el uso de una modalidad u otra.

```
public void setPcs(int[] notas)
public void setPcs(int nElementosSet, int setTipo)
```

Los métodos *setPcs* fueron diseñados para ingresar el *set*, ya sea porque fue indicado el constructor por defecto o porque se desea cambiar el *Set*. La primera modalidad acepta un arreglo de alturas en formato MIDI y la segunda, dos enteros como cardinales y ordinales.

Métodos de análisis:

```
public java.lang.String getClasificacion()
public static java.lang.String getClasificacion(int[] notas)

getClasificacion retorna una cadena de texto con la clasificación del Set analizado.
```

El retorno es en formato 'cardinal.ordinal'.

Junto a *getClasificacion*, cuatro métodos más retornan datos de análisis; estos son: *getFormaPrima* (retorna un arreglo de enteros con la forma prima), *getInversion* (retorna un arreglo de enteros con la inversión del *set* tal cual fuera ingresado), *getTransporte* (cuenta con dos versiones, la una retorna un arreglo con el transporte solicitado, la segunda retorna un entero que indica cuál es el transporte del *set* ingresado), *getVectorIntevalico* (retorna una cadena de texto con el vector interválico del *set* ingresado), *getNElementos* (que retorna un entero que indica el cardinal), *getSetTipo* (que retorna un entero que indica el ordinal), *getZ* (retorna un arreglo de enteros con el par Z), *isZ* (retorna verdadero si el *set* especificado cuenta con un par Z), *isInversion* (retorna verdadero si el *set* ingresado es una inversión).

Otros métodos:

```
public int[] getPcs()

Retorna el set contenido en la clase en formato módulo 12 (donde 0 = do, 1 = do#, 2 = re, etc).

public int[] getPcsMf()

Retorna el set tal cual fuera ingresado.
```

A continuación, expondremos un fragmento de código donde se ejemplifica el uso de la clase con sus métodos:

```

class AnalisisSet {
public static void main(String[] args) throws SetNoValidoException,
ArgumentoFueraDeRangoException
try {
String vi, clasific;
int card, ord, tr;
int notas[] = {9,11,2,8};
int salida[];
PitchClassSet pcs = new PitchClassSet(notas);
clasific = pcs.getClasificacion();
vi = pcs.getVectorIntervalico();
card = pcs.getNElementos();
ord = pcs.getSetTipo();
tr = pcs.getTransporte();
System.out.println("Set: "+clasific+", cardinal: "+card+", ordinal: "+ord+", vector:
"+vi+", transporte: "+tr);
salida = pcs.getFormaPrima();
salida = pcs.getInversion();
salida = pcs.getPcs();
salida = pcs.getPcsMf();
salida = pcs.getTransporte(5);
pcs.setPcs(salida);
pcs.setPcs(3,1);
//Metodos estaticos

notas = PitchClassSet.getFormaPrima(4, 1);
vi = PitchClassSet.getVectorIntervalico(4, 1);
System.out.println("Set 4.1, vector: "+vi);
salida = PitchClassSet.getTransporte(4,1,5);
salida = PitchClassSet.getOrdenNormal(notas);
clasific = PitchClassSet.getClasificacion(notas);
ord = PitchClassSet.getSetTipo(notas);
card = PitchClassSet.getNElementos(notas);
vi = PitchClassSet.getVectorIntervalico(notas);
salida = PitchClassSet.getFormaPrima(notas);
salida = PitchClassSet.getInversion(notas);
salida = PitchClassSet.getTransporte(notas,5);
tr = PitchClassSet.getTransporte(notas);
System.out.println("Set: "+clasific+", cardinal: "+card+", ordinal: "+ord+", vector: "+vi+",
transporte: "+tr);
} catch (Exception e) {System.out.println(e); }
}
}

```

Detalle de la salida en pantalla de la ejecución del código anterior:  
Set: 4.13, cardinal: 4, ordinal: 13, vector: 112011, transporte: 8

Set 4.1, vector: 321000

Set: 4.1, cardinal: 4, ordinal: 1, vector: 321000, transporte: 0

Tabla completa de todos los *Pitch Class Set*. La primera columna indica el cardinal y ordinal, la segunda columna detalla los componentes de la forma prima (indicado en modulo 12) y la tercera columna indica el vector interválico.

```
3.1 0 1 2 210000
3.2 0 1 3 111000
3.3 0 1 4 101100
3.4 0 1 5 100110
3.5 0 1 6 100011
3.6 0 2 4 020100
3.7 0 2 5 011010
3.8 0 2 6 010101
3.9 0 2 7 010020
3.10 0 3 6 002001
3.11 0 3 7 001110
3.12 0 4 8 000300
4.1 0 1 2 3 321000
4.2 0 1 2 4 221100
4.3 0 1 3 4 212100
4.4 0 1 2 5 211110
4.5 0 1 2 6 210111
4.6 0 1 2 7 210021
4.7 0 1 4 5 201210
4.8 0 1 5 6 200121
4.9 0 1 6 7 200022
4.10 0 2 3 5 122010
4.11 0 1 3 5 121110
4.12 0 2 3 6 112101
4.13 0 1 3 6 112011
4.14 0 2 3 7 111120
4.15 0 1 4 6 111111
4.16 0 1 5 7 110121
4.17 0 3 4 7 102210
4.18 0 1 4 7 102111
4.19 0 1 4 8 101310
4.20 0 1 5 8 101220
4.21 0 2 4 6 030201
4.22 0 2 4 7 021120
4.23 0 2 5 7 021030
4.24 0 2 4 8 020301
4.25 0 2 6 8 020202
4.26 0 3 5 8 012120
4.27 0 2 5 8 012111
4.28 0 3 6 9 004002
```

4.29 0 1 3 7 111111  
5.1 0 1 2 3 4 432100  
5.2 0 1 2 3 5 332110  
5.3 0 1 2 4 5 322210  
5.4 0 1 2 3 6 322111  
5.5 0 1 2 3 7 321121  
5.6 0 1 2 5 6 311221  
5.7 0 1 2 6 7 310132  
5.8 0 2 3 4 6 232201  
5.9 0 1 2 4 6 231211  
5.10 0 1 3 4 6 223111  
5.11 0 2 3 4 7 222220  
5.12 0 1 3 5 6 222121  
5.13 0 1 2 4 8 221311  
5.14 0 1 2 5 7 221131  
5.15 0 1 2 6 8 220222  
5.16 0 1 3 4 7 213211  
5.17 0 1 3 4 8 212320  
5.18 0 1 4 5 7 212221  
5.19 0 1 3 6 7 212122  
5.20 0 1 3 7 8 211231  
5.21 0 1 4 5 8 202420  
5.22 0 1 4 7 8 202321  
5.23 0 2 3 5 7 132130  
5.24 0 1 3 5 7 131221  
5.25 0 2 3 5 8 123121  
5.26 0 2 4 5 8 122311  
5.27 0 1 3 5 8 122230  
5.28 0 2 3 6 8 122212  
5.29 0 1 3 6 8 122131  
5.30 0 1 4 6 8 121321  
5.31 0 1 3 6 9 114112  
5.32 0 1 4 6 9 113221  
5.33 0 2 4 6 8 040402  
5.34 0 2 4 6 9 032221  
5.35 0 2 4 7 9 032140  
5.36 0 1 2 4 7 222121  
5.37 0 3 4 5 8 212320  
5.38 0 1 2 5 8 212221  
6.1 0 1 2 3 4 5 543210  
6.2 0 1 2 3 4 6 443211  
6.3 0 1 2 3 5 6 433221  
6.4 0 1 2 4 5 6 432321  
6.5 0 1 2 3 6 7 422232  
6.6 0 1 2 5 6 7 421242  
6.7 0 1 2 6 7 8 420243  
6.8 0 2 3 4 5 7 343230  
6.9 0 1 2 3 5 7 342231  
6.10 0 1 3 4 5 7 333321  
6.11 0 1 2 4 5 7 333231  
6.12 0 1 2 4 6 7 332232

6.13 0 1 3 4 6 7 324222  
6.14 0 1 3 4 5 8 323430  
6.15 0 1 2 4 5 8 323421  
6.16 0 1 4 5 6 8 322431  
6.17 0 1 2 4 7 8 322332  
6.18 0 1 2 5 7 8 322242  
6.19 0 1 3 4 7 8 313431  
6.20 0 1 4 5 8 9 303630  
6.21 0 2 3 4 6 8 242412  
6.22 0 1 2 4 6 8 241422  
6.23 0 2 3 5 6 8 234222  
6.24 0 1 3 4 6 8 233331  
6.25 0 1 3 5 6 8 233241  
6.26 0 1 3 5 7 8 232341  
6.27 0 1 3 4 6 9 225222  
6.28 0 1 3 5 6 9 224322  
6.29 0 1 3 6 8 9 224232  
6.30 0 1 3 6 7 9 224223  
6.31 0 1 3 5 8 9 223431  
6.32 0 2 4 5 7 9 143250  
6.33 0 2 3 5 7 9 143241  
6.34 0 1 3 5 7 9 142422  
6.35 0 2 4 6 8 10 060603  
6.36 0 1 2 3 4 7 433221  
6.37 0 1 2 3 4 8 432321  
6.38 0 1 2 3 7 8 421242  
6.39 0 2 3 4 5 8 333321  
6.40 0 1 2 3 5 8 333231  
6.41 0 1 2 3 6 8 332232  
6.42 0 1 2 3 6 9 324222  
6.43 0 1 2 5 6 8 322332  
6.44 0 1 2 5 6 9 313431  
6.45 0 2 3 4 6 9 234222  
6.46 0 1 2 4 6 9 233331  
6.47 0 1 2 4 7 9 233241  
6.48 0 1 2 5 7 9 232341  
6.49 0 1 3 4 7 9 224322  
6.50 0 1 4 6 7 9 224232  
7.1 0 1 2 3 4 5 6 654321  
7.2 0 1 2 3 4 5 7 554331  
7.3 0 1 2 3 4 5 8 544431  
7.4 0 1 2 3 4 6 7 544332  
7.5 0 1 2 3 5 6 7 543342  
7.6 0 1 2 3 4 7 8 533442  
7.7 0 1 2 3 6 7 8 532353  
7.8 0 2 3 4 5 6 8 454422  
7.9 0 1 2 3 4 6 8 453432  
7.10 0 1 2 3 4 6 9 445332  
7.11 0 1 3 4 5 6 8 444441  
7.12 0 1 2 3 4 7 9 444342  
7.13 0 1 2 4 5 6 8 443532

7.14 0 1 2 3 5 7 8 443352  
7.15 0 1 2 4 6 7 8 442443  
7.16 0 1 2 3 5 6 9 435432  
7.17 0 1 2 4 5 6 9 434541  
7.18 0 1 2 3 5 8 9 434442  
7.19 0 1 2 3 6 7 9 434343  
7.20 0 1 2 4 7 8 9 433452  
7.21 0 1 2 4 5 8 9 424641  
7.22 0 1 2 5 6 8 9 424542  
7.23 0 2 3 4 5 7 9 354351  
7.24 0 1 2 3 5 7 9 353442  
7.25 0 2 3 4 6 7 9 345342  
7.26 0 1 3 4 5 7 9 344532  
7.27 0 1 2 4 5 7 9 344451  
7.28 0 1 3 5 6 7 9 344433  
7.29 0 1 2 4 6 7 9 344352  
7.30 0 1 2 4 6 8 9 343542  
7.31 0 1 3 4 6 7 9 336333  
7.32 0 1 3 4 6 8 9 335442  
7.33 0 1 2 4 6 8 10 262623  
7.34 0 1 3 4 6 8 10 254442  
7.35 0 1 3 5 6 8 10 254361  
7.36 0 1 2 3 5 6 8 444342  
7.37 0 1 3 4 5 7 8 434541  
7.38 0 1 2 4 5 7 8 434442  
8.1 0 1 2 3 4 5 6 7 765442  
8.2 0 1 2 3 4 5 6 8 665542  
8.3 0 1 2 3 4 5 6 9 656542  
8.4 0 1 2 3 4 5 7 8 655552  
8.5 0 1 2 3 4 6 7 8 654553  
8.6 0 1 2 3 5 6 7 8 654463  
8.7 0 1 2 3 4 5 8 9 645652  
8.8 0 1 2 3 4 7 8 9 644563  
8.9 0 1 2 3 6 7 8 9 644464  
8.10 0 2 3 4 5 6 7 9 566452  
8.11 0 1 2 3 4 5 7 9 565552  
8.12 0 1 3 4 5 6 7 9 556543  
8.13 0 1 2 3 4 6 7 9 556453  
8.14 0 1 2 4 5 6 7 9 555562  
8.15 0 1 2 3 4 6 8 9 555553  
8.16 0 1 2 3 5 7 8 9 554563  
8.17 0 1 3 4 5 6 8 9 546652  
8.18 0 1 2 3 5 6 8 9 546553  
8.19 0 1 2 4 5 6 8 9 545752  
8.20 0 1 2 4 5 7 8 9 545662  
8.21 0 1 2 3 4 6 8 10 474643  
8.22 0 1 2 3 5 6 8 10 465562  
8.23 0 1 2 3 5 7 8 10 465472  
8.24 0 1 2 4 5 6 8 10 464743  
8.25 0 1 2 4 6 7 8 10 464644  
8.26 0 1 2 4 5 7 9 10 456562

8.27 0 1 2 4 5 7 8 10 456553  
8.28 0 1 3 4 6 7 9 10 448444  
8.29 0 1 2 3 5 6 7 9 555553  
9.1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 876663  
9.2 0 1 2 3 4 5 6 7 9 777663  
9.3 0 1 2 3 4 5 6 8 9 767763  
9.4 0 1 2 3 4 5 7 8 9 766773  
9.5 0 1 2 3 4 6 7 8 9 766674  
9.6 0 1 2 3 4 5 6 8 10 686763  
9.7 0 1 2 3 4 5 7 8 10 677673  
9.8 0 1 2 3 4 6 7 8 10 676764  
9.9 0 1 2 3 5 6 7 8 10 676683  
9.10 0 1 2 3 4 6 7 9 10 668664  
9.11 0 1 2 3 5 6 7 9 10 667773  
9.12 0 1 2 4 5 6 8 9 10 666963

## BIBLIOGRAFÍA

FORTE, Allen

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

\* \* \*

**Gustavo García Novo.** Compositor argentino (1972). Cursó estudios de violín y de composición en el Conservatorio Nacional y en la Universidad Católica Argentina respectivamente. Alumno de Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Julio Viera y Francisco Kröpfl. Su producción se extiende tanto a la composición instrumental como a la electroacústica. Dentro de esta última línea, se ha especializado en la composición por ordenador y ha desarrollado distintos programas de asistencia. En los últimos años se ha dedicado al estudio del arte multimedia y la imagen, orientando su producción hacia esas disciplinas. Ha obtenido el reconocimiento de distintas instituciones nacionales (Fondo Nacional de las Artes, Fundación Antorchas, entre otras). Su producción musical ha sido difundida a nivel nacional e internacional.

## MENDELSSOHN Y LA RECAPITULACIÓN

ANTONIO FORMARO

---

### Resumen

El presente trabajo demuestra cómo, a través de diversos procedimientos centrados en especial en una manera diferente de encarar la recapitulación, Mendelssohn ofrece una solución al problema de la forma sonata en el Romanticismo: consigue reinterpretar una forma tradicional para adecuarla al lenguaje romántico. A través de ejemplos, se comprueba que, pese a ser considerado "el más clásico" de su generación, Mendelssohn presenta soluciones audazmente radicales y una especial habilidad para reestructurar desde su lenguaje la forma musical, sin destruirla.

### Abstract

The present work shows how Mendelssohn offers a solution to the problem of the sonata form in the Romantic Period, through many procedures based specially upon a different way in which to face recapitulation. He manages to re interpret a traditional form to make it suitable for the Romantic language. By the use of examples it is proved that, in spite of being considered "the most classic" of his generation, Mendelssohn introduces bold, radical solutions and a special skill to restructure the musical form from its language, without destroying it.

\* \* \*

### Introducción

El problema de la forma sonata en el Romanticismo ha sido tratado en múltiples ocasiones. En general, se aduce que las características del lenguaje musical romántico (la cantabilidad liederística u operística, la rítmica obsesiva, las armonías de color, el pensamiento epigramático) atentaban contra la propia vitalidad de la forma surgida, en un principio, como un proceso expansivo de dramatización del discurso.

La necesidad del músico romántico de plasmar sus ideas en forma espontánea

funcionaron a la perfección en la obra corta, pero la imperiosa ansiedad que los mismos tenían de unirse con la historia, los hacía deseosos de continuar la senda abierta por los grandes maestros del pasado.

Si la forma sonata constituía el legado máspreciado del Clasicismo a la posteridad, el dilema era responder a la necesidad de encontrar un tipo de sonata que, sin romper con la tradición, la reinterpretara para que resultase acorde al lenguaje romántico, poseedor de los elementos mencionados, los cuales eran totalmente ajenos al momento en que tales formas habían sido creadas y plasmadas.

Para los románticos, la experiencia de Beethoven resultaba tan didáctica como inhibitoria, ya que los diversos aspectos formales del mismo estaban ligados a su propio lenguaje, fuertemente afinado en las dramáticas concepciones clásicas. Es que, a pesar del diferente tipo de discurso del ulterior desarrollo de Beethoven hacia un lenguaje, como dice Dahlhaus, ‘esotérico’, plagado de elementos cíclicos, barrocos o liederísticos, los mismos, en materia de crecimiento del discurso, aparecían imbricados en conceptos formales generados a partir de los patrones clásicos.

La sonata, el cuarteto y la sinfonía quedaban, además, éticamente modificados luego del aporte de Beethoven. Expresa Carl Dahlhaus al respecto:

“Beethoven había transformado la sinfonía en un género monumental de igual forma en que Handel, su admirado antecesor, lo había hecho con el oratorio. De allí en más, una sinfonía manifestaría intenciones compositivas del más alto rango; el público al cual estaba dirigida era nada menos que la humanidad íntegra”.<sup>1</sup>

Charles Rosen aplica el mismo criterio a la generalidad de las formas de sonata que, después de Beethoven y a raíz de su obra, se convertirían en la adecuada vía para la expresión de lo sublime.

Los contemporáneos del Beethoven tardío, Weber y Schubert, se unieron en un principio con el planteo de la sonata melódica y seccional de Muzio Clementi (denominada “sonata post-clásica” por Rosen), donde las partes constitutivas de un movimiento en esta forma ( primer grupo temático en la tónica, transición para modular, segundo grupo temático en la dominante y sección de cierre de la exposición) eran más bien excusas para la aplicación de un tipo de discurso, que grupos tonales con complejas redes motivicas a dramatizar. No obstante, esta solución permitía la aparición de lenguajes muy personales y, en el caso de Schubert, una verdadera fusión sin precedentes entre el espíritu del *lied* y la sonata.

La generación de Mendelssohn, Chopin y Schumann tuvo que repensar el asun-

---

<sup>1</sup> DAHLHAUS, C., 1989: 152.

to para dar nuevo vigor al género o repetir tranquilamente este esquema, a la manera de un Spohr o de un Hummel, ‘modernizando’ sólo la parte externa del discurso. La dicotomía existente entre el pensamiento epigramático de un Schumann o las atmósferas construidas desde el comienzo por Chopin, chocaron con el planeamiento de una forma a gran escala y de ese conflicto surgieron obras maestras de largo aliento que se constituyeron en emblemas de la música romántica.

La expresión romántica en Mendelssohn es tan obvia que a veces no se la pone en evidencia. Ésta contiene en primer lugar fuentes de inspiración extramusicales que se traducen en plasmaciones atmosféricas inusitadas, ritmos característicos y melodías de muy largo aliento. En su música se percibe con claridad la debilitación de los centros tonales clásicos, la armonía expresiva y la situación de obra en ‘continuo avance’ hacia el punto climático colocado cerca del final, como también aclara Rosen.

Aún así, es habitualmente considerado el más ‘clásico’ de su generación, poseedor de una natural disposición hacia las formas de largo aliento. Durante décadas, esta ‘facilidad’ fue tomada de un modo peyorativo, como si el autor no se hubiera planteado ningún problema ni ofrecido ninguna solución. La claridad discursiva, el equilibrio formal y demás cualidades más ‘clásicas’ de sus composiciones denotan un trabajo sistemático de búsquedas formales que resultaran lógicas a un lenguaje poético expresivo propio, sobre estructuras sólidas pero nada estereotipadas. Relativamente reciente es la aparición de un inteligente grupo de musicólogos y artistas que han sabido descubrir la complejidad y la tarea renovadora de Mendelssohn. Nuevamente Dahlhaus echó luz al asunto al concluir que

“[...] es erróneo el considerar que Mendelssohn simplemente ‘llenó’ la forma tradicional sin rastrear sus problemas. El hecho de que fuera capaz de resolver el problema trajo vida a esta forma y el que lo solucionara de tal manera que difícilmente percibimos su existencia no debe ocultarnos la realidad de que las dificultades eran virtualmente insuperables y permanecieron así durante todo el siglo.”<sup>2</sup>

Sin intentar cubrir la brecha de la totalidad de los interesantes hallazgos mendelssohnianos, este trabajo se concentra en examinar algunos de los procedimientos mediante los cuales las formas tradicionales, al decir de Di Benedetto, “[...] en manos de Mendelssohn cambian de aspecto y de significado no menos que en manos de Schubert, Schumann o Chopin”.<sup>3</sup>

Uno de los puntos de la forma donde se mostró audazmente radical fue la reex-

---

<sup>2</sup> DAHLHAUS, C., 1989: 157-8.

<sup>3</sup> DI BENEDETTO, R., 1982: 107.

posición, la cual, en la forma clásica, resultaba el momento culminante de la tensión acumulada en el desarrollo, a través de la cual se llegaba a la conciliación de dichas fuerzas.

### Criterio de Continuidad

El gesto romántico de constante ascenso hacia un punto climático cercano al final de un movimiento chocaba abiertamente con esta idea, dado que en el criterio clásico de la forma de sonata, el final del desarrollo constituía el punto de máxima tensión discursiva. La reexposición cumplía el rol de restituir el centro tonal inicial, relajando el discurso. Mendelssohn parece haber percibido la dicotomía existente entre este concepto y el de continuo devenir romántico y lo resolvió en una forma tan elegante como original. Rosen demuestra cómo el compositor da, al final del desarrollo, un aspecto anticlimático contrario a la tradición clásica, con un “[...] bajo nivel de intensidad sonora y un aura poética”, poniendo como ejemplo el momento previo a la reexposición de la Obertura *Ein Sommernachtstraum* (*Sueño de una noche de verano*) Op.21 (1826), una de las obras fundacionales de su estilo personal. Contemporáneamente, en la *Sonata para piano en Mi mayor* Op.6 (1826) encontramos el mismo efecto.

La idea fue reinterpretada en una y mil variantes por Mendelssohn, llegando a extremos de sutileza y fantasía como en el final del desarrollo y reexposición del *Cuarteto de cuerdas N° 1 en Mi bemol mayor* Op.12 (1829):

Ejemplo N° 1: *Cuarteto en Mi bemol mayor* Op. 12- Primer movimiento

El autor consigue, gracias a este final ‘extenuado’ del desarrollo, crear momentos sublimes, como sucede en el final del desarrollo del primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta en Mi menor* Op.64 (1844), colocando en este sitio una gran *cadenza* para el solista. La impresionante sensación de vacío sonoro llena-

do con una aparente improvisación es un *non plus ultra* en la historia de la forma. Cuando la orquesta reexpone el primer tema sobre la *cadenza* del violín, da la impresión de continuidad, y toda la reexposición se ubica en relación a la poderosa *coda* que resulta resolutive de las tensiones acumuladas en el movimiento completo.

Dando gran importancia a esta técnica de elisión ‘mendelssohniana’, Rosen llega a decir que: “El cambio de función existente en ese crucial punto de la forma es tan radical que sólo la tradición y la comodidad nos impiden decir que se trata de una forma nueva y darle un nombre nuevo”.<sup>4</sup> Sorprende constatar que la misma parece haber sido detectada por Wagner quien, con malicia pero oculta admiración, trata de demostrar la debilidad de Mendelssohn frente a Beethoven en su artículo “El judaísmo en la música” (1850), cargado de odio antisemita. José Subirá cita un párrafo fundamental del mismo:

“Beethoven –el último héroe musical, cronológicamente considerado– esforzóse con ardiente voluntad y admirable poder en crear formas musicales bien netas, bien plásticas, que representasen sus cuadros de pura elocuencia. Mendelssohn, por el contrario, transformó esas imágenes de contornos bien definidos en algo vago, fantástico, lleno de penumbras”.<sup>5</sup>

Más allá de la intención destructiva del panfleto wagneriano, que tanto perjuicio provocó a la recepción de la música de Mendelssohn, se esconde un estudio profundo de la obra del compositor. Pareciese como si Wagner, maravillado por la originalidad de Mendelssohn y envidiando su maestría, hiciese aparecer sus máximas virtudes como defectos. Por supuesto, esto no le impidió asimilar como ningún otro los rasgos estilísticos de su difunto colega, visibles hasta en su última obra, *Parsifal* (1882).

### **Lirismo expandido**

La naturaleza lírica del autor era incontenible. El desafío al respecto resultaba enorme dado que “integrar el lirismo contemplativo” era “un ingrediente indispensable” para mantener el clima “poético” (Dahlhaus) y en movimientos donde la cantabilidad está muy presente, las reexposiciones de las melodías se hacen totalmente necesarias. Aún así, Mendelssohn busca la manera de ‘esconder’ la reexposición, sin variar un ápice de la estructura melódica original, creando un efecto que se transformó en una de sus marcas de fábrica más imitadas.

---

<sup>4</sup> ROSEN, Ch., 1994: 350.

<sup>5</sup> SUBIRA, J. 1925: 212.

Claudio Spies, al analizar este procedimiento en el *Intermezzo* de la música incidental para *Sueño de una noche de verano* Op.61 (1843), lo identifica como el “contramotivo” que el compositor coloca sobre la idea principal al reexponer.

La técnica de superposición melódica, llevada al nivel de llegar a ocultar considerablemente la idea principal, le asegura la continuidad del discurso lírico y el acrecentamiento de su emotividad expresiva. Los modelos de esta técnica pueden hallarse en la reexposición del primer movimiento de la *Sonata para piano N° 3 en Re menor* Op. 49 de Weber (1816) y en algunos momentos de Beethoven el cual, en general, superpone un elemento rítmico sin por ello querer dar la sensación de velar la idea principal. La estrategia de Mendelssohn es precisamente esta última, para así permitir que la melodía principal aparezca gloriosamente rematada al final del movimiento o simplemente derive en otra cosa.

Los primeros pasos fueron experimentados por Mendelssohn en obras vocales de 1830-31 como el *Ave Maria* para tenor y coro a ocho voces Op.23 N° 2 o el *Salmo 115* Op.31. De ello podemos deducir que el profundo estudio de Bach, que generó estas obras, también lo llevaron a trasladar tales técnicas de superposición, en las cuales el Kantor de Leipzig había descollado, al ámbito de la sonata.

Uno de los primeros logros en este sentido se da en la reexposición del primer movimiento del *Trío con piano N° 1 en Re menor* Op. 49 (1839) donde, sobre la bellísima melodía del violoncello, el autor sobrepone un no menos expresivo canto del violín que incluso lo lleva a cambiar las armonías originales. Al final del movimiento, el primer tema aparece cantado en un *fortissimo* grandioso. El efecto ‘mendelssohniano’ de reexposición, evitó así que esta repetición resultara redundante.

Esta idea fue desarrollada *in extremis* en el *Intermezzo* de la música para *Sueño de una noche de verano*. De estructura ternaria, este *Intermezzo* plantea, en la vuelta de la angulosa idea inicial repartida entre violines, flautas y viola, un contracanto de tal presencia y vuelo melódico que opaca al primer tema, dando la sensación de una nueva sección. Si bien en este caso la reexposición es cumplida a la perfección, parece un fondo del nuevo tema lírico de los violoncellos. Evidente hijo de esta idea es el planteo de Rachmaninov en la reexposición del primer movimiento de su *Concierto para piano N° 2 en Do menor* Op. 18 (1900), por citar un ejemplo célebre, de entre los muchos que podrían mencionarse. El mismo Mendelssohn retoma esta idea con idéntica perfección en casi todas las obras importantes de su última época.

Tomemos como otro ejemplo la *Sinfonía N° 3, Escocesa, en La menor*, Op.56 (1842). Al final del desarrollo se produce el típico descenso de tensión mendelssohniana. Los violoncellos parten de la nota Si, creando una especie de lamento trabajado en base a la rítmica del primer tema de la obra. Las cuerdas, flautas, clarinetes y trompas dialogan camarísticamente alrededor. La música se va deteniendo. La

sonoridad de subdominante mantiene el clima de ensueño, de profunda melancolía. Los timbres de los instrumentos resuenan como ecos separados, unidos por la voz del violoncello que de pronto desciende a la tónica de La menor, al mismo tiempo que los violines hacen oír la reexposición del primer tema. Los cellos no callan; continúan su triste comentario llenando el espacio en todo el trayecto del tema principal. Llegamos así directamente al segundo tema. La continuidad impresionante del lirismo será contrastada por el estallido de la tormenta en la *coda*.

The image displays a page of a musical score for the first movement of Mendelssohn's Symphony No. 3, Op. 56. The score is written for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass, Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*. The score includes structural markers like "II tema" and "coda". The music is characterized by a dreamlike atmosphere with a prominent cello line.

Ejemplo N° 2: *Sinfonía N° 3, Escocesa*, Op. 56- Primer movimiento

En el *Trio con piano N° 2 en Do menor* Op. 66 (1845) se presenta la superposición de un nuevo ritmo (tresillos sobre el realmente original de corcheas) y un nuevo motivo surgido del segundo tema. Aún más, en la *coda*, ampliamente desarrollada, la última aparición del tema principal en el piano, ésta es coronada por la superposición del mismo tema en las cuerdas en aumentación de igual modo que hará Brahms en el *finale* de su *Cuarteto con piano en Do menor* Op. 60 modelado, como demuestra R. Larry Todd, sobre este *Trio*.

En el primer movimiento de una obra extrema, como el espectral *Cuarteto de cuerdas en Fa menor* Op. 80 (1847), la superposición se presenta como un recitativo desolado sobre la idea inicial. En esa línea, el *Finale* propone una serie de espasmódicos giros ascendentes del violín que quiebran el discurso más que imbricarse armoniosamente a él.

Ejemplo N° 3: *Cuarteto en Fa menor* Op. 80 – Cuarto movimiento

### ‘Diferimiento’ del descenso V-I en el bajo

Otra frecuente anomalía en la reexposición ‘mendelssohniana’ es la aparición del material temático inicial en las posiciones más inestables de la tríada, con el bajo en primera o segunda inversión, lo cual contradice las teorías ‘shenkerianas’ para las cuales la reexposición de una obra tonal está signada por el descenso melódico de la quinta hacia la fundamental en el bajo. La práctica mencionada inicialmente fue adoptada por Mendelssohn a partir de obras de su temprana madurez.

La posición de primera inversión es muy frecuente sus reexposiciones. Un ejemplo interesante se da en la Obertura *Ruy Blas* Op.95 (1839). Al comienzo, unos soberbios acordes en las maderas y metales enmarcan la tonalidad de Do menor con tintes trágicos. El tema siguiente, inquieto, aparece en los violines, como el primero de una forma sonata modificada en la cual la vuelta de los acordes sobre la dominante de Mi bemol introducen un segundo tema que combina lirismo y vivacidad rítmica. La reexposición es comenzada por el primer tema en Do menor en primera inversión en el compás 246. Esta posición acórdica es alcanzada mediante un descenso cromático en contrabajos y trombones: Sol, Fa sostenido, Fa, Mi, Mi bemol. Desde allí el discurso se encamina hacia la aparición de la posición fundamental de la tónica con la reaparición de los siniestros acordes. Ahora sí la reexposición tonal está cabalmente cumplida, pero vamos directamente al segundo tema, en Do Mayor.

El primer movimiento del *Quinteto de cuerdas N° 2 en Si bemol mayor* Op. 87 (1845) es un caso especialmente magnífico: Mendelssohn no sólo reexpone en primera inversión, sino que también presenta un contracanto superior del primer violín.

Aún más extrema y no menos habitual es la posición de segunda inversión en el momento de la reexposición. Esta idea había sido planteada por Beethoven en la *Sonata para piano en Fa menor, Appassionata*, Op.57 (1804), pero como extensión del pedal de dominante que habitualmente antecede a la reexposición de la sonata clásica. Mendelssohn procede de modo diferente y el más famoso ejemplo se encuentra en el primer movimiento de la *Sinfonía N° 4, Italiana, en La mayor* Op.90 (1833). Aquí la segunda inversión surge por un ascenso cromático del bajo que alcanza el V grado melódico sobre el cual se apoya la armonía de tónica en segunda inversión y se reexpone el tema inicial de la Sinfonía. El efecto es totalmente sorpresivo y la reaparición temática inesperada. La resolución en un primer grado en fundamental, aparece cuatro compases más adelante, aprovechando una disposición del bajo ya existente en el tema, tal como estaba originalmente planteado.

Este mismo criterio aparece en la reexposición del *Scherzo del Octeto de cuerdas en Mi bemol mayor* Op.20 (1825), en el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerdas N° 2 en La menor* Op.13 (1827), aunque aquí Mendelssohn varía aún más

la armonía del discurso subsiguiente; en la Obertura *Meeresstille und Glückliche Fahrt* (Mar calm y feliz viaje) Op. 27 (1828); el primer movimiento de *la Sonata para violín y piano en Fa mayor* (1838), o el primer movimiento del *Cuarteto de cuerdas N°4 en Mi menor*, Op. 44 N° 2 (1837).

En la Obertura *Märchen von der Schönen Melusine* (Cuentos de la Bella Melusina) Op. 32 (1834) quizás se de el efecto más poético de esta práctica. En esta reexposición, Mendelssohn asciende el bajo hacia el V grado melódico y lo mantiene el pedal durante la entera enunciación del primer tema, dando una imagen de exquisita irrealidad del discurso, acorde a la naturaleza fantástica del poema de Grillparzer que inspirara esta obra. El contraste entre los acordes ‘modales’ en Fa menor que anteceden a la reexposición en Fa mayor, se hace más audible por la orquestación ‘acuática’ con la que Mendelssohn trabaja el tema de Melusina.

The image displays a musical score for the Overture 'La bella Melusina' Op. 32. It is a two-staff score with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The score is marked with a piano 'p' dynamic. The upper staff features a violin part (vn. I/II) with a melodic line, and a woodwind section including a clarinet (Clar. I), a second clarinet (clar. II), a cornet (corn.), and a bassoon (fag.). The lower staff features a cello and double bass part (Vcl. Cb.) with a bass line, and a woodwind section including a flute (fl.), a clarinet (clar.), a cor Anglais (cor.), a violin (vcl.), and a bassoon (fag.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo N° 4: Obertura *La bella Melusina* Op. 32

En el primer movimiento de la *Fantasia para piano en Fa sostenido menor*, *Sonate ecossaise*, Op. 28 (1833), la recapitulación aparece en segunda inversión y en matiz *fortissimo*, para dirigirse en el compás siguiente a la primera inversión. Aquí se crea una sensación ambigua, dado que el impresionante *crescendo* de octavas cromáticas en la mano izquierda que la antecede, enfatizaba la armonía de dominante, y el tema principal parece casi superpuesto en otro plano sobre la misma. Lo notable es cómo la ambigüedad es mantenida por el modo en que Mendelssohn evita la posición fundamental de la tónica, retrasándola hasta la aparición del segundo tema.

The musical score is for a piano piece in F# minor, 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes and a treble line with chords and a melodic line. Dynamics include *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff e ritard*, and *ff*. The second system is marked "Andante tempo I" and includes dynamics *sf*, *dim.*, and *p*. The third system includes dynamics *cresc.* and *f*. The fourth system includes dynamics *dim.* and *p*.

Ejemplo N°5: *Fantasia en Fa sostenido menor Op. 28,*  
*Sonate ecossaise – Primer movimiento*

Otros ricos ejemplos de este tipo se encuentran en el *finale* de la *Sonata para piano en Si bemol mayor* Op. 106 (1827), el *finale* de la *Fantasia* Op. 28 (aquí en coherencia con el primer movimiento, se elude la aparición del primero en fundamental hasta el segundo tema) o el primer movimiento del *Cuarteto* Op.13; tanto obras breves para piano o coro, como fragmentos de grandes obras corales, se hacen eco de estas situaciones. Por ejemplo, en la *Cantata Lauda Sion* Op.73 (1846), el cuarto número (un intrincado cuarteto vocal) reexpone en segunda inversión y el aria N°. 21, *Höre Israel*, del *Oratorio Elías* (1846), lo hace en primera inversión.

## Reinterpretación armónica de la reexposición

El cambio de las armonías de superficie es una constante en las repeticiones de ideas que Mendelssohn realiza en el transcurso de cualquiera de sus obras. Es más, constituye una de sus especialidades.

Ahora bien, sus experimentos con la reexposición lo llevaron también a la reinterpretación armónica de dicho momento: cambiar el grado armónico en el momento justo del nuevo comienzo del discurso formal. Este efecto ha sido marcado por Rosen a propósito de la recapitulación en la *Obertura de Sueño de una noche de verano*, donde, como señala Rosen, desde el VI grado que se da al final del desarrollo, Mendelssohn superpone la tercera inferior de la tríada de I grado y luego silencia la fundamental del VI para dar comienzo a la sección de tónica con total naturalidad.

Este efecto es desarrollado de un modo aún más expresivo en la recapitulación del final de la *Sonata para violoncello y piano N° 1 en Si bemol mayor Op.45* (1838). Aquí se genera un equívoco mediante la aparición del primer tema sobre el acorde de IV ascendido.

No obstante, estas situaciones son más frecuentes en movimientos de forma ternaria, a veces ampliamente desarrollados. En el aria *Jerusalem!* del *Oratorio Paulus* Op. 36 (1834-36), la utilización del VI grado como suplente momentáneo del I, tiende a enfatizar el final de la frase melódica de inicio la cual, en su versión original, aparecía relajada: el efecto de la misma cadencia plagal viniendo desde el I o desde el VI es tan diferente que nos sorprende por la simpleza del planteo.

Ejemplo N° 6: *Oratorio Paulus* Op. 36- N° 7.  
Aria *Jerusalem!* A) Compases 10 a 14

und ihr habt nicht ge-wollt! Je - ru - sa - lem! Je - ru - sa - lem.

Ejemplo N° 6: Oratorio Paulus Op. 36- N° 7.  
Aria Jerusalem! B) Compases 37 a 42

No sólo el VI grado actúa de esta forma. En el *Elias* Op.70 (1846) Mendelssohn hace un uso extensivo del III en esta función que se expande como recurso estructural en todo el oratorio; la sensación de misterio, continuidad y personalidad de este recurso forman parte de la grandeza de esta obra definitiva. Se aprecia primero en el dúo de sopranos (N° 2) y el aria de Obadjah (N° 4) *So ihr mich*, y se extiende en el doble cuarteto de *Die Engel* ( N°7) y los coros *Siehe, die Hutter Israels* ( N° 29) y *Hellig* ( N° 35), por citar sólo algunos momentos.

wie ich ihn finden möch - te! Ach, daß ich wüß - te, wie ich ihn finden möch - te! So ihr mich von gan - zem Her-zen su - chet.

Ejemplo N° 7: Oratorio Elias Op.70-  
N°4. Aria So ihr mich

Estos dos usos evidencian una conciencia de las relaciones ‘modales’ entre los grados IV-I-III de la escala, que los compositores franceses de la siguiente generación tomaron como modelo. Baste para ello corroborar la estrecha imitación estructural y textural que presenta la *Cantique de Jean Racine* Op.11 de Gabriel Fauré con respecto al coro N°11 (*Siehe, wir preiser Selig*) del oratorio *Paulus*.

Más aún, Mendelssohn a veces suplanta en una reexposición un tema planteado en la tónica, por el mismo con armonía de dominante.

Un caso se observa en los *Seis Preludios y Fugas para piano* Op. 35 (1837), ciclo monumental aún parcialmente conocido y su homenaje personal a Bach. El *Preludio N° 5, en Fa menor*, de estructura ternaria (y de una escritura tan ‘bachiana’ como ‘chopiniana’ e incluso ‘scrabiniana’), presenta un tema de descenso de escala y ascenso del arpeggio de Fa menor; en la reexposición, las mismas notas de la escala de Fa menor descendente pasan a la mano izquierda, mientras la derecha repite acordes de la dominante (Do mayor). Toda la melodía se armoniza en base al V grado, (mientras en la exposición se centra en el I).

Ejemplo N° 8: *Preludio N° 5 en Fa menor* Op. 35 A) Compases 1 a 5

Ejemplo N° 8: *Preludio N° 5 en Fa menor* Op. 35 B) Compases 42 a 51

Es más: el proceso de superposición está también presente en una nueva melodía tipo ‘recitativo’ ubicada en la voz superior, momento de intensa expresividad romántica que, sin embargo, conduce a la reflexión.

Los sabidos estudios de contrapunto con Zelter que detalla Todd, la manía arqueológica de Mendelssohn por obras barrocas y de la polifonía del siglo XVI, el amor ciego por Bach, ¿no habrán sido los verdaderos liberadores y los artífices, mediante el poder de asimilación del autor, de algunos de sus rasgos más personales?

En este claro homenaje a Bach parece encontrarse la respuesta. La reinterpretación armónica de un material es propiedad de la fuga, así como la estructura de continuo avance o las superposiciones temáticas.

No se debe buscar sólo en los fugatos, fugas, motetes y oratorios ‘modernizados’ armónica y melódicamente por Mendelssohn la única traza del influjo ‘bachiano’, sino que la impronta ejercida por los estudios de Bach tuvo en él resultados tan sorprendentes y determinantes como los que se dieron en un Chopin o en un Schumann.

### **Forma de sonata y procedimiento de fuga**

La utilización de recursos contrapuntísticos resultó otra arma eficaz a la hora de que la forma en Mendelssohn cambiara totalmente de aspecto. Como demuestra Dahlhaus, el compositor concebía temas melódicos amplios presentados de movida como un complejo interválico, contrapuntístico y rítmico. La complejidad, que se reservaba previamente a momentos como el desarrollo (combinación, fragmentación motivica, oposición, doble contrapunto, etc.), ya está presente en el mismo momento de la plasmación de la idea. La obra la va desgranando, separando, pero nunca pierde su aspecto original

“A pesar de parecer contradictoria, la combinación de Mendelssohn consistente en unir melodías, contrapunto y asociación motivica es decididamente sostenible en sus propios términos y sirve de punto de partida para su deseo de restablecer y reivindicar la sinfonía de un modo distinto al de Beethoven. Sería injusto medir con la misma vara sus resultados con los de Beethoven. En lugar de ello, deberíamos maravillarnos de que Mendelssohn consiguiera un éxito total al manejar continuas melodías unidas, por complejas que ellas fueran, como intrínsecamente auténticos temas, es decir, diseccionándolas, modificando y recombinando las partes, sin hacer que su técnica resultara extraña o pesada en su manejo.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> DAHLHAUS, C., 1989: 157.

Mendelssohn también fue capaz de utilizar técnicas del contrapunto y de la fuga para eludir el aspecto convencional de una reexposición cuando el discurso estético planteado llevaba a una música cuyo principal atractivo estaba en su arrolladora continuidad rítmica y como tal exigía su correlato en lo estructural.

El cuarto y último movimiento de la *Sinfonía N° 4 Italiana*, ofrece un magnífico ejemplo de esto. Mendelssohn intitula *Saltarello* (nombre de una rápida danza italiana, de pequeños saltos) a este movimiento y concluye con él, en modo menor, una sinfonía comenzada en modo mayor. El tema del *saltarello* es evocado en la rítmica de la primera idea en las flautas, consistiendo en una serie de pequeños gestos con silencios típicos adecuados para el salto. No debe dejarse de lado la introducción de siete compases donde se presenta un furioso trino de la tríada La menor, seguido de un martilleo de la nota La con el ritmo de base del primer tema.

La exposición contiene la natural ida a la región de la dominante (Mi menor) en el compás 53 y aún siendo claramente un planteo monotemático, todo el sector es dominado por una potente idea direccional: primero expuesta en el compás 61 y luego rematada en el compás 85 por las trompetas. El desarrollo comienza con una fingida reiteración del tema del *saltarello* repetido a varias alturas (La menor, Mi, La mayor) pero de pronto es introducido un sujeto de moto perpetuo *pianissimo* cuyos rasgos de grados conjuntos, *legato*, se asocian más bien con una *tarantella*, el cual es tratado en contrapunto imitativo; más concretamente, es una verdadera exposición de fuga, repetida luego con ingeniosos juegos de movimientos contrarios.

La elección de este procedimiento podría tener muchas explicaciones. Por un lado, Mendelssohn asoció el espíritu fantástico romántico a la ciencia contrapuntística, dándose cuenta que el lenguaje relacionado a la *féerie* (valores brevísimos, sonoridades *pianissimo*, registro agudo) se veía vigorizado con el uso de las más complejas técnicas del contrapunto (inagotables para este compositor) y a partir del *Octeto Op.20* esta práctica se volverá habitual en él. Por otro lado, existía una tradición marcada de utilizar el fugato como desarrollo, la cual aparece en obras de la escuela del norte de Alemania así como también en obras tardías de Beethoven. Es el caso de obras de Mendelssohn transicional de mediados de la década de 1820, tales como el final de la *Primera Sinfonía en Do menor Op. 11* (1824) o el del *Doble Concierto para dos pianos y orquesta N°2 en La bemol mayor* (1824). No obstante la maestría polifónica, esta sección aparece algo separada del conjunto, como insertada, sin una verdadera conexión dramática vital con el resto del movimiento, dando la impresión de cierto academicismo.

En el caso del desarrollo del *Saltarello*, la cosa es distinta. Tomando la idea de Rosen del gesto romántico como constante crecimiento hacia una brusca caída cerca del final del discurso, podemos reconocer como las visitas de Mendelssohn a Bach (un estudio constante que comienza desde la niñez) lo llevan a un planteo que va

mucho más allá de la simple adaptación de la fuga mediante el uso de la armonización romántica. De hecho, el esquema tonal de una fuga y su discurso desarrollan una idea de generación y constante crecimiento que suele culminar en un punto climático donde la acumulación y superposición de eventos dramatizan un discurso de ritmo más bien homogéneo.

El fugato en ritmo de *tarantella* aparece como el núcleo del desarrollo, abarcando los compases desde el 122 al 178. A partir del compás 156, se presentan esporádicas suspensiones del discurso sonoro con la superposición de la rítmica de la introducción (manera propia del autor, a partir del *Octeto*), que cumplen tanto un rol de espacialidad sonora como el de preparar la reaparición del tema del *Saltarello*, al tiempo que se produce un *crescendo* constante, con las figuras de *tarantella* arremolinadas en movimientos directos y contrarios sobrepuestos. El tema inicial del *Saltarello* aparece sobre los pedales de Si (compás 179) y Mi (compás 183): por un lado lo oímos como reexposición, pero la situación tonal lo desmiente.

La llegada claramente articulada a Mi mayor como dominante (compás 195) no resuelve en la esperada reexposición, sino que se mantiene el pedal de Mi, sobre el cual se superpone el tema del fugato y el del *Saltarello*. Esto más bien parece una derivación del criterio de conclusión de la fuga, con el pedal de dominante y la acumulación de eventos sobre él, que Mendelssohn utiliza para generar una turbulencia cada vez mayor.

Sólo luego de la resolución de la forma en la tónica (compás 234) aparece, en un sector conclusivo, la idea musical de B, muy variada, e incluso una insinuación del tema del primer movimiento (compases 239 – 240). En busca de la descompresión del discurso, el final es una mención del tema inicial del *Saltarello* sobre un pedal de La, en un rápido y electrizante *crescendo*.

Examinando este fragmento, encontramos elementos claros de la sección final más de una fuga (pedales de tónica y dominante, imitaciones, estrechos, superposiciones) que de una forma sonata, los cuales no se imbrican sino que suplantando a la reexposición de la sonata y generan una forma de constante avance netamente romántica en un envase a gran escala. Lo paradójico es notar como a su vez este episodio cumple a su manera un rol reexpositivo del material temático, difiriendo en este caso en muy amplia escala el descenso de bajo V- I cuando todo el material musical había reaparecido condensado sobre el pedal de dominante.

Más allá de la inicial propuesta de la exposición, que se articula hacia el V grado como cualquier forma de sonata, la sensación de vuelta constante al eje de La (comienzo del desarrollo, mitad del fugado, largo pedal de Mi) da una idea de un uso de tonalidad concéntrica que estructura la forma de una manera totalmente anti clásica. Esta experiencia da sus frutos en otros momentos del autor, como el aún más complejo *Scherzo* del *Cuarteto de cuerdas N° 5 en Mi bemol mayor* Op. 44 N°

3 (1838) o el *Preludio en Si menor Op. 35 N° 3* (1836), reveladores ejemplos de la adaptación de un gesto a una forma prácticamente inclasificable pero lógica.

### Conclusión

Si la maestría, la sensibilidad tímbrica y el sentimiento poético se unen a la elegancia discursiva para hacer imperceptibles tales hallazgos, esto debe ser saludado como otro de los dones de la maravillosa musicalidad ‘mendelssohniana’.

Sus obras plantean siempre una solución nueva a problemas reales de la técnica compositiva de su época y bajo un aspecto de ‘naturalidad’ se esconden proezas formales que finalmente contribuyen a realzar las cualidades expresivas de su obra. En ese sentido, se acierta al afirmar que los métodos difíciles de Mendelssohn están solapados por la perfección del logro formal que hace más fluido al discurso y, por ende, lo tornan más accesible y atractivo al oyente. Pero no se debe por ello dejar de hurgar en uno de los más fascinantes casos de adaptación de procedimientos tradicionales a un nuevo lenguaje, donde el autor en ningún caso calca formas preestablecidas y las nutre de una música nueva, sino que reestructura desde su propio lenguaje musical estas formas, sin destruirlas.

### BIBLIOGRAFÍA

DAHLHAUS, Carl

1989 *Nineteenth-Century Music*. California: University of California Press.

DI BENEDETTO, Renato

1982 *Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento*. Torino: Edizione di Torino.

ROSEN, Charles

1994 *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.

SPIES, Claudio

1991 “Samplings”. *Mendelssohn and His World*. Princeton: Princeton University Press. Pág. 100-120.

SUBIRA, José

1925

*Músicos románticos*. Madrid: Editorial Sucesores de Hernando.

TODD, R. Larry

2003

*Mendelssohn: A life in Music*. New York: Oxford University Press.

\* \* \*

**Antonio Formaro.** Concertista de piano de trayectoria nacional e internacional, actuando regularmente como solista tanto en recitales como en conciertos, junto a las orquestas más prestigiosas y en las más importantes salas del país. Se formó pianísticamente con Perla Brúgola y con Manuel Rego; en Europa realizó estudios en la Academia Musicale Chigiana de Siena (Italia) y en Florencia, donde se perfeccionó con el maestro Lazar Berman (Rusia). Fue distinguido en diversos concursos, festivales y organizaciones.

Es Profesor Superior de Piano, graduado en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” y Licenciado en Música, especialidad Composición, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde actualmente ejerce como docente en las cátedras de Piano e Historia de la Música.

## MÚSICA, RETÓRICA Y COMUNICACIÓN: ESBOZO DE ANÁLISIS RETÓRICO DE UNA PIEZA PARA FLAUTA TRAVE-SERA DE GEORGE PHILIPP TELEMANN

GABRIEL PÉRSICO

---

### Resumen

El presente trabajo aborda el análisis de un movimiento de una de las Sonatas metódicas para flauta de George Philipp Telemann, utilizando herramientas que pueden deducirse de la disciplina de la Retórica. Dicho análisis buscará caracterizar los rasgos codificados que permitan pensar a la música barroca desde estructuras propias del lenguaje, con un fuerte arraigo en las categorías del *ars dicendi*. Como hipótesis se considera la problemática discursiva como un metalenguaje que subyace en la mayoría de las expresiones artísticas de la primera mitad siglo XVIII.

### Abstract

This paper discuss the analysis of one movement from the George Philip Telemann’s Methodical flute sonatas, employing tools that could be extracted from Rhetoric discipline. This analysis will try to characterize codified features that allows thinking music from language own structures, related strongly with *ars dicendi*’s categories. It will be consider, as hypothesis, the speech question as meta-language that underlay most of the artistic expressions of the first half of eighteenth century.

\* \* \*

*Siento una especie de dulzura y alivio que no he sentido nunca. No puedo comunicarlo. Todas las palabras requieren una experiencia compartida.*

Jorge Luis Borges  
“Agosto 25, 1983” en “La Memoria de Shakespeare”

### Telemann y las “Sonatas Metódicas”

George Philipp Telemann (1681-1767) publica las *Sonate Methodiche / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso....* Opera XIII en 1728. En 1732 publica un segundo volu-

men de Sonatas Metódicas<sup>1</sup>, completando entonces un total de doce sonatas. La primera publicación incluye seis sonatas: I en Sol menor, II en La mayor, III en Mi menor, IV en Re mayor, V en La menor y VI en Sol mayor. La segunda serie, también con seis sonatas, incluye: I en Si menor, II en Do menor, III en Mi mayor, IV en Sib mayor, V en Re menor y VI en Do mayor.

La unidad de concepción de ambas publicaciones se puede colegir de la no repetición de tonalidades y, desde el punto de vista de la flauta travesera barroca, de la exploración de las posibilidades instrumentales que presentan las mismas. Esta exploración se relaciona además con la característica, común a la mayoría de las publicaciones instrumentales barrocas, de intentar mostrar las habilidades del compositor, y/o las posibilidades del instrumento, para elaborar cada ‘afecto’ o ‘afectos’ asociados a cada tonalidad.

Las sonatas responden todas al género de *sonata da chiesa*, con cuatro movimientos y la sucesión lento, rápido, lento, rápido. La denominación ‘metódicas’ se debe fundamentalmente a que todos los movimientos iniciales presentan además de la melodía ‘llana’ original, una segunda versión ornamentada por Telemann, con el objetivo de ilustrar la manera en que los adornos libres del estilo alemán, habitualmente improvisados, pueden aplicarse.

Como veremos, esta peculiaridad, además de su evidente función didáctica, responde a un abordaje retórico, no sólo de la composición, sino también de la ejecución, en el marco de una poética comunicativa que incluye ambos procesos.<sup>2</sup> Como antecedentes directos de este tipo de publicación podemos citar al ciclo de sonatas para violín denominado *Hortulus Chelicus* (1668) de Joahnn Jakob Walther y, desde ya, las sonatas Op. V de Arcangelo Corelli, publicadas en Roma en 1700 y ampliamente difundidas por toda Europa.

Analizaremos el primer movimiento *Grave* de la *Sonata N° 3* en Mi menor, cuyos restantes movimientos son: *Vivace - Cunando - Vivace*.

### **El enfoque retórico**

Desde sus orígenes, el arte de la Retórica concibe al texto como una interacción entre un ‘discurso llano’ y un ‘ornato’. Es decir, entre un habla meramente denotativa o coloquial y un discurso al cual el hecho de habersele aplicado un ingenio retóri-

---

<sup>1</sup> Esta vez, aparece en el título en primer lugar la flauta travesera y luego el violín.

<sup>2</sup> Escapa al marco de este trabajo el análisis de la concepción retórica de cada sonata en su totalidad y del ciclo completo, pero es interesante destacar que el empleo de diversas estrategias de la *Musica poetica* otorga una fuerte unidad conceptual a toda la colección.

co (figura, disposición, etc.) adquiere un grado mayor de eficacia semántica. Es discutible, desde el punto de vista semiótico, la existencia de un discurso llano, sin embargo, es comunmente aceptado que el mecanismo retórico cabalga sobre esta dialéctica, aunque no pueda determinarse certeramente el ‘nivel cero’ de artificiosidad semántica del discurso.<sup>3</sup> Los tratadistas barrocos que intentaron adaptar las categorías de la retórica a la música, suelen coincidir en identificar el discurso llano con lo que en el barroco se denominaba *style antico*, es decir, con la tradición del contrapunto ‘a la Zarlino’.

Las cinco partes en que tradicionalmente se divide la disciplina de la retórica no presuponen un orden jerárquico, pero pueden suponer una sucesión temporal en la construcción del discurso, aunque no una relación causal necesaria<sup>4</sup>. Es así que, si bien el análisis de una forma temporal necesariamente tiene que describir un hecho diacrónico, podemos adoptar un punto de vista sincrónico en la explicación del funcionamiento de los artefactos retóricos en relación con su objeto. Estas cinco partes, para la mayoría de los tratadistas, son:

<i>INVENTIO / Euresis</i>	<i>invenire quid dicas</i>	búsqueda y hallazgo que hagan la causa persuasiva.
<i>DISPOSITIO / Taxis</i>	<i>inventa disponere</i>	orden y distribución de las ideas halladas en la inventio.
<i>ELOCUTIO / Lexis</i>	<i>ornare verbis</i>	aplicación de las palabras, frases u ornato adecuadas a la inventio..
<i>MEMORIA / Mnemé</i>	<i>memoriae mandare</i>	memorización de las ideas de las palabras y su disposición.
<i>PRONUNTIATIO - ACTIO Hypocrisis</i>	<i>agere et pronunciare</i>	recitación del discurso, regulando con elegancia la voz, el rostro y los gestos.

<sup>3</sup> Para mayor información, sobretodo en lo que respecta al carácter de metalenguaje de la retórica aplicada a la música, véase LOPEZ CANO (1998).

<sup>4</sup> Dice Barthes, refiriéndose a las cinco operaciones principales de la retórica: “hay que insistir sobre la naturaleza *activa, transitiva, programática, operatoria* de estas divisiones: no se trata de los elementos de una estructura, sino de los actos de una estructuración progresiva...” BARTHES, R. 1974: 42.

Procuraremos indentificar en el *Grave* de Telemann cada uno de los aspectos significativos de estas cinco partes, ya que la retórica, como técnica y a la vez herramienta de conocimiento, presupone operaciones programáticas de construcción del discurso. La *Musica Poetica* como disciplina teórico-práctica se establece firmemente alrededor del 1600 (si bien el término y sus connotaciones eran anteriores<sup>5</sup>) como un sistemático uso de principios retóricos, terminología y definición de figuras retórico-musicales, proveyendo un marco epistemológico para la composición, análisis y práctica de la música.

### La *inventio* - los afectos

El verbo *invenire* en latín significa encontrar y es con este sentido que funciona toda la *techné* retórica de esta primera operación. Dice Barthes:

“La *inventio* remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo: es una noción más ‘extractiva’ que ‘creativa’.”<sup>6</sup>

Para encontrar el argumento adecuado hay que buscarlo en el lugar adecuado. Para ello existe la *Topica*, o, dicho con otra término de la disciplina, los *loci topici*. Esta última expresión (un pleonasma o redundancia, ya que *locus* en latín significa lo mismo que *topos* en griego: lugar) hace referencia a las clasificaciones que la retórica hacía de los asuntos y a la vez a una operatoria para la obtención de los mismos. La retórica clásica aplica al tema sobre el cual queremos discurrir la pregunta específica que el *locus* plantea.<sup>7</sup> La operatoria es compleja y excede el marco de este trabajo, pero es necesario saber que la *Topica* es transferida a la *Musica Poetica*, realizándose una adaptación de los mecanismos propios de la búsqueda de un argumento textual a un “asunto” musical.

Johann Mattheson, en *Der vollkommene Capellmeister* (1739), describe once *loci topici*, al referirse a los mecanismos de la invención musical. Citaremos aquí el más pertinente para nuestro análisis y uno de los que más se adecuan a la concepción barroca de la música como mimesis de los afectos del alma:

---

<sup>5</sup> Listenius en 1537 fue primero en nombrarla. El primer tratado sobre *Musica Poetica* es de Gallus Dressler de 1563.

<sup>6</sup> BARTHES, R. 1974: 44.

<sup>7</sup> *Locus a persona: Quis? (¿Quién?) / Locus a re: Quid? (¿Qué?) / Locus a loco: Ubi? (¿Dónde?) / Locus ab instrumento: Quibus auxiliariis? (¿Con ayuda de qué?) / Locus a causa: Cur? (¿Porqué?) / Locus a modo: Quo modo? (¿De qué modo?) / Locus a tempore: Quando? (¿Cuándo?)*

“43- El segundo locus de la invención, a saber, el *locus descriptionis*, es, luego del primero la fuente verdaderamente más rica, y en mi humilde opinión, la más segura y esencial guía para la invención. Pues, contiene el mar sin fondo de los sentimientos humanos, los cuales por medio de este *locus*, pueden ser representados y descriptos con notas. A causa de la gran cantidad y naturaleza de tan abundantes y diversas pasiones, sin embargo, no se pueden dar reglas tan claras y específicas para el *locus descriptionis* como para el precedente.[*locus notationis*]”<sup>8</sup>

Las pasiones del alma son las que, bajo un antiquísimo sistema codificado servirán de objeto de la mimesis musical. Pero no sólo la música sirve a un texto preexistente y debe amoldarse y reforzar su manera de mover los afectos. La música instrumental es lo suficientemente poderosa como para lograrlo:

“45- La suposición de que el *locus* bajo discusión [*locus descriptiones*] depende del carácter de las palabras que deben ser puestas en música no está lejos de la verdad, ya que el denominado texto de la música vocal sirve principalmente para describir afectos. Sin embargo, se debe saber que incluso donde no hay palabras, en la música instrumental pura, de hecho en cualquier melodía, el propósito debe ser el de presentar el sentimiento dominante de tal manera que los instrumentos, por medio del sonido, lo presenten casi verbal y perceptiblemente.”<sup>9</sup>

Para confirmar el poder de la música sobre las pasiones, un lugar común en el barroco, y para reafirmar la pertinencia de la retórica musical, Mattheson cita al teórico Neidhardt<sup>10</sup>:

“[...] el propósito de la música es el de desatar los afectos nada más que con sonidos y su ritmo y así superar al mejor orador”. Esto corresponde al *locus descriptiones* de la invención.”<sup>11</sup>

Si bien hoy día se duda de la existencia de una teoría de los afectos sistemática y orgánica que se haya aplicado a la música en su totalidad, es evidente que el corpus de nociones que manejaban los teóricos (sobre todo los tratadistas alemanes) tuvo importante influencia en la estética musical barroca. Mattheson, contemporáneo y

---

<sup>8</sup> MATTHESON, J. 1739:290. Las traducciones de ésta y todas las citas son mías.

<sup>9</sup> Idem: 291.

<sup>10</sup> NEIDHARDT, J. G. (c.1685-1739), *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi* (1706)

<sup>11</sup> MATTHESON, J. 1739:291.

cercano a Telemann, fundamentó sus ideas a partir del esquema racionalista de Descartes en su tratado *Les passions de l'âme* (Amsterdam, 1649).

### **El modelo cartesiano de los afectos**

Las pasiones se generan por medio de procesos que responden a un tipo de pensamiento mecanicista. Éstos pertenecen a los ámbitos fisiológico y psicológico. Ambos tipos de operaciones se articulan en una relación de interdependencia mutua. Es decir que mientras estados psicológicos específicos son causados por procesos fisiológicos determinados, las modificaciones experimentadas en el plano de lo psicológico, generarán, invariablemente, efectos en el terreno de lo fisiológico.

Toda pasión produce una sintomatología corporal específica que se rige por el principio aristotélico de causa-efecto. Esta somatización constituye un eje fundamental de la teoría cartesiana de las pasiones y puede resumirse en el lema: “Lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción”, o bien, a cada ‘afecto’ del alma, le corresponde un ‘efecto’ del cuerpo. De aquí la importancia en el barroco de la gestualidad, no sólo en el ámbito de lo teatral, sino en las posturas, la declamación y la construcción de las alegorías visuales. La música no escapará a estas manifestaciones de lo gestual.

Pero el pensamiento analógico y especulativo no se ha perdido; el cosmos sigue influyendo en el microcosmos corporal. La música, al representar una de las innumerables influencias en la psiquis humana, era considerada uno de los estímulos de excitación de los afectos. Las proporciones numéricas de la creación se hallan reflejadas en las proporciones de los intervalos musicales:

“De esta manera, la música, la forma audible de las proporciones numéricas, facilita una percepción auditiva de las realidades que yacen en los fundamentos de todos los fenómenos naturales.”<sup>12</sup>

Al respecto, dice Descartes:

“ [...] parece, sin embargo, por lo que se ha dicho, que todas las mismas [las pasiones] pueden también ser motivadas por los objetos que mueven los sentidos, y que estos objetos son sus causas más generales y principales; de donde se sigue, para encontrarlas todas, basta considerar todos los efectos de estos objetos.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> BARTEL, D. 1997: 38.

<sup>13</sup> DESCARTES, R. 1649: 39.

Veamos cómo estos conceptos se reflejan en el pensamiento de un músico ‘práctico’, compositor e intérprete. Francesco Geminiani publica en Londres en 1749 un pequeño tratado denominado *The Good Taste in the Art of Musick* (El buen gusto en el arte de la música), en donde describe algunos ‘ornamentos de la expresión’ que ejemplifica ornamentando melodías tomadas de la tradición galesa y escocesa (es decir, aplica la *elocutio* y *decoratio* a una *res invenita*).

“Hombres de Entendimiento pobre y de cortas Ideas pueden quizas preguntar cómo es posible dar Sentido y Expresión a la Madera y las Cuerdas; o concederles el Poder de desatar y calmar las Pasiones de los Seres racionales. Pero cada vez que escucho esa Pregunta, ya sea hecha por curiosidad o para causar irrisión, no hallo dificultad en contestar afirmativamente, y sin profundizar demasiado en la Causa, alcanza suficientemente con apelar al Efecto. De la misma manera en el Habla común una Diferencia de Tono otorga a la misma Palabra un Sentido diferente... Y con respecto a las Ejecuciones musicales, la Experiencia ha demostrado que la Imaginación del Oyente está en general tan a la disposición del Maestro que, con la ayuda de Variaciones, Movimientos, Intervalos y Modulación, él [Maestro] puede imprimir en la Mente la Impresión que desee...”<sup>14</sup>

Para Descartes la conexión entre el mundo exterior y los procesos fisiológicos posee un carácter mecanicista. Así, la música transmite sus proporciones numéricas al aire, el aire entonces participa analógicamente de las propiedades musicales; estas proporciones ingresan al organismo por vía del oído, allí entran en contacto con los ‘espíritus animales’<sup>15</sup> que a su vez excitan el humor correspondiente. El movimiento de los espíritus animales provoca las reacciones corporales características que siempre acompañan a una pasión. Cada pasión o afecto es originado por un movimiento peculiar y específico de los ‘espíritus animales’. A cada tipo de movimiento le corresponde una pasión.

Johann Mattheson, en su *Der vollkommene Capellmeister* (1739), sostiene que los intervalos empleados para la representación de los diferentes afectos, deberán ostentar similares características. Por medio de complejas redes de asociación analógica, algún elemento musical imita los efectos corporales de un afecto del alma, es

---

<sup>14</sup> GEMINIANI, F. 1749: 2 Traducción libre, el subrayado es mío, las mayúsculas y la puntuación son originales.

<sup>15</sup> *Esprits animaux* en alemán *Lebensgeister*. Para la teoría cartesiana, los ‘espíritus animales’ son las partes más ligeras de la sangre. Se trata de una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro en el cual se internan hasta sus partes más profundas.

decir, la música representa las acciones de las pasiones y no las pasiones en sí mismas. Según los principios derivados de la teoría cartesiana, una pasión se encuentra representada en una obra musical de manera indirecta, a través de la imitación de los síntomas y estragos corporales que ésta produce.

Este mecanismo da lugar a un sistema generativo combinatorio de las pasiones. Descartes enumera seis pasiones básicas: admiración, deseo, amor, odio, alegría y tristeza; de las cuales derivan todas las demás por combinatoria. Mattheson (op. cit.) adopta este sistema. Veamos un ejemplo:

Descartes	Mattheson
De la pasión básica <i>admiración</i> se derivan, según la "grandeza" o "pequeñez" del objeto admirado, la <i>estimación</i> o el <i>desprecio</i> ; según la comparación que hagamos de nosotros mismos con el objeto que admiramos, el <i>orgullo</i> y la <i>humildad</i> ; y según la capacidad de los objetos estimados o despreciados para hacer el bien o el mal, la <i>veneración</i> y el <i>desdén</i> . <sup>16</sup>	La <i>compasión</i> está compuesta por <i>amor</i> y <i>tristeza</i> ; que los <i>celos</i> son la combinación de siete afectos distintos: <i>sospecha</i> , <i>deseo</i> , <i>venganza</i> , <i>tristeza</i> , <i>miedo</i> y <i>vergüenza</i> , aunadas a la pasión principal: <i>amor apasionado</i> y que los <i>celos</i> , a su vez, generan afectos como el <i>desasosiego</i> , <i>vejación</i> , <i>ira</i> y <i>aflicción</i> . <sup>17</sup>

Es así como Mattheson puede realizar una clasificación de las danzas barrocas, según la pasión, o combinatoria de pasiones que las caracteriza. En efecto, las danzas barrocas pueden conformar un *locus* dentro de la Tópica musical. Veamos algunos ejemplos extraídos de su tratado:

ALLEMANDE: “representa un espíritu satisfecho o feliz que se deleita en la calma y el orden.”

COURANTE: “dulce esperanza”, afecto formado por la suma de otros tres: valentía + anhelo + felicidad.

SARABANDE: “ambición”

Ésto da por resultado una taxonomía compleja por la dificultad en clarificar los principios de combinatoria pasional y la consiguiente dificultad de elección de combinatorias musicales que las expresen: sería muy fácil confundir la representación

<sup>16</sup> DESCARTES, R. 1649:48

<sup>17</sup> MATTHESON, J. 1739:292

musical de algunas pasiones que son distintas y hasta contradictorias en su esencia, pero similares en sus efectos. Se trata de una situación de semiosis compleja que actúa simultáneamente desde varios planos. Para su aplicación a la música, los tratadistas se apoyaron en los postulados de la retórica textual. Dice López Cano:

“La discusión sobre la representación de pasiones y afectos en la música se dio en el marco de una teorización musical que adoptó la terminología, modelos taxonómicos y aparatos categoriales de la retórica clásica.”<sup>18</sup>

### El afecto melancólico

Intentaremos realizar ahora una somera descripción del afecto melancólico tal como ha llegado hasta Telemann y sus correlaciones musicales. Consideramos que la sonata a analizar, como muchas otras barrocas en mi menor, encuentra su asunto en el topos de la melancolía.

La doctrina de los cuatro temperamentos y humores tiene su origen en el pensamiento médico griego (Empédocles, Hipócrates y Galeno fundamentalmente). Cuatro son los elementos básicos de la creación: tierra, aire, fuego y agua que se relacionan con los cuatro temperamentos básicos del ser humano: sanguíneo, melancólico, colérico y flemático. A partir de este esquema cuatripartito y de una epistemología basada en la analogía, surgen diversas taxonomías que relacionan aspectos de distintos órdenes. Veamos un cuadro aclaratorio en donde hemos destacado las correspondencias del humor melancólico:

<b>ELEMENTO</b>	<b>aire</b>	<b>fuego</b>	<b>tierra</b>	<b>agua</b>
<b>temperamento</b>	sanguíneo	colérico	melancólico	flemático
<b>humor</b>	sangre	bilis amarilla	bilis negra	flema
<b>atributos</b>	caliente+humedo	caliente+seco	frío+seco	frío+humedo
<b>planeta</b>	Mercurio	Marte	Saturno	Neptuno
<b>estación</b>	primavera	verano	otoño	invierno
<b>momento del día</b>	mañana	mediodía	tarde	noche
<b>edad</b>	juventud	adulto joven	adulto viejo	anciano

<sup>18</sup> LÓPEZ CANO, R. 1996:12

<b>cuerpo</b>	bien proporcionado	gallardo	flaco	obeso
<b>complexión</b>	rubicunda (rubeique coloris)	amarilla (citrinitas coloris)	oscura (facies nigra)	pálida (pinguis facies)
<b>afecto</b>	amor, alegría	rabia, furia	tristeza, dolor	paz, alegría moderada

Los griegos sostenían que los humores debían mantenerse en equilibrio, que la salud radicaba en poseer los fluidos corporales en igual medida. Mas como el ser humano es imperfecto, podían reconocerse las cuatro tipologías psico-fisiológicas, de acuerdo al fluido predominante en cada individuo. Excesiva acumulación de un determinado humor producía la enfermedad. La melancolía se caracterizaba predominantemente por síntomas mentales, desde el miedo y la depresión hasta la locura.

Platón (en el *Fedro*) y Aristóteles (o el pseudo Aristóteles del problema XXX, que el s XVII y XVIII tenían por auténtico) sentaron las bases para la relación del humor melancólico con la creatividad y el genio. El primero sostenía que el exceso de bilis negra llevaba al ánimo a un estado cercano al delirio que permitía alcanzar la inspiración divina (entusiasmo, posesión del dios) en música y poesía. El autor del problema XXX razonaba que, ya que las personas destacadas en filosofía, arte o política eran en su mayoría melancólicos, ésto se debía a que la bilis negra era en su constitución variable, a veces muy caliente y a veces muy fría, por lo tanto los melancólicos eran personas fuera de lo común y no debido a la enfermedad sino a su propia constitución.

Vemos que la caracterización inestable del afecto melancólico se remonta a la antigüedad. Ya sea por ‘entusiasmo’ o por constitución, el melancólico será ciclotímico, alternando estados de depresión con estados de delirio. Éstos se relacionan con la creación y con el pensamiento, incluso en su aspecto matemático. La doble influencia de la Tierra y Saturno lo condicionan.

Saturno es el planeta más alejado de la tierra, el más lento, más pesado y más oscuro del concierto celeste. Desde la antigüedad, Saturno/Cronos, que reinaba entre los aborígenes italianos, antes de la llegada de los teucros, enseñó a los hombres la agricultura y los trabajos de la tierra. Divinidad tutelar de la melancolía, del genio, de la desdicha es hostil a la existencia normal (equilibrada). Saturno rompe con el equilibrio armonioso de los humores, numen de la *extremitas*. La melancolía hace

alternar, inclusive coexistir, estados de angustia y de ardor entusiasta; depresión y delirio maníaco.

El humanismo, con el neo-platonismo y el hermetismo, refuerza esta relación entre melancolía y creación y describe el mecanismo ciclotímico del afecto. Leemos en Marsilio Ficino (1433-1499):

“El humor [la bilis negra], encendiéndose y ardiendo, en efecto suele volver a los hombres agitados y furiosos, en un estado que los Griegos llaman “manía” y nosotros verdadero furor [*folia*, locura]; luego, cuando se extingue, disueltas las partes más claras y sutiles y sólo restando un hollín gris, deja a los hombres atontados y aturcidos, en un estado que llaman melancolía en sentido estricto, o demencia o vergüenza.”<sup>19</sup>

### El afecto melancólico en la música

En música la definición clásica de la disonancia es justamente la oposición de contrarios irreconciliables (*concordia discordans*), como parece definirse en el perfil del melancólico.

El pensamiento analógico propende desde muy temprano, como viéramos, a encontrar relaciones especulares entre aspectos de la teoría de los temperamentos y elementos musicales como los intervalos o los modos y tonalidades. Sin profundizar demasiado en este complejo tema, listaremos algunas citas que relacionan los modos o la tonalidades con el afecto melancólico<sup>20</sup>.

Gioseffo Zarlino - *Institutione Harmoniche* - Venecia, 1558 (IV, 21, pág. 324)<sup>21</sup>

“[...] El cuarto modo [Mi plagal] se ajusta maravillosamente a palabras o materias plañideras que contengan tristeza, o lamentaciones suplicables, como son las materias amorosas o aquellas que significan ocio, quietud, tranquilidad, adulación, engaño y difamación. Por este efecto algunos lo llaman modo adulatorio.

---

<sup>19</sup> *Nempe dum humor ille accenditur arque ardet, concitatus furentesque facere solet. Quam græci maniam nuncupant, nos vero furorem. At quando iam extinguitur, subtilioribus claribusque partibus resolutis, solaque restante fuligine tetra stolidos reddit et stupidos, quem habitum malancholiam proprie et amentiam verewardiam appellat.* FICINO, Marsilio (1489), *De Melancholia* en BOCCADORO, B. 1999:6

<sup>20</sup> Cuando hablamos del modo de mi debemos distinguir entre el auténtico (3º modo eclesiástico) y el plagal (4º modo), ambos tienen la nota mi como *finalis* y el semitono cadencial, pero su ámbito varía.

<sup>21</sup> Esta cita y la siguiente en BOCCADORO, B. 1999:8 y ss.

Éste es un poco más triste que su principal [Mi auténtico], especialmente cuando procede por movimientos contrarios, es decir del agudo al grave con movimientos lentos.”

Hermann Fink - *Pratica Musica* -Wittenberg 1556

Modo III - Frigio: “Atribuido a Marte, entraña cólera y bilis (irritabilidad). Le convienen las palabras sonoras, los combates horribles, las hazañas difíciles.”

Modo IV - Hypofrigio: “Representa el parásito que adula las maneras de su dueño, se pliega a su voluntad, canta su elogio. Similar a Mercurio, se entrega a quienes se asocia, adopta los mismos gustos. Puede adaptarse a un texto ya grave, ya vivo, incluso lloroso.”

Marc-Antoine Charpentier - *Règles de composition* - París 1690 <sup>22</sup>

Mi menor: camorrista y vocinglero

Si menor: solitario y melancólico

Fr. Pablo Nassarre (c.1654-1730) *Escuela Música, según la práctica moderna*, 1724/23 <sup>23</sup>

“El Planeta Marte domina y rige al tercer tono: es este un Planeta que influye malas condiciones, enciende el corazón de ira, es terrible y espantoso, son fuertes de condición sobre quienes domina, provoca a soberbia, y a ser mentirosos y engañosos los hombres, es contra la pureza, tiene dominio sobre toda gente de guerra, fomenta los rencores, malas voluntades, exita a impiedad y toda crueldad. El tono tercero, llamado Frigio de los Griegos, tiene las mismas influencias, exita la ira y rencor [...] Mueve los afectos de soberbia, de impureza, de terribilidad, de impiedad y crueldad... Todas aquellas personas que tuvieren las inclinaciones, según las influencias de Marte, gustarán más del tercer tono que de cualquier otro; si fueren Compositores, serán más inclinados a componer por él que por otro; pero deben tener gran cuidado en poner todas aquellas letras por este tono, que traten de derramamiento de sangre, crueldad, impiedad, arrogancia, y otras cosas semejantes.

[...] El modo Mixolidio, que es el séptimo tono [La menor], que llamamos vulgarmente... Sobre este tono séptimo tiene su dominio el Planeta Saturno, el cual es terreo, y melancólico: sus influencias son causar trabajos, hambre, aflicciones,

---

<sup>22</sup> En CLERC, P. 2000: 21

<sup>23</sup> NASARRE, P. 1723

llantos, suspiros y toda tristeza y melancolía. Sobre los que domina son melancólicos, amigos de la soledad, mentirosos, aptos para cualquiera maldad, pensativos e inconstantes, pues con la facilidad que se entristecen, con la misma se alegran. Los mismos efectos hace la música por séptimo tono en los oyentes; pues con ella puede entristecer, alegrar, engañar dando a entender al oído otro, de lo que es: puede mover a llanto y a algunos desasosiegos interiores; verdad es, que los malos efectos que se pueden causar con semejante música, están en mano del músico, pues puede disponerla de modo, que no solo no cause malos efectos, sino que corrija los malos que causa la influencia del Planeta...”

Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo 1713 <sup>24</sup>

Mi menor: Pensamiento profundo. Turbación y tristeza, pero de tal manera que se espera el consuelo: algo vivo pero no alegre.

Si menor: extraño, hosco y melancólico...

Johann J. Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752<sup>25</sup>

6. “Existen diversos tipos de piezas lentas. Algunas son muy lentas y melancólicas, mientras que otras son un poco más vivaces, y por lo tanto más placenteras y agradables. En ambos tipos el estilo de ejecución depende en gran medida de la tonalidad en las que están escritas. La menor, Do menor, Re sostenido mayor y Fa menor expresan un sentimiento melancólico mucho mejor que otras tonalidades menores; y esta es la razón por la que los compositores habitualmente emplean las tonalidades citadas para este propósito. Las otras tonalidades mayores y menores, por otra parte se usan para piezas de carácter arioso, placentero y cantabile.”<sup>26</sup>

8. “Si un Adagio es muy melancólico, [...] debe ser adornado sobre todo con notas ligadas más que con grandes saltos o trinos, pues los últimos incitan la alegría en nosotros más de lo que nos mueven a la melancolía. Sin embargo, los trinos no deben ser completamente omitidos, para evitar arrullar al oyente hasta dormirlo; se debe variar la melodía como para provocarle un poquito más de melancolía en un momento y en seguida subyugarlo nuevamente.”

---

<sup>24</sup> En CLERC, P. 2000: 21

<sup>25</sup> QUANTZ, J. 1752: 98 y ss.

<sup>26</sup> Quantz se hace eco de las críticas que comenzaban a aparecer sobre esta teoría. Específicamente, en una nota a pie de página le contesta a Heinichen quien sostenía que cualquier tonalidad era adecuada para expresar todas las pasiones, si el compositor era competente. Quantz propone experimentar transponiendo piezas a distintas tonalidades y comprobar los resultados; de todos modos él adhiere a la teoría antigua.

Ch. Fr. D. Schubart (1739-1791) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena 1806<sup>27</sup>

Mi menor: declaración de amor de una mujer ingenua e inocente. Lamento sin murmullos acompañado de pocas lágrimas

Si menor: paciencia, espera tranquila de su suerte y de la resignación a la voluntad de Dios. Su plañir es tan suave que no estalla jamás en chillidos ultrajantes.

Es difícil establecer comparaciones entre teóricos que tienen en mente estilos musicales tan diversos, incluso dentro de una homogeneidad mayor, como podía darse en el Renacimiento. Sin embargo, es útil comprobar que los presupuestos de los teóricos, pese a la revolución copernicana que significó la *seconda prattica* y el barroco en general, se adaptaban a las nuevas realidades y comienzan a palidecer recién en la segunda mitad del siglo XVIII.

Cuando nos referimos a modos, es necesario hacer notar que a menudo el carácter de un modo auténtico es opuesto al del modo plagal, ya que la estructura cambia radicalmente. Esta dualidad se encuentra duplicada en una pieza a cuatro voces ya que el cantus y el tenor cantan en un modo auténtico y las otras dos voces en el plagal o viceversa. Cuando el sistema comienza a adaptarse a los mecanismos de la tonalidad, las identificaciones afectivas de los modos no siempre se rigen por la equiparación de la nota final del modo a la tónica respectiva. Es interesante señalar que la tonalidad de Mi menor recibe a veces los atributos antiguamente atribuidos al modo de Mi auténtico y otras veces al plagal. Otras veces, las características del modo plagal de Mi parecen “migrar” a las tonalidades de La menor o Si menor (en cuyo caso se otorgó más importancia al *ambitus* que a la *finalis*)

Mattheson y Quantz se hallan más influidos por la teoría cartesiana de las pasiones, esto se traduce en que estarán más propensos a utilizar diversos recursos para excitarlas, siendo la tonalidad uno de los más elementales.

Rescatamos para el análisis del *Grave* de Telemann la básica oposición melancólica entre furor y depresión. Es notorio cómo se la puede advertir entre el tono de mi auténtico y el plagal (Marte y Mercurio, en Fink) o en tonalidades que explotan distintos ámbitos en Nasarre (Mi menor: Marte; La menor: Saturno) y en Charpentier (oposición entre Mi menor y Si menor) y en Mattheson, en donde los caracteres afectivos parecen invertidos, aunque se conserva la oposición. Es destacable la conveniencia de *catabasis* (‘del agudo al grave con movimientos lentos’) para los asuntos plañideros (Zarlino). La indicación de Quantz acerca de no evitar completamente los saltos y trinos en una pieza melancólica, nos recuerda los motivos empleados en

---

<sup>27</sup> En CLERC, P. 2000: 21

el *Grave* de Telemann para expresar el aspecto exaltado de la melancolía (Cf. motivo del bajo al final del exordio). Las definiciones de Shubart ya adjetivan de manera tal que sugiere un cambio de paradigma; ya no nos referimos por completo a un afecto, es decir a una pasión ‘codificada’, sino que se alude seguramente al sentimiento, recogiendo la experiencia del *Empfischer Stil*. Más tarde, el sentimiento, para los románticos, significará la más pura expresión de la individualidad. Pero los recursos de la *Musica Poetica* ya no serán válidos.

Por lo visto, la melancolía es un asunto claramente sistematizado abordable por la retórica musical

### **Dispositio – elocutio**

Continuaremos ahora con las secciones que Quintiliano<sup>28</sup> enumera como partes de la *dispositio* para investigar de qué manera el *topos* (en este caso el afecto melancólico) encuentra sus ‘palabras’ (*elocutio*) a través de su formulación musical, y del sistema de figuras que recoge la *Musica Poetica*, contruyendo además de esta manera la función formal que opera en relación con la totalidad del discurso.

### **Exordio**

Para la retórica clásica, el exordio es una introducción destinada a llamar la atención del público (juez, asamblea, etc.). En este punto, debe quedar claro que el concepto de exordio difiere fundamentalmente del de exposición en música. La función expositiva en un discurso musical se reconoce como tal cuando sus elementos son luego desarrollados. La conjunción exposición-desarrollo es una estructura musical que coagula cuando el sistema tonal se proyecta cabalmente en la forma, como se aprecia en el género de ‘*allegro* de sonata’ clásico y está íntimamente ligada a los procesos modulatorios.

Los motivos, que pueden o no aparecer en los exordios en la música barroca, no configuran un ‘tema’ en el sentido clásico-romántico, sino que en general corresponden a un *locus topicus* codificado (Cf. Mattheson). Existen distintos tipos de exordio en la música barroca. Se diferencian según varios factores, entre otros: el tipo de música de los que forma parte, el *genus*<sup>29</sup>; la perspectiva, o punto de vista del ana-

---

<sup>28</sup> QUINTILIANO, Marco Fabio. Maestro de retórica romano del siglo I traducido a lengua vernácula a partir del siglo XV y muy conocido en el s. XVIII.

<sup>29</sup> Por ejemplo, la primera fantasía coral de la Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach, considerada como exordio, está íntimamente ligada a la totalidad de la obra y es notoriamente diferente de la fanfarria que inaugura el Orfeo de Claudio Monteverdi, mera marca heráldica del Duque de Mantua y llamado de atención, desvinculada musicalmente de la pastoral que prologa.

lista<sup>30</sup>; etc. Es posible también que el discurso no presente exordio de ningún tipo, si el asunto lo permite<sup>31</sup>. Estos rasgos proteicos refuerzan la idea de que las secciones que integran la *dispositio* no describen estructuras pre-figuradas o ideales que deben ser llenadas de contenido, sino más bien constituyen ‘funciones formales’ destinadas a configurar un todo maleable en un proceso comunicativo, lo que Barthes denomina carácter operatorio de estas divisiones<sup>32</sup>. Lejos estamos aún de las formas cerradas ‘ideales’ de la estética musical clásico-romántica.

El exordio propone tres efectos comunicativos primordiales que deben producirse en el receptor del discurso, lo que en latín se denomina *attentum parare, docilem parare y benevolum parare*<sup>33</sup>.

Promover una escucha atenta es una condición *sine qua non* de todo discurso. Un exposición con rodeos y circunloquios aseguran la atención, recurso que se denomina *insinuatio*, mientras que la docilidad en la escucha está relacionada con lo grato de prestarse a un discurso realizado ‘con arte’. La benevolencia se vincula con la identificación afectiva del oyente con el asunto a tratar. Estos rasgos comunicativos están orientados, como todo el discurso, a ‘convencer’ o ‘persuadir’, es decir, involucran una situación de poder, ya que la estructura del discurso que estamos describiendo corresponde al género judicial o forense<sup>34</sup>. Los tratadistas de la *Musica Poetica*, suelen adoptar este género para analizar los fenómenos musicales. Lutheró sostenía que la música era un sermón sin palabras<sup>35</sup>, lo que implica reconocer no sólo su dimensión semántica, sino su capacidad para el *docere* y la persuasión. Existen diferentes estrategias musicales para lograr estos propósitos.

En el *Grave* que nos ocupa podemos identificar el exordio entre los compases 1 a 6/2<sup>36</sup> (ver partitura al final del artículo). Veamos sus rasgos significativos:

- La *insinuatio* puede colegirse de un planteamiento tonal débil: la entrada de la flauta no define realmente la tonalidad de mi menor, podría escucharse también como Sol mayor. La definición se escucha por primera vez con la aparición del Re

---

<sup>30</sup> La Sinfonía de la cantata *Gottes Zeit*, conocida como *Actus tragicus* de Johann Sebastian Bach puede considerarse un exordio del resto de la pieza, a la vez, la primera sección de su *Sinfonía* introductoria puede analizarse como un exordio de la misma.

<sup>31</sup> Lo que en la retórica clásica se describe como abordar el discurso *in media res*.

<sup>32</sup> BARTHES, R. 1974

<sup>33</sup> Escuchar atenta, dócil y benévolamente.

<sup>34</sup> Los otros géneros que describe la retórica clásica son el deliberativo (discursos políticos, frente a asambleas) y el epidíctico (discursos de alabanza).

<sup>35</sup> Cf. BARTEL, D. 1997

<sup>36</sup> Utilizaremos la convención de señalar: número de compás/tiempo/subdivisión. Así 6/2/1 significa sexto compás, segundo tiempo y primera corchea.

sostenido en en 1/3, pero su resolución tonal se efectúa con un acorde en primera inversión lo cual debilita el carácter afirmativo de la cadencia; comenzamos con circunloquios.

- Por otra parte, la elección del intervalo de 6ta. menor ascendente en el inicio de la flauta y en la respuesta imitativa del bajo corresponde a una codificación del afecto melancólico: para Kirnberger<sup>37</sup>, dicho intervalo suena (es) “doloroso”, “suplicante” y a veces “lisonjero”. Es interesante comprobar la identidad de esta adjetivación con las calificaciones de los modos y tonalidades más arriba consignadas.
- La melodía de la flauta desciende progresivamente desde el Sol (compás 1) hasta la tónica Mi (compás 3/3), destacándose el intervalo de tercera descendente, (en especial, la tercera menor Sol-Mi, que caracteriza el modo y que es descripta por Kirnberger como “calma y moderada”) que jalona los puntos principales del pie trocaico ( — U ).<sup>38</sup> Un descenso significativo es catalogado como la figura de *Catabasis* o *Descensus*<sup>39</sup>, siempre en relación con imágenes o afectos negativos, depresivos o de humildad. Bartel nos informa: “La catábasis, como tantas otras figuras retórico-musicales, es convocada para hacer algo más que reflejar meramente el texto: es simultáneamente imagen y causa del afecto”<sup>40</sup>.
- El final de frase está caracterizado por un salto ascendente de quinta, Mi-Si (3/3-4/1), configurando con el bajo una cadencia frigia. Varias fuentes identifican el gesto con la figura de la *Interrogatio*, sintetizada por Bartel como “una pregunta musical expresada de diversas maneras a través de pausas, de ascensos al final de la frase o melodía, o a través de cadencias imperfectas o frías.”<sup>41</sup> Las fuentes indican una utilidad en principio sintáctica, en relación con los textos a musicali-

<sup>37</sup> KIRNBERGER, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes* (1774-79), Berlín, citado por CLERC, P. 2000

<sup>38</sup> Para una descripción más detallada del uso de los pies métricos (*Rhythmopoeia*) en la música barroca véase HOULE, G. 2000

<sup>39</sup> “*Catabasis sive descensus periodus harmonia est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes.*” La *catabasis* o *descensus* es un pasaje musical a través del cual expresamos afectos opuestos a aquellos de la *anabasis*, como servidumbre y humildad, también afectos bajos o ruines, como en Massainus: “estoy sin embargo muy humillado” o en Massentius “Los vivos descendieron a los infiernos”. KIRCHER, Atanasius, *Musurgia Universalis...* (Roma, 1650), citado por BARTEL, D. 1997: 215.

<sup>40</sup> BARTEL, D. 1997: 214.

<sup>41</sup> BARTEL, D. 1997: 312.

zar. Por ejemplo, Sethus Calvisius (Seth Kalwitz)<sup>42</sup> aconsejaba la utilización de “la cadencia imperfecta a la dominante (*clausula secundaria*) como si fuese un signo de interrogación”<sup>43</sup>. Scheibe sostiene que esta figura “es particularmente útil en la música instrumental” y más adelante sostiene que “se puede finalizar un aria con una *interrogatio*... de manera de dejar al oyente en un estado de reflexión...”<sup>44</sup> Es así como esta figura, está utilizada aquí no sólo como un recurso sintáctico, sino también como una manera de reforzar el carácter dubitativo ya planteado (*insinuatio*) y como otra marca de la melancolía.<sup>45</sup>

- A continuación, la melodía queda inmovilizada en un Si que dura casi tres compases, mientras que el bajo responde a la *interrogatio* con una actividad rítmica incentivada. Se acentúa el elemento ‘activo’ del pie trocaico (3º tiempo de los compases 5 y 6), el cual es abordado a través de anacrusas cortas (4/2/2 y 5/2/2) que se consituyen como anticipaciones de trinos con terminación ascendente. Ésto representa un énfasis mayor en la actividad rítmica (el trino en el bajo es particularmente “activo” considerando que es realizado por dos instrumentos: el instrumento melódico grave y la mano izquierda del clave)<sup>46</sup>. Se constituye así un considerable contraste con la frase anterior, la cual transcurría apoyándose en los elementos largos del pie trocaico. Pero el contraste no se limita a lo rítmico, sino que a la larga *catábasis* ya descripta se le opone una rápida *anábasis* vehiculizada a través de los pasos ascendentes Re sostenido-mi (4/3-5/1) y Mi-Fa sostenido (5/3-6/1) y que finaliza con un salto de quinta, esta vez descendente. También podemos señalar el contraste sincrónico entre el bajo activo y la melodía inmóvil.
- Los efectos contrastantes descriptos estarían dando cuenta por un lado de la oposición inherente al afecto melancólico entre el aspecto depresivo y terreno y el furor o *folia* saturnino y por otra parte de la inestabilidad ciclotímica del melancólico (la respuesta casi furiosa del bajo parece surgir intempestivamente).

Creemos que a partir de las estrategias musicales descriptas, el exordio nos sumerge en las características propias de la melancolía y además cumple con los requisitos comunicativos previamente descriptos: *attentum parare* (captación de la

---

<sup>42</sup> CALVISIUS, Sethus *Exercitatio Musica Tertia*, (Leipzig, 1609) citado por CIVRA, F. 1991.

<sup>43</sup> *Aut sententia textus pendente adhiberi solet (clausula secundaria) utpote in interrogationibus*, citado por CIVRA, F. 199: 150.

<sup>44</sup> SCHEIBE, Johann, *Der critische Musicus* (Leipzin, 1745) citado por BARTEL, Dietrich (1997), pág. 316.

<sup>45</sup> No podemos evitar recordar la mirada dubitativa de la Melancholia de Durero.

<sup>46</sup> Cf. cita de QUANTZ, ¶ 8, más arriba.

atención), *docilem parare* (persuasión) y *benevolum parare* (moción de los afectos).

### ***Narratio***

La *narratio* es considerada una sección del discurso por medio de la cual se relatan los hechos intervinientes en la causa, pero desde el punto de vista de las pruebas. Como relato no es necesariamente objetivo sino parcial, es una exposición persuasiva de los hechos. “La narración no es, pues un relato (en el sentido novelesco y como desinteresado del término), sino una prótasis<sup>47</sup> argumentativa.”<sup>48</sup> Es por ello que Aristóteles la relaciona con la *argumentatio* (*apódosis*) como partes centrales del discurso ya que ambas secciones configuran un bloque demostrativo, por oposición a los segmentos ‘pasionales’ de comienzo y fin del discurso (*exordio* y *peroratio*).<sup>49</sup>

Por lo dicho anteriormente se deduce que una de las principales funciones de la narración es el *docere*, es decir el informar. Quintiliano sostiene que sus virtudes son ser clara, breve y verosímil. La complejidad del relato puede originar una partición (*partitio*), en especial cuando es necesario enumerar hechos o pruebas. Eventualmente una digresión puede intercalarse para renovar el interés y la atención.

Describiremos a continuación los rasgos significativos musicales que nos autorizan a considerar como *narratio* al segmento del *Grave* entre los compases 6/3 y 18/1

- La sección está constituida por dos oraciones, lo que denota la estructura de la *partitio*. La primera de ellas (6/3 a 10/2), secuencial, consta de dos frases, cada una de las cuales está integrada por un antecedente y un consecuente. Es necesario destacar que este tipo de segmento narrativo musical muchas veces está configurado como una secuencia o progresión, procedimiento que nos remite a la enumeración de hechos, pruebas o conceptos (*enumeratio*).
- La melodía comienza con un intervalo de tercera menor descendente (“calma, moderada” para Kirnberger, op. cit.), e inmediatamente procede con dos intervalos disonantes y altamente significativos: cuarta aumentada descendente (“triton: triste, sombrío”, idem) y séptima menor descendente (“un poco horrorosa”, idem). Estos intervalos, que interrumpen el fluir natural de la melodía, son considerados

---

<sup>47</sup> Como término retórico, “prótasis” alude a la primera parte del período en que queda pendiente el sentido, que se completa o cierra en la apódosis.

<sup>48</sup> BARTHES, R. 1974: 69.

<sup>49</sup> Idem.

figuras retóricas bajo la denominación de *salti duriusculi*. *Duriusculus*, diminutivo de *durus*, puede traducirse como duro, áspero e incluso tosco, con una connotación negativa evidente. Su primera descripción la hallamos en el *Tractatus* de Bernhard<sup>50</sup>, y no proviene de la retórica textual sino que representa una descripción vívida del recurso musical. Está en relación con otras figuras utilizadas para descripciones patéticas (*pathopoeia*, *passus duriusculus*, *catabasis*, etc.). Vemos en esta figura una interesante codificación lingüística de un recurso meramente musical que se conecta con una constelación de significados (“interpretantes”, en la definición del filósofo norteamericano Charles Pierce), en un proceso semiótico que apela a la competencia musical del oyente. En este sentido, a partir del *saltus duriusculus* nos dice Bartel: “Si una figura retórica musical puede ser lo suficientemente específica para asumir un determinado significado extramusical, entonces puede llegar a ser tanto un recurso expresivo como una herramienta interpretativa y exegética.”<sup>51</sup>

• Los *salti duriusculi*, además de la significación señalada, producen un efecto textural. Se trata de un fenómeno largamente descrito por los psicólogos de la *Gestalt*, por el cual la percepción tiende a asociar todo comportamiento melódico que se encuentre dentro de un intervalo de cuarta o quinta y disociar al que exceda estos intervalos. Es así como subyace una melodía que procede de manera similar al bajo, pero con movimiento contrario:



El movimiento del bajo destaca la figura de *anabasis*<sup>52</sup>, a partir del semitono ascendente hacia una dominante secundaria. Sobre el movimiento ascendente del bajo escucharemos el descenso de tercera menor de la voz y sobre la dominante secundaria se desplegarán los *salti duriusculi*. Por el hecho de acumular tensión al dirigirse hacia la dominante, es más pregnante la *anabasis* del bajo contrastando

<sup>50</sup> BERNHARD, Cristoph, (c. 1660) *Tractatus compositionis augmentatus*, discípulo de Heinrich Schütz, citado por BARTEL D. 1997, LÓPEZ CANO, R. 2000, et al.

<sup>51</sup> BARTEL, D. 1997: 358, todas las traducciones son mías.

<sup>52</sup> “*Anabasis, ascensis*: un pasaje musical ascendente el cual expresa imágenes o afectos ascendientes o exaltados... Como muchas de las figuras retórico-musicales, la *anabasis* puede ser tanto imagen como fuente del afecto.” BARTEL, D. 1997: 179.

con el descenso en la respuesta (*catabasis*) hacia un acorde resolutivo ‘blando’ en primera inversión. Podemos distinguir en este contraste a la ya señalada oposición propia del afecto melancólico entre el furor maníaco (*anabasis*) y su contraparte depresiva (*catabasis*).

- Además, al percibirse una línea virtual en la voz, ésta define un ámbito que es rebasado por los *salti duriusculi*. Este gesto podría identificarse con la figura denominada *hypobole* (opuesta a *hyperbole*). La mayoría de los autores define a esta figura como una transgresión del rango o ámbito de un modo. Burmeister dice: “La *hypobole* es un caminar por debajo de la *melodia*, debajo del termino más grave del *ambitus*... Como es evidente, está figura es la opuesta a la *hyperbole*.”<sup>53</sup> El efecto de esta figura refuerza la idea depresiva del descenso iniciado por la voz y contrabalancea la *anabasis* del bajo.
- La segunda oración (10/3 a 18/1), de tipo evolutivo, está conformada por dos frases. La primera de ellas (10/3 a 13/2) está constituida por tres miembros cortos (tres negras cada uno). Ahora melodía y bajo proceden en movimiento paralelo caracterizado por un ascenso y descenso en el que en alguna de las voces se mueve por semitono.

compases 10/3 a 13/2

Melodía

Bajo

Este diseño es muy característico de la representación musical del lamento, lo que surge de la tradición del madrigalismo o *word painting*. Dicho comportamiento puede remitirnos a la figura denominada *hypotiposis*, la cual dentro de la retórica musical implica la descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas. Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y con distintos grados de codificación<sup>54</sup>, pero comparten un carácter mimético metafórico que relaciona algún elemento musical con alguna característica del concepto, objeto o persona que se describe.<sup>55</sup> En este caso, el ascenso y descenso, sobretudo

<sup>53</sup> BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica*, citado por BARTEL, D. 1997: 307, y ss.

<sup>54</sup> Ésto hace que López Cano utilice la figura como genérica. LÓPEZ CANO, R. 2000

<sup>55</sup> Cf. por ejemplo, con la representación de Dido hecha por el mismo Telemann en su *Introduzione à tre*, en *Der Getreue Music-Meister*, en la cual a través de la alternancia de

por semitono, nos remiten a los ayes propios de los lamentos. Estamos frente a un segmento musical orientado a la moción de los afectos

- La fuerza descriptiva del pasaje se basa, en primer lugar en el hecho de que las voces se mueven paralelamente de manera homorrítmica, contrastando con las direcciones de la frase anterior. Éste recurso, denominado *noema* por tratadistas como Burmeister, Thuringus y Walther es definido como un pasaje homofónico, que no contiene disonancias y que “contrasta con las texturas que lo circundan, por lo cual le otorga a él y al texto con él asociado mayor énfasis y significación.”<sup>56</sup>
- A su vez el *noema* es repetido en otra altura y disposición de las voces (11/3 a 12/2). Para catalogar este procedimiento Burmeister<sup>57</sup> acuña el término *anaploce* (de *ana*: repetición y *ploce*: que literalmente significa ‘urdimbre’ o ‘tejer’) que es utilizado principalmente para la repetición de un *noema* entre coros en una composición multicoral. Trae consigo, entonces la referencia a un espacio, que en este caso podría ser un espacio interior (más grave en términos musicales), como si el personaje que se lamenta se volviera sobre sí mismo antes de relanzar su queja a los cuatro vientos.
- También es especial la disposición de las voces. Se trata en este caso de una sucesión yuxtapuesta de sextas y cuartas denominada *faux bordon* (*faburdon*, *falso bordone*, *catachresis*). Como recurso contrapuntístico es descripto ya desde el siglo XV y los tratadistas continúan usando el término para la describir el procedimiento compositivo, más que como una figura retórica. Werkmeister, sin embargo, en su definición del término le otorga un especial significado comunicativo, como pareciera deducirse de su utilización en la música barroca: “... es necesario considerar que en el pasado su uso sucesivo [de las cuartas] sólo se permitía en ciertos pasajes y en determinadas circunstancias. Ésto se llama *falso bordon* y es usado, por ejemplo, para expresar un afecto doloroso.”<sup>58</sup>
- Pero Telemann refuerza también la moción de los afectos con otros recursos melódicos. En primer lugar, alcanza la nota final del motivo a través de un movimiento sinuoso (11/1/2, 12/1/2 y 13/1/2) que los tratadistas denominaron *subsumptio* o *quæsitio notæ* (*cercar della nota*). Definida como una adición de una o varias notas vecinas más graves, la figura no pareciera tener connotaciones semán-

---

movimientos denominados *Triste* y *Disperato*, utiliza la música como una alegoría del personaje.

<sup>56</sup> BARTEL, D. 1997: 340.

<sup>57</sup> BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica*, citado por BARTEL, D. 1997, et al.

<sup>58</sup> WERCKMEISTER, Andreas (1702), *Hypomnemata musica und andere Schriften*, citado por BARTEL, D. 1997: 276 (el subrayado es mío).

ticas en los tratadistas, más allá de la evidente variación melódica. Creemos que en este caso refuerza la mimesis del lamento al introducir una suerte de direccionalidad dubitativa, análoga al quebratamiento de la voz en los sollozos. En segundo lugar, la aparición de silencios o puntillos (para las prácticas de ejecución barroca son casi sinónimos) que desplazan el primer elemento del motivo (ver 11/3/1 y 12/3/1) representa, según sintetiza Bartel, la expresión musical del suspiro a través de un silencio, Como figura retórica, se denomina *suspiratio* o *stenasmus*<sup>59</sup>: “Podemos mencionar en este punto el *stenasmus* o *suspiratio*, a través del cual expresamos afectos de queja y suspiro con silencios de corchea o semicorchea, los cuales en consecuencia se llaman *suspiria*.”<sup>60</sup>

- La segunda frase de la segunda oración de la narratio (13/3 a 18/1) está conformada por dos miembros de frase largos (6 y 8 negras respectivamente). En ella, el contraste con el segmento anterior es marcado: al estatismo del *noema* se opone una nota repetida en la voz que acumula tensión sobre un bajo en movimiento hasta llegar a su climax al principio del compás 15. Este recurso puede identificarse con alguna de las muchas definiciones de la figura *anaphora* o *repetitio*. Para Vogt se define “cuando un término o una figura se repite a menudo para lograr energía.”<sup>61</sup> Kircher (op. cit) resalta su uso afectivo: “se emplea a menudo en pasiones vehementes como la ferocidad y el desprecio...”<sup>62</sup>

- Por otra parte, el segundo miembro de frase se caracteriza por una *catabasis* de terceras como la planteada en el exordio, pero integrada a la figura de *subsumptio* (compases 16 y 17). Las terceras Re-Si-Sol-Mi/Do-La presentan un cambio de octava entre Mi y Do (*hyperbole*) que refuerzan el carácter activo de la frase. Es interesante notar cómo la *catabasis* de terceras supone acordes con séptima menor

- La nota Do sostenido en 15/3/2 origina una disgresión (*excursus* o *disgressio*, c. 16) que como señaláramos más arriba, se suele intercalar en narraciones complejas para renovar el interés y la atención. Si omitimos la *disgressio*, el último miembro de frase debería leerse de la siguiente manera:

<sup>59</sup> Idem, pág 392.

<sup>60</sup> KIRCHER, Athanasius (1650), *Musurgia Universalis*, citado por BARTEL, D. 1997: 393/394. Recordemos que en francés aún se utiliza el término *soupir* para denominar al silencio de corchea.

<sup>61</sup> *Anaphora, cum terminum, vel figuram quandam ob energiam saepius repetimus*. VOGT, Mauritius, *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* (1719) Citado en BARTEL, CIVRA. et al.

<sup>62</sup> *...adhibetur saepe in passionibus vehementioribus animi, ferociae, contemptus...* KIRCHER, Athanasius (1650), *Musurgia Universalis*, citado por BARTEL, D. 1997

compases 15 / 17 / 18

Si en lugar del Do sostenido original, restauramos la lógica melódica más sencilla, deberíamos anotar un Sol en 15/3/2, manteniéndose entonces la *catabasis* de terceras Si- Sol- Mi- Do- La y la hemiola cadencial. El Do sostenido “nos lleva a otra parte”; es necesario recordar los criterios de modulación a partir de notas sensibles propios de la teoría de la época<sup>63</sup>. Mattheson<sup>64</sup> asimila este efecto al de la figura retórica *apostrophe*; es decir, cuando el orador se dirige específicamente a otro interlocutor.<sup>65</sup>

Si consideramos la oposición melancólica citada más arriba, es interesante notar como esta *narratio* adquiere una estructura quiasmática con un segmento destinado a la moción de los afectos (los ‘lamentos’ de compases 11 a 13) enmarcado por dos segmentos ‘activos’ con énfasis en las características ‘furiosas’ del entusiasmo saturnino. Barthes ve también una estructura en quiasmo en toda la *dispositio*, pero a la inversa: “dos ‘trozos’ de elemento ‘pasional’ [*exordio-peroratio*] enmarcan un bloque demostrativo [*narratio-argumentatio*].”<sup>66</sup> Este énfasis en la oposición podría hacer pensar que existe un proceso de enfrentamiento argumentativo. Sin embargo, la estructura inestable (secuencial, moduladora, asimétrica) de las frases analizadas señalan más bien una narración con exposición de pruebas relacionadas con la definición del afecto melancólico.

<sup>63</sup> Por ejemplo, dentro del repertorio del *traverso* podemos citar el tratado “*L’Arte de Préluder*” de Jacques-Martin Hotteterre, en el cual se dan indicaciones precisas para modular a tónicas cercanas a través de las alteraciones de las notas principales de la escala.

<sup>64</sup> MATTHESON, J. 1739

<sup>65</sup> El ejemplo clásico surge de las Catilinarias de Cicerón, cuando éste, si bien le está hablando al Senado, se “apostrofa” a Catilina: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*

<sup>66</sup> BARTHES, R. 1974: 66.

### *Argumentatio*

Podemos considerar la sección argumentativa desde 24/3 hasta 44/1-2. Ahora bien, el segmento entre los compases 18/2 y 24/2 pareciera ser una transcripción más o menos literal del exordio. Los rasgos melódicos se mantienen pero ahora estamos en Sol mayor, sin cadencia frigia a la dominante, por lo que los rasgos significativos descriptos parecerían sonar con menos énfasis. Quintiliano nos dice que es posible insertar un nuevo exordio entre *narratio* y *argumentatio* cuando los temas son lo suficientemente complejos, de manera de refrescar la memoria y atraer nuevamente la atención. Podríamos entonces considerar esta sección como un exordio II. También podría tenerse en cuenta el criterio de Mattheson que considera al bloque argumentativo integrado por tres secciones básicas: *propositio*, *confutatio* y *confirmatio*. “La *Propositio*, la proposición en sí misma, contiene brevemente el sentido y propósito del discurso musical”<sup>67</sup>. En este caso, me inclino por la primera interpretación.

Los autores clásicos definen la argumentación como el meollo del discurso, es la sección que sirve para establecer la credibilidad del punto de vista que defendemos. Es el momento en que se produce el agonismo dialéctico entre el argumento sostenido y su contrario. Siguiendo a Quintiliano, distinguimos dos secciones principales con una función formal específica:

- 1) la *Confutatio* o *Refutatio* que consiste en una argumentación negativa que intenta demostrar lo insostenible de la posición contraria y sus pruebas.
- 2) la *Confirmatio* o *Probatio* que consiste en una argumentación positiva que demuestra la credibilidad de nuestra causa y la validez de sus pruebas

Como ya dijéramos, podemos también encontrar secciones de digresión (*digressio* o *excursus*) con el objetivo de aumentar el interés de la narración, o servir de nexo entre partes. Pueden insertarse al principio, medio o final de la narración o argumentación.

En el caso de nuestro *Grave*, considero que la oposición agónica se produce entre los dos aspectos contradictorios del afecto melancólico. El aspecto depresivo o terrenal es contrapuesto a la actividad furiosa del entusiasmo saturnino, pero este último no puede triunfar por sobre la depresión. Al respecto, podríamos citar aquí al humanista y neo-platónico Marsilio Ficino (1433-1499):

“La melancolía, el humor negro, es una sustancia particularmente inestable, comparable tanto al agua ardiente como al vino o al hierro. Produce espíritus par-

---

<sup>67</sup> MATTHESON, J. 1739

ticularmente sutiles, movedizos e inflamables, como los vapores alcohólicos. Cuando éstos se inflaman, suben al cerebro, abrasan la imaginación produciendo un estado de delirio temprano acompañado por las más variables maneras de ser, que tornan a los hombres delirantes o apáticos, alegres o tristes, taciturnos o locuaces, exaltados, cobardes, temerarios, estúpidos o geniales. Sin embargo, el ardor es efímero: después del fuego la melancolía se enfría sumergiendo a la fantasía en un estado de extremo abatimiento...<sup>68</sup>

Podríamos entonces tratar de indetificar de qué manera se produce esta pugna y cómo el ardor melancólico es vencido finalmente por la depresión. Analicemos los rasgos significativos de la sección argumentativa de nuestro *Grave*.

- Las dos primeras oraciones podríamos identificarlas con la función de refutación: el furor melancólico intenta imponerse a la depresión.
- La primera de ellas (24/3 a 32/1), que podríamos denominar *Confutatio I*, es una oración evolutiva conformada por dos frases con dos miembros respectivamente.
- La primera frase (24/3 a 28/2/1) tiene una estructura secuencial que nos remite a la primera frase de la narratio (6/3 a 10/2), pues mantiene la misma estructura (movimiento contrario, *salti duriusculi*, *hypobole*, etc.) con una mayor elaboración. Los *salti duriusculi* (25/1-2 y 27/1-2) esta vez son una séptima disminuida descendente (“quejumbrosa y doliente” para Kirnberger, op. cit) compuesta por una tercera menor descendente (“calma, moderada”, idem) y una quinta disminuída descendente (“*petite quinte*: tiernamente triste”, idem).
- Ahora, encontramos los *salti duriusculi* en un contexto en el que los acordes de todos los tiempos de los compases 25 y 27 son disonantes. Por otra parte el bajo se mueve más, alejándose de la marcación del pie trocaico, lo cual refuerza la percepción de la melodía como unidad (recordemos el efecto textural de la melodía subyacente en la *narratio*), estirada y desgarrada entre los extremos de la séptima menor.
- Esta tensión reposa brevemente en el final femenino de cada miembro de frase (26/1-2 y 28/1-2/1), conformado por una tercera menor descendente (“calma, moderada”, idem) y unida por una nota de paso. Esta nota de paso es catalogada como figura bajo el nombre de *commisura*. La asimetría entre un pasaje tenso largo y una breve distensión legitima el carácter de *confutatio* del fragmento.
- La segunda frase (28/3 a 32/1) comienza con un retardo 7-6, la primera y única aparición de este recurso en todo el movimiento. El retardo, un procedimiento contrapuntístico descripto desde muy temprano por los teóricos de la música, se lo

---

<sup>68</sup> FICINO, M. 1993:68 (el subrayado es mío).

concibe como figura retórico-musical ya desde el siglo XVI, bajo la denominación de *syncopatio* o *ligatura*. Por su compromiso con los aspectos estructurales básicos del contrapunto se lo clasificaba dentro de las *figuræ harmoniæ*, *figuræ fundamentales* o *principales*. El término griego *synkopto* es traducido al latín como *ferio* o *ververo*, (herir, golpear - azotar, asediar, respectivamente) como si la *syncopatio* azotara al pulso o asediara al *tactus*, quizás por la idea de rodear con consonancias al tiempo fuerte, en donde la disonancia “golpea”. En nuestra frase, la *syncopatio* aparece en un lugar destacado en donde el bajo se comporta con un ritmo y dirección melódica similar al exordio.

- La “furia” del retardo es contrastada por una ya habitual *catabasis* de terceras, Mi - Do sostenido –La sostenido con *hyperbole* del siguiente Fa sostenido, hasta concluir la frase con una hemiola cadencial a si menor. Volvemos a la depresión melancólica.

- La siguiente oración (32/2 a 44/1-2) es de carácter evolutivo, también con dos frases. La primera de ellas (32/2 a 36/2) es de estructura secuencial ascendente (*anabasis*). Aquí vemos con mayor virulencia la confrontación entre los dos rasgos contrapuestos del afecto melancólico. Una expresión musical que opone afectos, armonías o material temático es denominada *antithesis* o *antitheton*<sup>69</sup> Mattheson aclara que “La oposición puede expresarse de varias maneras en la música, ya sea por ciertas notas que invierten su dirección, ya por intervalos que se oponen uno al otro, ya por súbitos cambios de la tonalidad o del ritmo, etc.”<sup>70</sup> En nuestro caso, vemos que

- a) el primer inciso de cada miembro de frase representa la exaltación saturnina a través una actividad rítmica intensa, reforzada por el trino y por el semitono ascendente (Cf. con el exordio, cc. 4 y 5)

- b) el segundo inciso de cada miembro de frase nos remite a la depresión y el lamento a través de la *commisura directa* o *transitus irregularis*<sup>71</sup>, ya que el Mi de 33/3 y el Fa sostenido de 35/3, no corresponden al acorde y si bien son consonantes con el bajo, son disonantes con las restantes notas del acorde respectivo. Por otra parte, Telemann sugiere una interpretación similar a la del *accentus*<sup>72</sup> al ligar-

<sup>69</sup> BARTEL, D. 1997: 197 y ss.

<sup>70</sup> MATTHESON, J. 1739: 188.

<sup>71</sup> “El *transitus irregularis* sucede cuando la nota sobre el tiempo es disonante pero la que le sigue es consonante.” BERNAHRD, Christoph, *Ausfürlicher Bericht...*, citado en BARTEL, D. 1997: 424

<sup>72</sup> Una nota ascendente, de valor irracional, casi siempre agregada por el intérprete al final de la nota principal y se ejecuta *pianissimo*.

lo a la nota anterior. Al respecto dice Mattheson “[El ornamento] es particularmente efectivo en composiciones de lamento y humildad”.<sup>73</sup>

- La oposición melancólica, actuada como *antithesis* tan marcadamente en la primera frase de la segunda oración, nos conduce al segmento que podríamos denominar *confirmatio* de la sección argumentativa. Se trata de la segunda frase de la oración evolutiva (36/3 a 44/1), con un solo miembro de frase y una interpolación (*disgressio/excursus*) en los compases 40 a 42. Sin la disgresión, la oración se leería de la siguiente manera:

compases 36 a 44 (sin 40, 41 y 42)

Si observamos los tres segmentos que integran la argumentación: las dos *confutatio* y la *confirmatio*, podemos apreciar cómo el aspecto de la furia saturnina va perdiendo lugar frente a la depresión terrena (consignamos la cantidad de tiempos para cada afecto):

		furor - “follia”	depresión
Confutatio I	1º frase - 1º miembro	4	2
	1º frase - 2º miembro	4	2
	2º frase	6	5
Confutatio II	1º frase	3	3
	2º frase	3	3
Confirmatio / Disgressio		8	17

Podemos concluir que se trata de una argumentación coherente, con argumentos prevalecientes luego de ser enfrentados a sus opuestos.

### *Peroratio – epilogus*

La sección final del discurso se denomina *peroratio* o *epilogus*. Los maestros de retórica distinguen entre *peroratio in rebus*, recapitulación destinada a refrescar la memoria y *peroratio in affectibus*, última oportunidad para realizar la moción de los afectos en sentido favorable a nuestros propósitos. En el *Grave* podemos identificar el epílogo desde el compás 43/3 hasta el fin. La omnipresente oposición melancólica entre depresión y furor también se halla aquí, pero con la certeza, luego de la argumentación, de que el aspecto depresivo es el que prima. Es así que se recapitula, casi literalmente, la segunda oración (10/3 a 18/1), de la *narratio*. Describamos sus rasgos:

La primera frase (44/3 a 47/2) entonces se corresponde literalmente con los motivos de su paralela en la *narratio*, si bien ahora en la tonalidad principal; se trata de la *peroratio in rebus*. Todas las figuras retóricas que describimos oportunamente se repiten aquí sin variación: *noema*, *suspiratio*, *faux bordon*, *anaploce*, *hypotiposis*. Los lamentos, suspiros y sollozos vuelven a aparecer pero en un marco de mayor estabilidad: ya no estamos narrando, ya sabemos de qué se trata, éste es el ‘asunto’.

En cambio, la segunda frase (47/3a fin), si bien presenta la misma estructura: cantidad de compases, primera frase con *anaphora*, luego *hyperbole* y *disgressio* para concluir con una cadencia completa a *Mi menor* en la *finalis grave* del modo, ofre-

ce algunas modificaciones. En primer lugar, la *anaphora* no está ya planteada con notas repetidas, sino que resulta de una *catabasis* de terceras. Este elemento que pintaba al afecto melancólico depresivo parece haber contaminado al otro elemento característico del ‘furor’: la repetición anafórica. En segundo lugar, la *anaphora* comienza en la nota más alta del exordio (Sol) y se dirige a un si grave, pero a último momento y merced a la *hyperbole* descansa en el Si, es decir, en la misma nota de la *quaestio* del exordio. Pareciera como si la exaltación saturnina hubiera tenido su último estallido pero, recordando las palabras de Ficino, con un ardor efímero: “[...] después del fuego la melancolía se enfría sumergiendo a la fantasía en un estado de extremo abatimiento”. Éste último intento y el segmento sintáctico correspondiente podemos nombrarlo como *peroratio in affectibus*.

### Las *virtutis elocutionis*

En la medida que analizábamos las secciones de la *dispositio* pudimos ir comprendiendo cómo funcionaba la *elocutio*. Es decir, como el *ornato* cumplía también un rol constructivo. Identificamos entonces una serie de figuras retóricas que ponían en palabras el asunto encontrado a través de los procesos de la *inventio*. Ahora bien, Quintiliano nos habla de las virtudes de la elocución, que son cuatro. Las enumeraremos y procuraremos deducir su aplicabilidad en el *Grave* de Telemann.

1) Puritas / latinitas: Se trata del correcto uso del lenguaje. Destaca los hábitos lingüísticos legitimados por la norma y el uso.

En el caso del movimiento de Telemann, deberíamos juzgar la corrección del uso del lenguaje musical: adecuado uso de escalas y metro, cadencias correctas, conducción de las voces, cifrado, sintáxis, etc.

2) Perspicuitas: Hace referencia a la claridad, transparencia o comprensibilidad del discurso. Depende fuertemente del juicio del auditor. Se distinguen dos esferas en las cuales juzgar la claridad: a) en la *res*: en relación con la comprensibilidad de la *inventio* y la *dispositio* y b) en las *verba*: en relación con la *elocutio*. La claridad se juzga por sus defectos que son principalmente dos: 1) *obscuritas*: es el error por defecto, es decir, cuando el discurso se torna incomprensible por falta de precisión de alguno de sus elementos (pronunciación defectuosa, ideas poco claras, disposición no lograda, etc.); 2) *ambiguitas*: poca claridad por exceso de significados.

En el *Grave* deberíamos considerar distintos niveles desde el punto de vista de la recepción del discurso. Un nivel corresponde a los aspectos relacionados con el compositor, es decir, por ejemplo, si el lenguaje es adecuado al instrumento para el que está escrito: podríamos tachar de *obscuritas* a una escritura flautística en

registro no adecuado o sin pausas para respirar. La *ambiguitas* se expresaría en segmentos de escritura demasiado vivaz no adecuada para el afecto melancólico que harían dudar del asunto (Cf. ideas de Quantz sobre saltos y trinos). Otro nivel podría juzgarse en el ámbito de la interpretación (aunque corresponda a la esfera de la *pronuntiatio* o *actio*): incorrecta realización del cifrado, usos inadecuados de articulación y dinámica, etc.

3) Decoratio / ornatus: Se refiere a la operación de desvío del ‘lenguaje llano’ a través de las figuras retóricas. *Ornare* significa ‘equipar, aprestar, cubrir de armas’ en el sentido de alistar un ejército o flota. En su significación retórica significa que el orador está ‘pertrechado’ con los recursos que le brinda el *ars*. Este aspecto de la disciplina es el que históricamente más desarrollos autónomos ha tenido, de tal manera que se ha llegado a concebir la retórica sólo como una teoría del ornato. Se tratan aquí las categorías y la clasificación de figuras retóricas (*tropos*, *schema*).

Los tratadistas de la *Musica poetica* han desarrollado distintos tipos de taxonomías de las figuras retórico-musicales, algunas son transposiciones de las figuras textuales, otras mantienen las denominación de aquellas pero adquieren un significado novedoso en la música y otras son exclusivamente musicales. Excede el ámbito de este trabajo el abocarnos al problema de las figuras retórico-musicales en general. Hemos destacado en el texto las que creemos operativas en el *Grave* de Telemann

Por otra parte, se suele concebir la *decoratio* como un nivel de *ornato* más superficial y de aquí provienen las críticas estilísticas al barroco por los defensores de un nuevo estilo (Cf. la definición de Rousseau de la palabra barroco en relación con la música y especialmente con las melodías, como algo extraño, retorcido y poco natural). Recordemos que uno de los objetivos ‘metódicos’ de la obra de Telemann analizada, es el enseñar o demostrar cómo se realiza una buena *decoratio*, con el objetivo de que la misma se pueda improvisar ‘en tiempo real’. Este último aspecto está relacionado con la *pronuntiatio* o *actio*, que fue una de las primeras doctrinas de la retórica en ser abandonadas históricamente (a causa del abandono de la oralidad y de las condiciones históricas de la misma), ya que no se ocupa de la ‘obra’ en el sentido de obra cerrada y sí del *discurso* u *oratio*, en lo que éste tiene de apertura y de cambios en el momento de ser pronunciado. De más está decir lo relevante de la reflexión sobre la *decoratio* en el sentido de *actio* para un músico ejecutante y para las artes performativas en general. Volveremos luego sobre este punto.

Quisieramos sólomente aquí listar, sin clasificar, las figuras retórico-musicales identificadas en el análisis, en orden de aparición (algunas de ellas las nombraremos al tratar la *pronuntiatio*):

*Catábasis / Anábasis - Interrogatio - Saltus (passus) duriusculus - Hyperbole/Hypobole-*

*Hypotiposis - Noema - Faux bordon - Suspiratio, Stenasmus - Anaploce, Analepsis - Anáfora - Commisura directa - Transitus irregularis - Syncopatio - Antíteton, Antítesis - Apóstrofe - Accentus - Subsumptio, Cercar della nota - Groppo, Messanza - Mezzo circolo - Gradatio*

4) Aptum: Se trata del ajuste de la estructura, estilo, lenguaje y características del discurso de acuerdo a su propósito y situación. Es también la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso y guardan relación con él. Este concepto de armonía entre las partes es el que se expresa también con la palabra *decorum*. Los diferentes géneros retóricos recurren a determinados afectos, según la utilidad de la causa. El género judicial, al igual que la tragedia, por abocarse a hechos consumados, recurren a dos ‘afectos-guías’: 1) la indignación (*indignatio*) y la lamentación o conmiseración (*conquestio, petitio commiseratio*). En el caso de Telemann, es evidente que el enmarcar su discurso en el género camarístico de *sonata da camera* requiere ciertas condiciones de aptitud. Por ejemplo y para demostrar por el absurdo, para expresar el afecto melancólico no podría haber elegido como instrumento solista a la trompeta, ni tampoco a los motivos derivados y propios de ella; o tampoco a tópicos como los relacionados con la musicalización del texto del *Magnificat* (como sí lo hace, por ejemplo, en la sonata en la mayor de la misma colección, donde sí se acude a motivos ‘trompetísticos’). La *petitio commiseratio* se aviene por ejemplo a la *catabasis* de terceras analizada, mientras que la *indignatio* se podría colegir de la tensión acumulada por cada una de las anáforas. Estos “afectos-guía” también son de gran utilidad para las estrategias de la *pronuntiatio*.

## Memoria

Esta sección de la disciplina se aboca a la memorización de las ideas, de las palabras y su disposición. Los discursos, sobretodo los forenses, eran pronunciados de memoria, por lo cual las habilidades mnémicas debían ser adiestradas. Los tratados de retórica clásica hacen referencia a recursos mnemotécnicos en los cuales el orador debe entrenarse.

Es evidente la importancia de esta materia para un músico-ejecutante, o en general para cualquier intérprete de artes performativas; no sólo por la necesidad surgida de la ejecución de una obra de memoria, sino y quizás de manera más relevante, por la implicancia de la memoria en los momentos de preparación de la pronunciación del discurso, el ensayo y la realización en tiempo real. En este tipo de género y estilo, la memoria cobra vital importancia ya que la obra presenta un grado de apertura mayor que, por ejemplo, una obra sinfónica romántica. El intérprete debe poseer un vocabulario memorizado de ornamentos, rasgos estilísticos, recursos expresivos, etc.

para poner en juego en el momento de la ejecución. Su dependencia de la partitura como soporte exclusivo de la obra es mucho menor. Su praxis se acerca más a la del músico de alguno de los géneros populares actuales o de ciertos géneros de música contemporánea que incluyan la indeterminación en su estética. Ésto se ve reflejado en los tratados o manuales de técnicas instrumentales e interpretativas barrocas, en donde se hace hincapié en el aprendizaje (y obvia memorización) de habilidades para la ejecución de recursos estilísticos, como ser trinos, *flattements*, cadencias, aspectos prosódicos como articulación y dinámica, etc.

### ***Pronuntiatio – actio***

Bajo este título, la disciplina retórica distingue todas las operaciones de recitación del discurso, regulando con elegancia la voz el rostro y los gestos. Como señalamos más arriba al referirnos a la memoria, esta materia es de importancia vital para un intérprete, de cualquier arte que suponga una ejecución y fue dejado de lado por los estudios tardíos de la retórica, a partir del acento en el ornato y el estudio de las figuras. Excede a este trabajo el abocarnos de lleno a la problemática<sup>74</sup>, sólo haremos mención a alguno de los recursos que Telemann pone en evidencia al ejemplificar el *actio* con la *decoratio* de la melodía.

Analizaremos dos fragmentos homólogos: la segunda oración de la *narratio* y la que conforma la *peroratio*. La idea rectora de la *decoratio*, y en ésto coinciden todos los textos barrocos que abordan la ornamentación, es que el ornamento ‘amplifica’ el gesto escrito. Es aquí donde se vislumbra la teatralidad que atraviesa todos los ámbitos del universo barroco, no sólo los artísticos. En la vida cotidiana, en la política, en la filosofía, etc. podemos identificar esta teatralidad, este énfasis en lo gestual. Señalaremos entonces, cada una de estas ‘amplificaciones’:

- En el *noema* que alegoriza los lamentos, vemos que el recurso de la *subsumtio* (*cercar della nota*) de la melodía ‘llana’ está doblemente amplificada:  
a) en la oración de la *narratio* con dos notas disonantes, una concebida como un *transitus irregularis* del tipo *accentus* (11/1/1) y la otra, también como *transitus irregularis* del tipo *apoggiatura* (11/2); en el siguiente miembro de frase, el *accentus* es reemplazado por otra *subsumtio* (12/1, por lo cual tenemos una *subsumtio* a la segunda potencia) y nuevamente una *apoggiatura* (12/2).

---

<sup>74</sup> Si bien no ha sido escrito aún el libro que relacione fructíferamente la disciplina retórica con la interpretación musical, es un buen acercamiento el libro de Judy TARLING, *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiencies* (ver bibliografía).

b) en oración de la *peroratio* con un gesto complejo denominado *grosso* o *mesanza* (45/1) que potencia lo sinuoso de la *subsumptio* original; en el siguiente miembro de frase, el movimiento se intensifica con dos figuras que agrupan de a dos las semicorcheas, la primera concebida como una anticipación (*anticipatio/præsumptio*) y la segunda que junto con la estructura de *anticipatio* conserva la de *accentus* (46/1/1 y 46/1/2). Esta *decoratio* a la vez representa un incremento con respecto a la de la *narratio*, regla fundamental de las técnicas de ornamentación en pro de la variedad.

- En la siguiente frase, el incremento de tensión propio de la *anaphora* es reforzado por la utilización de semicorcheas en un giro denominado *grosso* o *mesanza* (14/1, 2 y 3) y con una abrupta *hypobole* que destaca un intervalo de séptima menor descendente (“un poco horrorosa”, Kirberger)<sup>75</sup> en el punto de climax(15/1). En la oración de la *peroratio*, el giro utilizado es del tipo denominado *mezzo circolo*, y por producirse una *anabasis* de terceras en lugar de la *anaphora*, el incremento de tensión se escucha por repetirse inexorablemente esta figura en movimiento descendente, lo que se denomina *gradatio* (48 y 49).

- La última frase en la oración de la *narratio*, genera interés al duplicar el efecto de la *subsumptio* original con una disminución de los valores que dan origen a otras *subsumptii*, *anticipatii* y *accentii* (15/2/2-15/3/1-16/1-2-3). En la frase homóloga de la *peroratio*, última frase del movimiento, vemos que la división no es tan pronunciada (sólo a nivel de tresillo) ya que el discurso concluye: identificamos un *cer-car della nota* (50/2/2) una *commisura* (50/3) y un *accentus* (51/1). Es de destacar que el recurso decorativo tiende a reforzar el carácter de *petitio commiseratio* de la frase final: descenso desde el Mi agudo para cadenciar en el Mi grave (recorde-mos la observación de Zarlino citada más arriba, donde sostiene que el modo es más triste “especialmente cuando procede por movimientos contrarios, es decir del agudo al grave con movimientos lentos”), en contraste con la *gradatio* anterior, la cual refuerza el carácter de *indignatio*. La *peroratio* ofrece la última oportunidad de mover lo afectos. “[...] en Roma, el epílogo era la ocasión de un gran teatro, de la gran escena del abogado: descubrir al acusado rodeado de sus pariente e hijos, exhibir un puñal ensangrentado, huesos asomados a la herida: Quintiliano pasa revista a todos estos trucos.”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Incluso está explícito el salto de novena descendente Mi-Re.

<sup>76</sup> BARTHES, R. 1974.

## Conclusión

Creemos que la pertinencia de un análisis retórico para abordar la música del período barroco ha demostrado ser de utilidad a través del examen del *Grave* de Telemann. Los recursos aportados por la disciplina retórica contribuyeron, como intentamos señalar, al alto nivel de codificación de una música que ansiaba acercarse al lenguaje y ser vehículo de contenidos específicos.

Por otra parte, consideramos esencial para el intérprete de esta música y para su inserción en la escena estética contemporánea, conocer estos postulados ya que devienen en guía del proceso de comunicación. Queda abierta la pregunta de si es posible aún cumplir el lema de la *Musica Poetica* en nuestros días: *Musica ars bene movendi*. (la música es el arte de conmover adecuadamente)

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland  
1974 *Investigaciones retóricas I / La Antigua retórica*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- BARTEL, Dietrich  
1997 *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BERRYMAN, Brian  
1996 Comentarios del CD “*Echos Fidelles - Hotteterre*”, El Escorial: Glossa.
- BUELOW, George J.  
1980/2000 “Rhetoric and Music” en SADIE, Stanley *The New Grove Dictionary of Music & Musicinas*, London: Macmillan, Tomo 15, págs. 793 - 803
- CIVRA, Ferruccio  
1991 *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*, Torino: UTET Librería.
- DESCARTES, Renato  
1985 *Tratado de las pasiones*. Barcelona: Iberia.

- FICINO, Marsilio  
1993 *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona: Anthropos.
- HOULE, George  
2002 *Meter in Music, 1600-1800 / Performance, Perception, and Notation*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- KIRKENDALE, Ursula  
1980 “The Source for Bach’s Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian”, en *Journal of the American Musicological Society* – XXXIII (1980) - págs. 88 – 141.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin y SAXL, Fritz  
1991 *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza.
- KUIJKEN, Barthold  
1990/97 *Estudio crítico a las Sonatas para flauta de J. S. Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- LENNEBERG, Hans  
1958 “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music”. en *Journal of Music Theory*, Vol II, Nº 1, Yale School of Music, págs. 47-237.
- LÓPEZ CANO, Rubén  
2000 *Música y retórica en el Barroco*, México: Universidad Autónoma de México.
- MATTHESON, Johann  
1981 *Der vollkommene Capellmeister*, Ann Arbor: Umi Research Press.
- NASARRE, Fray Pablo  
1980 *Escuela música según la práctica moderna - Edición facsimilar*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- NEUMANN, Frederick  
1983 *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*, Princeton: Princeton University Press.

- NEUMANN, Frederick  
1989 *New Essays on Performance Practice*, New York: University of Rochester Press.
- OLIVERAS, Elena  
2007 *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé.
- QUANTZ, Johann Joaquim  
1976 *On Playing de Flute*. London: Faber & Faber.
- QUINTILIANO, Marco Fabio  
1911 *Instituciones oratorias*. Madrid: Perlado Páez y Comp.
- TARASTI, Eero  
1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington –Indianapolis: Indiana University Press.
- TARLING, Judy  
2004 *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiencies*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- TARUSKIN, Richard,  
1995 *Text and Act. Essays on Music and performance*. New York: Oxford University Press.
- TELEMANN, George Phillipp  
1728 *Twelve Methodical Sonatas - Bärenreiter-BA 2951 Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso, Op. XIII*, edición facsimilar, Bruselas: ALAMIRE.
- VAN EYGHEN, Peter  
2001 *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*, La Haya: Royal Conservatory The Hague.
- VEILHAN, Jean-Claude  
1977 *Les Règles de l'Interpretación Musicales á l'Epoque Baroque*. París: Alphonse Leduc.

## Análisis del 1<sup>er</sup> movimiento de la *Sonata N<sup>o</sup> 3, en Mi menor, de Telemann*

Grave (1<sup>o</sup> mov.)

**EXORDIUM I**

OPOSICIÓN MELANCÓLICA:  
depresión <-----> furor, *folia*

Ornamentación

Flauta (esencial)

Bajo continuo

**NARRATIO**

6

hipobole

noema / faburdon

anaploce

12

depresión <-- OPOSICIÓN MELANCÓLICA --> furor, *folia*

anephora

apostrophe

noema

disgressio

**EXORDIUM II (¿propositio?)**

18

**ARGUMENTATIO**  
confutatio I

24

30 **confutatio II** OPOSICIÓN MELANCÓLICA  
 furor, follia ←-----→ depresión

39 **confirmatio**

40 **PERORATIO in rebus**

46 **in affectibus**  
 depresión <-- OPOSICIÓN MELANCÓLICA --> furor, follia

**Pronuntiatio (ornato)**

transitus irregularis: accentus, apoggiatura, cercar della nota

gropo / messanza, hipóbole, anticipatio / praesumptio

**NARRATIO**

gropo / messanza, accentus, gradatio, cercar della nota, commisura, accentus

**PERORATIO**

apoggiatura, mezzo círculo

\* \* \*

**Gabriel Pérsico.** Egresó de la Universidad Nacional de La Plata como Licenciado y Profesor Superior en Educación Musical. Se ha dedicado a la interpretación de música antigua y contemporánea, especializándose en la flauta travesera barroca. En este campo, además de su actividad artística, ha sido Coordinador del Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAN) de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) y Coordinador de la Carrera de Música Antigua (TEMA) del Conservatorio Superior “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires . Actualmente, es doctorando del programa del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

## **MODIFICACIONES EN LA CABEZA DEL SUJETO DE LAS FUGAS DE *EL CLAVE*<sup>1</sup> BIEN TEMPERADO<sup>2</sup> DE JOHANN SEBASTIAN BACH, LIBRO I BWV 846 A 869, KÖTHEN 1722, LIBRO II BWV 870 A 893, LEIPZIG 1744**

**MARIO MUSCIO**

---

### **Resumen**

En esta colección, Bach presenta recursos aplicados a algunas de las entradas del tema en el sector central y final de las fugas, ya sea en el rol de sujeto o respuesta, consistentes en producir variaciones en la cabeza, es decir dentro de los tres sonidos iniciales. No se consignan aquí los cambios aplicados a la totalidad del tema como el movimiento contrario, la aumentación, la disminución, cambios rítmicos, y las mutaciones iniciales y finales en la respuesta tonal, y el acortamiento del sector conclusivo y variaciones en el o los últimos sonidos. Estas modificaciones tienen por objeto resaltar u ocultar la aparición del tema y son clasificadas según aspectos rítmicos, de cambio de altura y registro, de variación ornamental y distribución de sonidos en distintas voces. Finalmente se relacionan estos cambios bajo la numerología y las proporciones utilizadas por el autor.

### **Abstract**

In this collection, Bach presents resources applied to some of the theme entries in the central and the end of the fugues, either in the role of subject or response, consisting in producing variations in the head, ie within three sounds initials. No changes are reported here applied to the whole theme as contrary motion, augmentation, reduction, rhythmic changes, and mutations in the initial and final tonal response, and shortening of the conclusive sector and changes in the last sounds. These changes are intended to highlight or hide the appearance of the theme and are classified according to rhythmic aspects, change in height and registration, ornamental variation and distribution of sounds in different voices. Finally, these changes are listed under the numerology and the proportions used by the author.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Teclado en general.

<sup>2</sup> Según la edición *The Well Tempered Clavier, 48 preludes and fugues vol. 1 & 2* edited by Hans Bischoff, translation by Alexander Lipsky, Belwin Mills, Melville (N.Y.)

En esta colección, Bach presenta recursos aplicados a algunas de las entradas del tema en el sector central y final de las fugas, ya sea en el rol de sujeto o respuesta, consistentes en producir variaciones en la cabeza, es decir dentro de los tres sonidos iniciales. No se consignan aquí los cambios aplicados a la totalidad del tema como el movimiento contrario, la aumentación, la disminución, cambios rítmicos, y las mutaciones iniciales y finales en la respuesta tonal, y el acortamiento del sector conclusivo y variaciones en el o los últimos sonidos. Las modificaciones de lo que podríamos definir como la ‘llamada’ del tema, el ‘arranque’ de la idea rectora fundamental, tienen como propósito resaltar la audición del tema o, por el contrario y en la mayoría de los casos, enmascarar la percepción del inicio para que el oyente sea sorprendido en transcurso del material temático. De esta manera se evita la excesiva reiteración del diseño inicial con el objeto de mantener el interés en una pieza monotemática basada en la imitación y la repetición. Pero, y en general como ocurre en las obras maestras del arte musical, podemos decir que no hay motivo o razón alguna, más allá de la intuición y el sentido común, que indique al creador cuándo, en qué medida o cómo aplicar variaciones al tema. Jean Philippe Rameau (1683-1764) en su *Tratado de Armonía* (1722)<sup>3</sup> nos dice: “La Fuga es un adorno de la composición gobernado solamente por el buen gusto. Las reglas establecidas no conducen por sí mismas a la perfección.” Un franco testimonio de fatalismo creativo.

Las modificaciones que subrayan la audición del tema son las basadas en el ‘desplazamiento’ o la ‘anticipación’ del sonido inicial, es decir, una alteración de orden rítmico.

El ‘desplazamiento’, en estas fugas al menos, implica el acortamiento del sonido inicial a la mitad, convirtiendo en acéfalo un comienzo tético; dicho en términos de ‘especies’, el primer sonido deja de ocupar el rol de ‘*cantus firmus*’ para pasar a ser, en este caso, ‘comienzo de segunda especie binaria’: (IV-I)<sup>4</sup> (7-3<sup>5</sup>/12-2/14-1, únicas modificaciones dentro de la exposición y no el sector central/19-4/25-3/29-5/32-3/35-4/38-3/44-2/51-4/54-2/95-2/97-5/112-2), (IX-II)(9-2/35-2/37-1), (VII-II)(31-4/53-3).

Los siguientes desplazamientos también reducen a la mitad la duración del primer sonido, pero pasan a ser comienzos de ‘contrapunto florido’ sobre la respuesta: (VIII-I)(12-3), y sobre el sujeto con el intervalo inicial de la respuesta (ver: Cambio

---

<sup>3</sup> RAMEAU, 1971: 368.

<sup>4</sup> Referencia en números romanos de número de fuga y libro entre paréntesis (x-x).

<sup>5</sup> Referencia en números arábigos de compás y voz entre paréntesis (x-x). Más de una referencia en la misma fuga separada por barra (x-x/x-x). El número 1 corresponde a la voz superior.

de altura del primer sonido): (VIII-I)(57-1/61-2/69-1/en 77-2, se modifican rítmicamente los sonidos posteriores/77-3/80-2). Se dejan de lado en esta fuga las consideraciones sobre la aumentación del sujeto por no presentar novedades en la variación de la cabeza.

En el caso siguiente, el primer sonido y el tercero se desplazan reduciéndose a la mitad y configurando un ritmo punteado: (II-II) (8-1) y en (17-1) sólo el sonido inicial. Otros desplazamientos son hechos aparentemente con el fin de distinguir el antecedente del canon por movimiento directo, un comienzo de ‘contrapunto de tercera especie ternaria’: (XV-I)(51-1), y para distinguir el consecuente en el canon por movimiento contrario: (XV-I)(78-3).

Un caso atípico de desplazamiento, en una pieza no menos atípica, son las sínco-pas aplicadas a apariciones del tema con fuertes alteraciones posteriores. En lugar de abreviar la duración, la prolongan a negra con punto: (XIX-I)(22-2/36-1/48-3), pero, el comienzo original de corchea, de haberse sostenido, habría durado el equivalente a dos negras. En este caso, no sólo se busca el desplazamiento sino una articulación distinta del sonido inicial, de breve y tético a largo y sincopado, algo así como una ‘cuarta especie sobre el segundo sonido’ en orden ternario.

Como último caso, podemos citar una de las entradas del tema en (XXII-I)(46-4) que implica el desplazamiento de los dos primeros sonidos precediendo la primera batería de estrechos y una entrada acortada al cuádruple, con el fin de ocultar la cabeza o confundirla con el tercer elemento de la fuga, que ataca dos negras antes (IV-I)(85-3).

Cabe observar que en la mayoría de los casos de desplazamiento en las fugas de cuatro y cinco voces, la entrada del sujeto o respuesta están precedidas por una voz silenciada durante el divertimento previo, estrategia habitual para marcar la aparición del tema, o pertenecen a la exposición como en (IV-I)(7-3/12-2/14-1).

La ‘anticipación’, a la inversa del recurso precedente, implica, en esta colección de piezas, la prolongación de dimensión variable del sonido inicial para distinguir las entradas del tema en una voz no silenciada previamente con un comienzo acen-tual, en general como ‘cuarta especie’, es decir un rol sustituto de tiempo fuerte (VII-I)(10-1/25-3/28-1/33-2), (IV-II)(47-1/54-3). Otro objetivo del empleo de la anticipación es, contrariamente a lo señalado, ocultar el comienzo del tema (IV-II) (66-3, demasiado anticipado, casi pedal), (I-I)(17-4, elisión con final de frase precedente), (VIII-I)(26-1, final moroso de la entrada anterior y comienzo anticipado en la misma voz como elisión de la entrada siguiente) y algo más extravagante en (IX-I)(12-1, donde se anticipa y prolonga el primer sonido, se desplaza y acorta el segundo y se adelanta y alarga el tercero). Una modificación realmente ‘críptica’.

Otro aspecto de la modificación de la cabeza del tema, aplicada solo al primer sonido del tema, es el ‘cambio de altura’. Lo encontramos en los siguientes ejemplos aunando la cabeza de la respuesta al cuerpo del sujeto a la cuarta ascendente, es

decir casi plagal. Esto implica un cambio en el orden armónico entre la cabeza y la continuidad del tema (XVII-I)(18-2/28-3/29-2); combinada con el desplazamiento señalado más arriba (VIII-I)(57-1/61-2/69-1/77-2 y 3/80-2) y, como cuarta entrada anómala (IV-I)(12-2). Una aplicación distinta del cambio de altura que no implica entrada plagal se encuentra sobre el tercer elemento temático (XIV-II)(42-2), que dicho sea de paso, es prácticamente igual al segundo elemento de la (IV-I) escrito 22 años antes.

Otro recurso es el ‘cambio de registro’ del primer sonido (XIX-I)(13-3/27-2). También puede combinarse con el cambio de altura a distancia de sexta (XIX-I)(16-3/42-2 donde el ‘La 3’, reemplazado por el ‘Fa sostenido 4’, está contenido en la segunda corchea del bajo como ‘la 2’). Estos últimos cambios de altura y de registro al comienzo del tema van haciendo que el grado de audibilidad del comienzo de la idea musical decrezca.

Hasta aquí, dentro de las modificaciones citadas, podemos decir que en todos los casos no se altera la cantidad de sonidos del tema de la fuga.

Quedan por citar las modificaciones que tienen por finalidad indudable ocultar la cabeza del sujeto o la respuesta por medio de la ‘ornamentación’, es decir la incorporación de sonidos dentro del inicio de la idea musical conservando, el o los sonidos originales, en el orden dado (II-II)(18-2), (III-I)(10-1/51-1), (IV-I)(22-4/48-1), (VIII-I)(39-3, respuesta por movimiento contrario), (XI-I)(50-1/64,65-1/65,66-2, tema acortado en estrecho final), (XIV-I)(25-1), (XIV-II)(54-1/60-3/ y 43-1/47-1/55-3 correspondiente al tercer elemento temático), (XXIV-II)(69-2/70-3 en el estrecho interrumpido y en 97-3 en la cita final muy acertada) y (XV-II)(40-1). Una excepción donde no pueden encontrarse todos los sonidos del comienzo primitivo se encuentra en la segunda entrada del estrecho final interrumpido en (X-I)(40-2), donde se conserva el primero y el segundo sonido original en orden inverso y se suprime el tercero y, en (XIV-II)(44-3/45-1 en el tercer elemento temático), como única excepción, el sonido inicial no se encuentra contenido en la variación de la cabeza). Siguiendo el criterio ornamental pero reducido a la mínima expresión, es decir la incorporación de un solo sonido en el inicio del tema podemos citar la anteposición en (XIX-II)(9-1/12-2/16-3/20-1/23-2/27-1) y la nota de paso en (III-I)(44-2), (XVI-I)(23-2), (XX-II)(25-3).

Por último, y en la línea de la variación ‘críptica’ mencionada más arriba en (IX-I)(12-1), donde había anticipaciones y desplazamientos en los sonidos iniciales con el fin de ocultar la entrada del tema, podemos mencionar una técnica aún más severa que implica la aparición de los sonidos iniciales en distintas voces, con anticipación del primer sonido y cambio de registro del cuarto en (II-II) (12-2 y 4, respuesta directa, y en 19-1 y 2, respuesta contraria con cambio de registro del segundo y tercer sonido).

Si bien dijimos que la intuición solamente debería guiar la aplicación de estos diversos recursos para variar la cabeza del tema de la fuga, Bach ha dado un cierto orden y grado de proporcionalidad entre las piezas afectadas por estas particularidades, según números que afines a su consideración. Es conocido que el número surgido de la suma de los números de orden alfabético asignados a las letras de su apellido es 14 ( $B=2+A=1+C=3+H=8$ ) y el de las iniciales de sus nombres más las letras de su apellido 41 ( $I=9+S=18+B=2+A=1+C=3+H=8$ ) que es la inversión del número anterior conforme el alfabeto latino usual en esa época que carecía de las letras J, LL, Ñ, U y W.

Tanto 14 como 41 dan sumados 5, convirtiéndose éste en otro número de importancia que integrado a los de su apellido conforman los cinco primeros números sin el 0 de la sucesión de Leonardo de Pisa, 'Fibonacci', (c.1170-1250). Esta sucesión numérica, también conocida como 'proporción áurea' y observada en principio por los griegos de la antigüedad clásica, fue aplicada en diversas formas de la creación humana a través de siglos de cultura occidental en la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. Vale recordar que los griegos creían que esta proporción, hallada espontáneamente en la naturaleza, conducía a la salud y a la belleza. Esta razón no podía menos que inspirar y dar sentido a gran parte de la obra de este músico de concepción netamente 'renacentista' que, a la vez, se convertiría en modelo de la sólida primera línea de compositores desde Mozart y Beethoven hasta Bartók y Messiaen.

Volviendo al número 14, Bach optó por variar cabezas de temas en 14 de las 24 fugas del primer libro y 10 de las 24 del segundo, quedando entonces en relación de 14-10 ambos volúmenes aproximándose a 13-8 que provienen de la proporción áurea y variando en consecuencia 24 de las 48 piezas. Al mismo tiempo realizó varias modificaciones en 8 fugas de cada libro (III, IV, VII, VIII, XI, XV, XVII y XIX-I y II, IV, VII, IX, XIII, XIV, XIX y XXIV-II) y solamente una modificación en 6 del primero (I, IX, X, XIV, XVI y XXII) y 2 del segundo (XV y XX). Sumadas, son ocho. La proporción de fugas con varias y una modificación en el libro I es ocho y seis que sumadas dan catorce, (proporción relacionada con 14 y 10). En el libro II es de ocho y dos que en suma es diez ( $1+4$ )+( $1+4$ ). Hay seis fugas con modificaciones que cuentan con la misma numeración en ambos libros (IV, VII, IX, XIV, XV y XIX) quedando las restantes doce sin número común repartidas en ocho y cuatro respectivamente. En lo referente a tonalidades, hay ocho mayores y seis menores en el primer libro y cinco mayores y cinco menores en el segundo.

Luego, si sumamos los números de fugas con una sola variación en el libro I obtenemos 72, y  $7 \times 2 = 14$ ,  $1 + 4 = 5$ . Si aplicamos el mismo procedimiento a las fugas con varias modificaciones obtenemos 84, y  $8 \times 4 = 32$ ,  $3 + 2 = 5$ . Por otro lado, en este libro, se introdujeron modificaciones en el inicio del tema en 1 fuga a dos voces,

siete a tres voces, cuatro a cuatro voces y dos a cinco voces. Cabe aclarar que en estas veinticuatro hay sólo una a dos voces y sólo dos a cinco, todas alcanzadas por los cambios en el inicio del tema. Si se suman por separado la cantidad de fugas (1+7+4+2) y el número de voces de las mismas (2+3+4+5), siempre da 14. En el libro II, si procedemos a sumar los números de fugas con una sola variación obtenemos 35 y  $3 \times 5 = 15$ . Con el mismo procedimiento en las de varias modificaciones obtenemos 92 y  $9 \times 2 = 18$ . A diferencia de los números del primer libro, si sumamos  $15 + 18$  nos da 33 en lugar de 5. Ahora, si procedemos a la suma del número de fugas de tres y cuatro voces afectadas por este tipo de modificaciones encontramos siete fugas de tres voces y tres de cuatro. Multiplicando estos dos pares de números ( $7 \times 3 = 21$  y  $3 \times 4 = 12$ ) ( $21 + 12$ ), da también 33.

En conclusión, solo existe una simetría inversa en el número de fugas con y sin modificaciones entre ambos libros (14-10/10-14), los otros factores expuestos varían. Con modificaciones hay, dentro de las cuarenta y ocho, catorce fugas de tres voces de un total de veintiséis (restan doce), siete de cuatro de un total de diecinueve (restan doce), dos de cinco y uno de dos.

## BIBLIOGRAFÍA

BACH, Johann Sebastián

2000 *The Well Tempered Clavier, 48 preludes and fugues vol. 1 & 2* edited by Hans Bischoff, translation by Alexander Lipsky, Belwin Mills, Melville (N.Y.) *Treatise on Harmony, book three, page 368*, translated by Philip Gossett, New York: Dover Publications, INC.

RAMEAU, Jean Philippe

1971 *Treatise on Harmony, book three vol. 1 & 2* edited by Hans Bischoff, translation by Alexander Lipsky, Melville: Belwin Mills.

\* \* \*

**Mario Muscio.** Licenciado en Música, especialidad Composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, donde estudió Contrapunto con Marta Lambertini y Composición y Orquestación con Roberto Caamaño. Actualmente es profesor Titular de Contrapunto y Secretario Académico de la citada Facultad.

## SECCIÓN: RESEÑAS

**Omar García Brunelli, compilador. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2008.**

### GUILLERMO FEDERICO ANAD

---

En este libro se recogen las ponencias presentadas y debatidas en un congreso celebrado en la *City University of New York*, en el año 2000, además de trabajos surgidos en torno a las *Primeras Jornadas de Investigación Astor Piazzolla*, llevadas a cabo en Buenos Aires, en octubre de 2004. Se trata de textos de diecisiete musicólogos, investigadores y ensayistas de Argentina, España, Alemania, Estados Unidos y Japón. Sin estar explícitamente dividido en partes, la compilación de García Brunelli contiene una gran variedad de enfoques y aproximaciones. Así, el cuerpo central se abre y se cierra con dos textos provenientes de la estética y la crítica musical, firmados por el psicoanalista Carlos Kuri y el crítico e historiador Sergio Pujol, respectivamente. Los dos últimos trabajos del libro conforman una suerte de unidad indispensable, verdaderas herramientas invaluable para los estudios piazzollianos: la casi enciclopédica bibliografía compilada por Leandro Donozo y la exhaustiva discografía, lujosamente detallada, que organizó Mitsumasa Saito.

Salvo los tangos de la década del cuarenta y los primeros de los años cincuenta, estos *Estudios* cubren una extensa lista de la obra piazzolliana, focalizándose en trabajos instrumentales como *Sens unique* (1955), *Tres minutos con la realidad* (1957), *Adiós Nonino* (1959), *Decarísimo* (1961), *La muerte del ángel* (1962), *Buenos Aires hora cero* (1963), *Fracanapa* (1963), *Tango del diablo* (1970), *Tristezas de un doble A* (1971) y la suite *La Camorra* (1988), además de *María de Buenos Aires* (1968), entre otras obras. En relación a *Camorra I, II y III*, García Brunelli presenta un profundo y detallado análisis tanto de la partitura como de la grabación, donde arguye de manera convincente que la obra "está compuesta sobre el motivo del *Canto de la multitud bajo la lluvia*" popularizado en el célebre festival de rock de Woodstock (p. 112).

La riqueza del debate epistemológico que puede originar la obra piazzolliana queda claramente reflejada en los trabajos de Ramón Pelinski, Sonia Alejandra

López y Ulrich Krämer. En sus respectivos ensayos los tres autores se ocupan, en diversa medida, de *Fuga y misterio* (1968). Mientras que Pelinski se permite “temperar el entusiasmo de aquellos piazzolleros y piazzólogos, quienes, ante un simple fugado, hablan de ‘obra maestra de construcción de una fuga’” (p. 39), López analiza la obra siguiendo los lineamientos que sobre la estructura de la fuga barroca formulara el musicólogo Wilhelm Fischer en 1915 (p. 138). Krämer, por su parte, señala que “la única ‘licencia’ con respecto al modelo clásico se relaciona con el hecho de que el principio de la respuesta fugada ha sido reemplazado por entradas temáticas que siguen una progresión de quinta descendente” (p. 151).

La relación entre interpretación y escritura es otro tema que atraviesa gran parte de los trabajos de este libro. Luego de un panorama del uso de la flauta en los distintos períodos de la evolución instrumental del tango, Alejandro Martino focaliza su atención en el rol que los tres flautistas provenientes del jazz cumplieron en la música de Piazzolla, especialmente en el Nuevo Octeto de 1963. Marina Cañardo y Silvia Gerszkowicz analizan los aportes de Gerardo Gandini en el último grupo de Piazzolla, deteniéndose en las grabaciones de *Tanguedia III*, *Buenos Aires hora cero*, *Mumuki*, *Contrabajísimo*, *Sex-tet* y *Tres minutos con la realidad*. Según las investigadoras, con sus citas, alusiones y gestos performativos provenientes tanto de la música académica como del pianismo jazzístico de un Bill Evans, Gandini logra una radicalización de ciertos aspectos del lenguaje piazzolliano. Por su parte, Gabriela Mauriño realiza un prolijo ordenamiento de las influencias del Sexteto de Julio De Caro, la orquesta de Osvaldo Pugliese, el piano de Orlando Goñi, así como la gravitación de Elvino Vardaro y Alfredo Gobbi, los dos violinistas a quien Piazzolla retrató musicalmente.

A través de los distintos trabajos que componen este libro, el lector siente que se va armando una fascinante red de conjeturas y debates en torno a dos temas inextricablemente ligados en Piazzolla: la relación entre vida y obra, y la tensión entre identidad y alteridad. David Butler Cannata, en su esclarecedor ensayo, aporta una pieza clave del engranaje cultural piazzolliano: Nueva York. El autor realiza un pormenorizado escrutinio de las actuaciones del músico en dicha ciudad, especialmente en el período 1965-1989, y la recepción crítica de las mismas en la prensa gráfica neoyorquina. Así, se descubre que la ciudad donde Piazzolla había vivido gran parte de su infancia y adolescencia -y a la que siempre le adjudicó un gran peso en su vida- en sus años de madurez se le presentaba muchas veces un tanto elusiva. En este orden de cosas, es oportuno volver a Pelinski, quien señala la oximorónica identidad estilística piazzolliana; una identidad “que no renuncia a su arraigo en la cultura porteña” aunque se trata de “un arraigo siempre abierto a la alteridad” (p. 36). En este sentido, Kuri destaca que, si bien la alteridad siempre es inmanente al forjamiento del estilo, en Piazzolla el tratamiento de la otredad parece estar explotado

siempre al máximo, ya que “la tensión del estilo en Piazzolla se constituye en el tratamiento incansable de lo otro” (p. 17). Por lo tanto, añade cabalmente Kuri, “la fricción forma parte estructural de su estética”(ibídem).

Malena Kuss, profesora emérita de musicología, examina magistralmente el esquema formal y el octatonismo de *Tres minutos con la realidad* (1957), un verdadero *tour de force*; posiblemente la obra piazzolliana que mayores retos implica para un investigador. Por lo demás, en el desarrollo de su abarcador ensayo, Kuss califica a Piazzolla como un ‘*musical dialogician*’ (p. 59); un concepto que Gary Tomlinson había aplicado a Miles Davis. Las ramificaciones de este certero gesto de Kuss que ubica a Piazzolla en una posición dialógica, sumadas a los conceptos anteriormente citados de Pelinski y Kuri, son de una potencia epistemológica sumamente estimulante.

El trabajo de edición de este libro es de una calidad sorprendente dentro del panorama del libro argentino. Celebramos enfáticamente la publicación de esta compilación que, sin duda, no tardará en convertirse en un texto de referencia indispensable.

\* \* \*

**Guillermo Anad.** Es compositor, violista, escritor e investigador. Obtuvo su doctorado en la universidad de La Trobe (Australia), con su tesis *Máquinas mnemónicas: tangografía, memoria y ficciones nacionales*. Integró, entre otras, la Orquesta Estable del Teatro Colón y la Orquesta de Cuerdas de Antonio Agri. Entre sus composiciones se destacan *Impromptu para bandoneón y orquesta* (1982), *Tango del otro* (1995) y *Milonga plural* (2008). Como investigador, sus estudios se centran en la geopolítica del conocimiento y los estudios culturales latinoamericanos, con especial énfasis en el tango y el rock.

**Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2006, 534 pp.**

**SILVIA LOBATO**

---

La tarea de reseñar el *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*, de Leandro Donozo, a más de dos años de su aparición en el campo de publicaciones sobre música argentina (y en la Argentina) nos ha permitido experimentar aquello que Omar Corrado propone en el párrafo final de su *Prólogo* a esta obra: "No nos apresuremos: pongamos a prueba en nuestro propio quehacer esta valiosa herramienta, y aguardemos la repercusión que el uso de la misma tendrá en nuestros diferentes ámbitos de producción".

El *Diccionario* es el resultado parcial – siempre incompleto, por sus propias características – del trabajo de diez años en que el autor se propuso como objetivo central "[...] la compilación y ordenamiento de la bibliografía existente sobre música y músicos en la Argentina" (p. 14). Como lo expresa, con esta obra intenta facilitar la primera etapa de toda investigación musical que es la búsqueda de lo que se ha producido anteriormente en el tema que se pretenda abordar. Considerando este aspecto, sin duda, el *Diccionario* se convierte en una herramienta fundamental desde el punto de vista metodológico. Al mismo tiempo que nos facilita la información sobre el tratamiento de un tema específico en las obras de referencia relevadas, se constituye en cita de autoridad que permite unificar criterios a la hora de producir conocimiento sobre el tema. Podemos afirmar que se ha incorporado como bibliografía de consulta obligatoria en cátedras universitarias del país dedicadas a la investigación en música argentina, ya que resulta imprescindible a la hora de elaborar el estado de la cuestión de la temática elegida.

Desde su inicio, el proyecto y su resultado, este libro, se plantean como un desafío a la idea de totalidad. En más de un párrafo se menciona lo inevitable del error en una obra de tal magnitud y se explicitan las diferencias de datos entre las fuentes relevadas, las omisiones y las contradicciones entre las mismas; coincidimos con el criterio adoptado por el autor de evidenciar mediante comentarios aclaratorios

todas estas divergencias. Pensamos que este criterio favorece que los distintos tipos de usuarios – tal como se menciona a los destinatarios del *Diccionario* – sean partícipes de la obra en tanto cada dato faltante, dudoso o contradictorio es una invitación a proseguir la propia investigación y que el conocimiento producido aporte a la utópica idea de completar una obra siempre incompleta.

El *Diccionario* sostiene una noción de ‘música argentina’ lo suficientemente amplia como para incluir todas y cada una de las referencias aparecidas en las cincuenta y dos obras relevadas y algunas otras fuentes complementarias,<sup>1</sup> sobre cualquier práctica musical desarrollada en el territorio argentino, o bien, prácticas musicales desarrolladas en el extranjero, de géneros considerados como “de música argentina”, o por músicos formados en la Argentina o vinculados en algún momento de su desarrollo profesional al país. De este criterio de selección amplio surge la variedad de personas (compositores, intérpretes, autores, directores musicales, cinematográficos, teatrales, entre otros), grupos musicales, instituciones, obras musicales, teatrales y cinematográficas, géneros musicales, instrumentos, y toda otra referencia “musical” en los términos considerados.

El autor es riguroso a la hora de explicar los criterios de selección, ordenamiento y estructura formal que ha dado al material incluido. Destacamos la idea de economía de la información que ha logrado con las referencias cruzadas, reenviando las posibles entradas sobre una persona, institución, obra, género o evento musical, a una entrada principal que detalla la totalidad de la bibliografía relevada sobre esa voz. Sumamos a los méritos la mención de la existencia de las obras de referencia y su signatura topográfica, en las ocho bibliotecas que el autor considera de consulta obligada para realizar investigación en música argentina, en el país y en el exterior, por la importancia de sus colecciones generales y sus fondos especializados en música argentina (p. 22)

El *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)* confirma con su aparición aquello que su autor sostiene en cada uno de los proyectos que lleva a cabo dentro del campo de la investigación musical en la Argentina: que la producción de conocimientos requiere del acceso a las fuentes, que ese acceso debe ser facilitado y democratizado, que el conocimiento se construye en forma colectiva y solidaria. De ello da cuenta en sus agradecimientos, considerándose deudor de todos los que aportaron para que esta obra se concrete. Señalamos también que el *Diccionario* se constituyó en la primera publicación de

---

<sup>1</sup> Se incluyen treinta y ocho obras sobre música de Argentina o en la Argentina, catorce obras sobre música en general y otras fuentes (artículos de libros o publicaciones periódicas que aportan datos sobre fechas de nacimiento, fallecimiento o seudónimos no incluidos en las fuentes bibliográficas relevadas).

*Gourmet Musical Ediciones*, que ya ha sumado otras tres obras publicadas a su catálogo sobre música argentina, más una decena que se encuentra en proceso. Deseamos que el autor pueda continuar con proyectos y ediciones como los aquí reseñados.

\* \* \*

**Silvia Lobato.** Es Licenciada en Artes, Orientación Música, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesora de Música egresada de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Quilmes. Desde 1995 se desempeña como docente en el nivel terciario en la Escuela de Arte “República de Italia” de Florencio Varela. Ha ocupado cargos de gestión educativa en la institución mencionada y en el Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi” de La Plata. Ha sido también docente auxiliar en la FFyL de la UBA (1997-1998) y es miembro del equipo de investigación del Proyecto UBACyT F 831.

***Romanticismo musical en el Río de La Plata. Canciones de Juan Pedro Esnaola sobre poemas de Esteban Echeverría (1835-41). Grabado en el Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 2005. Elena Jáuregui, soprano. Norberto Broggni, pianoforte. Tradition TR 050412***

***Constantino Gaito. Cuarteto de cuerdas N° 1 op 23 (1916). Cuarteto de cuerdas N° 2 op. 33 “Incaico” (1924). Sarastro Quartet. Ralph Orendain y Roman Conrad (violines), Hanna Werner-Hefelstein (viola) y Stephan Bracher (cello). Grabado en la Iglesia Marthalen, Suiza, 2005. Tradition TR 050416***

## **CLAUDIO G. CASTRO**

---

Un sello discográfico local abocado a explorar y registrar el repertorio académico argentino –mayormente vinculado a la corriente nacionalista – decidió paradójicamente darse a sí mismo el nombre *Tradition*, acaso con la mirada puesta en la distribución internacional de sus productos en un mercado global especialmente sensible a las expresiones que llegan con un sello local. La impecable presentación bilingüe de todas sus ediciones parece apuntar en esa dirección, pero tal vez propicie el acercamiento a un repertorio caído en el olvido tras su primera presentación, o bien que incluso nunca llegó a editarse o estrenarse. En tal sentido, el relativamente exiguo *corpus* de música académica argentina grabado –sin entrar a considerar su real accesibilidad – justificaría a priori en principio cualquier elección de repertorio. Pero en el caso de los discos reseñados las obras escogidas constituyen eslabones vitales en la historia de la música académica producida en la Argentina, aunque por distintas razones. Hasta ahora las grabaciones de la música de Juan Pedro Esnaola han tendido a concentrarse en sus miniaturas de salón para teclado. Sin embargo, las canciones de este compositor bien pueden ser consideradas como el punto de partida de la enjundiosa tradición de la canción de cámara argentina, quizás una de las más frecuentadas dentro de la producción académica de ese origen. De modo que el CD con las canciones de Esnaola puede incentivar a los intérpretes a abordarlas, y

así lograr que ellas ingresen al repertorio junto a las páginas más frecuentadas de López Buchardo o Guastavino. En lo que respecta al CD que contiene los dos cuartetos de Constantino Gaito, la presentación conjunta de ambas obras permite ilustrar y confirmar a través de la audición la tan mentada duplicidad estilística de los compositores nacionalistas. Antes de entrar en mayor detalle, cabe consignar que la investigación previa que demandó la grabación del CD con obras de Esnaola fue financiada por la Diputación Foral Guipúzcoa, mientras que el CD dedicado a Gaito fue una coproducción entre el sello y Radio Suiza.

Todas las canciones de Esnaola incluidas en la edición comentada se basan en textos de Esteban Echeverría, y han sido agrupados en pequeños ciclos, a los cuales se les asignó una denominación de acuerdo a su temática, en una iniciativa susceptible de generar algunos reparos. La voz de la soprano Elena Jáuregui, de tesitura lírica y tono cristalino, así como su enfoque se avienen especialmente al carácter sencillo y alejado de gestos expresivos extremos de las canciones, ejemplos, exponentes típicos de la romanza de salón. Sin embargo, su dicción, aunque clara, aparece afectada por un extraño seseo. La discreta parte de teclado es asumida con solvencia por Norberto Brogginí en un pianoforte de la época. Ello pone de manifiesto la orientación historicista de la interpretación, al menos en lo concerniente a la elección del instrumento. Pero además, siguiendo una práctica habitual de la industria discográfica europea, se decidió emplear un pianoforte piano que perteneciera al compositor, y que integra el patrimonio del Museo Histórico Nacional, en cuyo Auditorio se realizó la grabación. Tal práctica constituye, creemos, una exacerbación del fetichismo subyacente al empleo del instrumento de época o de su réplica en tanto garantía de una interpretación 'auténtica'.

Sin ánimo de abrir en estas páginas el debate en torno al movimiento historicista y sus fundamentos, y más allá de las razones o criterios que pueden llevar a utilizar los instrumentos de los propios compositores para interpretar y grabar su propia música, en el caso del CD dedicado a Esnaola la decisión no parece enteramente justificada, habida cuenta del precario estado de conservación del pianoforte en cuestión. En consecuencia, independientemente de su mayor o menor afinidad con el timbre del fortepiano o de los primeros pianofortes, el oyente no podrá dejar de advertir que ciertas notas del instrumento suenan destempladas. Tan remotas son las probabilidades de contar en un futuro más o menos cercano con otro registro de estas canciones, que cabría preguntarse si en este caso el afán historicista ha contribuido realmente a plasmar una presentación plausible de un repertorio tan escasamente difundido. Ante la imposibilidad de restaurar el instrumento en cuestión, quizás podría haberse optado por un piano moderno de volumen reducido, pues para el oyente contemporáneo la música así presentada corre el riesgo de sonar museificada, adquiriendo así sentidos que no contribuyen a integrarla a la práctica cultural

habitual. Sin embargo, en última instancia permite apreciar el repertorio escogido, a lo cual contribuye también una toma de sonido equilibrada.

Los dos cuartetos de Gaito son abordados por una agrupación europea técnicamente sólida y acertada, estimo, en su enfoque estilístico. Así el lenguaje romántico tardío europeo del *Cuarteto no. 1* (1916, inédito) resulta claramente familiar para los intérpretes, quienes provienen justamente de esa tradición. En el *Cuarteto no. 2 Incaico* (1924) el conjunto opta por un enfoque sobrio, conscientes sus integrantes quizás del inevitable proceso de mediación implícito en la apropiación del elemento 'incaico'. Con ello renuncian a un enfoque *world music* alimentado por la utopía de acceder a un 'otro' precolombino a través de un producto simbólico surgido en un contexto geográfico, temporal y cultural remoto. En síntesis, este CD constituye una presentación difícilmente mejorable de dos atractivas obras de cámara, complementada una vez más por una toma sonora óptima.

\* \* \*

**Claudio Castro.** Es Licenciado en Artes, especialidad Música, y Profesor Superior de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es profesor Adjunto en la Cátedra de *Historia de la Cultura* en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA).

---

**NOTICIAS  
DEL INSTITUTO**

## NOTICIAS DEL INSTITUTO

---

### 1- Durante el 2008-2009 el IIMCV recibió las siguientes donaciones:

- **Donación DIEGO FERNÁNDEZ** Recibida en noviembre de 2008  
**Colección de discos, cassettes y cintas**

**Contenido:** 348 cintas abiertas de diferentes tamaños; 239 cassettes y 1700 discos. Colección en buen estado de conservación.

Esta donación contiene discos de LP de 33 rpm, cintas abiertas y cassettes de ópera, opereta, zarzuela, comedia musical, música sinfónica, de cámara y solistas con recortes periodísticos y autógrafos y grabaciones en vivo desde el Teatro Colón de Buenos Aires, de las décadas del '60 y '70. Complementan la donación tres carpetas con el detalle de cada una de las grabaciones ordenadas alfabéticamente por título. Además, ocho carpetas con discos de 78 rpm. Las grabaciones realizadas en vivo son de gran valor. Se trata de cintas grabadas de funciones del Teatro Colón de Buenos Aires. Entre las grabaciones se pueden citar algunas obras completas como: *Bomarzo* y *Beatrix Cenci* de Ginastera; *Aurora* y *Bizancio* de Héctor Panizza; *Bodas de Sangre* de Juan José Castro; *Gallarda Hispánica* de Juan Francisco Giacobbe; *Gaúcho con botas nuevas* de Gilardo Gilardi; *Ollantay* de Constantino Gaito y otras. También, hay diferentes versiones de cada obra y grabaciones de otras menos representadas, como *Cecilia* de Licinio Refice; *Demetrio y Polibio* y *Ciro en Babilonia* de Rossini; *La Clementina* de Boccherini; *Fernando Cortes* de Spontini; *Fierabras* y *La Guerra doméstica* de Schubert; *La Betulia libertata* de Mozart.

Contenido: 32 cintas abiertas de distintos tamaños, en buen estado de conservación: 12 cintas chicas, 9 medianas y 11 grandes.

- **Donación SCHMIDT** Recibida en diciembre de 2008  
**Colección de cintas abiertas de audio**

Grabaciones de audiciones realizadas en Buenos Aires por destacados intérpretes nacionales y extranjeros, en la década del '60. Grabaciones de funciones del Teatro Colón, conciertos transmitidos desde canal 7 y diversas presentaciones de audicio-

nes del Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Hay registradas grabaciones en vivo de Claudio Arrau, Alicia de Larrocha, Marta Argerich, Geza Anda, Hans Richter Haaser, Ralph Votapek, Rosalyn Turek, Rudolph Firkusny, Miguel Angel Rosado y Bruno Gelber, además de interpretaciones en el marco de audiciones de alumnos del Conservatorio Nacional y entrevistas.

\* \* \*

## **2- Convenios internacionales:**

### **2.1 Nuevos convenios:**

Convenio de mutua cooperación entre el IIMCV, el Centro de Estudios, Investigación y Difusión Musical de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Centro Andrés Sas de investigación y Difusión Musical de la Biblioteca Nacional del Perú. El objeto de este convenio es la publicación y difusión de la música de José de Orejón y Aparicio.

Convenio de mutua Cooperación entre el IIMCV, la Universidad *Sedes Sapientiae* de Perú y la Asociación *Hanacpachap*. El objeto de este convenio, cuya primera edición internacional está en prensa, es la publicación y difusión de composiciones de la época barroca del Perú y estudios sobre las mismas. Las actividades materia de este convenio se realizarán en el marco del PROYECTO “La gran música al alcance de todos”, que promueve la UCSS y Hanacpachap, que tiene como propósito la difusión de la música barroca del virreinato del Perú en el país y en el ámbito internacional. Las partes acuerdan editar transcripciones de la música del virreinato del Perú -facsimilares con los que cuenta el IIMCV- de acuerdo con un plan establecido por las partes (adjunto al convenio). Las ediciones incluirán, además de la música transcrita, facsimilares, artículos a cargo de especialistas de prestigio internacional (designados por acuerdo de las partes del convenio) y las presentaciones a cargo de las máximas autoridades de las instituciones que suscriben este convenio. La edición será realizada íntegramente en el Perú a cargo del fondo editorial UCSS. Las publicaciones se presentarán con la inclusión de los logotipos institucionales de las tres instituciones que suscriben el convenio. Las partes se comprometen a la producción de CDs o videos con la música materia de este convenio. Se acuerda la realización de una publicación y grabación anual entre el período comprendido entre el 31-12-2008 y el 30-11-2013.

**2.2 El IIMCV ha sido distinguido como sede Argentina del “Índice retrospectivo de periódicos musicales del siglo XIX. RIPM, Latinoamérica”, en asociación con el RIPM internacional.**

Dirección del Proyecto: Esperanza Berrocal (EEUU). Dirección del proyecto en Argentina: Dra. Diana Fernández Calvo (IIMCV). Coordinadora: Mgtr. Ana María Mondolo; colaboradoras Lic. Margarita Swanston y Laura Desmoures (miembro auxiliar del IIMCV).

Como parte de este proyecto, se digitalizaron las Revistas obrantes en la Biblioteca de Música, en el IIMCV, e ingresaron publicaciones de revistas musicales argentinas. En el IIMCV se guardan las colecciones digitales de las revistas trabajadas. La tarea está a cargo de la Mgtr. Ana María Mondolo y participan como investigadoras la Lic. Margarita Swanston y Laura Desmoures. La vinculación con dicha entidad fue gestionada por la dirección del Instituto. La Dra. Esperanza Berrocal brindó asesoramiento escrito y entrenamiento *on line* -desde la sede de Baltimore (USA)- a los participantes de este proyecto.

Durante 2008, se completó el entrenamiento para la confección de los materiales específicos y para el volcado de información relativa a publicaciones periódicas del período comprendido entre 1800 y 1920. A lo largo de 2008, Ana María Mondolo concluyó el trabajo correspondiente al *Boletín Musical de 1837* (listado de autores; fichado de los diferentes números con sus respectivos resúmenes y prólogo). Se iniciaron idénticas tareas con el *Boletín Interamericano de Música*; se completó el esqueleto general de cada uno de los volúmenes. También se avanzó con el resumen de los artículos del ejemplar de 1941 (tomo V). La coordinadora colaboró en el entrenamiento para la confección de idénticas tareas con *La Quena*, a cargo de Margarita Swanston.

\* \* \*

### **3- Publicaciones 2008- 2009**

**3.1 Durante 2008, la dirección del Instituto inauguró una nueva serie llamada TEMAS:**

- Temas I: *Ritmo Musical y Sincronía. Un Programa de Investigación aplicada con Proyecciones Psicopedagógicas*. Autora: Dra. Silvia Malbrán, Editora: Dra. Diana Fernández Calvo.
- Temas II: *Sintaxis musical de la práctica común*. Autor: Lic. Eduardo Checchi, Editora: Dra. Diana Fernández Calvo.

**3.2 Revista N<sup>o</sup> 22, en homenaje a los 50 años de la FACM (Coordinación: Dra. Diana Fernández Calvo, Editora: Dra. Silvina Mansilla).**

**Contenido:**

**- Contenido del DVD que acompaña a este número especial:**

Diseño: Diana Fernández Calvo - Mario Vincenzi

Edición de video: Pablo Gaiazzi - Marcelo Bogliolo

**Fuentes documentales:**

**Fotos**

- Secuencia de fotos de la FACM (Constanza Galdo, Diana Fernández Calvo, atención digitalización de Santiago Giacosa y Andrés Lagalaye).

**Textos**

- Textos y fotos: Ars Rediviva (Abad- Preciado Patiño).
- Pdf y fotos: Datos de los Viajes del Archivo de Música - Tradicional del IIMCV (Héctor Goyena, Santiago Giacosa).
- Pdf: Detalles de compositores y obras del Centro de Estudios Electroacústicos (Gustavo García Novo).
- Pdf: Detalle de los directores en el primer ensayo de Dirección Orquestal en la FACM (Atención Eduardo Pugliese).
- Pps: Doménico Zipoli. Vida y obra. Por Lauro Ayestarán. Primer libro publicado por FACM, 1962 (gentileza de Andrés Lagalaye y Santiago Giacosa).

**Audio**

**Voces del pasado:**

- Roberto Caamaño
- Carlos Suffern
- Lauro Ayestarán en conferencia referida a Domenico Zipoli (1965)

**Voces del presente:**

- Guillermo Scarabino
- Marta Lambertini
- Pablo Cetta
- Ana María Locatelli
- Néstor Andrenacci

- Primer ensayo de Dirección Orquestal de la FACM (Atención: Eduardo Pugliese)
- Cuatro ejemplos musicales de los viajes del Archivo de Música Tradicional Argentina IIMCV (Héctor Goyena, Santiago Giacosa)
- Misa de Zipoli (Atención: Eduardo Pugliese)

### **Videos**

- El órgano en la Ciudad de Buenos Aires (1990) (Producción de la FACM – Atención Mario Muscio).
- La Pasión según San Juan de José de Orejón y Aparicio (Lima- 2008) (Producción IIMCV-ICOS; Diana Fernández Calvo).

### **3.2.2 Contenido de la Revista:**

- A nuestros lectores (Diana Fernández Calvo)
- Prólogo de la Editora (Silvina Luz Mansilla)

### **Artículos**

- Alberto Ginastera, el fundador (Pola Suárez Urtubey)
- Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Autoridades, cuerpo docente, egresados, carreras y planes de estudio (Ana María Mondolo y Nilda Vineis)
- Dos escritos sobre “Carlos Vega” ( 1898-1966) (Pola Suarez Urtubey y Yolanda Velo)
- Lauro Ayestarán. Un maestro en ambas bandas del Plata. (Santiago Giacosa)
- El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’. Aportes documentales para su historia (Diana Fernández Calvo y Héctor Goyena)
- Carmen García Muñoz (1929-1998) (Azucena Adelina Fraboschi Millán)
- Néstor Ceñal. Docencia, formación auditiva e investigación del tango (Silvina Mansilla)
- La música antigua en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. El Conjunto Ars Rediviva de Buenos Aires (Marcela A. Abad y Ma. Victoria Preciado Patiño)
- El Centro de Estudios Electroacústicos (CEE). Síntesis de su actividad y reportaje a Pablo Cetta (Diego Alberton y Julián Mosca)
- El Centro de Estudios de Música Antigua (CEMA) (Clara Cortazar y Gabriel Pérsico)
- El Centro de Análisis e Interpretación Musical (CENAI) (Graciela Rasini)
- El CEFACM (Centro de Estudiantes de la FACM). 2001-2008. Breve reseña de sus acciones y actores (Luis Dartayet)

- La Dirección Orquestal en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Eduardo Pugliese)
- Ingresando al mundo de la Composición Musical. Perspectivas planteadas desde el primer año de la asignatura (Federico Wiman)
- Un peregrino proyecto de TV (Mario Luis Muscio)
- El programa de doctorado y las tesis defendidas en el ámbito de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Silvina Luz Mansilla)

### **Entrevistas**

- Voces del pasado. Dos entrevistas conservadas en el Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' (María Esther Rey y Alejandra Ponzo)
- Voces del presente. Cuatro entrevistas a autoridades y profesores de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Héctor Goyena, Ana María Mondolo Y Margarita Swanston)
- Abreviaturas empleadas en este número

### **3.3 Se encuentran en prensa, en 2009:**

#### **3.3.1 Serie Temas 3**

**MELANIE PLESCH / SILVINA LUZ MANSILLA (Editoras-Coordinatoras):  
NUEVOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA ARGENTINA. APORTES DESDE LA  
ASIGNATURA "REDACCIÓN MONOGRÁFICA"**

- Palabras preliminares

**Guillermo Scarabino**

- Introducción

**Melanie Plesch / Silvina Luz Mansilla**

- La Banda Municipal de Música de Concepción (Tucumán)

**Nicolás Agulló Sáez**

- Eduardo Julio Checchi. Su obra y su pensamiento compositivo.

**Silvina L. Bianco**

- *Le sacre du printemps*: un estreno poco controversial

**Pablo Bocchimuzzi**

- El poema sinfónico *Gaucha (con botas nuevas)* de Gilardi  
**Gonzalo Botí**
- Los debates parlamentarios sobre la Ley del Músico  
**Cecilia del Carmen Cabriza**
- La *Sonata en Do sostenido menor* de Piaggio  
**Diego Censabella**
- Las obras musicales contenidas en *La Moda*  
**Luis Dartayet**
- Primera visita de Richard Strauss a Argentina.  
**José Duacastella**
- “*Vestida de mar...*” El mito de la muerte de Alfonsina Storni  
**Alejandra Fernández Núñez**
- El *Requiem* de Gilardi  
**Matías Fierro**
- Juan Bautista Alberdi: su producción musical  
**Ana Magdalena Giorgieri**
- Texto y música en las *Fábulas op. 29* de Caamaño  
**Silvina Hilbert**
- Kleiber y el Centenario de Beethoven en el Teatro Colón  
**Nicolás Kapustiansky**
- Karajan en Argentina: perspectivas sobre su visita  
**Mariano Martínez Ventura**
- La *Primera Sonata Argentina* de Williams  
**Martín Merayo**
- Juan Pedro Esnaola y sus Himnos a Rosas  
**Mercedes Riva Mosquera**

- La cantata *Salmo de alegría* de Jacobo Fischer  
**Ramiro Ruiz Cabaleiro**
  
- La *Serie Sudamericana* de Héctor Ayala.  
**Daniel A. Serrano**

### **3.3.2 Revista del IIMCV N° 23**

El 5 de diciembre de 2009 cerró la presentación a la convocatoria de artículos. Fueron aceptados por referato cinco artículos. Asimismo, se recibió la colaboración de profesores de la FACM, conferencistas invitados a la Quinta semana de la Música y la Musicología, investigadores convocados para la sección Reseñas y para las secciones de fondos documentales internos del IIMCV.

\* \* \*

## **4- Viajes y prensa**

### **4.1 - 18 a 22 de marzo de 2008.**

Viaje a Lima de la Directora del Instituto, Diana Fernández Calvo, y el miembro del equipo de investigación, Julián Mosca. Invitación del Arzobispado de Lima, la Biblioteca Nacional de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú para el reestreno de la *Pasión* de José de Orejón y Aparicio (transcripción Diana Fernández Calvo). Este concierto tuvo lugar en la Iglesia Santuario de Santa Rosa, con repetición en la Iglesia de San Felipe Apóstol de Lima. Presencia en los ensayos, filmación y grabación. Masterización del audio y video a cargo del IIMCV. Este evento fue registrado por la prensa periódica y por programas de televisión a nivel nacional e internacional.

### **4.2 - 18 de marzo de 2008.**

Nota en el diario *El Comercio* de Lima, Perú: “Un reestreno tras 260 años”, donde se da cuenta del trabajo realizado desde el IIMCV por el equipo de investigación dirigido por Diana Fernández Calvo en la reconstrucción de la obra de Jose de Orejón y Aparicio.

### **4.3 - 20 de marzo de 2008.**

Artículo en el diario *La Nación*; sección Opinión: “La historia de una pasión perua-

na” por Pola Suárez Urtubey. Reseña del trabajo realizado en el IIMCV (dirección Diana Fernández Calvo, investigadores Roxana Grades de Fernández, Julián Mosca y Arturo Fernández) para la digitalización, reconstrucción, transcripción y análisis de los veinte manuscritos de José Orejón y Aparicio (siglo XVIII Lima, Perú) que desaparecieron de su archivo original y fueron devueltos al Arzobispado de Lima en el reestreno de la *Pasión* según San Juan.

#### **4.4 - 20 de abril de 2008.**

Reportaje a la Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Nota: “Aporte histórico al Perú. El IIMCV firmó un convenio en Lima para la publicación de un libro dedicado a 20 obras del músico José de Orejón y Aparicio.” Publicado en *UCA Actualidad*, Año VII, N° 111.

#### **4.5 - 25 de abril de 2008.**

Programa *Factor Futuro*, canal Metro 13, 19.30 hs. Reportaje al Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Ma. Guillermo Scarabino, a la Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, Diana Fernández Calvo, y a la Dra. Roxana Grades de Fernández, sobre la reconstrucción de la obra del Maestro de Capilla del siglo XVIII, José de Orejón y Aparicio. El programa se re-transmitió a través de la página de la Universidad hasta el jueves 1 de mayo de 2008.

#### **4.6- 10 de mayo de 2008 .**

Retransmisión del programa elaborado por *Factor Futuro* en el ciclo de televisión *PERÚ BARROCO*, Lima, Perú.

#### **4.7 - Del 15 al 20 de agosto de 2008.**

Viaje de investigación a Sante Fe (Subsidiado por Relaciones Internacionales de la UCA) realizado por Diana Fernández Calvo, Ana María Mórdolo, Julián Mosca y Diego Alberton.

Se completa el relevamiento y la digitalización parcial de los fondos documentales de:

- Archivo Histórico de Santa Fe: Actas de nombramientos de músicos de los siglos XVII y XVIII.
- Seminario de Paraná.
- Catedral de Santa Fé.
- Iglesia de los padres franciscanos.

**4.8 – 14 al 17 de agosto de 2008.**

Presentación de ponencia en la XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”: “Músicas simuladas, documentos desvalorizados e investigaciones enmudecidas. Dilemas éticos de la musicología del siglo XXI”. Sede: Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, Ciudad Universitaria, Paraje El Pozo, Santa Fe. La directora del IIMCV, Diana Fernández Calvo, se presenta como expositora con la ponencia: “La obra de José de Orejón y Aparicio: preservación y restauración digital de sus manuscritos (hoy desaparecidos) y transcripción, edición, grabación y difusión de su música”.

Héctor L. Goyena presentó el trabajo “La etnomusicología al servicio del teatro y el cinematógrafo: Carlos Vega compositor”

**4.9- 22 al 25 de octubre de 2008.**

Viaje a Chile de la Directora del IIMCV, Diana Fernández Calvo, con participación como expositora aceptada en el *V CONGRESO DE MUSICOLOGÍA PUERTOS E ITINERANCIAS MUSICALES* – Universidad Católica de Valparaíso. Este congreso fue organizado por la Sociedad Chilena de Musicología. Título de la exposición: “La representación de la altura del sonido: constantes gráficas y gramática gestacional. Marco teórico para futuras aproximaciones pedagógicas al sistema notacional actual”.

**4.10- Miércoles 29 a viernes 31 de octubre de 2008.**

Seminario de posgrado dictado por la Directora de IIMCV, Diana Fernández Calvo, en la Universidad Nacional de San Juan. Título: “Las nuevas TIC en la investigación y en la educación artística”.

\* \* \*

**5- Presentación de publicaciones del Instituto 2008-2009**

**5.1 - 2 de mayo de 2008.**

**Presentación de las publicaciones 2007** del IIMCV en la **Feria del Libro 2008** (Sala Bioy Casares). Publicaciones presentadas: Serie Tesis doctorales I: *Un modelo para la simulación del espacio en música* de Pablo Cetta; Serie Tesis doctorales II: *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* de Pola Suárez Urtubey, *Estudios para los orígenes del Tango argentino* de Carlos Vega

(Editor Coriun Aharonian y Revista del IIMCV N° 21. Expositores: Pola Suárez Urtubey, Diana Fernández Calvo, Pablo Cetta y Coriún Aharonián.

**5.2 - Jueves 23 de abril de 2009.**

**Presentación de las publicaciones 2008** del IIMCV. Jueves 23 de abril de 2009, 18 hs. Auditorio Monseñor Derisi. Publicaciones presentadas: Serie Temas I: *Ritmo Musical y Sincronía. Un Programa de Investigación aplicada con Proyecciones Psicopedagógicas* de Silvia Malbrán; Serie Temas II: *Sintaxis Musical de la práctica común* de Eduardo Julio Checchi; Revista 22 del IIMCV. Expositores: Introducción: Maestro Guillermo Scarabino, Serie Temas 1: Dra. Silvia Malbrán, Serie Temas 2: Lic. E. Checchi; Revista 23, Dra. Diana Fernandez Calvo.

\* \* \*

**6- Ateneos de investigación 2008 organizados por el IIMCV**

**8 de mayo.**

**Primer Ateneo de investigación 2008.** Susana Weich de Shahak (Universidad Hebrea de Jerusalem). “La topología del repertorio sefardí.” Moderadora: Diana Fernández Calvo; colaboradores: Diego Alberton, Julián Mosca, y Santiago Giacosa.

**28 de mayo.**

**Segundo Ateneo de investigación 2008.** Howard Pollack (Universidad de Houston). “George Gershwin y la creación de una música clásica norteamericana”. Moderador, Maestro Guillermo Scarabino.

**29 de agosto, 19 y 26 de septiembre.**

**Tercer Ateneo de investigación 2008.** Ciclo de conciertos-conferencias: “Tributo a nuestros guitarristas-compositores”. Co-organizado por el IIMCV (FACM), AMLA (Asociación María Luisa Anido) asociación civil, y el programa radial “De Segovia a Yupanqui” (LRA Radio Nacional clásica). 29 de agosto, 19 y 26 de septiembre de 2008 en Auditorio Derisi. Moderadora: Silvina Mansilla, colaboradores: Santiago Giacosa, Julián Mosca y Diego Alberton.

**Martes 28 de octubre.**

**Cuarto Ateneo de Investigación 2008.** Conferencia del Dr. Egberto Bermúdez,

“Música popular colombiana”. Moderadora: Diana Fernández Calvo, colaboradores: Diego Alberton, Julián Mosca y Santiago Giacosa.

***Martes 28 de octubre.***

**Quinto Ateneo de investigación 2008.** “Caminos creativos en la formación de docentes de música y de músicos profesionales”.

- “La formación de docentes de música en relación a los contenidos curriculares. Desafíos, propuestas” a cargo de Judith Akoschky.
- “La incorporación de modalidades informales de aprendizaje en la enseñanza universitaria de la música. Producción musical grupal en géneros populares”. A cargo de Gustavo Samela.
- “Estudio y aplicaciones de la arquitectura rítmica y recursos tímbricos de los ensambles de percusión tradicional latinoamericana”. (Con audición de ejemplos en vivo y posterior concierto de cierre). A cargo de Gabriel Saíd.

Moderadores: Silvina Mansilla y Héctor Goyena.

Soporte en la realización técnica: Santiago Giacosa, Diego Alberton y Julián Mosca.

***Miércoles 5 de noviembre***

**Sexto Ateneo de investigación multidisciplinar: 2008.** “Homenaje al proyecto de los bicentenarios patrios”.

- Expositores: Dra. Olga Latour de Botas, Dra. Sofía Carrizo Rueda, Dra. Diana Fernández Calvo, Dr. Jorge María Ramallo, Dr. Francisco Leocata, Dr. Nestor Auza, Lic. Hector Goyena.
- Ponencia de la directora del IIMCVM Diana Fernández Calvo: “Dos taquígrafos del Senado de la Nación en el siglo XIX (Ángel Menchaca y Rafael Hernández): aportes para la reforma de la notación musical en la Argentina”.
- Ponencia del Lic. Héctor Luis Goyena: “Apogeo y caída: el tango en el cine sonoro argentino. Período 1933-1958.”
- Moderadora: Lic. Claudia Guzman. Soporte en la realización técnica: Santiago Giacosa, Julián Mosca y Diego Alberton.

\* \* \*

**7- Quinta Semana de la Música y la Musicología “Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica” (Subsidio del FONCYT RC 2007-1849) 22 al 27 de junio de 2008**

**Comité de Lectura (musicología):**

Lic. Héctor Goyena

Ma. Fátima Graciela Musri

Lic. Yolanda Velo

**Comité de Lectura (educación musical):**

Dr. Favio Shifres

Dra. Silvia Malbrán

Dra. Isabel Martínez

**Comité de Lectura (composición):**

Dr. Pablo Cetta

Dr. Pablo Di Liscia

Prof. Francisco Kröpfl

**Comisión Organizadora:**

Dra. Diana Fernández Calvo (directora)

Lic. Héctor Goyena

Dra. Silvina Luz Mansilla

Ma. Ana María Mondolo

Lic. Margarita Swanston

**Equipo de Apoyo:**

Prof. Santiago Giacosa

Miembro auxiliar IIMCV. Diego Alberton

Miembro auxiliar IIMCV. Julián Mosca

**Estas Jornadas fueron declaradas de interés cultural por la:**

Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (Resol. SC N° 948/08).

**Cuentan fueron auspiciadas por las siguientes instituciones:**

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. Universidad Nacional de San Juan (Resolución D. n° 458/08).

Asociación Argentina de Musicología, asociación civil (Nota CD. 31/3/08).

Universidad CAECE (Resol. Rector n° 118/08).

Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo (Resol. CD n° 57/08).

Departamento de Artes Musicales y Sonoras 'Carlos López Buchardo'. Instituto Universitario Nacional del Arte.

**Contaron con el aval académico de:**

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires (Resol. CD n° 3329/08)

Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba (Resol. CD n° 152/08)

**Contaron con la financiación de:**

FONCyT (Fondo Nacional de Ciencia y Técnica) Subsidio n° 1849 -2007/RC.

Conservatorio Real de La Haya (*Koninklijk Conservatorium*) y Fundación *Erasmus*.

**PROGRAMA**

**Martes 24 de junio**

11.00 a 11.30. Acto de Apertura.

- Palabras a cargo del Decano de la FACM, Prof. Guillermo Scarabino, M.A. y de la Directora del IIMCV, Dra. Diana Fernández Calvo.

11.30 a 12.30. Conferencia Inaugural. Moderadora: Lic. Yolanda Velo (CONICET).

- Dr. Leonardo Waisman (CONICET). "La biografía musical en la era post-neo-musicológica".

12.30 a 15.00. RECESO

15.00 a 16.30. Sesión n° 1. Moderadora: Dra. Susana Antón Priasco (UCA-UBA).

- Dra. Diana Fernández Calvo (IIMCV-UCA) y Dra. Roxana Gardes de Fernández (IIMCV. UCA). "La transcripción directa de los textos secundarios en la Pasión según San Juan de José de Orejón y Aparicio. La construcción compositiva analizada desde el estudio de los textos".

- Lic. Gabriel Pérsico. (FACM-UCA) “*L’antica musica ridotta alla moderna pratica*. Un posible diálogo entre la música barroca y la música contemporánea”.
- Lic. Marcela Abad y Lic. Victoria Preciado Patiño. (FFyL-UBA) “La música antigua en la prensa periódica. Hacia una contextualización del surgimiento y desarrollo del Conjunto Ars Rediviva de Buenos Aires (1958-1969)”.

16.30 a 17.00. RECESO

17.00 a 19.00. Sesión n° 2. Moderadora: Lic. Nilda Vineis. (UCA).

- Fernando Wirtz (FFyL-UBA). “Sobre la noción adorniana de rebelión permitida. (IF)
- Lic. Sergio Andrés Santi (ISM-UNL). La diversidad en la continuidad temporal y espacial”.
- Lic. Camila Juárez y Prof. Guadalupe Lucero (UBA-CONICET). “Políticas de la traducción: apuntes para pensar la neovanguardia en la Argentina de finales de los años sesenta”.
- Lic. Silvia Glocer. (FFyL-UBA). “La polémica gestación de las ‘Cinco piezas para guitarra’ de Ástor Piazzolla”.

19,00 a 19,30. RECESO

19,30 a 20,30. Sesión Especial. Moderadora: Lic. Silvia Glocer (UBA).

- Dr. Nils Grosch (Instituto de Investigación de la Canción Popular. Friburgo, Alemania). “Hans Helfritz. Un compositor en el exilio sudamericano”.

### **Miércoles 25 de junio**

11 a 13.30. Sesión n° 3. Moderadora: Dra. Silvina Luz Mansilla (UCA-UBA).

- Luis Dartayet. (FACM-UCA) “El minuet ‘La Ausencia’ de Juan Bautista Alberdi según la revista La Moda. Estilo, problemas de transcripción y edición”. (IF)
- Julián Mosca. (FACM-UCA). “Una aproximación a la obra para banda de Amancio Alcorta”. (IF)
- Verónica Murray. (FFyL-UBA). “Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del 30”. (IF)
- Lic. Graciela Albino. (FFyL-UBA). “La música argentina y el discurso periodis-

tico de 'Buenos Aires Musical' en 1952".

- Lic. Oscar Olmello. (IUNA -UNCU). "El guitarrista compositor Abel Fleury, un caso original y sincrético de nacionalismo musical".

13.30 a 16.00 RECESO

16.00 a 17.00. Sesión n° 4. Moderador: Diego Alberton (UCA).

- Lic. Lucía Elizabeth Bueno. (UNS). "La cumbia y su apropiación cultural en la ciudad de Salta".
- Lautaro Díaz Geromet. (UNL). "La glocalización en la música electrónica argentina: una respuesta local a un fenómeno global". (IF)

17.00 a 17.30. RECESO

17.30 a 19.00. Sesión n° 5. Moderadora: Graciela Albino (UBA).

- Ma. Fátima Graciela Musri. (UNSJ). "La música de concierto en la sociedad sanjuanina (1930-1944)".
- Matías Lima (FACM-UCA). "Ansermet y la tenacidad de su batuta: la recepción crítica de su primera visita a Buenos Aires". (IF)
- Ma. Ana María Mondolo. (IIMCV-UCA -IUNA). "El Himno Nacional Argentino. Disparador de tensiones socio-culturales, políticas y económicas. La controvertida reforma de 1927".

19.00 a 19.30. RECESO

19.30 a 20.30. Conferencia-concierto. "José Orejón y Aparicio: Un reencuentro con la Cultura Viva". Mtro. José Quezada Machiavello (Director del Centro *Hanacpachap* y del conjunto *Lima Triumphante*). Actuación de la soprano Lola Márquez.

### **Jueves 26 de junio**

11.00 a 12,15. Sesión Especial sobre Educación Musical. Moderadora: Dra. Diana Fernández Calvo.

- Dra. Silvia Furnó (UNLP). "Música en la mente. Representación de la música mediante modelos mentales en movimiento".

12,15 a 12,30. RECESO

12,30 a 14.00. Sesión n° 6. Moderadora: Prof. Silvia Lobato (UBA).

- Esp. Silvia Perez, Ma. Alejandra García Trabucco y Ma. María Alejandra Silnik. (FAD-UNCU). “La mediación pedagógica en el aprendizaje de instrumentos musicales y la aplicación de estrategias que favorezcan la transferencia de aprendizajes corporales previos”.
- Silvia Castro Mejía. (ASA, Bogotá). “La educación alternativa no tiene pausa”. (IF)
- Lic. Pedro José Boltrino (DEA, Buenos Aires). Música y *ADDH*.

14.00 a 15.30. RECESO

15.30 a 17.30 Sesión n° 7. Moderador: Lic. Héctor Goyena (UCA-INM).

- Lic. María Lorena Filosa (*Collegium Musicum*). “Descendientes de Alemanes del Volga en Valle María (provincia de Entre Ríos). Su cancionero como aplicación didáctica ampliatoria del patrimonio cultural argentino”. (IF)
- Prof. Corina Paccagnella (Esc. Arte República de Italia; F. Varela). “El folclore musical y la problemática de su inserción y valoración en el contexto áulico en el conurbano bonaerense”. (IF)
- Ma. Stella Aramayo (Monasterio Santa Catalina de San Justo). “Música, músicos y repertorio musical según los estudiantes de un Profesorado de Nivel Inicial y Primario en Argentina”.
- Prof. Federico Ignacio Buján. (IUNA-AMPCyT). “Supuestos básicos en la educación artística: repercusiones del neoplatonismo y la estética romántica sobre la enseñanza y el aprendizaje”. (IF)

17.30 a 18.00. RECESO

18.00 a 19.30. Sesión n° 8. Moderador: Prof. Santiago Giacosa (IIMCV).

- Prof. Graciela Alonso. (UNR) “La producción de materiales como recurso didáctico para la enseñanza en la Educación Audioperceptiva. Aprovechamiento de las nuevas tecnologías”.
- Prof. Nilda Elena Brizuela. (UNRC). “La construcción percepto-cognitiva en la música desde las perspectivas enactiva y experiencialista”.

- Lic. Stella Maris Mas. (UNSJ) “El software como material para el aprendizaje musical en la Educación Inicial. Descripción de una propuesta”. (IF).  
19.30 a 20.00. RECESO

20.00 a 21.00. Sesión Especial sobre Composición. Moderador: Lic. Oscar Olmello (IUNA).

- Dr. Juan Ortiz de Zárate. (FACM-UCA). “Brian Ferneyhough, principios básicos de su pensamiento musical”.

NOTA: La indicación (IF) indica que el expositor adscribió a la categoría de “investigador en formación” que preveía la convocatoria, siendo evaluado por el Comité de Lectura en esa condición.

### **Viernes 27 de junio**

11.00 a 12.15. Sesión Especial. Moderadora: Ma. Fátima Graciela Musri (UNSJ).

- Dr. Juan Pablo González (PUC, Chile). “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”.

12.15 a 14.00. RECESO

### **Presentación de Equipos de Investigación Institucionales**

14.00 a 15.15. Equipos 1: Moderador: Claudio Morla.

- Lic. Adriana Bordato, Lic. Diana Zuik, Prof. Cristina Vázquez y Prof. Julio García Cánepa, (IUNA). “Música y política: las producciones académicas argentinas entre 1966 y 1983”.
- Lic. Elena Hermo de Goldberg. (IIET). “Lo sonoro en la diversidad: reformulando la historia social argentina desde las prácticas expresivas musicales”.
- Lic. Héctor Goyena (INM- IIMCV). “El Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’: actividades y proyectos”.
- Ma. Fátima Graciela Musri, Alicia Ambi y Equipo (UNSJ). “Investigaciones en historia de la música regional en San Juan”.

15.15 a 15.30. RECESO

15.30 a 16.30. Equipos 2: Moderadora: Lic. Silvina Argüello (UNC).

- Dra. Ana Lucía Frega (UCAECE). “La investigación en la Maestría en Didáctica de la Música de la UCAECE. Informe sobre cinco cohortes 2004/2008”.
- Lic. María Claudia Albini, Lic. Zulema Noli, Prof. Cristina Vázquez y Prof. Julio García Cánepa (IUNA). “Incidencia de la práctica musical en la comprensión aural y producción oral del idioma inglés como segunda lengua”.
- Dra. Nelly Pastoriza (UNLP). “Aportes de la neurociencia al conocimiento musical”.

16.30 a 16.45. RECESO

16.45 a 18.00. Equipos 2: Moderador: Julián Mosca (UCA).

- Dra. Diana Fernández Calvo (IIMCV-UCA). “Función del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ en la investigación. Fuentes documentales propias”.
- Dra. Susana Antón Priasco (FFyL-UBA). “Un pequeño informe sobre las actividades de dos equipos de investigación en la cátedra de Evolución de los Estilos Musicales I (Edad Media) de la Universidad de Buenos Aires y la futura creación de un grupo de estudios de música antigua”.
- Dra. Melanie Plesch, Dra. Silvina Luz Mansilla, Leandro Donozo y Equipo (FFyL-UBA). “Música, prensa periódica e investigación en Argentina”.
- Dra. Silvina Luz Mansilla (FACM-IIMCV) y Dra. Melanie Plesch (UNIMELB-IIMCV). “Incorporación de herramientas del trabajo investigativo en alumnos universitarios de música no especializados. La cátedra ‘Redacción Monográfica’ en la FACM”.

18.00 a 18.15 RECESO

Sexto Encuentro con Nuestros Compositores: “Asociaciones...”

18.15 a 21.15. Idea y realización: Ma. Ana María Mondolo.

- Amanda Guerreño, Foro Argentino de Compositoras
- Norma Lado, Compositores Unidos de la Argentina (CUDA)
- Juan Carlos Delli Quadri, Asociación Argentina de Compositores

Se publicaron actas con la edición de las ponencias completas. La dirección del IIMCV gestionó el número de ISBN ante EDUCA y se ocupó de la gestión de fondos del FONCYT para su publicación.

\* \* \*

## **8- Materiales documentales del IIMCV cedidos para exposiciones.**

### ***Martes 4 de noviembre***

A pedido del Dr. Omar Corrado, la Dirección del IIMCV cede en préstamo a la sala de exposiciones del Malba (Fundación Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), con destino a la muestra *Amigos del Arte 1924 – 1942*, veinte programas de conciertos de la Asociación *Amigos de la Música* (obrantes en el Fondo del IIMCV). Este material es expuesto hasta febrero de 2009, momento en el cual los materiales regresan al IIMCV.

---

# CONVOCATORIA

## CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA N° 24

---

El Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de la musicología, para ser publicados en el próximo número 24 de su Revista. Los trabajos, que se recibirán hasta el 30 de noviembre de 2009, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria. Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial para recibir sugerencias de los correctores de estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación. Los artículos que no sean aceptados quedarán en el Instituto a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen. Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad. Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc). Se deberá adjuntar un resumen del trabajo de no más de 10 (diez) líneas, en castellano y en inglés, y cinco palabras clave, también en castellano y en inglés. Se adjuntará además un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

### **Normas de presentación:**

1.- Los trabajos se entregarán en formato papel (Word), en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado. También se entregará una copia en soporte digital (CD). Se empleará sangría de 1 centímetro en el

comienzo de cada párrafo.

2.- Las 50 carillas máximas de los trabajos incluyen el texto, bibliografía, notas al pie, ejemplos musicales y figuras (fotos, diagramas, tablas, etc).

3.- Las citas textuales de más de tres líneas se insertarán en un párrafo destacado, con doble sangría, con interlineado simple y encomilladas, en letra Times New Roman 10.

4.- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

5.- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

6.- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.

7.- Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8.- El título del artículo estará alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 14, negrita. Debajo figurará el nombre y apellido del autor del trabajo, alineado a la izquierda en mayúscula, en letra Times New Roman 12 negrita.

9.- Los subtítulos irán alineados a la izquierda en minúscula, letra Times New Roman 12 negrita.

10.- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo.

11.- Las referencias bibliográficas de autor insertadas en el escrito no deben colocarse dentro del texto sino en cita al pie, indicando: apellido en mayúsculas, inicial del nombre, año de publicación, dos puntos y paginación.

Ejemplo:

“En primer lugar, Parry caracteriza la textura, en coincidencia con la etimología del término, como un entramado, como ‘el modo en el cual las hebras se entretienen’.” [1].

Al pie, indicar: [1] PARRY, C., 1911: 185.

12.- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo el siguiente criterio que a modo de ejemplo proporcionamos (cita de libro, artículos de revistas y artículo publicado en Internet):

- DAHLHAUS, Carl  
1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. (trad. Nélica Machain). Original [1977] en alemán: *Grundlagen der Musikgeschichte*.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo  
2001 “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*, LV/195, (enero-junio), Santiago (Chile): Universidad de Chile, pp. 38-64.
- RUIZ, Irma  
1985 “Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ n° 6*. Buenos Aires: UCA, pp. 35-78.
- GARCÍA, María Inés  
2005 “La vida vuelve. Préstamos y articulaciones en la obra musical de Tito Francia”. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music*. Versión electrónica disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspmla.html>. Fecha de último acceso: 24-8-2008.

13.- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas además en formato de imagen, en otra carpeta del CD. Estarán escaneadas en formato TIFF con una resolución de 600 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original.

14.- En caso de necesitarse ejemplos musicales, éstos deberán ser insertados dentro del cuerpo del artículo, escritos en programa Finale (versión 2004 en adelante). También se adjuntarán en otra carpeta en el CD, en formato TIFF o PDF con una resolución de 300 dpi, y en formato .mus del programa Finale, debidamente numerados y en acuerdo con los epígrafes del texto original.

El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada. Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto. La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

Los artículos serán enviados a:

Dra. Diana Fernández Calvo  
Directora del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'  
Alicia Moreau de Justo 1500.  
Edificio San Alberto Magno. Subsuelo. Oficina 01  
Universidad Católica Argentina  
C01107 AFD. Buenos Aires. ARGENTINA

Los interesados pueden comunicarse también por vía telefónica o por email.

Teléfono-fax: 4338-0882.  
diana\_fernandezcalvo@uca.edu.ar